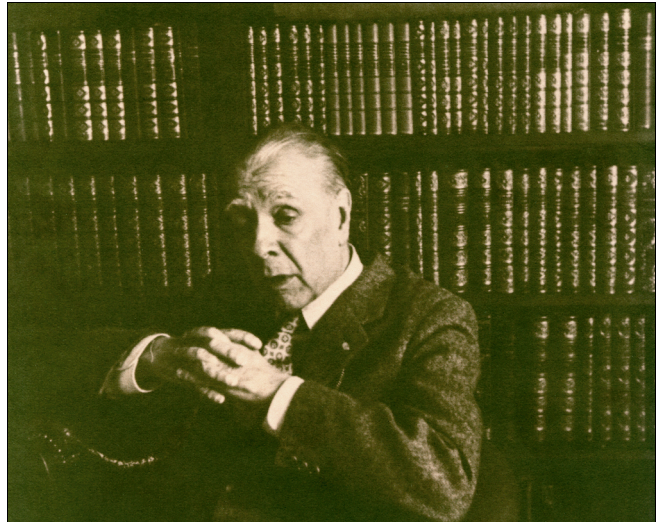


**Inauguraldissertation
der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt von
Adriana López Labourdette
Cuba, La Habana**

Selbstverlag, Biel, 2005



**Esa moneda que
no es nunca la misma**

**El canon literario
y Jorge Luis Borges**

Adriana López Labourdette

**La investigación que sustenta la presente publicación
fue financiada, durante un año,
por el Fondo Nacional Suizo (SNF).**

Introducción	6
Primera parte: El canon literario: de la polémica y sus discursos.....	10
1. Cultura, canon y conciencia crítica	11
Mensajeros desde una conciencia crítica.....	11
La discusión en torno al canon literario	14
Interrogantes, voces y argumentos.....	19
2. Conceptos y discursos del canon	42
Terminología, vecindades y superposiciones.....	43
La condición discursiva y textual del canon.....	64
Segunda parte: Jorge Luis Borges y el canon literario	72
1. Terminología: lo clásico y lo canónico en el contexto borgeano ...	73
Empleos y significados del término <i>canon</i>	73
Acepciones y alcances del término <i>clásico</i>	77
De lo canónico y lo clásico, y viceversa	79
2. El objeto de la canonización según Borges.....	85
¿Autor canónico o canon de autores?.....	88
Borges y los libros canónicos	99
Los libros y la escritura	105
Fragmentos, citas y entonaciones.....	111
3. La problemática de la formación del canon	114
Ausencia <i>versus</i> presencia. Los principios del canon.....	122
Criterios invalidados.....	127
Criterios de valoración en Borges.....	151
4. Estructura y disposiciones del universo canónico	163
Temporalidad y atemporalidad	164
Herencia y filiación	171
Unidad, límite y centro como formas estabilizadoras del canon..	174
Hacia un modelo estructural del canon borgeano.....	182
5. Funciones del canon	191
El canon epistémico o canon pragmático	193
El canon didáctico	197
Canon vocacional o canon de identidad.....	204
Conclusiones. La sonrisa enciclopédica	225
Bibliografía.....	233
Crítica, cultura y canon literario	233
Diccionarios o enciclopedias citados	244

Jorge Luis Borges.....	244
Entrevistas.....	245
Aparato crítico.....	246

Introducción

Azarosa, y quizá inútil, es la tarea de fijar el punto exacto del que se deriva un largo trabajo de investigación. Aun así, resulta conveniente rastrear el porqué de esa curiosidad primera, impulso de toda indagación.

En 1994 apareció en los Estados Unidos el polémico volumen *The Western Canon* de Harold Bloom. Con la eficiente agilidad de los mercados editoriales, la problemática del canon literario, tratada en este libro, pasa a ocupar un lugar central en la palestra pública, iluminando de paso todo un vasto escenario institucional y académico en el que desde hacía ya varios años venía desarrollándose una discusión continuada acerca de los complejos procesos y mecanismos asociados al canon. En este tan elogiado como atacado volumen, Harold Bloom ofrece un estudio de lo que, según él, representa básicamente lo mejor de la literatura occidental desde Dante hasta nuestros días. El corpus, formado por obras de veintiséis autores, "seleccionados por su sublimidad y su naturaleza representativa" y encabezado por William Shakespeare, es objeto de una lectura que más allá de su innegable erudición pretende reafirmar el valor, la trascendencia y la autoridad de las obras elegidas. Presentado como un magistral estudio de la literatura universal a la vieja usanza, este libro ha dado pie a un arduo debate en el que no han faltado ataques e insultos. Quizá debido a que el propio Bloom deja traslucir cierto resentimiento frente a lo que –en una estructura irónicamente recursiva– él denomina la "escuela del resentimiento". Esta suerte de monstruo devastador viene a estar formado por las escuelas teóricas –feminismo, estudios culturales, marxismo, neohistoricismo, deconstructivistas, etc.– que, según el autor y en consonancia con un buen número de voces alarmadas y alarmantes, están "destruyendo el estudio tradicional de los estudios literarios" (Bloom 1995: 16). En el corpus correspondiente a la Edad Caótica –según la distinción de Giambattista Vico retomada por Bloom– aparece bajo la rúbrica de literatura hispanoamericana del siglo XX, junto a Pessoa y Neruda, "el fabulista argentino" Jorge Luis Borges. A modo de constatación de la naturaleza imprescindible y prominente de la obra de Borges, Bloom se remite, entre otros, a los cuentos "Pierre Menard, autor del Quijote", "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Los teólogos". Indudablemente, su lectura es detenida y minuciosa. Llama la atención, sin embargo, la manera en que Bloom elude toda referencia a los motivos y tratamientos filosóficos-literarios que, desde los textos comentados, cuestionan aquello que él defiende e incluso apoyan muchas de las tesis que él ataca. Los tres relatos pueden ser considerados como paradigmáticos de una posición, digamos, "anticanónica", en la que se subvierten y cuestionan tanto los pilares básicos del concepto de canon –autoridad, originalidad, representatividad y memoria, entre otros–, como los procedimientos de archivación, valoración y transmisión que lo sustentan. Vistos de este modo, los textos de Borges

pueden ser leídos como el mejor argumento contra aquello que deben representar dentro del libro de Bloom: el canon occidental. Por muy tentadora que resulte la tarea de reconstruir una poética bloomeana y constatar hasta qué punto el canon de Bloom se resuelve en continuas paradojas, este procedimiento padece de esa dolencia manipulativa que tiende a degradar la literatura, en este caso la borgeana, a mero argumento. Más que traer a Borges a la contienda del canon, este libro quiere, en la medida de lo posible, extraer el canon de ese espacio de rivalidades y simulaciones y ubicarlo bajo la mirada irónicamente recelosa que nos ofrece el universo borgeano.

Como toda unión de temáticas diferentes, ésta nos plantea el problema de definir ya de antemano una relación entre ellas. La conjunción "y" del título responde a un querer ir más allá de toda posibilidad de inclusión de un tema en otro. No se trata, por lo tanto, de situar a Borges *en* el canon, o sea, de rastrear su presencia en otros autores, tradicionalmente reconocidos como canónicos. Tampoco es nuestro objetivo seguir las huellas de un supuesto corpus canónico dentro del universo borgeano, o lo que es lo mismo, constatar la presencia del canon *en* Borges. Y esto no sólo debido a las dificultades metodológicas que dichos propósitos suponen, sino también, y sobre todo, por el riesgo de falsear la naturaleza inestable y movediza de ambos espacios –el canon literario y la producción de Borges– e inscribir en ellos los trazos de una verdad definitiva.

Por otra parte, la propuesta de lectura presentada aquí no pretende establecerse como lectura final; se sabe deudora de un lugar de enunciación –lingüístico, teórico, cultural y en última instancia personal– muy determinado. Desarrollar un estudio del texto con miras a una verificación científica a través de los argumentos presentados en una lectura disfrazada de ley o teorema, supondría insistir en los métodos de una corriente –llamémosla *hermenéutica*– de la crítica literaria basada en la búsqueda incesante de la esencia verdadera de un texto, oculta bajo un manto de caracteres y palabras. Enfrentarse a la inexistencia de tal núcleo o fundamento, aceptar la naturaleza discursiva no sólo de un texto, sino también de sus lecturas o interpretaciones, superando el lugar primario adjudicado al logos, es una de las propuestas más interesantes que podemos extraer de los textos borgeanos. Su idea y su práctica de la lectura como formas de reescritura sustentan –y hasta cierto punto dinamitan– la base de nuestro trabajo. Las lecturas, afirmaba Borges, no agotan nunca una obra. Podemos agregar que tampoco agotan las posibles respuestas que el texto sugiere. Aun más si la interrogante que impulsa nuestra lectura es polifónica, como lo es el canon; lo mismo si esa obra es, como la de Borges, un espacio movedizo e infinitamente abierto.

La posibilidad real de asumir la inestabilidad de ambos espacios se ve entorpecida, además, por el particular contexto en que se mueven hoy. Adornados, por un lado, con la gloria de la popularidad, y acosados por el otro como blanco permanente de un acelerado proceso de *vedettización*. Si

bien la activa participación de un público heterogéneo –en cuanto a proveniencias culturales, políticas o disciplinarias– en las cuestiones del canon y las (re)lecturas de Borges no puede más que ser motivo de júbilo, resulta menos gratificante el agotamiento y la simplificación que dichos mecanismos suelen generar. Es precisamente la mezcla de agotamiento y simplificación una de las causas de la actual tendencia a evocar la problemática del canon desde la socorrida fórmula del pro y el contra. Pensamiento dicotómico que, aplicado al universo borgeano, genera a su vez la alternativa entre un Borges defensor del canon, y por ello tradicionalista, y un Borges detractor y por ello anticanónico. Particiones como éstas, tanto con respecto a Borges como dentro de la discusión que nos ocupa, surgen de aquella imagen del canon como altar infranqueable que admite sólo dos personajes: el devoto o el iconoclasta. Uno de los aportes de Jorge Luis Borges a esta polémica apunta precisamente al cuestionamiento de aquellas estructuras "fuertes", en las que se contraponen el conocimiento y la ignorancia, la memoria y el olvido, la unidad y la fragmentación. Su distanciamiento frente a una parte de la herencia cultural occidental, según la cual el centro es el elemento de cohesión, Dios, el Rey y la fuente desde la que todo emana, nos invita a cuestionarnos no sólo la composición del canon, sino también la tradición epistemológica que lo ha generado.

El verso "Esa moneda que no es nunca la misma", de "Juan, 1, 4" (*Elogio de la sombra*), da título al presente libro y alude a la naturaleza movediza y, por lo tanto, inasible del espacio que intentaremos cartografiar. Siguiendo la idea de una cartografía, tal y como la precisaran Deleuze y Guattari, no como calco o "descripción de un estado de hecho", sino como mapa "abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones" (Deleuze/Guattari 2002: 18), cartografiar significará para nosotros ubicarnos en la discursividad, las duplicaciones y los pliegues de toda enunciación. Como veremos, Borges no sólo demuestra la duplicidad del canon como instancia descriptiva y normativa a la vez, abandonando la idea de un canon como archivo estable y representante de la literatura, sino que, llevado siempre por el principio del placer, nos entrega la materialidad de un canon que es lenguaje y es construcción de la literatura y lo literario. Por nuestra parte, intentar una reproducción de *su* canon como reproducción de un sistema cerrado, sería adjudicarle un *status* definitivo e invariable, que sus textos evitan.

Siguiendo nuestro objetivo principal de ofrecer un mapa del espacio común a través de la superposición de ambos horizontes temáticos, hemos dividido la investigación en dos partes, correspondientes, primero, al canon como tal, y luego, a un acercamiento al canon literario desde la obra de Jorge Luis Borges. Un primer acercamiento a la polémica alrededor del canon nos permitirá plantear algunas de las interrogantes capitales que lo definen. Interrogantes que además de posibilitarnos mostrar la complejidad

del escenario de una discusión no reducible a dos bandos encontrados, nos permitirán establecer algunas marcas o perspectivas que serán retomadas posteriormente en el acercamiento a la obra de Borges.

La pluralidad de voces y argumentaciones dentro de la polémica refleja por un lado la histórica dificultad de *nombrar* el objeto de discusión, y por otro, un lento y largo amalgamamiento de términos y fenómenos de naturaleza y origen variados. Todos estos espacios, funciones, definiciones y formaciones diversas, y no en pocos casos contradictorias, subyacen en su significado actual. La distinción de algunas de estas capas y sus implicaciones, así como un acercamiento a la naturaleza discursiva del canon completan la primera parte de este libro.

Finalmente, la segunda parte está dedicada a la temática del canon literario desde la obra de Jorge Luis Borges. El primer capítulo se ocupa de la presencia del término "canon" en la producción borgeana, así como la relación de tensión y solapamiento con el término "clásico". A partir de aquí, las pautas o interrogantes presentadas en el análisis de la discusión en torno al canon literario nos servirán de guía para recorrer algunas de sus variantes y propuestas. El itinerario se iniciará con la problemática del objeto canonizado (capítulo 2), continuará con el proceso de canonización (capítulo 3) y las disposiciones o estructuras que asume el canon literario (capítulo 4), para terminar con un análisis de sus funciones (capítulo 5). De más está insistir en la artificialidad de este, como de todo itinerario. Este, que proponemos, no pretende seguir y fijar distinciones temporales, temáticas o genéricas. No cabe duda de que otras particiones dirigirían la mirada hacia otros aspectos del canon, y devendrían de hecho en otras lecturas no menos reveladoras. La ruta seguida aquí conforma únicamente una posibilidad –entre otras muchas– de recorrer, y acaso de disfrutar, la producción borgeana.

Primera parte:
El canon literario: de la polémica y sus discursos

1. Cultura, canon y conciencia crítica

Mensajeros desde una conciencia crítica

En uno de sus diarios Franz Kafka anota:

Fueron conminados a elegir entre ser reyes o ser mensajeros. Como los niños, todos querían ser mensajeros, por eso hay sólo mensajeros. Así corren confusos, pues no hay reyes, y se gritan entre sí sus mensajes, ahora absurdos.

La distancia y el tiempo que nos separan, hoy de la coyuntura histórica recreada en estas palabras, no restan precisión y actualidad a sus imágenes. En ellas puede leerse una alegoría a la creciente multiplicación y difícil convivencia de enunciados y enunciadores inherente a las últimas décadas del siglo XX. Poco o nada ha tenido que ver este estado de cosas con los oscuros vaticinios de fin de milenio, tampoco ha sido el eco de las anunciadas conmociones apocalípticas, ni siquiera podría afirmarse que este tono de definitiva e irreversible despedida es únicamente exclusivo de una atmósfera de fin de siglo. El fenómeno desestabilizador, que no demoledor, que desembocará –o ya ha desembocado, según los negros presagios de George Steiner en *Dans le château de Barbe Bleue*– en una supuesta "muerte de la cultura" (Steiner 1986: 102-145) es el resultado de un largo proceso de reestructuraciones y desplazamientos dentro del complejo ámbito de lo que hoy, con notoria imprecisión, denominamos "cultura"¹.

Ha declinado el rey, si fuera preciso retornar a la fábula, aquella autoridad a la vez enunciativa y emisora de misivas, o su equivalente en el espacio logocentrista de la palabra: de órdenes. Su ausencia ha hecho difuminarse la antigua unidireccionalidad y unicidad del mensaje, dando paso a una compleja red de emisores y receptores en constante alternancia de roles y mecanismos. La desarticulación se produce, por lo tanto, en varias direcciones: primero, en el contenido de los mensajes –en lo que Lyotard denominaba la pérdida de los "grandes relatos"–; y segundo, en las entidades encargadas de emitirlos, difundirlos y recibirlos. No se trata únicamente de una pérdida de consenso, sino también de una dispersión de las estructuras básicas de enunciación y transmisión. Pero, además, la idea misma de un mensaje cuasi solidificado que tras su emisión puede ser transportado en un estado más o menos intacto, ha ido caducando paulatinamente. La constante variación e interacción entre mensaje, emisor y receptor tiene sus raíces en un cambio profundo dentro de las estructuras sociales. En su estudio

1 Para una explicación más detallada de la diferencia entre Cultura y cultura(s) véase Terry Eagleton (2000: 11-53).

"Kanonisierungsstile" ("Estilos de canonización") Alois Hahn (1987: 28-38) describe este cambio como el paso de la sociedad caracterizada por la "cultura alta" (*Hochkulturen*) a aquella erigida sobre la "cultura moderna" (*Moderne Kultur*). El proceso de industrialización, propone Hahn, y su respectivo fenómeno de masificación dieron al traste con aquella sociedad – *Hochkulturen*– basada en la distinción por estratos. En ella la individuación y por tanto el radio de acción en ese organismo supraindividual que es la cultura, depende estrechamente de la clase a la que se pertenece. Dichas estructuras hacen posible que la sociedad se organice –de una manera más o menos estable– alrededor y bajo las normas de un centro rector. Por el contrario, la sociedad de tipo "moderna", que se extiende hasta nuestros días, lleva consigo una diferenciación funcional y únicamente momentánea del individuo. Al debilitarse las antiguas fronteras entre los grupos sociales, a través de los cuales cada persona no sólo se desarrollaba, sino que también se definía ante sí misma y ante la sociedad, el individuo entra en un proceso de constante desplazamiento y redefinición tanto de su propio perfil como de los numerosos entornos por los que transita en sus diferentes funciones.

La conciencia de esta, sólo en apariencia, recién estrenada polifonía y su correspondiente movilidad no han logrado disipar, sin embargo, la angustia ante la posibilidad de desoír, entre tantas voces y mensajes, lo que sigue siendo imaginado como verdad última; aquella que en algún momento futuro podría revelarse como de vital importancia y por ello imprescindible. Esta especie de angustia del origen o fundamento ha provocado que la deseada pluralidad de voces y el reconocimiento consciente de sus disímiles emisores se haya convertido, con más frecuencia de lo deseable, en una acalorada gresca en la que cada uno de ellos intenta, por todos los medios a su alcance, adjudicarse el título de rey, e imponer como dictado inapelable la transmisión, única y exclusivamente, de su propio mensaje. Pues, a pesar de la deseada aceptación de un estado de heterogeneidad general, persisten aún las antiguas formas de entender el conocimiento y la comunicación como fundamentación, como unidad basada en un exitoso proceso de unificación y solidificación de los signos.

Como anotábamos más arriba, no sólo se enfrentan aquí diferentes tipologías sociales; también coexisten en disputa formas encontradas de asumir y organizar el conocimiento. Por un lado, los discursos hereditarios del mito monológico de la génesis del conocimiento, sustentado en el pecado original, y la relación entre éste y el hombre expulsado del paraíso, aparecen como estructuras defensoras de una verdad única, de aquella irrevocable *Weltordnung* de Dios, o en su versión secular, del pensamiento fundamentado a la manera de Descartes o la filosofía trascendental. Como correlato, la versión dialógica –proveniente de Protágoras y su alusión a Prometeo durante una discusión con Sócrates– propone una corriente plural que, por su propia naturaleza, difiere de la primera, la monológica. Muchas han sido las marcas

que dichos paradigmas del conocimiento han dejado en las diferentes etapas de la historia –no únicamente filosófica– de Occidente. Pero aun en esta última variante, sin duda más abierta que la primera, se manifiesta una tendencia general a reducir la pluralidad a estructuras dicotómicas: el enfrentamiento o guerra entre dos oponentes. En la base de estas representaciones está la problemática de la identidad y, en última instancia, la cuestión de la diferencia como no-identidad.

Si bien el pensamiento dicotómico tiene su origen en las mismas raíces de la cultura occidental, no es hasta el siglo XIX que aparece y se establece el concepto de "guerra" como nuevo paradigma. Originario de Mesopotamia y asumido posteriormente por Grecia y Roma, este concepto sirvió de base para algunas de las teorías que con más alcance han revolucionado el pensamiento occidental: *la lucha de las especies* de Darwin, *Willen zur Macht* de Nietzsche, *Klassenkampf* de Marx o la noción de *Kulturkampf* de Virchow. Especial atención merece el camino recorrido por el término "Kulturkampf" ("guerra de cultura"), inicialmente utilizado para designar un conflicto de tipo confesional sobre un trasfondo político², hasta convertirse, tras su reinsertión en la esfera de la cultura de manos de Patrick Buchanan en 1992, en lo que hoy suele entenderse por *cultural war*³. De modo que, ya a finales del siglo XX, el uso –y hasta cierto punto, el abuso– del término *cultural war* en el campo de los estudios sobre la cultura parece haberse convertido en la imagen preferida a la hora de representar los complejos encuentros y negociaciones entre fuerzas múltiples (Grübel/ Grüttemeier, 2001).

Dichos forcejeos culturales se han visto proyectados, en la terminología correspondiente, en cada una de las disciplinas de aquel espacio académico que significativamente denominamos "Humanidades". En el plano crítico-literario han ido transformando el objeto de análisis, y como en el mito de Argos, la literatura, ese navío que ha pretendido ser imaginado con mástil de oráculo, se ha visto inmersa en una sinuosa y continuada transformación de

2 El término *Kulturkampf*, acuñado por el filósofo ateo Rudolf Virchow (1821-1902), designa los conflictos confesionales entre las fuerzas rectoras de Prusia y las fuerzas católicas, representadas por la Iglesia Romana. El proceso de unificación, en la era de Bismarck, incluía la lucha abierta contra esta última y tuvo su punto culminante con la entrada en vigor de las Leyes de Mayo (*Maigesetze*) de 1873, creadas para regular, a través de una serie de exámenes, la formación científica de la intelectualidad.

3 El término fue retomado por Patrick Buchanan en 1992 para describir lo que él consideraba una situación análoga al conflicto alemán del XIX. En su opinión el forcejeo en el seno de la cultura norteamericana tenía su origen en los antiguos conflictos entre las fuerzas religiosas conservadoras y las fuerzas liberales de origen secular. La continuada discusión acerca de la función, la forma y el valor de la cultura suele representarse siguiendo esta disposición binaria: conservadores *versus* liberales.

cada una de sus piezas y lanzada a una travesía no tan tempestuosa como algunos opinan. La *Querelle des Anciens et Modernes*, que acaparó la atención de la *Académie Française* durante el reinado de Luis XIV, es quizá el punto de partida, no sólo de la Ilustración, sino también de un cuestionamiento profundo del objeto de la crítica literaria y de sus metodologías. Con la puesta en solfa del calificativo de "ejemplar" otorgado a ciertas obras se dio paso a un análisis crítico del carácter normativo de toda elección, insistiendo en el peligro inscrito en dichas valoraciones. Este punto de partida es, como toda cesura impuesta en la distancia, artificial. Aquel llamado que alertaba de los riesgos de hacer corresponder lo modélico y lo excelente únicamente al pasado lejano, y crear con ello una discontinuidad histórica, en cualquier caso dañina para la producción y la recepción literaria, es sólo el comienzo de una larga serie de enfrentamientos y polémicas en el plano crítico-literario (Jauss 1964). Las polémicas y enfrentamientos son parte inherente de la literatura y de los estudios sobre ella. Desde *Las ranas* de Aristófanes, en la que se discutía el trono de la tragedia, sin olvidarnos de la copiosa discusión en torno a las dualidades horacianas *ars versus ingenium*, *prodesse versus delectare*, *res versus verba*. Lo cierto es que el tiempo ha ido agregando nombres, horizontes y fechas a una larga sucesión de polémicas en las que cada vez aparece o se presenta una nueva conciencia crítica frente a la cultura y sus herencias. Entre las tantas miradas retrospectivas al papel y al lugar de dicho legado cultural resalta, por su intensidad y por su amplitud, la polémica alrededor del canon literario.

La discusión en torno al canon literario

En las últimas décadas del siglo XX, y con menos fuerza en estos últimos años, la polémica en torno a aquellos fenómenos considerados como autoridad representativa de lo más excelso de la producción literaria, y que ocupan un lugar central tanto para la crítica como para la enseñanza, se desarrolla bajo el término *canon*. Aun cuando dicho término despierta en muchos cierto rechazo, el canon aparece como escenario de combate en medio de esas dicotomías agrupadas bajo el esquema de las "guerras"⁴.

El nacimiento de la polémica alrededor del canon suele ser ubicado en los Estados Unidos a finales de los años 70⁵. Situación que, como anotan Gendolla y Zelle, responde a la tendencia de dichos debates, y en especial del

4 Stefan Trappen (2002: 31), por ejemplo, ha denominado *canon wars* al mantenido debate acerca del canon literario a partir de la segunda mitad del siglo XX.

5 Véanse, además, los estudios de Müller "Zwischen kulturellen Nationalismus und Multikulturalismus: Zur literarischen Kanondebatte in den USA" (Kaiser/Matuschek 2001: 191-215) y de Enric Sullà "El debate sobre el canon literario" (Sullà 1998: 11-36).

canon, a aparecer en momentos en los que comienza a enturbiarse la naturalidad con la que solían ser tratadas y asumidas ciertas nociones acerca de la cultura (Gendolla 2000: 9). En el caso de Estados Unidos, la heterogeneidad cultural y el constante roce entre grupos de culturas y estratos sociales diferentes provocó, a partir de la fundación de *Rainbow Coalition*⁶, una discusión basada en la reestructuración de los tradicionales mecanismos de selección y transmisión del acervo cultural. Dicha transmisión, dominada durante décadas por la tradición humanista, se vio explícitamente cuestionada a finales de los años 80, tras el impulso arrollador de la militancia izquierdista del 68 y los grupos más radicales del feminismo y el multiculturalismo. Algunos, los apocalípticos según la terminología de Umberto Eco (1999: 27-29), vieron en estas transformaciones el comienzo del fin. Uno de ellos, y sin duda no el menos conocido, George Steiner, en un libro que podemos considerar como efectiva voz de alarma frente al impreciso futuro del canon literario, hace depender lo que él supone la muerte de la cultura "viva" de algunas transformaciones en el pensamiento y la cultura occidental durante las últimas décadas del siglo XX. Primero, un cambio en las instancias educacionales, que abandonando su cometido primero de fomentar el aprendizaje de las bases de la cultura occidental, han caído en lo que Steiner denomina una "amnesia organizada". Además, las transformaciones en el ámbito mediático que han sustituido la antigua cultura textual por una cultura de naturaleza audio-visual y electrónica han traído consigo, opina Steiner, la reestructuración tanto de las convenciones en los códigos de comunicación como de todo el proceso de transmisión y percepción. Y como último argumento –y no menos importante– Steiner trae a colación la transformación de la cultura de elite en una cultura de masas (Steiner 1991: 19).

A diferencia de otras controversias, la polémica en torno al canon se ha alimentado de un estado de cuestionamiento general y ha sabido apropiarse de un discurso renovador proveniente de otras disciplinas como la sociología, la ética, o la pedagogía, extendiendo el alcance de sus disputas a una amplia gama de disciplinas académicas. Pero la diferencia fundamental de esta polémica con respecto a otras no radica en su alcance académico, sin duda excepcional y multidisciplinario, sino en el hecho de que dicha discusión ha integrado otras esferas de la sociedad habitualmente excluidas de los cuestionamientos crítico-literarios. En palabras de Antonio Ortega (1996: 19)

6 *Rainbow Coalition*: nombre con el que se conoció la alianza forjada en los Estados Unidos hacia 1968 y de relativa corta duración, entre otras causas debido a la implacable persecución policial a la que se vio sometida. Se trataba de una unión entre fuerzas políticas de carácter radical como *Black Panther*, *Young Lords Organization*, *Brown Berets*, *Indian of All Tribes*, *Patriot Party* *Stone Revolutionary* *Grease*, etc. (Gates 1998: 161).

en un debate acerca del canon y sus transformaciones, publicado por *El Urogallo* en un número monográfico dedicado al tema:

Lo que aparentemente se reduce al plano teórico y epistemológico, es en realidad una discusión de espacios mucho más cercanos y palpables: la cultura, la demografía o la educación.

El creciente cuestionamiento de las bases teóricas de la crítica y la historia de la literatura, que en este caso desemboca en la polémica del canon, no debe interpretarse sólo como resultado de un impulso autorrenovador en el campo de la crítica literaria, o de un desarrollo de la lógica interna de la investigación y el conocimiento dentro de esta disciplina. También es una consecuencia de una crisis profunda en la relación entre cultura y sociedad, que resultó en una ola de politización y "sociologización" general y continua. Súmese a esto los desplazamientos internos dentro de la disposición de metodologías y objetos de estudio dentro de la misma academia. Por un lado, las nuevas disciplinas van creando un nuevo escenario en el que comparten el mismo radio de acción y los mismos objetos de análisis antiguamente reservados a la crítica y la historia de la literatura; y por otro los estudios literarios adoptan herramientas originarias de otras disciplinas.

Particularmente relevante en este inusitado eco de la discusión acerca del canon es su vínculo con los eficientes mecanismos de apropiación y divulgación de la sociedad mediática. Con la acostumbrada rapidez, la industria mediática reconoció en el tema un potencial polémico y por tanto acaparador. De modo que en poco tiempo el tema del canon encontró un eco mediático en el escenario cultural, político o pedagógico. En primera instancia, porque, como ya hemos visto, el canon es un fenómeno literario y social a la vez; y como fenómeno social atañe a una esfera más amplia que la académica, y más heterogénea que aquella que agrupa a su alrededor a especialistas e investigadores. Insistiendo en esta fuerza aglutinadora el crítico William Cain señala:

[...] the canon controversy not only involves choice among books, but also impels people to make decisions about the degree to which American's diverse population will be represented in institutional life. It also leads them to consider the extent to which each person holds shared beliefs, goals, and values and live and work as a member of a national community. (Cain 2001: 3)

Cain apunta aquí otro de los aspectos claves en este desarrollo acelerado: el vínculo entre canon y nación. En un momento en que los límites de la nación van siendo difuminados por la fuerza de las corrientes migratorias, las industrias culturales, los nuevos medios de comunicación y el complejo proceso de globalización, no es sorprendente que la temática del canon, por su propia historia estrechamente vinculada al proyecto de formación de la nación y el ser nacional, vaya acompañada de una particular y amplia resonancia.

Lo cierto es que en un intento de integración de todas las fuerzas participantes –integración que no debe ser idealizada en exceso– se fueron sucediendo debates en la radio y la televisión, foros de discusión en Internet, encuestas sobre los mejores libros del siglo, y no menor cantidad de quejas y lamentos frente a un supuesto empobrecimiento intelectual del joven estudiantado, etc. A pesar de la pluralidad de perspectivas y discursos implicados en estos debates, todos ellos tienen en común el cuestionamiento de las bases o la composición del canon, incluso cuando el término en sí queda solapado por conceptos más populares –"clásico", "lista de lectura", "grandes obras", etc.–, pero igualmente confusos.

Lamentablemente la masificación del tema "canon" ha traído consigo un fenómeno de simplificación que con marcada frecuencia acompaña a los medios de comunicación masiva⁷. Sobre todo en los meses siguientes a la publicación de *The Western Canon* de Harold Bloom, el tema pasó de golpe a las páginas de corte sensacionalista, en las que mayoritariamente se hizo escuchar el tono de queja, tanto de aquellos que apoyaban las tesis de Bloom, como de aquellos que las rebatían. Uno de los efectos colaterales de la polémica lista de libros canónicos que cerraba el volumen de Bloom a modo de epílogo fue una proliferación de invitaciones, primero a las grandes personalidades del arte y la cultura, y luego al público lector en general, a confeccionar sus propias listas⁸. Variadas revistas de renombre publicaron sus selecciones llevadas a cabo por un grupo de "reconocidas" personalidades de la cultura y la política. En este contexto aparecen en Alemania las selecciones

7 Un buen ejemplo de los extremos a los que puede llegar dicha simplificación es la página www.swantusch.de. Junto a la categoría de canon literario, y en una lógica apenas reconocible, encontramos las categorías de "gatos", "suroeste asiático" y "galería de fotos".

8 *Amazon*, la tienda virtual de mayor alcance internacional, lanzó un espacio para que los compradores-lectores pudiesen realizarse asumiendo la posición de las autoridades críticas que definen el canon, y construyendo ellos sus propios cánones. Paralelamente, la Universidad de Karlsruhe invitó al lector a confeccionar una especie de canon democrático –estadístico–, ya no desde la academia, sino "Un canon desde abajo" ("Ein Kanon von unten" –www.buecherkanon.de). En Austria, la revista *Profil* (www.profil.at/literaturkanon) lanzó un proyecto similar bajo el título "Austria elige, 50 clásicos para toda la vida", en el que los lectores tenían la posibilidad de confeccionar su propio canon. Paralelamente, la revista *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen* publicó un número dedicado al canon en el que aparecen los resultados de una encuesta bajo el título –bastante sugestivo– de *Der andere Kanon. Literaturen*, 1/2, Januar/ Februar 2002. Berlin. En el ámbito hispánico Cabrera Infante y Bryce Echenique lanzaron sus respectivos cánones literarios en una conferencia ofrecida en el Escorial en noviembre de 2002; y la revista *Lateral* publicó en enero de 1996 el resultado de la encuesta "¿Para qué sirve un canon?"

del semanario *Die Zeit*⁹, y el periódico *Süddeutsche Zeitung*¹⁰; en Francia la colección de mejores novelas a partir de una encuesta de *Le Monde*¹¹; y en España las selecciones de la *Revista Quimera* y *Qué Leer*¹². Estas encuestas y selecciones son reveladoras de una de las tantas dualidades que habitan la estructuración y confección del canon. Tras la apariencia de naturalidad, enunciada desde un supuesto conocimiento del tema –por parte de las grandes personalidades del arte– o de su carácter aparentemente democrático, se esconden las estructuras de poder y privilegio características del canon. La selección de *Le Monde*/FNAC, por ejemplo, realizada a partir de una encuesta a más de diez mil personas, pierde sus pretensiones de naturalidad, si observamos que el público recibía una lista de 200 títulos, previamente elegidos por un selecto grupo de escritores, libreros y políticos de la cultura (Beigbeder 2001).

A pesar del innegable eco mediático, e incluso académico, de la discusión del canon en el ámbito europeo no debe pasarse por alto el hecho de que mayoritariamente dicha discusión se ha desarrollado en tonos menos vehementes, y sin llegar a la citada emocionalidad de los círculos estadounidenses. Pocos han sido los ataques frontales a las tradicionales listas de lecturas de las universidades; igualmente han sido pocos los cuestionamientos de las tradicionales colecciones "canonicistas" como "Letras Hispánicas" de Cátedra, o "Clásicos Castalia" o "Biblioteca clásica" en el mundo hispano, o de "Gallimard" en el francés o de "Suhrkamp" en el germano. Por supuesto, podría esgrimirse una carencia de conciencia crítica frente a las autoridades culturales, o incluso referirnos a esa mantenida letargia del viejo continente que con tanta insistencia evocan algunas voces críticas. Puede ser, sin embargo, que el enfrentamiento se dé de otra manera, menos escandalosa y dentro de una atmósfera que invita al diálogo o al compromiso, más que a rupturas o revoluciones. Las revueltas pueden ser engañosas, y el escándalo puede ser en el fondo un simulacro, la simulación

9 El semanario *Die Zeit* lanza en 1997 una encuesta a personalidades del arte y la cultura, con el título "Mein Buch des Jahrhunderts" ("Mi libro del milenio") en el que semanalmente aparecieron los libros seleccionados (*Die Zeit* Mai/Juni 1997). Más tarde (Nov. 2002) el mismo semanario publica una lista de autores canónicos imprescindibles para la enseñanza (*Die Zeit*/ 11.11.2002).

10 Véase la colección "50 Romane des 20. Jahrhundert", selección y edición de *Süddeutsche Zeitung* (2004-2005).

11 Durante la primavera del 2001 el periódico *Le Monde*, en colaboración con la librería FNAC, lanzó una encuesta a través de cuestionarios insertados en el diario. El resultado fue la colección *Los 50 mejores libros del siglo XX*, comentada por el polémico Frédéric Beigbeder. (Beigbeder 2001)

12 La *Revista Quimera* publica la lista de las mejores novelas del siglo XX y en la revista *Qué Leer* aparecen "Los cien escritores del s. XX".

de algo que no se tiene, de una catástrofe que no se vive, de una muerte que no se sufre. Simulaciones que producen un sentimiento doble de heroicidad e inmunidad, a la vez que impiden un cambio más allá del espacio del discurso. La comedia de la muerte consiste en exponer con insistencia morbosa las heridas de un supuesto combate, en presentarse como víctima de una violencia inexistente, buscando eludir una crítica real o una transformación profunda. Algo sospechoso puede haber en tan magno escándalo, algo que nos lleva a sopesar la posibilidad de que un empeño de tal magnitud pueda estar dirigido menos a enunciar las razones de la crisis, que a ocultar que esta no existe. Baste traer a la memoria los mecanismos de simulación y simulacro descritos por Jean Baudrillard:

Todos los poderes, todas las instituciones, hablan de sí mismos por negación, para intentar, simulando la muerte, escapar de su agonía real. El poder quiere escenificar su propia muerte para recuperar algún brillo de existencia y legitimidad. (Baudrillard 1988: 45)

Interrogantes, voces y argumentos

Como en toda discordia semejante a un duelo político o moral, resulta difícil describir el escenario de la querrela sin convertirse en querellante. En un contexto expresamente ético la palabra no es ingenua, pues irremediamente representa una toma de partido. Incluso siendo la neutralidad el principio rector de nuestro análisis, ésta puede ser interpretada como una toma de posición de un lado o de otro de la lid. Otra posibilidad sería optar por repetir las descripciones aportadas por los propios participantes. En este caso debe tenerse siempre en cuenta el riesgo de reincidir en esa tendencia a la simplificación y a la caricatura, útiles quizá para desvirtuar al rival, pero ciertamente inadecuadas para una presentación general de la situación. Quizá llevados por la utilidad de recurrir a los modos de describir, desde el interior de la polémica, el escenario general y la propia ubicación dentro de él, muchos de los cronistas de la polémica acerca del canon, recurren en primera instancia a una estructura dicotómica en la que se enfrentan conservadores y liberales del canon. Representaciones como ésta caen en la trampa de repetir las simplificaciones maniqueas nacidas en el seno de la controversia, y mayoritariamente empleadas por los grupos más radicales. Agrupar en un único conjunto a todas aquellas corrientes que directa o indirectamente se han propuesto una revisión del canon occidental responde a una estrategia discursiva en defensa de ciertos valores, basada en estrategias de homogeneización y simplificación. En ellas los giros retóricos y la representación antinómica obligan al lector a una toma de partido, de modo que al final éste se ve impelido, frente al riesgo de terminar en el bando de los desacreditados, a descalificar a uno de los grupos. De estas tendencias

contrarias al diálogo y la diferenciación resultan las denominaciones de "Escuela del Resentimiento" de Harold Bloom (Bloom 1995: 33), o "The Allotropes of Post Marxist Leftism" de Roger Kimball (Kimball 1996: 12) o "las teorías conspirativas" de Mihály Dés (Dés 2002: 3), así como, aunque desde otra perspectiva, calificativos como el de "Apologetas del canon" (Hörisch 2002: 35).

Retomando el antiguo modelo de la *Querelle des Anciens et Modernes* y de cierto modo el de la *Nouvelle critique*, la discusión del canon suele ser presentada como un enfrentamiento entre un primer grupo, más conservador, celoso de los modos tradicionales de la crítica y la ciencia literaria, y otro grupo, formado por diferentes corrientes teórico-literarias que abogan por un cambio o, por lo menos, por una toma de conciencia de los mecanismos e instancias rectores en la tradición literaria. Un análisis más detallado de las diferentes voces participantes en la polémica pone en evidencia que, en verdad, el conflicto no enfrenta una y otra forma, sino posiciones variadas frente a diferentes aspectos relativos al canon, y también en relación con otros conceptos más amplios y difusos. La dificultad de organización inherente a toda controversia, se hace en este caso aún más aguda debido a que tras la denominación de "canon" se discute un complejo entramado de procesos y mecanismos relativos todos ellos al término "cultura", dentro del cual el canon funciona como referente común y, para muchos, sustitutivo.

Estas antinomias pierden todo sentido si partimos de la siguiente definición de canon literario, que en opinión de Sullà, puede ser tomada como denominador común dentro de la discusión:

[...] grupo de autores y obras que por razones estéticas o de otro tipo es considerado como valioso y por lo tanto merecedor de ser conservado, estudiado y comentado. (Sullà 1998: 11)

Esta definición, a primera vista esclarecedora, padece del síntoma clásico de las definiciones en el ámbito de la cultura: la hipersimplificación. En ella se aclara que el canon actúa sobre un objeto de canonización (autor-obra), a través de un conjunto de criterios de valoración –estéticos y de otro tipo–, ciertas nociones de valor, en estrecha relación con procesos hermenéuticos, de conservación y transmisión, y que finalmente a él se le asocian diferentes funciones. Sin embargo, las interrogantes aquí articuladas son numerosas: ¿Cómo se define una "obra literaria"? ¿A qué concepto de Autor se hace referencia? ¿Cómo y desde qué perspectivas se establecen los "criterios estéticos"? ¿Qué instancias tienen el poder de establecerlos? ¿Cuáles son los criterios aceptados como "de otro tipo"? ¿Valen por igual todos ellos? ¿"Es considerado" y "transmitido" por quién? ¿En manos de quién está el comentario? ¿Es válido cualquier comentario?; etc. Pero además, por negación, esta definición sugiere otras tantas cuestiones, igualmente problemáticas. De ella podemos deducir que existe un grupo de los no

"considerados", y que dicho espacio "exterior" no es merecedor de ser transmitido, estudiado y comentado. Lo que a su vez supone dividir el universo de la producción, pero también de la crítica literaria, en dos espacios: un centro correspondiente a la esencia, lo inteligible, lo primario y significado, y el resto equivalente a lo prescindible, lo superfluo, lo sensible y lo significativo.

No resulta adecuado, por lo tanto, trazar una partición dicotómica atendiendo a un único y estable eje divisorio. Las estructuras binarias, cómodas para la organización, tienden a establecer simetrías y continuidades, en realidad inexistentes. Claro está que toda forma de distinción puede ser tachada de arbitraria y artificial; más si se trata, como hemos dicho antes, de un espacio de constantes desplazamientos y superposiciones. Sin embargo, esta porción de artificialidad, sin duda innegable, no nos impide intentar una representación del espacio de la polémica a través de una estructura algo más compleja. Sirva la siguiente disposición, dividida a partir de cuatro interrogantes o criterios, de los que se desprende una serie de posiciones y argumentaciones, para demostrar hasta qué punto las posiciones encontradas en la polémica son irreducibles al binomio de "defensores vs. detractores".

El primero de los ejes corresponde al cuestionamiento de la *composición* del canon. En este caso, el objeto de estudio se concentra en la lista (catálogo), generalmente en forma de antologías, repertorio de los mejores libros de una región o tiempo determinado, o su correlato pedagógico, las listas de lecturas. Un lugar central lo ocupan las discusiones acerca de qué autores u obras deben pertenecer a la lista de obras canónicas, que desembocan en las exigencias de inclusión o exclusión de algunos grupos, géneros o regiones.

Frente a este tema las opiniones pueden ser divididas en dos grupos, los defensores del canon tradicional –formado principalmente por los clásicos de la literatura– y aquellos que reclaman la renovación de sus elementos, ya sea a través de la eliminación de obras¹³, o a través de la inclusión de nuevos textos¹⁴ o géneros¹⁵ no incluidos hasta el momento. Ambas posiciones eluden

13 Cfr. Kramer (1989: 12):

I believe that all form of popular culture should be banned from courses in the arts and the humanities.

14 Demandas de este tipo aparecen, entre otros, en el estudio de Elizabeth Ammons, "Men of Color, and Uppity Art at the Turn of the Century" (1994).

15 Cfr. James A. Winders (1991: 146):

Creo que el criticismo cultural debe seguir combatiendo el canon, allí, por ejemplo, donde aún queda mucho que demostrar acerca de la importancia del género. Considero también que los críticos de la cultura deberían dirigir su atención a «otros» textos y tradiciones.

el cuestionamiento de las estructuras y funciones básicas del canon, más allá de sus componentes; parten del canon como una lista restringida y representativa de lo más valioso de la literatura¹⁶. Tanto las corrientes más conservadoras como aquellas que proponen un cambio en la composición del canon¹⁷ respetan su estructura, y comparten la idea del canon como elemento primordial en la construcción y mantenimiento de los valores de una comunidad. Cuando Mona Scheuermann (1996: 18), para dar un ejemplo, critica los planes de estudio de literatura, por su inclusión o definición a partir de criterios sociológicos y propone una reducción de éstos, se sitúa en el mismo espacio discursivo que Toni Morrison (1992: 5) al exigir que el canon integre más claramente la presencia africana dentro de la literatura norteamericana. Siguiendo esta dinámica del límite exclusivo ambas posiciones se apoyan en un discurso basado en la oposición inclusión/exclusión del corpus canónico, y se concentran en las prerrogativas de su ampliación o reducción, sin llegar a cuestionar el canon como tal. La ampliación o apertura del canon tiene en muchos casos un trasfondo básicamente social y forma parte de un amplio proyecto de reinserción y revalorización de grupos social y culturalmente marginados por los polos de poder. Alrededor y contrarios a lo que se ha dado en llamar la trilogía "blanco-masculino-rico", o sea, frente a este "grupo de poder", favorecido por la historia y la unicidad en sus criterios rectores, se han ido agrupando una serie de formaciones o "grupos afirmativos" que se caracterizan por un marcado rechazo al discurso de exclusión de los primeros. En el contexto específico del canon y de la interrogante acerca de su composición, las exigencias de estos grupos afirmativos van dirigidas a la inclusión de sus propios representantes. Aunque indirectamente, pues muchas protestas venían de boca de los propios excluidos, la controversia surgida en España a raíz de la publicación de *Libros y letras de España*, recopilación de textos realizada para la Feria del Libro de Guadalajara (2000), puede ilustrar, desde el contexto español, este tipo de discusión. Muy pronto, incluso antes de terminada la Feria del Libro, se desató una controversia entre seleccionadores y no seleccionados, difundida con avidez por los siempre puntuales medios de

16 Cfr. George Kennedy (2001: 105):

Canon formation is a natural human instinct, an attempt to [...] preserve traditional knowledge and values against the erosion of the time and influences from outside the culture. Cfr. Winders, James A. (1991: 146)

17 Cfr. Thody (2001:31):

The wider the syllabuses and the broader the canon, the better this intellectual training (scholar) will tend to be.

comunicación. Lanzada la discusión del canon literario en el interior de las fronteras nacionales, algunas de las instituciones gubernamentales responsables de aquella elección (Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, y Ministerio de Cultura) se deshacían de una buena parte de la responsabilidad, a la vez que hacían su aparición en el escenario de la discusión del canon acusadas de inmiscuirse en los asuntos del arte¹⁸.

Generalmente los proyectos de inclusión de formas "otras" de hacer y entender la literatura entrañan el riesgo de que en dicho afán de apertura quede sacrificada la esencia misma de la diferencia. Si al insertarla como parte del grupo excluyente, ésta queda identificada como parte de la cultura común, su sentido original se volatiliza y queda absorbido dentro de un universo simbólico que a partir de la distinción determinaba antiguamente su razón de ser. En estos casos, simbolizar la diferencia puede significar narrativizarla e insertarla bajo la rúbrica de lo propio¹⁹. Frente a estos riesgos algunos críticos han planteado la necesidad de crear un canon paralelo e independiente. Si bien estos cánones pueden servir de contrapeso a la tendencia excluyente del canon tradicional, no debe olvidarse que una disposición de este tipo puede sugerir que las obras de mujeres (al igual que aquellas correspondientes a los criterios de raza, religión u origen cultural), interesantes desde el punto de vista histórico o social, no pertenecen al *mainstream* de la calidad literaria. Con ello se estaría, en el fondo, fomentando la idea de varios niveles de canonicismo "inferiores" antes de llegar al nivel "real/superior", que prescinde de justificaciones, contextos o perspectivas. Por otra parte, la construcción de un canon paralelo o

18 Cfr. Fernando Sánchez Dragó: "Cosas que traerán cola" en *elmundolibro.com*:

¿Mi opinión al respecto de cuanto aquí llevo dicho? Muy dura (remito nuevamente al lector a lo que en estas páginas escribí ayer). Incalificable resulta, efectivamente, y con las excepciones de rigor, el libro –oficial, no lo olvidemos– al que no sin asco, y por ello a regañadientes, he tenido que dedicar la mayor parte de esta crónica. Pero lo grave, lo verdaderamente grave, no es el partidismo ni las inmensas lagunas que a título más o menos individual lo caracterizan, sino el hecho –flagrante, sangrante, insultante– de que la particularísima y discutibilísima versión e interpretación de lo que actualmente sucede intramuros de nuestra literatura según los autores del librejo haya sido oficialmente asumida –perdónenme el subrayado y la insistencia– por quienes a causa de la naturaleza de sus cargos deberían representarnos a todos situándose por encima de las partes. Lo contrario equivale a avalar de nuevo, tal como sucedió en los ominosos años del Antiguo Régimen (y conste que con la etiqueta no aludo, esta vez, al franquismo), la irresistible y dramática –si no trágica– ascensión del pensamiento único.

19 Un estudio esclarecedor sobre dichas estrategias puede ser consultado en Todd McGowan (2001).

*Nebenkanon*²⁰ puede favorecer los mecanismos que critica, promoviendo la segregación o "ghettización", legitimando aquellos sistemas de los que se considera víctima²¹. Defenderse ante la exclusión impone casi irremediablemente una dinámica en que se hace necesario asumir el sistema de valores del grupo hegemónico²² y crear héroes que reemplacen a los otros. En este caso, la postura crítica ante el canon tradicional termina fortaleciendo el sistema jerárquico, convirtiéndose a la larga en "hacedora" de un canon²³, que por su propia naturaleza, terminará excluyendo a otros grupos²⁴.

Como hemos visto, todas estas propuestas que hablan desde y por la diferencia en el contexto de la composición del canon corren el peligro de no desprenderse de la hegemonía del sistema centro/periferia y de su correspondiente valorización, reiterando la defensa de la indudable verdad y belleza de la tradición propia. El discurso del "otro" debe, por necesidad, diferenciar el canon desde su propia constitución. La cuestión es cómo ofrecer al Otro nuevos –o perdidos– privilegios dentro de una sociedad que radicalmente tiende a favorecer al hombre ya de por sí privilegiado económicamente y perteneciente a la raza blanca, sin que estos logros reiteren la oposición binaria que ubica al Otro del otro lado de la norma²⁵.

20 Véase la categoría de lo no-canónico de McGowan (2001: 42):

la categoría de lo no-canónico, que permite a ciertos autores y textos ser fuertes como no-canónicos, ser utilizados en clases como no-canónicos.

21 Cfr. Munns (2001: 25):

The Other remains the Other in that well-known inversion, are the same, are the self, the apparent margin controls the center.

22 Cfr. Walter Mignolo (1998: 249):

Los estudios de las literaturas minoritarias junto con aquellas que prefieren las 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.

23 Peter Gendolla y Carsten Zelle (2000: 12) desarrollan en su ensayo "Die Negation des Kanons ist immer ein neuer Kanon –Vorbemerkung zur «ewigen Debatte»" un minucioso estudio de las diferentes aporías a las que se ven expuestos los grupos afirmativos en su lucha por la inclusión y el reconocimiento.

24 Peligro advertido por Jessica Munns (2001: 24) en su análisis de las opciones feministas frente al canon en el contexto de la literatura inglesa. Munns (2001: 24).

25 Una de las propuestas más arriesgadas, y en nuestra opinión, más diferenciada de las opciones reales –en este caso desde la perspectiva feminista– frente al canon, es ofrecida por Griselda Pollock en su libro *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Véase además el ensayo de Schweickart (2000) acerca del canon y su correspondiente lector –ambos androcéntricos– y la necesidad

En una abarcadora recopilación de artículos sobre el canon literario editada por Enric Sullà, fue publicado un ensayo de Walter Mignolo sobre los mecanismos del canon en la esfera de la enseñanza académica y de los derroteros seguidos y a seguir en la problemática de la inserción y representación de los grupos afirmativos dentro del canon. En este ensayo Mignolo plantea la urgencia, primero, de una clara distinción entre el nivel vocacional y el nivel epistémico; y segundo, la necesidad de desarrollar para cada uno de estos espacios de discusión un instrumental acorde a la naturaleza de la misma:

[...] 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 vocacionales. (Mignolo 1998: 260)

De la conciencia de los riesgos inherentes a la construcción de dichos cánones alternativos surge la necesidad de extender la discusión más allá de la composición y pasar a estudiar detenidamente las formas y estructuras en las que se presenta el canon. Cada disposición elegida supone una forma determinada de organización del conocimiento, y acarrea una serie de implicaciones en cuanto a la distribución jerárquica, espacial, y temporal dentro y fuera de ella. En este caso, que definiremos como segundo eje distintivo, las diferentes voces o argumentaciones se articulan a partir de la interrogante de cuál es la estructura que organiza o debe organizar el canon y cuáles serían, o son, sus implicaciones.

Todo sistema de conocimiento supone una ordenación o taxinomia²⁶, así como una simplificación de procesos complejos presentados en estructuras y esquemas más sencillos y generalizadores (Hahn 1987: 28). Con respecto al

tanto de una "hermenéutica negativa" como de una "hermenéutica positiva" para su estudio.

26 Usamos el término "taxinomia", en el sentido aportado por Michel Foucault (1966: 79-82), o sea, como denotación de un sistema de signos utilizado para poner en orden las naturalezas complejas. Asimismo, asumimos su relación estrecha con el término *mathesis*, álgebra de las representaciones complejas. Relacionado igualmente con el concepto de *génesis* –análisis de la constitución de los órdenes a partir de series empíricas. "La *mathesis* es la ciencia de las igualdades y, por ello, de las atribuciones y de los juicios; es la ciencia de la verdad; la *taxinomia*, a su vez, trata de las identidades y de las diferencias, es la ciencia de las articulaciones y de las clases; es el saber acerca de los seres. [...] La taxinomia establece el cuadro de las diferencias visibles; [...] trata los signos en simultaneidad espacial, como una sintaxis [...]". La taxinomia establece, por tanto, cierto *continuum* de las cosas sobre una no-discontinuidad o plenitud del ser. De ahí que se oriente a la representación de la continuidad oculta del ser reconstruida a través del lazo temporal de representaciones discontinuas.

canon literario como sistema de conocimiento, salta a la vista que dentro de la discusión que nos ocupa son usadas varias disposiciones, en su mayoría estructuras centradas²⁷ y, por lo tanto, jerárquicas. Harold Bloom, por ejemplo, organiza su canon en una estructura arbórea, en cuyo centro se encuentra la raíz –Shakespeare– de la que se desarrollará, en orden cronológico y a través de un sistema de herencias²⁸, un primer nivel. Este primer nivel dará paso, a su vez y por las mismas razones, a otros escritores canónicos más cercanos al lector, pero más distantes de la fuente o raíz del sistema²⁹. Esta estructura, bastante común en el pensamiento occidental, tiene su correlato en la disposición concéntrica, igualmente esencial dentro de la episteme occidental para la organización del conocimiento. En el centro, la médula que no necesita un porqué ni una justificación de su inclusión; a su alrededor los elementos escogidos por cumplir con uno o varios criterios. A esta categoría pertenecen también todos aquellos cánones que parten de la noción de *opera aperta*; o sea, aquellas obras que se prestan a constantes lecturas desde todas las perspectivas críticas –*Don Quijote de la Mancha*, *Hamlet*, *Fausto*, *La divina comedia*, etc. Asociados a ellos y dispersos en diferentes grupos están situados aquellos textos considerados relevantes, por ejemplo, dentro del tema de la metaficción, del exilio, de la deconstrucción del sujeto creador, etc.³⁰. Por supuesto, esta estructura es potencialmente "más democrática", pues cada crítico debería reconocer –y en principio conocer– la existencia y el valor de otras corrientes crítico-literarias y de las lecturas que proponen. La realidad de la práctica crítica literaria transita, sin embargo, otros derroteros y no todas las propuestas de lectura "valen" lo mismo, de modo que subsiste la jerarquía entendida como acercamiento a, o distanciamiento de la "verdad" subyacente en el texto.

Como anotábamos antes, la noción esencialista de la cultura, aun vigorosa en nuestros días, supone un centro como lugar de enlace o elemento de cohesión. A través del mantenimiento de ese espacio casi sagrado, nos comunica esta tradición geocentrista, puede evitarse la desintegración del

27 Jochen Hörisch (2002: 33), por ejemplo, plantea que "sólo a través de un consciente distanciamiento de un canon, podemos determinar la ubicación histórico-filosófica y sistémica de una obra" (*trad. nuestra*). ("Nur in bewusster Absetzung von einem Kanon lässt sich der geschichtsphilosophische und systemische Ort neuer Werke angeben"). Véanse también los aportes de algunos de los representantes de las teorías sistémicas –Mignolo, Lotman, etc.– en su defensa de la periferia frente al centro.

28 En el caso de Bloom en su libro *The Western Canon*, la relación se da a partir de los criterios de *reference, deference and difference*.

29 Según Harold Bloom el núcleo del canon está formado por la figura de Shakespeare y de él se "desprenden" sucesivos autores y textos literarios.

30 Estas estructuras fueron analizadas detalladamente por Wendell V. Harris en su ensayo "La canonicidad" (Sullà 1998: 43-48).

universo. Una morfología de este tipo supera la diferenciación topográfica, puesto que aquellos elementos considerados como centrales ocupan también el lugar más privilegiado en la escala de valores y están destinados a convertirse en el objeto primero de estudio, reproducción y transmisión dentro de la cultura.

Sabido es que la disposición en sistemas centrados o arbóreos –dos versiones de la representación esencialista– ha sido preeminente dentro de la episteme occidental. De la relación de valores asociada a dicha distribución dan cuenta numerosos términos a la vez espaciales y éticos –obsceno, arrabalero, orillero, descentrado, marginado, etc.

En las últimas décadas se han venido articulando una serie de discursos dirigidos a enunciar el valor tanto de lo excluido, o sea, de lo que está más allá de las fronteras normativas, como de todo aquello que se sitúa en la región misma del límite o que fluctúa entre ambos lados de la frontera. El multiculturalismo sustenta, entre otras cosas, que "una de las cosas más interesantes de la historia y la cultura ocurre en las zonas de contacto entre culturas", y propone "estudiar las situaciones fronterizas, no sólo porque son fascinantes en sí mismas, sino porque su comprensión puede aportar un poco de esperanza en el mundo" (Hughes 1994: 97-98). El postcolonialismo, por su parte, se encamina hacia una reescritura de los signos relacionales entre centro y periferia, y una reestructuración de las fuerzas que rigen sus vínculos (Toro 1999: 11-51). Semejantes proyectos de revisión y re-enunciación de ciertos sistemas crítico-valorativos aparecen también en los estudios neohistoricistas, deconstructivistas, feministas, etc. La importancia de tales grupos debe verse no en su condición de alternativa frente a un grupo dominante y homogéneo, sino en su potencial subversión de todo el sistema, en la autonomía y la complejidad de fuerzas que sus propuestas sustentan.

Volviendo a las taxinomias, recordemos que las estructuras centradas, de las que con tanta frecuencia se hace uso en la polémica del canon, suponen no sólo una distribución espacial y valorativa determinada; su distribución corresponde también a una forma particular de establecer el tiempo dentro de ellas. De cierto modo esto se debe a que la existencia del canon responde a "[...] la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro" (Mignolo 1998: 251). En primer lugar el tiempo representado dentro del canon, es, por antonomasia, un tiempo lejano del momento de la génesis. Los autores han muerto hace mucho tiempo, y han desaparecido no sólo las condiciones en las que los textos fueron creados, sino también todas aquellas generaciones que vivieron esas condiciones. El porqué de esta necesaria lejanía temporal suele ser fundamentado a través de la idea del tiempo como prueba de fuego, el olvido como corrupción, la memoria como salvación. Este supuesto ignora, como anota Pozuelo Yvancos, que la relación del texto y la memoria colectiva fluctúa constantemente, y que las causas de esa fluctuación pocas veces nacen

del texto mismo³¹. Añádase a esto el hecho de que tales relaciones con el pasado crean una especie de pesimismo temporal, según el cual –como advertía Manrique– "a nuestro parecer, todo tiempo pasado fue mejor". No han sido pocas las voces que se han negado a estas formas de apología del pasado. Con la extrema precisión típica de sus numerosos estudios sobre el "estado" de la cultura, Pierre Bourdieu propone un distanciamiento de dichos vínculos con el pasado y su herencia:

[...] no como un patrimonio, cultura muerta a la que se rinde el culto obligado de una devoción ritual, no como un instrumento de dominación y de distinción, cultura bastión y Bastilla, que se opone a los bárbaros de dentro y de fuera, a menudo los mismos, hoy en día, para los nuevos defensores de Occidente, sino como instrumento de libertad que supone la libertad, como *modus operandi* que permite la superación permanente del *modus operatum*, de la cultura cosa y cerrada. (Bourdieu 1995: 490)

Ahora bien, tampoco se trata de abrazar la corriente opuesta y convertir la revisión del pasado en un gesto radical de evolucionismo a toda costa, y entregarse a la creencia en una representación de la historia como continuo e irreversible desarrollo. No ha de olvidarse el hecho de que tanto la idealización del pasado instrumentado a través de ciertas nociones del canon, así como el presupuesto evolucionista parten de una idéntica forma de eludir las diferentes direcciones de la historia, sus contracorrientes y desvíos. Estudiar las formas en que el canon estipula un pasado, es acercarse a las estrategias en que dicha memoria se construye a sí misma, es acercarse al archivo, como primera forma de fijación y construcción de la historia, pero es también acercarse a la historiografía –también la literaria– como constructo semiótico marcado por voces y estructuras igualmente complejas³².

Replantearse los modos esencialistas y centristas de representación de la tradición literaria significa, por lo tanto, asumir el valor del margen o del exterior. Estas transformaciones sólo pueden acometerse, sin embargo, si se admite que en la mayoría de los casos se ha llevado a un plano de lo

31 Cfr. Pozuelo (1998: 228):

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 declarados inexistentes. En este sentido todo texto contribuye no sólo a la memorización, sino también al olvido.

32 Remitimos aquí a los estudios sobre la dinámica del archivo ofrecidos por Boris Groys (1992: 9-21). En ellos, aunque sin referirse directamente al fenómeno del canon literario, hace un análisis profundo de las relaciones entre el espacio de fijación –temporal y material– del archivo, y el espacio profano sujeto a las fuerzas corrosivas, pero también liberadoras, del tiempo.

fundamental –para una sociedad e incluso una civilización– lo que en realidad corresponde a un estrato determinado de la sociedad; y que estas reglamentaciones son el fruto de numerosos procedimientos selectivos y valorativos enunciados por determinados grupos de poder. La problemática de los procesos de formación y de las instancias responsables en ellos constituye el eje tercero de la discusión. Eje que en principio podría ser incorporado al segundo, pues el análisis crítico de las estructuras del canon conduce irremediabilmente a un análisis de la formación de dichas estructuras y de las marcas que este proceso performativo deja en ellas. A las interrogantes relacionadas con el proceso de formación del canon y las autoridades que lo accionan, se une, además, la cuestión de los intereses que estas autoridades o instancias representan. Como al respecto afirma Christoph Bode (1997: 70), la teoría deviene contingente a través de la práctica, y supone aceptar que podría comportarse de una manera diferente, o por lo menos ser interpretada de otra forma³³. Someter el discurso del canon literario, sea cual sea su perspectiva, a un análisis crítico es, ante todo, aceptar la contingencia tanto de la posición crítica propia como de la ajena; es negar el canon como fuerza natural y autorregulada; es, en última instancia, suponer el canon como construcción discursiva, como estructura en constante modificación. No resulta extraño, entonces, que muchos de los que ven en el canon un espacio de naturaleza sagrada, se nieguen radicalmente a este tipo de análisis. Acudir al insulto³⁴ es una de las estrategias usadas; poner en duda las capacidades críticas del contrario, otra no menos común³⁵.

Tenemos, entonces, que el tema de la formación del canon no divide la controversia en una u otra idea del proceso performativo del corpus, sino en

33 Cfr. Christoph Bode (1997: 70):

Las lecturas derivadas de la teoría, aun siendo autoafirmativas, ¿tienen la posibilidad de autorrevisarse, de autotranscenderse? Teoría es conciencia de la contingencia de la propia práctica. Es igual a reconocer que algo podría comportarse de una manera diferente a la que –de forma del todo contundente– se me presenta ahora. (*trad. nuestra*)

Haben theoriegeleitete Lektüren, obwohl selbstaffirmierend, die Möglichkeit der Selbstrevision, der Selbsttranszendierung? Theorie ist Bewusstsein der Kontingenz der eigenen Praxis. Das ist gleichbedeutend mit der Erkenntnis, dass etwas sich möglicherweise anders verhalten könnte als es sich mir –völlig schlüssig– momentan darstellt

34 Véase a este respecto el libro de Jeffrey Hart *Smiling Through the Cultural Catastrophe. Toward the Revival of Higher Education*.

35 Un ejemplo casi paradigmático de estas estrategias de descalificación del contrario aparece en "«Diversity», «Cultural Studies» and other Mistakes" de Roger Kimball (1996).

aquellos que, al universalizarlo, evitan su análisis y aquellos que lo asumen como construcción en estrecha imbricación con la cultura, a su vez sistema de máxima complejidad y movilidad.

La elección de lo canónico es, en última instancia, la diferenciación entre lo central y lo marginal, entre la memoria y el olvido, entre el archivo y la realidad, amén de una recíproca asignación de signos positivos y negativos. Se imponen las interrogantes de si realmente lo elegido equivale a lo mejor de lo creado, como sustentan algunas voces, o si, por el contrario, responde a lo más representativo para el grupo que lo elige. Y aún más, se impone la interrogante de si existe la posibilidad de llegar a una elección "pura" e independiente de un contexto ideológico. En el campo de la literatura, como en cualquier forma de arte, la delimitación se produce en medio de un proceso de carácter social y no únicamente estético. Los más conservadores, obstinados en demostrar la independencia del arte y de sus valores inmanentes, apelan a la verdadera fuerza de la estética y a su carácter autoafirmativo. En el fondo, esta defensa a ultranza frente a las amenazas más o menos reales de la pérdida de la identidad cultural esconde cierta impotencia ante la insuperable interrogante de la tradición y de la postura que se ha de tomar ante ella. Baste citar aquí la declaración lanzada por el Comité Ejecutivo de la *Modern Language Association of America*. Resulta significativo el hecho de que dicha institución intenta primero justificar, declarándolas como "curso legal", las nuevas tendencias en el estudio y la enseñanza de la literatura; y luego, procede a presentarse a sí misma como entidad rectora y responsable exclusiva de la evolución, tanto de la crítica literaria actual, como de su relación con la tradición y el canon:

Lejos de descartar el canon establecido, la mayoría de los profesores de literatura y lengua de hoy día siguen explicando las obras tradicionales de la cultura occidental, a pesar de que un número creciente incluye obras nuevas u otras que habían sido rechazadas, tanto de la cultura occidental como de otras. En lugar de atacar las obras tradicionales por cuestiones políticas, estos profesores reavivan el estudio de la literatura y la lengua al plantear, desde nuevas perspectivas, cuestiones provocadoras. Frente a la acusación de que tales cuestionamientos y perspectivas degradan las normas, es notorio que han estimulado a los estudiantes a pensar de un modo más crítico, más vigoroso y creativo. [...]

La literatura siempre ha sido un campo de batalla para los valores sociales, estéticos y éticos, y también lo ha sido el estudio de la literatura y la lengua. Algunos cambios recientes en nuestra cultura han intensificado estas preocupaciones de tal modo que hoy requieren ser discutidas en un espíritu de respeto mutuo³⁶.

36 "Statement on the Curriculum Debate" (1991). Citado por Luis T. González del Valle (1993: 20-21).

La postura neohumanista –a la que se afilian muchos de los que se oponen a la idea de un canon como constructo social de trasfondo ideológico– tiene su base en antiguos preceptos de corte universalista y fundacionalista. En el fondo de esta tendencia se afianza el supuesto de un carácter autoafirmativo de las obras canónicas, según el cual la valoración es generada desde la obra misma, y está, por lo tanto, básicamente desligada de la perspectiva del crítico, del lector, de la inmensa parafernalia del mercado del libro, de las instituciones educativas y de todas aquellas instancias que participan en la producción, la distribución y la recepción literaria. Contraria a esta posición se sitúa aquella –equiparable, en el estrecho marco de la polémica, a las propuestas de Northrop Frye en su libro *La estructura inflexible* (1973)– que defiende un concepto de valoración productora de un vínculo relacional que incluye como mínimo la presencia de dos elementos: texto y lector. La valoración ocurre, señala esta tendencia, en directa y determinante relación con una perspectiva y un objeto determinado, de ahí que un juicio como "éste es un texto de valor" suprima numerosos términos intrínsecos al carácter dinámico de la valoración: ¿para quién?, ¿con respeto a quién?, ¿con qué objetivo? No basta la interrogante de si es bueno un texto o no, habría que preguntarse cuán bueno para qué y desde qué perspectiva; cuán bueno con qué objetivos y para quién. La serie heterogénea de cánones definidos de forma pragmática producto de los postulados antes apuntados puede conducir igualmente a una serie de aporías; pues el canon, por su naturaleza y su historia, parece apuntar hacia la hegemonía total y hacia la autopetruación³⁷. Acaso sea ésta una de las causas de esa imposibilidad de

37 Cfr. Eibl (1998: 61):

La estática de un canon y la dinámica de la progresiva diferenciación funcional (la fuerza aglutinadora general del canon y la progresiva individualización de los proyectos de vida) no pueden formar una coalición. La alternativa en el compromiso, de que existen varios cánones, es una *contradictio ad adjectio*. Varios cánones simultáneamente vigentes es algo así como varios papas. Por supuesto, ocasionalmente existieron papas y contrapapas, emperadores y contra-emperadores. Pero fueron sólo excepciones, en las que al final el mundo se hacía sentir, y también en esas parejas cada uno de sus miembros reclamaba ser el único válido. (*trad. nuestra*)

Die Statik eines Kanons und die Dynamik der fortgeschreitenden funktionalen Differenzierung (die Allgemeinverbindlichkeit eines Kanons und die fortschreitende Individualisierung der Lebensentwürfe) – das kann ja eigentlich nicht zusammengehen. Das Ausweichen in den Kompromiss, dass es eben dann mehrere Kanones gebe, ist eine *contradictio ad adjectio*. Mehrere gleichzeitig geltende Kanones sind so etwas wie mehrere Päpste. Natürlich gab es gelegentlich Papst und Gegenpapst, Kaiser und

abandonar del todo las estructuras jerárquicas y excluyentes del canon, apuntada por Guido Graf en “Der Rhetorische Kanon der Finalität”³⁸. ¿Existe, entonces, una salida a las tendencias universalizantes y esencialistas del canon? ¿Es el canon un círculo vicioso de autoafirmación como afirma Christoph Bode³⁹?

Posiblemente todo intento de superar una estructura dicotómica, a través o de la inclusión o de la diferencia, resulte inútil. Frente a un sistema jerárquico y esencialista que se presenta a sí mismo como una disposición orgánica y natural dividida en un núcleo signifiante y estructurador y una periferia caótica y definida únicamente a través de su relación con el núcleo, lograr la inclusión puede significar negar la diferencia –y con ella la identidad–, apoyar la diferencia puede conducir a la autoexclusión. La base de este círculo vicioso está en la esencia misma de la estructura binaria, instaurada sobre un sistema de ausencia/presencia de ciertas características o criterios. En un sistema como éste, la voz que disiente puede ser ubicada del lado de la ausencia, mientras que la incorporación puede, como hemos advertido más arriba, volatilizar la diferencia y ubicarla en el universo simbólico y discursivo que se pretende negar.

Volviendo al proceso de canonización, debemos anotar que la gran variedad de corrientes herederas de los planteamientos postestructuralistas

Gegenkaiser. Aber das waren Ausnahmen, in denen sich das Ende der Welt ankündigte, und auch bei diesen Paaren beanspruchte jedes der beiden Glieder, das allein allgemeingültige zu sein.

38 Cfr. Graf (1997: 251):

Mientras para algunos científicos el canon no puede ser suficientemente abarcador, para los otros el canon se basa en una ética elitista, que en caso de duda excluye lo que no satisface sus exigencias. En vez de reinventar cada vez un canon como modelo de orden y autoridad, sería más sensato escuchar atentamente durante un rato su polifonía. (*trad. nuestra*)

Während den einen Wissenschaftlern der Kanon nicht umfassend genug sein kann, ist den anderen Forschern an einer elitären Kanon-Ethik gelegen, die im Zwischenfall ausschließt, was ihr nicht genügt. Statt den Kanon als Ordnungs- und Autoritätsmodell immer wieder neu zu erfinden, wäre es weitaus sinnvoller, eine Weile nur seiner Vielstimmigkeit zu lauschen.

39 Cfr. Bode (1997: 76):

La inversión de la jerarquía conduce a la repetición de la situación. Sin jerarquía no existe en absoluto la liberación. (*trad. nuestra*)

Die Umkehrung der Hierarchie führt zur Wiederholung der Verhältnisse. [...] Ohne Hierarchie gibt es überhaupt keine Befreiung.

coinciden en que los conceptos tradicionales de presencia, originalidad, identidad, completitud y sentido se han evidenciado como ilusorios. Todas ellas se han enfrascado en la ardua y no menos compleja tarea de su renovación. Por un lado algunas voces demandan una revisión de los mecanismos de producción cultural y plantean la urgencia de la "desnaturalización" del fenómeno estético-literario. Bourdieu, por ejemplo, propone que

En contra de la amnesia de la génesis, que es lo que origina todas las formas de ilusión trascendental, no hay antídoto más eficaz que la reconstrucción de la historia olvidada o reprimida que se perpetúa en esas formas de pensamiento aparentemente antihistóricas que estructuran nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos. (Bourdieu 1995: 491)

Por otro lado, estas mismas demandas son recibidas como discursos de "la *Haute Couture* de la negatividad", o de "los campeones del enjuiciamiento" (Willens 2002: 7). Se sobreentiende entonces que, como lo hace Gottfried Willens, cuando la polémica supera el estudio de las transformaciones en el terreno de la valoración y definición de la literatura, y llega a cuestionar la legitimidad de los cánones establecidos, pierde, a los ojos de estas fuerzas más conservadoras, toda validez científica y metodológica⁴⁰. Si bien la literatura se dirige cada vez más hacia un universo de contextualización tanto de la obra como de la mirada sobre ella, no debe olvidarse que aún persisten aquellas corrientes conservadoras que defienden una universalización tanto del autor, quien durante el proceso de creación o *filogenesis* no toma conciencia de su propia historicidad, como de las condiciones en las que continuamente se reproduce y se reescribe el texto y su

40 Cfr. Willens (2002: 27):

[...] el debate alrededor del canon, toda vez que va más allá de la exploración, practicada desde siempre, de la transformación del canon y de los correspondientes cambios en la definición de literatura, para dirigirse a la deslegitimización de toda construcción canónica y terminológica, es absurdo; forzado metodológicamente y ontológicamente retrasado, o sea, como es infundado en el espacio de la poetología, la estética o la ciencia de la cultura, no podrá jamás alcanzar su objeto, la literatura. (*trad. nuestra*)

[...] die Kanondebatte ist, soweit sie über die seit jeher geübte Erkundung des Kanonwandels und der korrelativen Wandlungen des Literaturbegriffs hinaus auf die Delegitimierung jeglicher literarischer Kanon- und Begriffsbildung abzielt, unsinnig; methodologisch überdreht und ontologisch unterbelichtet, nämlich poetologisch, ästhetisch und kulturtheoretische bodenlos, wie sie ist, kann sie niemals bei ihrem Gegenstand, der Literatur, ankommen.

historia (*ontogenesis*). Igualmente debe tenerse en cuenta que dicha tendencia a buscar en el texto su carácter trascendental no es únicamente característica de dichas posiciones conservadoras. Frecuentemente conviven –incluso en un mismo autor– la defensa de ciertos valores trascendentales en el texto, con la clara demanda de diferenciar las formas y entidades que actúan en la formación y transmisión de nuestro saber cultural. Recordemos asimismo que también los estructuralistas y postestructuralistas, han llegado a sugerir la posibilidad de una esencia de la literatura, más allá de las condiciones y disposiciones de su producción y reproducción⁴¹.

Todo esto está en estrecha relación con una continuada reescritura de las funciones y herramientas del crítico literario. Insertado en un amplio proceso de "cientifización", la labor del crítico cambió radicalmente con la llegada del positivismo. Como corriente defensora de una ciencia libre de valoración, el positivismo intenta constituirse como ciencia de la estructura y el funcionamiento. En consecuencia, la valoración de un texto es considerada como evidencia de los límites del lector o crítico a la hora de enfrentarse directa y personalmente al misterio del texto, o sea, como signo de la falta de soberanía en la que ha vivido por mucho tiempo el proceso de lectura. Desde las formas del vitalismo y el científicismo, formas primeras del positivismo, los postulados de un análisis no necesariamente valorativo han tenido una importancia creciente dentro de la cultura del siglo XX, contribuyendo a establecer el clima de escepticismo general, surgido con la modernidad e imperante en nuestros días. Escepticismo latente también en la toma de distancia frente a las interrogantes de sentido y valor, y en los intentos de un "pensamiento más allá del bien y del mal" (Willens 2002: 44). El crítico está ahora ubicado en otro radio de acción, con otras herramientas y otras responsabilidades. De él se espera una crítica más cercana al análisis de estructuras, funcionamientos e interdependencias y libre de las tendencias valorativas de la crítica tradicional. Al respecto leemos en *Mil Mesetas*:

[...] nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. (Deleuze/Guattari 2002:10)

Al poner en primer plano el modo de enunciación desde una perspectiva lingüística, semiótica, psicológica o económica, la autoridad del texto a partir de sus propias fuerzas se desvanece. Y todo esto en un contexto en que la

41 Véase, por ejemplo, el concepto de *escritura blanca* de Roland Barthes, definido como lenguaje transparente, "que pierde voluntariamente todo recurso de elegancia o de ornamentación, pues estas dos dimensiones introducirían el texto en el espacio de la escritura, del tiempo, en el espacio de la historia" (Barthes 1972: 57-59).

crítica literaria va perdiendo poco a poco la exclusividad en el manejo de los textos literarios y la literatura ha pasado a ser objeto de estudio de otras disciplinas. La fuerza cada vez mayor de los estudios multi- o transdisciplinarios, conjugando en su aparato crítico métodos y objetos de estudio de diferentes disciplinas, ha despertado igualmente los temores de una pérdida definitiva en la coherencia metodológica tradicional. Si bien aún son pocos y reposados, ya podemos hacernos una idea de los tonos apocalípticos frente a las futuras revisiones dentro de la crítica literaria a partir de las transformaciones sugeridas hoy desde los avances en el campo de la genética o de la informática.

En cuanto al nuevo objeto de estudio, la crítica literaria establece, en un gesto *midráshico* en la relación con el texto, una vinculación con la obra literaria que va más allá de la diferenciación entre el original y su comentario; pues se constituye como una relación de lenguaje a lenguaje. Como continuación y reelaboración de la noción, básicamente impresionista, de una "crítica sugestiva", aparece el concepto de "formación discursiva" y con él una negación de la diferenciación entre objeto y sujeto de la crítica literaria. Roland Barthes advierte en *Elementos de semiología* que el crítico literario asume su lenguaje como un metalenguaje, como discurso de segundo orden que opera sobre un lenguaje de primer orden. El lenguaje de segundo orden puede convertirse, sin embargo, en lenguaje de primer orden al ser sujeto de un nuevo metalenguaje que lo integra como objeto de análisis. La constante superposición de niveles, así como los consiguientes cambios de roles y funcionamientos, dinamitan la autoridad tanto del lenguaje primario en sí, como de todo metalenguaje o discurso crítico. En consecuencia, la crítica no puede ser ubicada en un territorio invulnerable. Todo discurso es igualmente ficticio, pues nada está enraizado en el terreno de la verdad. Evidentemente estos planteamientos no sólo acarrearán un cuestionamiento del canon como entidad dotada de autoridad, estabilidad y eficacia, sino que le niegan a la crítica el dominio e incluso la posibilidad real de una verdad textual.

Funciones

Por último, podemos distinguir varios posicionamientos frente a la cuestión de las funciones del canon literario dentro de la sociedad contemporánea. Tan importante han sido las interrogantes del *telos* para la literatura en general como para el canon mismo. Baste recordar la comedia *Las ranas*, de Aristófanes. Uno de los momentos clave en la disputa entre Eurípides y Esquilo por alcanzar el trono de la comedia, es precisamente la discusión acerca de los fines de la literatura. Dentro de la polémica resuenan con fuerza los ecos de la antigua dualidad horaciana *prodesse vs. delectare*.

La versión "pura", defendida por unos, y su contrario, la "comprometida", y ambas encaminadas a fijar el papel del arte, creando junto con los mecanismos de valoración, conservación y transmisión del quehacer literario una no menos importante gama de criterios de control de la producción. Como es sabido, la distinción entre dichas variantes del arte tiene su origen en otra, menos evocada: las versiones helénicas y judías. Aquella como desarrollo armónico o espontaneidad de la conciencia, y ésta como compromiso inquebrantable o severidad. Como en la discusión del canon, "si el helenismo tiende, en sus peores impulsos, a un universalismo insustancial", el judaísmo, por su parte, puede llegar a convertirse en un particularismo ciego, llegando incluso hasta "la vaciedad patricia y el fanatismo plebeyo" (Eagleton 2000: 108). La noción de arte puro, o estética pura, relegada durante algún tiempo a un segundo plano y retomada hoy con insistencia, ha sido siempre uno de los temas fundamentales de un debate continuado acerca de los impulsos legítimos del arte. Ahora, y en consonancia con aquella máxima de Flaubert y Baudelaire del "arte por el arte", algunas voces dentro de la polémica del canon defienden la idea de la cultura como juego libre y autosatisfactorio, en el que todas las facultades humanas pueden ser exaltadas desinteresadamente. La negativa a la toma de partido viene sustentada en estos casos sobre el argumento de que implicarse es embrutecerse. La cultura, afirman algunos, debe establecerse como antídoto contra la política; suavizar, en su apelación al equilibrio, las visiones parciales y fanáticas y mantener así al espíritu puro alejado de todo lo tendencioso, desestabilizador y sectario⁴².

El grado de "pureza" o "compromiso" exigido no atañe únicamente a la producción artística; recae por igual sobre la crítica y la transmisión del acervo cultural. De modo que, como en las variantes del arte, se presentan, como enfrentadas, la "crítica comprometida" y la "crítica literaria pura". Esta acusa a aquella de pervertir con sus análisis "politizantes" la verdadera esencia del arte –y de su fiel crítica–, sus valores trascendentales e independientes. Aquella acusa al segundo grupo de ignorar la naturaleza social de toda crítica y de paso propugnar un arte "egoísta", excluyente y

42 Cfr. Eagleton (2000: 34):

Con su rechazo a las tomas de partido [...] la cultura se presenta como una noción políticamente neutra. Y sin embargo, es esa implicación formal con la pluralidad lo que la vuelve más partidista que nada. La cultura no se plantea a qué fin deberían servir las facultades humanas y, por tanto, ignora de forma característica todo lo que se refiere al contenido. Se limita a decir que esas facultades se deben desarrollar armoniosamente, equilibrándose unas con otras de forma juiciosa, insinuando, por tanto, una política en el orden formal. Se nos exige, pues, que creamos que la unidad es inherentemente preferible al conflicto, o el equilibrio a la toma de partido.

defensor de un sistema hegemónico tanto dentro del canon como dentro de las instituciones canonizantes.

Los partidarios tanto del arte puro como de la crítica literaria pura, ven en las nuevas corrientes crítico-literarias una instrumentalización de la literatura, en este caso con fines ideológicos. En ellas está la causa primera del descenso generalizado del nivel cultural, las carencias en el dominio y el uso del idioma y la pobreza del gusto del lector. El acercamiento comprometido a la literatura y a su historia es interpretado desde aquí como el "virus intelectual" (Kimball 1996: 12) por el que

[...] los críticos literarios de la academia políticamente correcta brincan con alegre impunidad del psicoanálisis a la semiótica y de la lingüística a la sociología, bordando con lujo de colorido un discurso que se consume en su propio narcisismo, que se eleva ardiendo como un globo de papel cada vez más lejos de la realidad. (Morales 2000: 8)

No son escasas las voces que, como la de Hilton Kramer, insisten en un estado de crisis en el que las universidades, y más específicamente las facultades de humanidades, están insertadas en un proceso de autodestrucción, obligadas a abandonar su principal tarea, la transmisión de la "esencia de nuestra civilización" (Kramer 1989: 10), reduciendo sus funciones a un "entrenamiento ideológico" (Kimball 1996: 8) o *brainwashing* basado en "debilidades intelectuales" que "ignoran lo que es el arte y lo que no lo es" (Kramer 1989: 12 —*trad. nuestra*). Según estos defensores de la pureza de la crítica y del canon, los conocimientos aportados por las humanidades deben conformar la inteligencia moral, base de una comunidad ética y epistemológica. La transmisión de la literatura a través del canon debe estar encaminada a comunicar valores y a reflejar la cultura, y no a criticar los valores existentes, pues esto podría provocar la desorientación del estudiante.

En el mismo artículo de tonos apocalípticos Kramer plantea:

Art [...] must be defended and pursued and relished not for any political program it might be thought to serve but for what it is, in and of itself, as a mode of knowledge, as a source of spiritual and intellectual enlightenment, as a special form of pleasure and moral elevation, and as a spur to highest reaches of human aspiration. Art must be savored and preserved and transmitted as the very medium in which our civilization either lives and prospers —prospers intellectually and spiritually— or withers and dies. (Kramer 1989: 12)

Resulta evidente que este ataque a las formas politizadas de la enseñanza y del estudio de la literatura es en sí mismo una forma más de funcionalización con claros objetivos políticos. Baste el ejemplo esclarecedor de William Bennett, ministro de Educación en el segundo mandato de Ronald Reagan. En el orden de lo político Bennett lleva a cabo todo un programa de apoyo y defensa de una lista de autores que representan, en su opinión, "la cultura occidental". La sociedad americana, afirma, se funda en la justicia, la

libertad y otros principios heredados de las grandes civilizaciones occidentales (Sullà 1998: 15). Esta noción de canon como vehículo ideal para la transmisión y el mantenimiento de ciertos valores considerados esenciales para la propia identidad, se asemeja bastante a las estrategias usadas por los mismos grupos que critican. A unos y otros los une la función terapéutica adjudicada al canon literario, que más allá de su composición, permitirá a la civilización occidental salir del estado culturalmente inferior en el que se encuentra⁴³.

La otra cuestión que marca el debate del canon y sus funciones es aquella que se concentra en los vínculos entre canon e identidad. Particular interés tiene, en este punto, la relación entre canon y nación. Muchos son los paralelos entre los modos de argumentación de las corrientes defensoras de una vuelta al canon occidental y aquellas voces heredadas del proceso de formación de los estados nacionales burgueses a través de los siglos XIX y XX. Formación que impuso, como bien se sabe, el modelo de una sociedad literaria como norma de la sociedad política, o lo que es lo mismo, la defensa y regulación de una literatura nacional. Esto explica que el regreso al canon se dé con mayor énfasis en situaciones de redefinición de lo nacional, en las que la cohesión o el sentimiento de colectividad parecen inaplazables. Una de las razones de la fuerza del debate acerca del canon en Estados Unidos, observa Kurt Müller, puede estar en la necesidad de una autodefinición por parte de una nación existente sólo como idea, como constructo⁴⁴. Recordemos, por ejemplo, los esfuerzos literario-nacionalistas desarrollados en Latinoamérica

43 Por su insistencia en dichos efectos terapéuticos del canon sobresalen, en el escenario académico norteamericano, las voces de Hughes (*La cultura de la queja*, 1994), Allan Bloom (*El cierre de la mente moderna*, 1989). También, pero desde un discurso algo más radical, William Bennet, Kimball y H. Bloom.

44 Cfr. Müller (2001: 191):

Sin embargo, estos factores, actualmente efectivos, aparecen finalmente sólo como nuevas variaciones de un debate de autodeterminación nacional, producido en Estados Unidos desde sus orígenes. Como nación que al principio sólo existía como idea, que casi tuvo que ser "inventada", los Estados Unidos de América siempre han dependido, de un modo particular, de un canon de textos que ha fungido como instrumento de un autoaseguramiento colectivo.

Diese aktuell wirksame Faktoren erscheinen jedoch letztlich nur als neuere Variationen einer nationalen Selbstbestimmungsdebatte, die in den USA seit ihren Anfängen geführt worden ist. Als eine Nation, die zunächst nur als Idee existierte, die quasi erst «erfunden» werden musste, waren die USA seit je in besondere Weise auf einen Kanon von Schriften angewiesen, der sich als Instrument der kollektiven Selbstvergewisserung eignete

después de las guerras de independencia, o en la Europa de la posguerra, o actualmente en medio de numerosas reorganizaciones culturales.

En el plano epistémico la crítica literaria se ha venido desarrollando hacia una contextualización radical del texto, que propone concentrarse preferentemente en el contexto socio-político de la creación o de la reproducción. En este sentido algunos de los aportes de la escuela marxista fueron de crucial importancia. El análisis textual a partir de unos presupuestos de jerarquías sociales introdujo en la crítica literaria expresiones como “poder epistemológico” o “violencia textual”. Igualmente tomaron fuerza aquellos acercamientos que incorporaban a la crítica literaria el análisis de las relaciones entre grupos de jerarquías sociales diferentes, definidas a través de vínculos de tipo explotador-explotado, propietario-expropiado, grupo activo-grupo pasivo, juez y víctima. Con ello quedaba preparado el camino para posteriores corrientes reivindicadoras del trasfondo ideológico del canon como pueden serlo el feminismo, el multiculturalismo, los estudios culturales o postcoloniales.

Mayoritariamente, estas corrientes ven en la literatura una llave maestra para la formación de la identidad. Su insistencia en los elementos "raza, clase y género" como aspectos decisivos para la creación y recepción de la literatura, así lo demuestran. Como habíamos apuntado antes, los detractores políticos del canon coinciden con la visión humanista. La diferencia entre un acercamiento convencional a la literatura, de aquellos que parten del "caos de la experiencia literaria", y un acercamiento, digamos reivindicador, que analiza las estructuras hegemónicas y las implicaciones de su repartición de poderes en la representación de lo no reconocido o excluido, no es la diferencia entre una crítica literaria política y una apolítica, sino entre dos formas políticas de acercarse a la literatura. Entre aquellos que ponen en primer plano la dependencia entre sociedad, Historia y realidad humana, y otros que ven en ella aleatoriedad y naturalidad. La identidad en cada caso será definida de una manera diferente, a través de procesos que difieren entre sí; la una partiendo de una identidad plural, híbrida, movediza y hasta cierto punto conflictiva, la otra desde una unidad, a partir de la idea trascendente de lo nacional, producto de una fuerte unificación –también en los casos de inclusión de la diferencia– y periferización del Otro y sus formas de creación.

Ambas posiciones, en apariencia rivales, coinciden también en la meta que persiguen: llevar la sociedad hacia un futuro más humano. Para lograr este objetivo el conocimiento literario es una vía fundamental; pues el conocimiento del ser y de sus contradicciones sociales o personales puede aportar un poco de esperanza al mundo⁴⁵. Retomar la vía hacia la

45 Compárese esta descripción de los principios multiculturalistas planteados por Hughes (1994: 97-98) con la definición de arte, citada páginas atrás, ofrecida por Hilton Kramer (1989), uno de los neohumanistas más radicales.

"humanización" supone una noción de literatura capaz de mostrarnos una parte oculta de la sociedad, a través de cuyo conocimiento el hombre emprenderá el camino que lo conducirá a un estado más humano. Tanto una como otra posición parten de un estado de alarma, de un punto crítico del que se debe retornar. Algunos reiteran una y otra vez la necesidad del regreso a los grandes textos como medio de salvación frente a los estragos de la barbarie, el egoísmo, el oscurantismo o la globalización, y afirman que la literatura podrá salvar al hombre de sí mismo y de sus instintos naturales. Esta posición neohumanista se basa en la idea, cuestionable si repasamos las crueldades del mundo occidental, de que las lecturas correctas amansan, rescatan al hombre de su "animalidad" y lo convierten en ser civilizado⁴⁶. Bajo esta lógica resulta comprensible que, en momentos en que la interacción social convive con ciertas formas potencialmente bárbaras o salvajes, el llamado al regreso a las grandes obras se haga sentir con mayor fuerza. Quien hoy pregunta por el futuro del humanismo o en su defecto por el futuro del canon, no hace más que cuestionarse la existencia de cierta esperanza de dominar las tendencias bárbaras de la sociedad contemporánea, o sea, la victoria de las fuerzas amansadoras (las bellas artes, la biblioteca) sobre las bestializantes (pan y circo según la fórmula de Juvenal, revoluciones y guerras relámpago según las fórmulas más radicales)⁴⁷.

La relación actual con el canon es también una de las causas de la creciente fragmentación de la sociedad y de su aún más terrible degradación. Aunque pocas veces se llega a declarar, la idea básica de esta posición descansa en la unidad como estado ideal. A través de la exclusión de la diferencia, puede mantenerse intacta (o la recuperan en su estado intacto) una cultura, eliminando así el antiguo horror de la fragmentación y la desintegración. Esto refleja, en última instancia, un imperativo ético: recobrar la cohesión moral, perdida en el mundo postmoderno de la diferencia (McGowan 2001: 14).

Llama la atención el hecho de que la polémica alrededor del canon se haya desarrollado casi exclusivamente en el campo de la literatura, como si el futuro de todas las identidades –tanto si se trata de la identidad occidental, nacional, femenina, chicana u otra cualquiera– dependiera en primera

46 Cfr. Kramer (1999: 18):

It is also a fact that much of mainstream intellectual life in our debased culture, especially in the universities and in what passes for ideas in the media, remains actively engaged in trivializing and subverting the scholarly disciplines which are essential to any true understanding of the catastrophes that have beset this terrible century.

47 Sobre el futuro del humanismo, véase el controvertido ensayo *Reglas para el parque humano* de Peter Sloterdijk (1999).

instancia de la enseñanza y el estudio de la literatura. Si algo hay de criticable en la insistencia en la importancia de una formación libresca, no es la función pedagógica adjudicada a la literatura, sino una abierta sobrevaloración de sus fuerzas transformadoras dentro de la sociedad actual. El estudiante medio llega a las universidades cargado de toda una serie de signos no provenientes de la literatura; signos que de ninguna manera son, como piensan los más pesimistas, del todo negativos⁴⁸. Algo de ingenuo hay en estas posiciones que ignoran el hecho de que el individuo moderno se encuentra, desde muy temprano, inmerso en una red de impulsos y conocimientos culturales más allá de los centros oficiales de enseñanza y control de la transmisión cultural.

Por otro lado, el descentramiento general de la constitución de las identidades, ha provocado una dispersión en las instituciones encargadas de mantener y regular su representación a través de la literatura. La frecuencia con que aparecen antologías de literatura de grupos (antologías de literatura femenina, literatura gay, literatura afroamericana, etc.), listas confeccionadas según criterios económicos (listas de *best-sellers*, *hit-parade* literario, etc.), o incluso las listas más pragmáticas –pero no menos controvertidas– de libros aconsejados para cualquier situación, profesión o espacio vital, es una evidencia de la pujanza de este tipo de selecciones. El papel del crítico ya cuestionado desde las raíces mismas de la crítica literaria, se ve aquí desplazado por segunda vez. Su rol público como intermediario o guía va a ser reducido a un mínimo, y la relación entre texto y lector se establece sobre vínculos de tipo social o mercantil, de los que las leyes de la academia lo excluyen.

No deja de ser sorprendente la ausencia, dentro de estas discusiones, de un análisis profundo de los vínculos entre el arte y el dinero. Para nadie es un secreto el alcance de la mercantilización del arte y la amenaza que esto constituye para su supuesta autonomía. Tampoco lo es menos las tendencias cada vez más sedentarias del arte, y su archivación –de la que el canon es ejemplo ideal– frente a la movilidad y efectividad del dinero⁴⁹. Las recientes

48 En cuanto a la situación del estudiante en Estados Unidos, Jonathan Culler (1998: 150) plantea:

[...] los estudiantes ya se encuentran inmersos en una cultura cuando llegan a las universidades y [...] 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.

49 Véase, por ejemplo, la conferencia de Boris Groys sobre la dinámica de circulación del dinero en contraposición con la dinámica de acumulación del arte (Groys 2003: 61).

formas de mecenazgo han instaurado nuevas y difíciles alianzas entre la producción y la comercialización del arte. El papel de algunas multinacionales, como la *Mercedes Benz* o la *Volkswagen*, en la financiación de instituciones culturales –museos, teatros, editoriales, centros de investigación– o la presión interna que el crucial principio de la "rentabilidad" ejerce sobre toda institución cultural, obligándola a introducir normas y estrategias de mercado, para sobrevivir a las crecientes exigencias financieras. Esto sin dejar de lado las nuevas formas de edición, de creación de textos – *fast writing, fast reading*–, establecidas como formas productivas dentro de la creación literaria. Formas de interrelación o dependencia frente a las que aún no han sido desarrollados métodos eficientes de resistencia, pues no se conoce a ciencia cierta la dirección y la magnitud de sus consecuencias.

A modo de conclusión podemos reiterar la frecuencia con que se relaciona la polémica del canon con un estado de crisis general de la cultura. Independientemente de si la cultura, en su antigua concepción, pelagra o no, la constancia de tales discusiones no debería escandalizar a nadie, ni siquiera a los más radicales defensores del canon. La continuidad en el cuestionamiento del canon, tanto desde su composición como desde sus aspectos estructurales, performativos o funcionales, no es más que un sostenido y fructífero ejercicio de la memoria. ¿Se extinguirá algún día la polémica sobre el canon? Si partimos de la discusión como espacio de renovación y re-escritura de la literatura y sus bases, podemos suponer que predecir un final, no ya del concepto al amparo del cual hoy se debate, sino de los espacios cuestionados en él, sería desearle a la literatura un estado, si bien de tranquilidad y armonía, igualmente de inercia y mutismo.

2. Conceptos y discursos del canon

Tras este breve recuento de algunas de las interrogantes coexistentes en la polémica acerca del canon, y de los diferentes espacios disciplinarios que en ella se entrecruzan, se impone la interrogante del porqué de tal densidad. Un recorrido por las diferentes facetas del término y su historia nos permitirá desglosar con mayor claridad los hitos de un proceso de acumulación paulatino y continuado. Aun a sabiendas de que las etimologías iluminan ciertas historias pero no agotan los términos y sus significaciones, nos remitiremos primeramente a los orígenes, para luego proseguir con un bosquejo a través de varias etapas decisivas para la formación y transformación del concepto, haciendo hincapié en los aportes que algunas vecindades y superposiciones –en términos de espacios conceptuales– han hecho a nuestra noción actual del término "canon literario".

Por otra parte, la variedad de espacios aquí conjugados, así como los diferentes registros que diacrónica-, pero también sincrónicamente, hablan desde él, nos exhortan a un análisis desde otra perspectiva. Acercarnos al canon como construcción discursiva nos permite primero, como veremos en el último apartado de esta primera parte, partir del hecho de que al hablar de canon hablamos de una práctica discursiva, y no, como suele afirmarse, de una práctica literaria. Pero más que nada, esta lectura debe aportar, desde otra orilla, la certeza de que cuando hablamos de canon, e incluso cuando nos preguntamos por su presencia en ciertos textos u autores, estamos haciendo referencia no a un objeto sólido⁵⁰, definible y reconocible según las tradicionales clasificaciones de identidades y diferencias, sino que más bien nos encontramos frente a una construcción discursiva que, al portar las marcas y estrategias correspondientes a una construcción semiológica doble, que Roland Barthes denomina "mito", simula una naturalidad y una espontaneidad en realidad inexistentes.

Terminología, vecindades y superposiciones

Si en algún punto todas las corrientes participantes en la polémica podrían llegar a un acuerdo, este punto correspondería sin duda a la movilidad del término sobre el que se discute. La primera evidencia de dicha confusión es el hecho de que la gran mayoría de los diccionarios de uso de la lengua española –al igual que los de lengua inglesa, francesa o alemana– ofrecen bajo el término canon poca o ninguna referencia al "canon literario". Después de una primera descripción general del término como "barra de medida o modelo", aparece una serie de variantes aplicadas a espacios diferentes –bíblico, penal, normativo, tipográfico, musical y eclesiástico– limitando las referencias al canon literario al único caso concreto del canon de Alejandría. Igualmente inútil resulta la consulta de los diccionarios especializados *Diccionario de términos literarios*, de la editorial Akal, o el *Diccionario de términos filológicos* de Fernando Carreter, el *Diccionario de términos literarios*, de Estébanez Calderón, o el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (Ayuso de Vicente 1990). Sólo en el *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*,

50 Nos referimos aquí a la distinción entre lo líquido y lo sólido propuesta por Zigmunt Bauman en *Liquid Modernity* (2000). Lo sólido, también como objeto de investigación, supone continuidad y fluidez; en él el paso del tiempo es más importante que el espacio, o sea su forma, sus límites y su volumen. La movilidad, e incluso la inestabilidad, son la base de la idea de lo líquido. Para el estado líquido el espacio es sólo una expresión de otro aspecto, mucho más crucial y menos aprehensible: el tiempo.

de reciente publicación, el término canon aparece precisado como "conjunto o lista de textos a los que se les atribuye inspiración o autoridad"⁵¹.

¿A qué se deben estas ausencias? La primera, y no por ello irrelevante razón, puede obedecer a la dificultad real a la hora de fijar el término. Su naturaleza es en verdad híbrida, inestable y resbaladiza. Es natural entonces que los intentos de definición estén plagados de ambigüedades y superposiciones. Sin embargo, lo mismo podría decirse –y de hecho podemos afirmarlo– de otros tantos términos literarios –autor, novela, texto, interpretación, originalidad, etc.–, de los que ningún diccionario de terminología crítica-literaria prescinde. Los "Objetos Conceptuales No Identificados (OCNI)" (Casado 1996: 52), como jocosamente los llama Miguel Casado haciendo también referencia al concepto de canon literario, han sido desde siempre parte inseparable de la crítica literaria. Fijarlos, precisarlos, perfilarlos y volverlos a razonar recomenzando el ciclo nuevamente, ha sido, si no el más importante, sí uno de los objetivos fundamentales de la teoría literaria.

Pero además las ausencias antes anotadas apuntan a un fenómeno de otro tipo. Siguiendo esa norma de buen estilo, que exige no repetir excesivamente un mismo sinónimo, encontramos toda una plétora de supuestos sinónimos y derivaciones, que hace aún más ardua la tarea de definición del término "canon". Todo parece indicar que la elección de "clásico" o "canónico" no sigue claras pautas de diferenciación conceptual, de ahí que la superposición parcial o total sea bastante común. También aparece con frecuencia el adjetivo "grandes" aplicado a obras, libros, textos, autores, literaturas, etc. Algo significativo hay en esta sustitución: al adjudicarle a ciertos fenómenos literarios un calificativo positivo, el término hace evidente su verdadera función valorativa; rol que tanto la denominación de "clásico" como la de "canon" disimulan con mayor eficiencia. Igualmente debemos apuntar la abundancia de derivaciones del término "canon": "canonización", "corpus canónico", "canonizadores" o "canonizantes", "anti-canónicos", "canon periférico" (*Randkanon*) o "canon paralelo" (*Nebenkanon*), "canon central" (*Grundkanon*), entre muchos otros.

51 Cfr. *A Glossary of Literary Terms* (2000): "In recent decades the phrase literary canon has come to designate those authors who, by a cumulative consensus of critics, scholars and teachers, have come to be widely recognized as «major», and to have written works often hailed as literary classics". O la definición del *Fischer Lexicon. Literatur* (Rickfels 1996), según la cual el canon es una "categoría de la formación histórico-literaria del canon" (*trad. nuestra*). Compárese también con las respectivas entradas de "canon" en *Benet's Reader's Encyclopædia* ("Any work or body of work of the first or highest order. [...] Accordingly writers of the best or first class were classic authors") y en el diccionario *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*, donde canon es una "denominación para [aquellas] épocas, que desde una mirada retrospectiva son reconocidas como ejemplares" (*trad. nuestra*).

El frenesí con que se ha vuelto al canon en los recientes debates culturales, como diana de ataque, revisiones y defensas, ha hecho olvidar que durante un largo período de tiempo dicho término había quedado relegado, desplazado y hasta sustituido por el de "clásico". La re-secularización del canon por parte de Ruhnken no llega a imponerse del todo, y ya a finales de ese mismo siglo el concepto de canon, marcado por el signo negativo de la censura y la opresión religiosa, comienza a ceder espacio a "clásico". La discusión de cuáles serían los libros que debían ser leídos, comentados y transmitidos se dio, a partir de ese momento, bajo la rúbrica de "los clásicos"⁵². La compleja historia de posteriores desplazamientos y superposiciones entre los términos "clásico" y "canónico" nos ha dejado en herencia una inexactitud, en realidad merecedora de una investigación profunda y detallada, inexistente hasta hoy. De las confusiones aún persistentes de dichas duplicaciones y referencias cruzadas dan prueba algunos diccionarios de uso de la lengua española. Como habíamos visto antes, ni el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* ni el *Diccionario María Moliner* hacen referencia directa –a pesar de lo exhaustivo del desglose de significados, en canon bíblico, penal, jurídico, pecuniario, tipográfico y musical– al canon literario. Sin embargo, bajo el término clásico aparecen aquellas acepciones referentes a la literatura: "Se aplica [...] a los que se adaptan a las normas consideradas como fórmulas de perfección" (*Diccionario María Moliner*) y "Dícese del autor o de la obra que se tiene como modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte" (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua*). Lo mismo ocurre en los diccionarios especializados *A Glossary of Literary Terms*, el *Fischer Lexicon Literatur*, el *Benet's Reader's Encyclopædia*, o el glosario *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Dicho cruce de significados entre clásico y canónico es aún más manifiesto si partimos de la definición en la que, según Enric Sullà (1998: 11), parecen estar de acuerdo la mayoría de los estudiosos del canon. En su opinión existe un consenso general a la hora de referirse al "canon" para

52 Cfr. Willens (2002: 12):

[...] la cuestión de un canon más "correcto" y la de un concepto "correcto" de literatura, han sido desde siempre campos centrales y abundantemente arados por los esfuerzos teóricos dentro de la literatura. No obstante, hasta no hace mucho tiempo han aparecido bajo otra firma, bajo otro título, bajo la interrogante de lo clásico, de autores y obras clásicos. (*trad. nuestra*)

[...] die Frage nach einem «richtigeren» Kanon und die nach einem «richtigeren» Literaturbegriff, sind seit jeher zentrale, reichlich bestellte Felder der theoretischen Bemühung um Literatur gewesen. Allerdings haben sie bis in die letzten Jahre unter einem anderen Titel firmiert, unter der Frage nach dem Klassischen, nach klassischen Autoren und Werken.

denotar un grupo de obras elegidas, que por razones estéticas o de otro tipo han sido reconocidas como valiosas y por lo tanto merecedoras de ser estudiadas y comentadas⁵³. Y, ¿no coincide esta definición con la que los diccionarios antes citados adjudican al concepto "clásico"?

Preguntarnos por el uso de uno u otro término equivale a preguntarnos el porqué del regreso al "canon", o sea, las razones por las que el término clásico se ha revelado, en el contexto de la discusión actual, como insuficiente. Supone también preguntarnos por qué el concepto de canon, en su retorno a la literatura y a la crítica, toma de aquel algunas de sus connotaciones, dejándose "habitar" por ellas hasta el punto de confundirse.

Primero que todo debemos anotar que el retorno al término canon viene de la mano del enorme eco mediático suscitado por éste a raíz de la edición del polémico libro *The Western Canon*, y de su aún más polémica lista final de autores canónicos. Igualmente, las numerosas discusiones de orden público que dicha obra provocó impusieron una práctica colectiva, y hasta popular, en el uso del término. Ello ha sido favorecido por la aparente novedad del término canon. Novedad sólo aparente, pues es el resultado de una ausencia temporal, que en la corta memoria del mundo mediático queda igualada al olvido, a la no-existencia. La reaparición construirá entonces el espejismo de la novedad. Dentro del espacio literario este retorno se ha visto propiciado por varios factores. Los más relevantes, según un esclarecedor estudio de Martin Vöhler son, primero, la joven conciencia del lector en su papel no ya de receptor del canon, sino de productor y censor de cánones. Y segundo, la dimensión provocativa del canon que unida a sus estrategias de simulación y subsistencia han atraído hacia sí la atención general (Vöhler 2002: 41).

Como en todo fenómeno donde se mezclan procesos y escenarios de naturaleza muy diferente resulta difícil fijar aquí las razones precisas de este retorno. Lo que sí parece evidente es una confusión general a la hora de diferenciar un término de otro. No menos desconcertante es el hecho de que el "canon" comparte sus territorios con otros dos conceptos igualmente cruciales en la atmósfera actual de polémicas y enfrentamientos: "tradición" y "cultura". Antes de esbozar los puntos y direcciones de estos entrecruzamientos repasaremos, si bien someramente, algunos de los hitos importantes dentro de la historia y desarrollo del término "canon", que más que de un desenvolvimiento estable y armónico dan cuenta de una alternancia entre fuerzas unificadoras, por un lado, y fuerzas disipadoras, por otro; una tensión continua entre impulsos sedentarios o inmovilizadores, e impulsos desplazantes o nómadas.

53 Bastante similar es la definición del *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, en el que se precisa el término canon como "conjunto o lista de textos a los que se les atribuye inspiración o autoridad" (Payne 2002: 76).

Los orígenes del canon

Según una opinión bastante generalizada la palabra canon tiene sus raíces etimológicas en el vocablo griego *κανών* (*kanōn*), que significa barra o regla de medida en forma tubular. Ya esta definición es imprecisa en dos aspectos. Primero, el término griego es en sí el resultado de una abstracción de un concepto de origen semita utilizado para denominar cierto tipo de plantas que crecen en línea recta y en forma tubular (Dummer 2001: 10); y luego, la función de medida a la que se hace referencia aquí no corresponde exactamente a nuestra noción de medición, sino que comprende, además, la medida como relación de proporciones. Aquella primera delimitación del concepto que fija la forma y composición del canon apenas está presente en la noción actual, mientras que la función enunciada ha resistido hasta nuestros días, si bien con el perfil de valoración. En cuanto a su empleo, Herbert Oppel advierte que la palabra canon está presente a través de toda la civilización griega, asociada a una amplia gama de actividades concernientes tanto a la esfera práctica, como a la esfera contemplativa⁵⁴. Durante el período clásico griego la palabra canon aparecía como título de la introducción a los manuales de elaboración de un objeto determinado. Su función era mostrar el "cómo" más adecuado para la elaboración de un objeto en espacios muy diversos, que podían variar desde la arquitectura hasta la filosofía.

En su exhaustivo recuento de la evolución del término, Jan Gorak⁵⁵ señala que a pesar del amplio espectro de las funciones que aparecen en esta época –herederas del uso griego del término como barra o regla de medida– pueden distinguirse tres tipologías fundamentales: 1) el canon como guía para la enseñanza; 2) el canon como norma o regla; y 3) el canon como lista de autoridades básicas. Aunque en muchos casos vinculadas de forma inextricable, concurren aquí las variantes del canon como corpus pedagógico, como herramienta de valoración y como autoridad. La distinción en "canon del cómo", "canon de la excelencia" y "canon de autoridad" en cierta medida conserva esta primera subdivisión. Dicha multiplicidad de usos y clasificaciones evidencia que esta primera etapa está marcada por tres variantes entrecruzadas, reforzándose unas a las otras, compensándose y frenándose en una serie de localizaciones y relocalizaciones que han ido ensamblando lo que hoy podemos asumir como una compleja red terminológica que no cesa de modificarse.

54 Herbert Oppel: *κανών. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seiner lateinischen Entsprechungen (regula-norm)*, Leipzig: Dietrichsche Verlag, 1937, p. 12 (citado en Gorak 1991: 12).

55 El recorrido por las diferentes etapas del término canon presentado a continuación se basa principalmente en los análisis de Jan Gorak (1991) y de Guillory (1993).

La primera variante, el "canon del cómo" o guía para la enseñanza, ofrecía precisas instrucciones para la construcción de un templo, de una mesa o de un discurso. Aportaba al principiante herramientas para la adquisición de habilidades elementales, evitándole tener que recomenzar cada vez desde cero. La segunda se basaba en la medición, estableciendo a su vez los criterios para la determinación de las proporciones y relaciones entre los componentes de un objeto o entre diferentes objetos de naturalezas semejantes. La tercera y última de las variantes se desprende de la primera y la segunda. Las obras que han sido construidas según las instrucciones establecidas en el "canon de la excelencia" y que responden, además, a las normas fijadas en el "canon del cómo", adquieren la necesaria autoridad para establecerse como referencia en cualquier proceso de creación posterior.

Jürgen Dummer, al estudiar el uso del término en la Antigüedad, recalca el hecho de que en esta etapa el canon no guardaba ninguna relación con los mecanismos de valoración y delimitación –inclusión o exclusión– inseparables del concepto actual de canon⁵⁶. El cambio que propicia el paso de un canon como herramienta de producción a un canon como instrumento de valoración se produce con la aparición de los manuales de enseñanza en el siglo V a.C., bajo el título de "Canon". Particular importancia tiene en esta transformación la aparición, aproximadamente en el año 454 a.C. del manual de Policleto. Este manual, desaparecido hasta hoy, establece las reglas o instrucciones para la representación ideal del cuerpo humano a través de una relación entre sus proporciones. Al presentarlas como las más eficaces, dicho canon permitirá comprobar en qué medida toda producción será creada siguiendo dichas reglas y se convertirá entonces en baremo para valorar su calidad. Con ello el canon de Policleto se convierte en un instrumento de valoración para toda representación futura del cuerpo. Súmese a esto que a través de la obra de su autor, producida a partir del mismo manual, el canon gana en autoridad, y que por su calidad y precisión dicha obra le impone al canon un carácter de regla eficiente. Por otra parte la propia obra, avalada por dicha eficiencia, se establece a su vez como autoridad. Todo esto nos lleva a afirmar que el canon comienza a desbordar sus primeros marcos instrumentales para convertirse en un vehículo carismático dotado de criterios, pero también de autoridad. Sin duda alguna, dicha relación entre fórmulas canónicas y creación artística ha fomentado la creación según el principio de la *imitatio*. Una relación que, si bien con menos fuerza, subsiste aún no en la producción de arte, sino en su apreciación o valoración.

56 Cfr. Dummer (2001: 11):

Es zeigt sich, dass das Wort nirgends für die wertenden (ein- oder ausgrenzende) Zusammenstellung von Autoren oder einzelner Schriften in der Art eine (modernen) literarischen Kanonverständnisses verwendet wird.

En este sentido el canon de Policleto puede ser interpretado como punto de partida hacia una nueva relación del pensamiento occidental con el canon. Esto trajo consigo dos consecuencias inmediatas: 1) el establecimiento del canon como un conjunto de obras imprescindibles que han de ser estudiadas e imitadas por todos los creadores posteriores, y 2) la transformación que desemboca en una noción de canon como proyecto esencial en el que potencialmente debían estar todas las creaciones pasadas y futuras. De ahí que podamos afirmar que con Policleto el canon se establece como vehículo de representación o significante de un conjunto de obras convertidas así en significado.

Al igual que en la discusión actual, los diversos usos del canon producen un sinnúmero de interrogantes. Tanto la problemática de la trascendencia de las leyes canónicas –en el caso de Plutarco– como la continua discusión sobre las relaciones entre canon y autoridad, así como las variadas reflexiones acerca de la estabilidad o rigidez del canon nos hacen pensar en él como tema crucial para la Antigüedad⁵⁷.

Referirnos al canon antiguo impone remitirnos al canon de Alejandría, una de las pocas acepciones del término "canon" presente en todos los diccionarios consultados. Notoriamente, dicha acepción no corresponde, como anota Dummer (2001: 12), al uso antiguo del término. No es hasta 1768, o sea, empleando un término ya permeado por los usos restrictivos y excluyentes del canon religioso, que David Ruhnken hace referencia a aquella lista de libros seleccionados por Aristarco y Aristófanes de Bizancio, y le adjudica una denominación y sobre todo un uso posterior al canon de Alejandría.

Antes de pasar a la próxima etapa, y a manera de resumen, insistiremos en que el origen del canon no es ni tan unificado ni tan estable como en ocasiones se pretende. El lugar desde el que parte nuestra noción actual del canon, el *arche* del canon, poco tiene que ver con esa unidad superior dotada de interioridad orgánica, significante y objetiva asociada a toda raíz.

El canon bíblico

Si bien el uso del término en la Antigüedad puede ser considerado esencial para el desarrollo posterior del concepto de canon, de igual forma su empleo por parte de las instancias religiosas impondrá, a través de sus estrategias estabilizadoras y unificadoras, una versión del canon, cuyas propiedades son consideradas hoy como inherentes a él. La preeminencia del

57 Para un estudio detallado de los diferentes usos, polémicas y reflexiones acerca del canon en la Antigüedad, véase el estudio de Gorak (1991: 9-43).

canon religioso dentro del concepto actual ha quedado plasmada en el hecho de que la acepción de "canon bíblico" aparezca siempre en los diversos y cambiantes significados del canon, frente a otras acepciones variables e incluso ausentes.

Si analizamos la variedad de voces y discursos presentes en la polémica actual, podemos concluir que si existe una idea clara de lo que es el canon, aun cuando esta idea sirva sólo para ser rebatida, ésta proviene del canon bíblico. Es precisamente de este empleo del que se han heredado muchas de las propiedades que posteriormente han dado lugar a un análisis –y en muchas ocasiones también al ataque– crítico y profundo de las estructuras del canon literario. La sacralidad, la autoridad y la ejemplaridad, unidas a las estructuras hegemónicas y excluyentes que estas características generan, son la referencia segura para el estudio y la discusión sobre el canon.

Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (1992), el canon bíblico es el catálogo de los libros tenidos por la Iglesia como auténticamente sagrados. Dicha sacralidad del corpus canónico supone un continuo y obligado estudio por parte de todo aquel que se interese por la palabra de Dios. Este corpus textual está compuesto por dos partes: el Canon Judío o Viejo Testamento y el Nuevo Testamento o Canon Cristiano. Sin embargo, no debe olvidarse que el suponer que existe un canon en otras religiones es una actitud básicamente católica y que, además, la denominación de Viejo Testamento o Canon Judío es, igualmente, un aporte del catolicismo.

En lo concerniente a la formación del canon, el Concilio de Jamnia, aproximadamente en el año 90, definió el corpus que a partir de ese momento pasaría a ser el primordial objeto de estudio para el pueblo judío⁵⁸. Debemos destacar aquí que la creación de este conjunto de textos heterogéneos comienza con el exilio del pueblo hebreo, cuando en el año 70 los romanos destruyeron los templos de la ciudad de Jerusalén y condenaron a su población a la diáspora. La canonización de dichos textos responde principalmente a un intento de salvaguardar una identidad en peligro de fragmentación. El canon judío debía, por un lado, agrupar a todos los elementos de una comunidad dispersa a través de la identificación con el objeto canonizado, y por otro, ser portador de las características distintivas con respecto a otros grupos o comunidades reunidos, a su vez, alrededor de sus respectivos cánones. Se incorpora, entonces, una nueva función asociada

58 Escrito en su mayoría en hebreo, el corpus del Canon Judío está compuesto por 46 libros y se divide en tres grupos: las Leyes (*Torah*), las Profecías (*Nebiim*) y los Libros Sapienciales o Hagiógrafos (*Ketubim*). El primero de estos grupos y el más importante comprende lo que para los católicos son los cinco libros de Moisés y para los judíos el Pentateuco. El segundo grupo está dividido a su vez en dos subgrupos: de los Profetas Piores y de los Escritores. Los textos sapienciales comprenden una serie de escritos heterogéneos que incluyen los Salmos, las Crónicas, el Cantar de los Cantares, los Proverbios, el Libro de Job, etc.

en este caso al pueblo judío y a lo que Heinrich Heine denomina "la patria portátil". El canon actúa aquí, a diferencia de sus usos anteriores, como fuerza aglutinadora de una comunidad en peligro de dispersión. La letra sustituye el espacio o el suelo patrio, ahora perdido y negado. El establecimiento de explícitos límites simbólicos de lo propio, a través de una autorrepresentación unificadora como elemento neurálgico en la formación de una identidad, como podemos observar en el caso judío, va a convertirse en una de las funciones principales asociadas al canon literario. Su formación corresponde a una de las circunstancias –el peligro de desaparición de una identidad de grupo– que en opinión de Alois Hahn promueven la constitución o revalorización de un canon ⁵⁹.

Al mismo tiempo, los manuscritos del Pentateuco se convierten en La Torah o Leyes y ganan en aceptación. Estas leyes constituyen, además de un código civil –como las entendemos hoy–, una mezcla de historia, liturgia, epopeya, oraciones y teología. Pluralidad en la composición del texto que posibilita la inclusión de los comentarios de exegetas versados en la tradición judía, y capaces de aplicar las leyes más generales a sucesos históricos concretos, demostrando así la precisión y eficacia de éstas en el ámbito de la vida cotidiana. Así, el Pentateuco pone en evidencia la adaptabilidad de su propio texto, su flexibilidad para desplazarse constantemente, y ser ajustado, sin perder en eficiencia, a nuevas situaciones. El reconocimiento al valor de los comentarios es quizá el primer ejemplo de "canon de la crítica" que nos ofrece la historia. Dicha contaminación se manifiesta hoy en la vertiente hebraísta dentro de la crítica literaria, que apoyándose en el ejemplo judío niega la división, de origen cristiano, entre uno y otro tipo de texto.

El Pentateuco representa el primer ejemplo de "canon abierto"; pues, sin perder su funcionalidad y su autoridad, fue sometido a innumerables revisiones, transformaciones y ampliaciones en el mantenido contacto con otros códigos y narraciones religiosas. En él se reúnen muchas de las propiedades –tolerancia frente a otras formas, flexibilidad, multiplicidad en sus orígenes, funcionalidad, etc.– opuestas a la naturaleza punitiva, autoritaria e intolerante que domina la versión más ortodoxa del canon, instaurada más tarde. A los efectos del canon y sus cualidades, resulta interesante el hecho de que la distinción canónica en el caso judío no se hace sobre la base de su

59 Cfr. Hahn (1987: 33):

[...] cuando una identidad, antes simplemente asumida como dada, es amenazada, por ejemplo, a través de interferencia, sometimiento por grupos foráneos, marginalización o expulsión. (*trad. nuestra*)

[...] wenn eine zuvor gleichsam als schlicht gegeben empfundene kulturelle Identität bedroht wird, z. B. durch Überlagerung, Unterjochung durch Fremdgruppen, Marginalisierung oder Vertreibung.

originalidad, sino teniendo en cuenta su eficacia como elemento enlazador del presente y el futuro. La diferencia entre textos canónicos y no canónicos, observa Bruns (1984: 462-480), no es la distinción entre textos auténticos y no auténticos, sino entre textos eficaces y aquellos que no lo son en sistemas diferentes a los correspondientes a la creación del texto. La autoridad del Canon Judío es, a diferencia de la versión cristiana, más tradicional que autorial, más institucional o pragmática que carismática o profética.

Por su parte, el Canon Cristiano o Nuevo Testamento, realizado a lo largo de la segunda mitad del siglo I, abarca los cuatro Evangelios y los Hechos de los Apóstoles, las catorce Epístolas de San Pablo y las siete Católicas, así como el Apocalipsis. Lo primero que llama la atención es que estos libros fueron recogidos en muy poco tiempo en comparación con el tiempo de formación del Canon Judío. Setecientos años para este último y setenta para el Canon Cristiano. Con su establecimiento, la autoridad del canon dejará de ser humana para convertirse en divina, lo que supone que como reflejo de la grandeza divina en conjunción con la correspondiente pobreza humana, no sólo lo canónico se establece como apreciable, sino que el resto pasa a ser desechable e incluso inadecuado ⁶⁰. Igualmente significativa es la convivencia, aunque de poca resonancia, del canon absoluto junto a un canon bíblico marcado por el pragmatismo ⁶¹. Semejante distinción sobrevive hoy bajo los términos de "canon central" y "canon secundario". Ambos grupos deberían gozar de igual privilegio frente a los procesos de interpretación y transmisión, superando la tendencia a considerar el primero, por sus valores intrínsecos, representativo de una estética superior, mientras que el otro adquiere valor sólo en correlación u oposición frente al primero.

Otro de los aspectos clave proviene de la versión paulina del canon religioso. En ella quedan vinculadas la problemática de la identidad de una comunidad con la cuestión del canon como espacio de la excelencia. La historia común enunciada en estos textos ayudará a definir un grupo religioso frente a otras comunidades de creencias y prácticas religiosas diferentes, al tiempo que situará el término en estrecha relación con una tradición heredada. Sus relatos, portadores de una fuerza todopoderosa y de contenidos inagotables, comprenden todos los aspectos de la vida y todos los códigos de

60 San Pablo, por ejemplo, criticaba la actitud de los pensadores paganos, herederos de las ideas de Eurípides y su propuesta de delimitar el espacio de lo correcto a partir de las propias vivencias y percepciones propias. Por el contrario, los cristianos aceptaban sólo los límites y las normas establecidas por Dios.

61 Por ejemplo, Rufino, sacerdote y editor del siglo XV distingue entre libros inspirados y libros aceptados para la fe. Estos últimos, aun sin ser de inspiración divina, debían ser considerados como exhortativos y útiles en la materia. A su juicio, los textos deben ser divididos por sus funciones e igualmente debe valorarse la importancia de ciertos textos no incluidos en el corpus canónico.

comportamiento. Sin embargo, dicha identidad se concreta no sólo a través de la relación con un grupo de textos de origen divino, sino a través de la excelencia de éste, en detrimento de otras formas religiosas. Como núcleo de las prácticas y la vida de una comunidad este canon se erige sobre la exclusión, descrédito y diferenciación de otras prácticas y pensamientos. Así Clemente de Alejandría subtitula su libro *Canon Eclesiástico* con la esclarecedora frase de "Contra los Judaizantes". Como Ireneo, Clemente de Alejandría opone la unidad y concordancia de las escrituras con las revisiones oportunistas de los herejes. Mientras los sabios paganos escriben bajo el influjo de la imprecisa luz natural, los hagiógrafos se encuentran bajo la certera influencia divina, son los órganos de su voz y su verdad.

En contraposición con las otras formas del canon, los libros canónicos se distinguen del resto a través del privilegio de interpretación y transmisión. Su contenido es fijado en el tiempo y se le atribuye naturaleza inalterable y sacra. A partir de su canonización se considerará un sacrilegio alterar cualquiera de sus elementos.

Otra de las implicaciones cruciales del uso religioso atañe al objeto de la canonización. Como hemos visto antes, el objeto de canonización era primeramente una norma, luego un objeto creado según dicha norma, y finalmente el autor de la obra. Con el canon religioso aparece un texto que no guarda ninguna relación con las normas canónicas de producción como objeto canonizado. Además, la canonización alcanza el espacio intratextual al tomar como posible objeto los personajes de un texto y figuras de su narración. Con el cambio de *status* estos personajes, mostrando cierto paralelismo con la obra de Policleto, reciben el poder de la ejemplaridad y la autoridad, que ha pasado además de la obra a la persona. Al ser las Escrituras la copia gráfica de la palabra de Dios, su contenido es asumido como el interior del autor. Si este es divino, lo será también todo lo directamente producido por él.

En el caso de la narración como objeto canónico, se trata de una narración cerrada que contiene un argumento declarado posteriormente como providencial⁶², y que gobierna cada esfera de la vida pública o privada de una comunidad religiosa.

Por otra parte, el canon religioso determina las instancias portadoras del poder de exégesis y transmisión del corpus. Como centro del poder social, la Iglesia avanza un paso más en su proceso de institucionalización, en el que el corpus textual es la vía para legitimar la relación directa entre los individuos, la Iglesia y Dios, pues constituye el miembro que articula y enlaza el pasado, el presente y el futuro de una comunidad con la verdad de Dios.

62 En su estudio *Holy Scripture: Canon, Authority, Criticism* James Barr explica que el canon escrito, es decir, el artefacto, no era en sus inicios el centro de la iglesia católica. El centro de atención eran los sucesos, las personalidades y la experiencias incluidas en el Evangelio.

Acompañando a dicha tendencia institucionalizadora, aparece una corriente anticonstitucional que, al igual que su correlato en la discusión actual, se opone a la compleja maquinaria interpuesta entre el creyente y Dios⁶³.

A través de su relación con el canon, la Iglesia se fortalece como institución, justificando su autoridad y su singularidad en su papel exclusivo a la hora de representar en la tierra los designios de Dios en el cielo. Papel que a su vez le atribuye un rol esencial en los procesos de regulación, persuasión, educación y administración de las formas y los límites del canon. En sus nuevas funciones la Iglesia necesitaba de un canon definido *ad aeternum* y cuya elección estuviese avalada plenamente. No es hasta el siglo II, de manos de San Ireneo de Lyon, que se establece la idea del canon como lista cerrada e invariable de textos autorizados por el clero y unificados por su origen divino. Al defender el canon como lista cerrada e invariable, portador de "justicia, libertad, igualdad ante la ley", como aquellos valores "provenientes de las grandes épocas de la civilización occidental" y representativos de lo más auténtico de la "cultura occidental" (Bennet 1988: 11), algunas voces dentro de la polémica se acercan a esta noción católica del canon.

Aceptada ya la necesidad de asumir una lista de textos sagrados, la interrogante de cómo se había llegado a esta selección seguía en pie. En una primera etapa en que los evangelios aumentaban y la autoridad de estos menguaba, parecía imposible ponerse de acuerdo sobre el corpus que habría de integrar el canon. Muchas fueron las variantes propuestas⁶⁴ hasta que en el Concilio de Trento se fijó la estructura definitiva del canon cristiano. En la creación del canon como estructura cerrada San Agustín representa un papel primordial. En *La ciudad de Dios*, el canon aparece como pieza primordial para regular, limitar y coordinar lo que la comunidad religiosa debe sostener como base: la palabra de Dios en su función unificadora. *La ciudad de Dios* es un alegato a favor del canon fijo, inalterable y cerrado, compuesto por un número restringido e invariable de textos privilegiados, accesibles sólo a una elite capacitada y formada por una férrea disciplina y vocación, con miras a internarse por los caminos impenetrables al resto de los creyentes. El canon

63 San Pablo, por ejemplo, enfatiza las diferencias entre ley y evangelio, entre justicia divina y gracia, apoya la ley liberadora de Cristo frente a las normas preestablecidas que el clero intenta imponer. En este sentido se sitúa a la cabeza de una corriente basada en el desafío anticonstitucional (Gorak 1991: 23).

64 Alrededor del año 140 Marción propuso una lista que excluía todas las fuentes excepto el evangelio de San Lucas, diez cartas paulinas y sus antítesis, y eliminaba cualquier referencia al Antiguo Testamento. Alrededor del año 380 Anfiloquio de Iconia compiló una lista de obras canónicas caracterizadas por ser directamente inspiradas por Dios. Más tarde, Isidoro de Pelusium unifica el "canon de la verdad" propuesto por Ireneo y Clemente con la lista de obras de Anfiloquio; y en el mismo año San Macario Magno habla por primera vez del canon del Nuevo Testamento (Gorak 1991: 30).

agustiniano, elitista y rígido, de número y composición perfectos, excluyente y esencialista, es considerado una de las versiones más radicales de un corpus textual, y ha servido de modelo a algunas corrientes ortodoxas dentro de la polémica del canon occidental.

La próxima ruptura importante, y esta vez con un impulso diseminante, llegará con Lutero y la Reforma. Las interpretaciones no estarán ya en manos de un grupo de sabios autorizados, sino que son responsabilidad de cada creyente. Las estructuras eclesiásticas pierden autoridad al tiempo que ésta recae en el texto. La jerarquía católica de Iglesia-Escritura-Intérprete cambia, señala Gorak (1991: 39), a una estructura de tipo Escritura-Intérprete-Iglesia. Oponiéndose a la idea de San Agustín, Lutero resalta la necesidad de que las Escrituras sean entendidas por todos y cada uno de los miembros de esa comunidad, por lo que deben perder su velo de misterio, y sobre todo la unicidad de una exclusiva y sagrada interpretación.

La ola de escepticismo que acompaña a la Reforma fue sólo uno de los pasos en un largo proceso que, sumándose a posteriores cuestionamientos basados en investigaciones arqueológicas, históricas, psicológicas etc., han desembocado en una nueva y renovada mirada sobre las Escrituras y sobre los poderes del texto y su exégesis dentro de la cultura occidental.

El nuevo canon secular

Tomando prestada la estructura de lista cerrada de textos proveniente del canon sagrado, el canon secular siguió por algún tiempo una tendencia a la producción de listas de obras que, como en el caso cristiano, debían establecerse como textos de obligada exégesis y transmisión. Restringido durante mucho tiempo al uso eclesiástico, no es hasta finales del siglo XVIII que Ruhnken vuelve a emplear el término como lista de autores considerados como los más importantes para su estudio, iniciando un largo proceso de resecularización (Sullà 1998: 20). Con el retorno del término canon al campo de las artes se manifiesta la dificultad de valorar aquellas obras que no pueden responder a un sistema de regulación y legitimación a cargo de la palabra de Dios, sino que reclaman una evaluación por parte de instancias terrenales. Lo que a su vez implicaba la creación de un corpus crítico que justificara y regulara las inclusiones o exclusiones en el corpus canónico. Dicho proceso arrastrará, sin embargo, muchas de las propiedades correspondientes al canon bíblico, sólo que, a diferencia del discurso cristiano, las nuevas formas de crítica y valoración simulan bajo un discurso de inmanencia y trascendencia ideas integradas al canon en su etapa bíblica. Como hemos anotado ya, algunos defensores del canon como lista de obras obligadas se apoyan en

criterios como coherencia y valores estéticos, de un modo muy parecido a las argumentaciones religiosas basadas en la sacralidad, veracidad y eternidad de los textos. Durante mucho tiempo, las instituciones encargadas –a la manera clásica– de asegurar la continuidad cultural a través del canon retoman expresiones religiosas para mostrar el carácter imprescindible de las obras a estudiar. Al no existir un concepto de valor estético que permita eludir las exigencias de autenticidad y ejemplaridad pretendidas por el canon bíblico, se acude una y otra vez a la terminología teológica como aparato discursivo, utilizado para demostrar que ciertos textos deben ser considerados como modélicos en detrimento de otros que deben ser ignorados, e incluso rechazados. Según Jan Gorak ambos cánones, clásico y bíblico, se entrelazan en un tejido que conjuga por igual el canon como código normativo y como artefacto imprescindible para la enseñanza⁶⁵.

La Ilustración, en su lucha por eliminar la abundante herencia de tradiciones, instituciones y normas, en nombre de la razón y su poder en guiar al hombre por el camino del progreso, comienza el largo proceso de escisión del canon frente a la autoridad religiosa y con ello la transcripción del término canon a un código de lo profano.

Según una convención histórica, la *Querelle des Anciens et Modernes*, debate desarrollado en la *Académie Française* durante el reinado de Luis XIV, da paso a la Ilustración. Este debate significó la vinculación de una nueva forma de pensamiento histórico con la crítica literaria y marcó el comienzo de lo que se convertiría en interrogante central para los estudios literarios: la valoración y selección de las grandes obras. La discusión se centró en el cuestionamiento del *status* de ejemplar y normativo atribuido únicamente a las obras antiguas, en la crítica a la nociva discontinuidad histórica, consecuencia de la idealización de un pasado lejano e inalcanzable, y en la necesidad de una línea conductora que mostrara el progreso basado en la razón, único motor capaz de impulsar el desarrollo (Jauss 1964: 8-64). Según Gumbrecht (1987/1998: 71), lo canónico, asumido como uso establecido y normativo, despertaba por entonces más desconfianza que convicción. Su soporte doctrinal parecía opuesto a una de las máximas de la Ilustración, que subrayaba la urgencia de una oposición, de un diálogo abierto capaz de vulnerar una estabilidad aparentemente inquebrantable. Para ello se precisaba no de un canon dogmático, fiel a las prescripciones cristianas, sino de un canon variable dentro de una estructura imperecedera.

65 Después del Renacimiento, explica Gorak, aparecen bajo el término “canónico” cuatro nociones anteriores: el canon paulino, el aristotélico, el gregoriano y el agustiniano. Con el término canon gregoriano Gorak define aquel canon que intenta reducir paulatinamente el abundante canon previo, expulsando la mayor cantidad posible de nombres, hasta convertirlo en un restringido grupo con aplicaciones prácticas (Gorak 1991: 44).

Uno de los documentos que con mayor precisión muestra este viraje es *Le Temple du goût*, de Voltaire, publicado por primera vez en 1733. Junto a una serie de normas y valores que caracterizan y definen a la buena literatura, Voltaire propone un *je ne sais pas quoi*, criterio representativo del peldaño más alto en la escala literaria. Habiéndose librado de los imperativos de la *imitatio* antigua, emerge aún con más fuerza la urgencia de nuevas bases normativas y evaluativas, que resistan el constante cuestionamiento de un público que poco a poco va tomando conciencia de su papel rector dentro del ámbito crítico-cultural. En este texto se trata menos de adjudicar o retirar el *status* de canónico, que de *comentar* sus consecuencias y de *definir* las reglas para el comentario y la valoración artística.

Al igual que algunos filósofos de la Antigüedad, Voltaire asocia la fuerza del canon a principios históricos, lo que implica la diferenciación entre principios sujetos al espíritu del tiempo y principios dirigidos a la posteridad⁶⁶. En este contexto de distinción entre lo perecedero y lo ejemplar, y de separación del trasfondo normativo y sagrado del término canon, se va afianzando, dentro de la literatura, el uso del término "clásico", que, como habíamos visto, reemplazará al "canon" durante mucho tiempo. Hans Ulrich Gumbrecht describe el paso del concepto canon al concepto de "clásico" con la imagen de un fénix renaciendo de las cenizas ("*Phoenix aus der Asche*")⁶⁷, o sea el renacimiento de una misma problemática –con una carga histórica similar– bajo un término, en apariencias, "virgen".

Según la definición de Diderot⁶⁸, el calificativo de clásico era aplicado a varios espacios. Por un lado, en directa relación con el espacio vocacional;

66 “Para una mejor distinción de los usos del corpus canónico a corto y a largo plazo se introdujo en la Antigüedad el término *metron*, en contraposición con el término *canon*. El primero fue usado como artefacto, de carácter versátil, para mediciones transitorias, dejando al canon el espacio de lo persistente y estable. De esta distinción según la permanencia en el tiempo fueron deducidos los criterios para la elección de aquellas obras destinadas a pasar a la posteridad (escritas según el *kanōn*) y diferenciarlas de aquellas perecederas (basadas en el *pragma*); de modo que quedó establecido un sistema doble de valores, según el cual algunas obras se revestirían de mayor prestigio –léase atemporalidad– que otras.” (Gorak 1991: 9-44)

67 Cfr. Gumbrecht (1987/1998: 62-63).

68 Cfr. Diderot (1753/1994):

CLASSIQUE, adj. (Gramm.) 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 modèle 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 sont Térence, César, Cornélius, Népos, Cicéron, Salluste, Virgile, Horace, Phèdre, Tite-Live, Ovide, Valère Maxime, Velleius-Paterculus, Quinte-Curce, Juvénal, Martial & Frontin; auxquels on ajoute Tacite, que vivait

designando una lista de autores destinada a la enseñanza de la literatura. Por otro lado, se refiere también a los autores que vivieron en el período de la república o a los contemporáneos de Augusto, delimitando un horizonte temporal y espacial. Y finalmente, el término "clásico" aparece asociado a los criterios del *goût, esprit y bon sens*, como criterios de valoración aplicables no sólo a la literatura de la época, sino a toda producción literaria.

Retomemos por un momento la vecindad y el solapamiento entre ambos conceptos. Como apuntábamos antes, "canónico" y "clásico" comparten –¿se disputan?– un espacio que apunta hacia aquella multiplicidad, a la que hacían referencia Deleuze y Guattari (2002: 15), en la que ciertas fuerzas fluyen y se conectan con otras, desbordándose y desterritorializándose, mientras otras se entorpecen, se anudan y se detienen. Lamentablemente no existe aún un estudio minucioso de esta compleja relación que nos permita andar con pie seguro por esta especie de movediza arena terminológica. Aun así, es posible formular algunas consideraciones que pueden servirnos de orientación primera. Si examinamos las etimologías correspondientes a ambos términos podemos observar que la combinación de poder social y valor, uno de los aspectos actualmente más criticados en la noción tradicional del canon literario, proviene del término "clásico" y no del término "canon". Se podrá objetar que la esencia de un término no está necesariamente en los "orígenes". Pero hablar de una "esencia" dentro de la crítica más que difícil es un tanto arriesgado. Ambos términos han ido formando, a través de sus continuas interacciones –entre sí y con otros conceptos– espacios híbridos que hacen difícil hablar de un núcleo, de una esencia. Sobre todo si, como es el caso, se unen en este espacio compartido procesos de naturaleza diversa como la valoración, la normativa, la historización, la conservación y la transmisión del saber literario.

Lo cierto es que en el contexto actual de ataques y revisiones se establece una repartición de fuerzas que, como señala Gottfried Willens, atribuye al canon una historia de poder, marcada por la violencia de la exclusión y la clausura, mientras lo clásico adquiere la cualidad del placer, lo abierto, lo productivo⁶⁹. Si el canon se concentraba en el papel modélico

dans le second siècle, aussi bien que Pline le jeune, Florus, Suétone, & Justin [...]

On peut [...] donner le nom d'auteurs classiques François aux bons auteurs du siècle 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 serait à souhaiter, comme le remarque M. de Voltaire, que l'Académie Française donnât une édition correcte des auteurs classiques avec des remarques de Grammaire.

69 Cfr. Willens (2002: 13):

(*imitatio*) y socializador (*goût*) del arte en su relación con la sociedad, en él se establecieron también un modelo para la reproducción y estabilización de las formas del comportamiento social. Más tarde, el desarrollo hacia una "sociedad moderna" había traído consigo la transformación del canon como concepto feudal hacia un concepto burgués, más cercano a la idea de clásico. Aquella antigua poetología normativa va dando lugar a una ética filosófica, que impone una disolución de las estructuras básicas del canon como institución cultural (Gumbrecht 1987/1998: 81). De modo que el valor de una obra dependerá menos de su evaluación académica que del efecto causado en el lector individual. Con esto comienza una nueva etapa centrada en la experiencia del lector, que libera a la literatura del *goût* de Voltaire y de la *imitatio* de una norma, y que debe enfrentarse a las reglas de una comunidad literaria, reclamando para sí, aunque de forma menos concreta, unanimidad en la elección y en el juicio. A pesar de todas estas diferencias, digamos, históricas entre el concepto de canon y el de clásico, en ambos podemos constatar el uso en los sentidos modélico, pragmático, de excelencia y de identidad.

Esto nos hace sospechar que en última instancia clásico y canónico son términos básicamente intercambiables. Si esto fuera cierto, ¿a qué se debe, entonces, el regreso al término canon? Un factor decisivo para este retorno puede haber sido el efecto de unificación terminológica producto del eco mediático internacional del libro *The Western Canon*. Pero además, si como afirma Hans Ulrich Gumbrecht (1987) la aparición del término clásico dentro de la literatura responde a un gesto de liberación frente a una poetología normativa hereditaria del canon bíblico, bien cabría pensar que esa misma carga negativa disimulada mejor en el término clásico, pueda haber impulsado el regreso al término canon. Pues al ser precisamente ella la diana de la discusión actual, debe reaparecer con la transparencia que encontramos en la historia del canon, y algo menos en la de clásico.

En este recorrido por la historia del canon/clásico no debe pasarse por alto su relación con la cultura nacional. El proceso de formación de las naciones modernas europeas en los siglos XVIII y XIX, y la importancia dada a la consolidación de éstas lleva consigo una revalorización del papel modélico de la literatura y un regreso a las formas unificadas del canon como

En el concepto de clásico la influencia de una tradición literaria está dotada de antemano de un signo positivo; en el de canon será negativo. El primero debe abrir una posibilidad productiva, el último la cerrará.

Beim Begriff des Klassischen wird der Einfluss der literarischen Überlieferung vorab unter ein positives, bei dem des Kanonischen vorab unter ein negatives Vorzeichen gerückt: hier soll die produktive Möglichkeit eröffnen, dort verschlissen.

origen y definición de la identidad, en este caso nacional. La interdependencia de ambas entidades, estética e ideológica, se manifiesta con mayor nitidez en un momento en el que la literatura constituye la base del imaginario común que conforma la identidad nacional. La nación como "principio espiritual" (Renan 1948/1996: 32), como constructo histórico y social se erige sobre una lengua, una raza, una religión y una memoria. En este proyecto discursivo se da prioridad a aquello que enuncie la tradición y el origen, con miras a una representación basada en la continuidad, y el carácter imperecedero y enaltecedor de la cultura propia. Las nuevas formas de nacionalismo redefinían entonces la literatura, al renovar los valores y las funciones de ésta dentro de la sociedad, permeándola de un marcado signo ideológico. Las obras consideradas trascendentes para la formación o redefinición de la nación o lo nacional, fueron gratificadas con el elogio, la archivación, la lectura y la exégesis. Paralelamente al concepto de nación construido en el siglo XVIII sobre la base de la hermandad, la unión y la amistad, y promotor del individuo soberano y capaz de orientarse y dirigir la sociedad por el camino del progreso y la justicia, el desarrollo de las ciencias naturales y de la sociología plantean una interrogante sobre esa propagada soberanía del individuo, cuyo resultado más evidente es la acuciante "descentralización del ser humano" ⁷⁰. El paso del concepto de canon al de clásico se produce en función de la pérdida de autoridad de una única forma de creación, de la "crisis de una poética tradicional, que en su fragmentación, no admite la validez de una obra como modelo" (Brinker-Gabler 1998: 82). Dicho proceso confluye con la búsqueda de una esencia nacional, o lo que, para el caso de Latinoamérica, Monsiváis considera "el ser nacional" ⁷¹. Para ello se establece una igualdad entre tradición literaria y tradición nacional, portadora de ese sentimiento de colectividad, de comunión tanto interior como exterior, ya preeminente en las funciones asociadas al canon desde el Canon Judío.

Las vecindades y entrecruzamientos no se dan únicamente con el término canon. Como ya habíamos anotado anteriormente, lo mismo ocurre con otros dos conceptos fundamentales dentro del panorama crítico y teórico: tradición y cultura. El término tradición hereda del verbo *tradere* sus múltiples significados: acción de entregar, remitir, transmitir, enseñar, relacionar, adoctrinar, y, más tarde, "traicionar". Si bien el vocablo "tradición" puede ser entendido como sinónimo de costumbre, es la cualidad de la

70 Las varias direcciones en las que se desarrolla el concepto del canon en la etapa de formación y consolidación de la nación son analizadas a fondo por Gisela Brinker-Gabler (1998: 78-97).

71 Según el largo estudio de Monsiváis, en Latinoamérica el nuevo arte debía construir la imagen del nuevo ser nacional, distinto a aquel impuesto por las naciones colonizadoras. Para un análisis detallado de este proceso cfr. Monsiváis (2000) y González-Stephan (2002).

"elección", lo que lo acerca al concepto de canon. Dicha elección va a ser articulada sobre un eje cronológico que constituye una narración o un discurso de la memoria, de modo que cuando hablamos de tradición suponemos en ella un conjunto de costumbres, valores, hábitos, normas, principios, creencias, leyes, doctrinas e instituciones, que tienden a prevalecer en el tiempo, a través de la transmisión de una generación a otra. Cuando el canon literario es entendido, de la forma en que lo hace Bloom, como resultado "natural" de la memoria quedan superpuestos los términos canon y tradición. Construir la historia de una tradición significa fijar el pasado en coherencia y continuidad con el presente –no olvidemos que las rupturas suelen ser fatalmente integradas en la cronología de la historia–. En esta construcción es imposible, y para los defensores de "una" tradición, inapropiado, ofrecer a las nuevas generaciones cada uno de los momentos vividos, de las obras realizadas, de las individualidades emergidas, de los pensamientos desarrollados. Importantes impulsos, descubrimientos renovadores, profundas y reveladoras reflexiones han existido siempre, pero sólo a algunas excepciones se les ha otorgado el honor de ser conservadas y narrativizadas como parte de la historia del arte o la literatura. Esta idea de armoniosa cronología es también cercana al canon y a su organización a partir de herencias o filiaciones literarias. La tradición, como el canon, es una de las tantas formas de articular la hegemonía de los límites, la falsificación de las elecciones y clasificaciones, la ilusión de una narración histórica que va de un pasado construido a la medida hasta un futuro prefigurado en su armoniosa continuidad.

Si bien el término "tradición" trae a colación la idea de una continuidad o resistencia del arte, y de una organización cronológica, el término "cultura" ofrece la idea de civilización e identidad. Según el crítico Gustavo Bueno, en su idea tradicional la cultura estaba relacionada con una "actividad" precisa: agricultura, apicultura, enocultura, etc., considerada como el resultado del aprendizaje de las habilidades necesarias para su dominio. El término era, por lo tanto, axiológicamente neutro: no especificaba si el resultado de dicho aprendizaje era positivo o negativo. La noción moderna, sin embargo, se centra en dos aspectos: 1) la cultura como organismo supraindividual y 2) la cultura como civilización. En el primero de ellos se crea el vínculo con la comunidad, y supone la entrada de la problemática de la identidad. En cuanto a la cultura como civilización, ésta aparece ahora insertada en un eje cronológico que avanza en pos de la evolución. La cultura, en su concepto moderno, tiene, como el canon, un carácter a la vez descriptivo y normativo. Denota el progreso intelectual de una comunidad, en términos de espiritualidad pero también como progreso material y moral. En ambos aspectos subyace una concepción de la cultura como superación de la barbarie. Una tercera etapa, estudiada por Eagleton en *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, promueve, a través de los

procesos de democratización, expansión, emancipación y racionalización del arte, típicos de la modernidad, la crisis general del término "cultura". Pues en ellos se lleva a cabo una separación del concepto de cultura del concepto de civilización, unido a una creciente popularización y comercialización del término. Encaminadas estas transformaciones (casi todas evidentes a partir de la segunda mitad del siglo XX), la cultura se presenta como conjunción de espacios de naturaleza distinta: cultura de la excelencia, del *ethos*, y cultura de la economía. Dichos estratos constituirán posteriormente los frentes de las llamadas "guerras culturales": la cultura como identidad, la cultura como civilización y la cultura como mercado.

Muchos son los puntos de contacto entre estos dos conceptos; la cultura, como el canon, antes pretendidamente exclusivo de una elite que regía los límites y las escenificaciones de la cultura, se ha develado, y aun más con las nuevas teorías de la hibridez, la aculturación, el nomadismo o la *altaridad*, como proceso de amalgamiento, desplazamientos y mediaciones entre diferentes esferas: cultura baja, cultura alta, cultura popular, cultura de masas, industrias culturales, etc. Podemos encontrar, además, algunos rasgos comunes. Ambos se basan en una estructura o topología centralizada, esencialista y dicotómica; se erigen sobre un dispositivo seleccionador, organizador y clasificador del conocimiento literario; y son, por lo tanto, tanto descriptivos como normativos. Por otra parte, los dos se erigen sobre estrategias de jerarquización, produciendo un amplio conglomerado de discursos hegemónicos y estructuras de poder.

Volviendo al concepto de canon, debe llamarse la atención sobre la importancia de las sucesivas transformaciones en las nociones –esenciales para el canon– de sujeto, fenómeno estético, valoración, recepción y estructuras hegemónicas, heredadas de un sinnúmero de teorías modernas. Desde la referente a la autonomía estética de manos de Kant, pasando por las teorías psicoanalíticas de Freud y más tarde las teorías marxistas, así como un continuo repensar de las relaciones entre ser y lenguaje proveniente de las nuevas escuelas filosóficas, pero también etnográficas, sociológicas, lingüísticas y crítico-literarias, etc. A los efectos del canon tanta importancia ha tenido la famosa sentencia nietzscheana "Dios ha muerto", como las teorías polisistémicas de Even-Zohar, o los estudios de corte postcolonial de García Canclini y James Clifford.

Tras la larga ausencia del término "canon" en los escenarios de la crítica literaria –sin que por ello desapareciera la discusión que lo sustentaba– dicho concepto ha vuelto a vivir el lujo y también el agobio –con su correspondiente agotamiento– de permanecer largo tiempo en proscenio como protagonista asediado con igual intensidad tanto por el mundo mediático como por las polémicas crítico-académicas. Con creciente preocupación algunas voces denuncian la acuciante crisis de valores, la irreparable pérdida de consenso y el final del pensamiento fundacional. Ciertamente, el siglo XX se ha

manifestado como un cuestionamiento profundo de las estructuras de transmisión y organización del conocimiento, tanto desde las ciencias – aplicadas o exactas–, como desde las variadas disciplinas de las humanidades o *les sciences humaines*. Los procesos de democratización, hibridación y masificación de la cultura han significado la puesta en solfa de todas aquellas instituciones activas en los procesos culturales. Pero esto es sólo una mínima parte de un amplio programa de revisiones que ha afectado, y no únicamente de forma tangencial, cada una de las esferas de la vida moderna. En la literatura, la polémica ha desbordado los límites del examen de una teoría, proceso común a toda renovación crítica, llegando a redefinir el propio objeto de sus estudios, la idea del conocimiento literario, sus prácticas y sus mecanismos. En el ya largo proceso de cuestionamiento de aquellos elementos considerados como esenciales en el concepto del canon, las nuevas corrientes crítico-teóricas marcaron un cambio trascendental en la postura frente al canon. Desde los aportes del formalismo, la semiótica, la crítica literaria feminista, el marxismo, la deconstrucción, las teorías polisistémicas, los estudios culturales y últimamente las teorías de la postcolonialidad, la atención y el análisis se han dirigido a las nociones tradicionales de autor, originalidad, crítica literaria, lector y lectura, valor e interpretación. La constancia de la crítica ha sido interpretada como una crisis que parece abarcarlo todo y rechazarlo todo a la vez. Hablar de crisis, sin embargo, no revela necesariamente un estado negativo, y mucho menos se asemeja a un lúgubre pronóstico. Las viejas y ahora renovadas interrogantes sobre la cultura y sobre aquello que consideramos su historia han conducido a la teoría literaria hacia un camino innegablemente fructífero.

La condición discursiva y textual del canon

Catálogo, texto y *Kanontext*

Desde el punto de vista estructural el canon es, como se especifica en la definición de Payne⁷², una lista, una *enumeratio* de obras o autores. En este sentido el catálogo es la forma primaria del canon literario. El canon de Alejandría⁷³, en su versión moderna de manos de David Ruhnken, es un buen ejemplo de ello. También lo son las listas de lecturas o de recomendaciones, así como las antologías y los catálogos de los libros más vendidos o las colecciones de clásicos publicadas por las editoriales más importantes⁷⁴.

Sin embargo, el canon supera la simple idea de una enumeración. Al presentarse como serie de elementos esenciales, ordenados según criterios explícitos o no, dicha lista crea un universo, y se convierte así en un medio de organización, fundamentación y clasificación del espacio que construye. Todo canon conlleva un proyecto de simplificación y ordenamiento de un sistema complejo, en este caso la literatura. A través de su homogeneidad formal –en fragmentos, nombres de autores, de obras, etc.– el canon propone una homogeneidad ontológica, de autenticidad probada. Este carácter ontológico lo acerca al concepto de catálogo, forma discursiva que, como bien se sabe, ya encontramos en Homero y Hesiodo, y que en opinión de Wilhelm Kühlmann es un modo de comprender el mundo y la expresión de una conciencia en busca de orden y administración⁷⁵.

72 Cfr. Payne (2002: 76):

[...] conjunto o lista de textos a los que se les atribuye inspiración o autoridad.

73 En el siglo II Aristófanes de Bizancio y Aristareo propusieron una lista, hoy conocida como el canon de Alejandría, que quedó en poetas épicos, yámbicos, elegíacos y trágicos, historiadores, oradores y filósofos.

74 Ofrecemos, al final de la bibliografía, algunas de las series y colecciones –en los espacios iberoamericanos, anglosajones y franceses– destinadas a promover a los "clásicos" o al "canon".

75 Cfr. Kühlmann (1973: 5):

[...] una suerte de comprensión lingüística del mundo, una expresión de una conciencia ordenadora, un medio imprescindible para la gestión. (*trad. nuestra*)

[...] eine Art sprachlicher Welterfassung, [...] ein Ausdruck des ordnungssuchenden Bewusstseins, [...] ein unentbehrliches Mittel der Verwaltung.

El catálogo como forma textual es una herramienta indispensable para el ordenamiento y manejo de un espacio determinado⁷⁶. Por su propia etimología, del griego κατάλογος, derivado de καταλέγειν, "enumerar", proveniente a su vez de "λέγω" que significa decir, este vocablo se nos presenta como forma ideal del logos. En él, como bien anota Kuhlmann, habita una voluntad de verdad en la que se pretende como dado, y por ello se impone, un orden estricto de la realidad.⁷⁷

Primero que todo el catálogo como estructuración obedece a un mecanismo de reducción y simplificación, debido a limitaciones espacio-temporales. Decía Mallarmé, a quien cita Harold Bloom lamentándose de no poder decir lo mismo, y de paso justificando su propio catálogo (Bloom 1994: 25), "la carne es triste, ay, y ya he leído todos los libros". Más que su tono apocalíptico nos interesa aquí la desigualdad entre el tiempo real disponible para la lectura y el tiempo real necesario para ella, que Bloom ubica en el centro de la cuestión del canon. A este primer criterio espacio-temporal ha venido a sumársele la problemática del costo –de reproducción, de almacenamiento, de conservación, de transmisión, etc.–, en muchos casos directamente vinculado al primer aspecto. Sin embargo, aún en nuestros días, es el tiempo el criterio que por sí sólo podría justificar la existencia y necesidad de un canon. Tanto el tiempo limitado del que hablaba Bloom, como la imposibilidad humana de aprehender el tiempo sin eliminarlo, y sobre todo, la tendencia a superarlo a través de la memoria y su artefacto: el

76 Cfr. Kuhlmann (1973: 9):

Un índice, es decir, una lista es, según su función, una herramienta de ordenación a través de la que elementos de la misma especie, o sea, aquellos que pueden ser agrupados bajo un denominador común, serán agrupados en dirección horizontal o vertical. (*trad. nuestra*)

Ein Verzeichnis, bzw. eine Liste ist, ihrer Funktion nach betrachtet, ein Ordnungsmittel, durch das gleichartige Elemente, bzw. solche, die auf einen gleichen Nenner gebracht werden können, in horizontaler oder vertikaler Richtung zusammenfassen werden

77 Cfr. Kuhlmann (1973: 9):

De ahí que para el catálogo sea típico la voluntad de verdad que lo habita, toda vez que crea un orden de la realidad como *parum disparum rerum sua anque loc tribuens dispositio* y lo hace en una forma lingüística homogénea que lo determina como fenómeno. (*trad. nuestra*)

So ist typisch für den Katalog der ihm innenwohnende Anspruch auf Wahrheit, in dem er eine Ordnung der Wirklichkeit schafft als «*parum disparum rerum sua anque loc tribuens dispositio*» und dies in einer homogenen sprachlichen Gestalt, die ihn als Phänomen bestimmt.

archivo. En este sentido el canon es una herramienta ideal, pero a la vez contradictoria.

Por lo general, los elementos constituyentes del canon cumplen con los requisitos de representatividad –funcionar como sustituto de otros elementos no incluidos–, relevancia –sobresalir por sus cualidades en el campo elegido– y accesibilidad –estar a disposición de todo posible usuario. Y, por supuesto, no faltan los criterios relativos a la resistencia al o en el tiempo, básicamente heredada de una cultura del archivo como lugar de salvación.

El canon como catálogo tiende, además, a establecerse como modelo ideal que conjuga la complejidad, la sencillez y la estabilidad. Dicha idealización produce, a su vez, un sistema dicotómico que divide la creación en espacios excluyentes de signo positivo y negativo y que, por consiguiente, sólo autoriza las operaciones de inclusión o exclusión. En consecuencia, muchos de los teóricos actuales ven en el canon el paradigma diametralmente opuesto a la diferenciación, la dinámica y la apertura dentro de la cultura entendida como proceso, negociación o sistema⁷⁸.

En cuanto al número de elementos que componen la lista, éste es, como en la larga discusión sobre los textos sagrados, de no menos importancia. No es sorprendente entonces la tendencia a insistir en la cantidad de elementos y a interpretarlos. Un canon centralizado en un único elemento –como el de Bloom, desde cuya cúspide Shakespeare presencia la producción literaria de varios siglos– apunta por un lado a una creación divina, y por otro a una especie de dictadura textual. Un canon doble, por su parte, impone o una jerarquía o un enfrentamiento. El triple, en su inestable estado entre un elemento aislado –o rector– y una pareja –unida por su debilidad o por su fortaleza–, tiende a estabilizarse, ya sea a través de la eliminación del elemento aislado, o a través de la división en dos grupos. De ahí que durante mucho tiempo fueran más comunes y aceptados aquellos cánones compuestos por cuatro o más elementos⁷⁹.

Pero más que todas estas características asociadas al canon, nos interesa insistir en la naturaleza discursiva de éste. En una discusión acerca de las

78 Como escapatoria al círculo vicioso inherente al acto de oponer un sistema a otro centrado y esencialista, Edward Said (1984) propone salirse de la estructura binomial a través de una yuxtaposición. Esto equivaldría a un canon cuya única característica fuera la pura contingencia, sólo alcanzable a través de una función aleatoria como selección. Edward Said, por su parte, propone investigar "the notion of culture top to bottom", concentrándose en nuevas formas narrativas y en otras *vías* de enunciación y afirma, refiriéndose a una crítica que acometa una revisión real del término canon: "such a criticism should provide significant juxtapositions, ironic comparisons and occasional rousing denunciations".

79 De esta estructura cuádruple conocemos, por ejemplo, el canon de los evangelios y el "Gipfelmodell der Romantik" compuesto por Dante, Shakespeare, Cervantes y Goethe (Holter 1997: 21).

constelaciones históricas que han ido colaborando en la formación del canon, durante el *XV Simposium* de la Sociedad de Germanistas, celebrado en 1995 y dedicado al tema del canon literario, Karl Eibl llama la atención sobre este aspecto, recalcando que más que una enumeración el canon debe ser entendido como una serie de narraciones dramatizadas y textualizadas retóricamente realizadas a partir de aquella⁸⁰. En efecto, si volvemos al catálogo como forma primaria del canon, podemos decir que la estructuración del canon se articula a través de una textualización de la lista o catálogo. Por consiguiente, el paso del catálogo al texto articulador del universo canónico supone un proceso de textualización, de modo que, como explica Achim Hölder, "la conexión pragmática determina la constitución del texto, o sea, la forma en que el esquema narrativo es aprehendido y utilizado"⁸¹. Partiendo de un grupo de obras elegidas, la textualización se realiza a través del uso de estrategias discursivas –de *topoi*, metáforas, epítetos, etc.–, o sea, a través de la subordinación a las reglas de un género o a una tipología comunicativa determinada. Podemos pensar en algunos géneros –panegíricos, epitafios, etc.– al parecer más propensos a servir de base para la textualización. Los textos *Besuch bei den verbannten Dichter* de Brecht o *Le Temple du goût* de Voltaire podrían ser ilustrativos de esta textualización de un catálogo. Dentro de la polémica del canon se hace constantemente alusión a la tipología de "Historia de la literatura" y a las antologías como formas más claras de textualización⁸². Debe notarse, además, que la idea de textualización del catálogo nos permite incluir en el grupo de cánones otras formas textuales como el Parnaso de Rafael, las guías literarias de regiones o ciudades, los *quiz* televisivos sobre literatura o el sistema de denotación urbano⁸³. Formas que, si bien más encubiertas, han sido sistemáticamente ignoradas en la discusión del canon, poniendo en evidencia cierta tendencia –nada novedosa– a ignorar otras manifestaciones textuales, desechadas por su relación con la cultura de masas, el mercado o las industrias culturales.

Por supuesto, una noción del canon como textualización de una lista o catálogo debe partir de una definición de texto, siguiendo las pautas postestructuralistas, como práctica discursiva, como serie coherente y encadenada de elementos significativos referentes a un tema determinado, en

80 Cfr. Butzer (1998: 302) y Hölder (2002: 6).

81 Según Hölder (1997: 24) "der pragmatische Konnex bestimmt die Konstitution des Textes, d. h. die Art und Weise wie das Erzählungsschema ergriffen und besetzt ist".

82 Véase, por ejemplo, el ensayo de Ruiz Casanova (2003) "Canon y política estética de las antologías", dedicado al estudio de la relación entre antología y canon literario.

83 Un somero repaso a las denominaciones modernas de plazas, instituciones, calles o barrios saca a la luz otras formas de enunciación –en este caso topográficas– del canon literario.

el que se cumplen los criterios básicos de la textualidad: cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, situacionalidad, informatividad e intertextualidad (Beaugarde/Dressler 1981: 3-14).

Entre los aspectos importantes que sugiere este proceso de textualización encontramos la entrada en acción de un narrador sin cuya ayuda los "hechos" (o sea, los elementos elegidos) quedarían aislados y mudos. Su tarea principal consiste, por lo tanto, en llenar los vacíos históricos y literarios creados a través de dicha elección, sin que por ello llegue a ocupar el lugar central dentro de la textualización. Como en la historiografía, entendida como resultado de la textualización de una selección de fechas, hechos, documentos, etc., la textualización de un catálogo exige del narrador que se disipe, de modo que la historia parezca natural y objetiva, articulada desde ella misma ⁸⁴.

En este sentido, el fenómeno de la intertextualidad puede ser considerado como un ejemplo –quizá menos normativo– de *Kanontext* ⁸⁵. La diferencia entre este fenómeno y la noción tradicional del canon radica quizá en que en este último no sólo se asume abiertamente el conocimiento general de los elementos presentados como canónicos, sino que éste sólo funciona si el receptor conoce y reconoce por lo menos una buena parte del canon propuesto. El *genotexto* dentro del *Kanontext* aparece siempre como referencia directa, raras veces citado y nunca únicamente sugerido. A esta idea podrá objetársele que la intertextualidad, entendida aquí como referencia a un espacio exterior al texto, es también una característica inherente al catálogo. En efecto, el catálogo es, en última instancia, una enumeración de obras; y como tal una forma de intertextualidad; puesto que podemos considerar la lista de autores –más allá de constatar la creencia en el sujeto creador– como una versión concisa o indexada de intertextualidad. Una enumeración de una serie de títulos es, como demuestra Zymmer, la estructura más simple de la alusión, una de las formas de la referencia, y por lo tanto de la intertextualidad (Zymmer 1998: 32). Según el *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, la alusión parte del supuesto de que el texto o los aspectos del texto mencionados son de conocimiento general ⁸⁶. En el

84 Para un estudio profundo acerca de las estrategias de narrativización dentro de la historiografía véase Koselleck/Stempel (1973).

85 Llamaremos catálogo, lista o corpus canónico a la enumeración de obras o autores o fenómenos literarios; mientras que para denotar el producto de la textualización emplearemos, asumiendo la terminología de Achim Hölder, el término *Kanontext* (Hölder 1997: 21-37).

86 Cfr. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*:

Alusión es una mención de una circunstancia dada por conocida, particularmente: la reproducción de aspectos (también parciales) de fragmentos textuales que se presumen conocidos. Las alusiones

caso del corpus canónico habría que añadir que la alusión no va únicamente dirigida a activar los conocimientos literarios del lector, sino también a demostrar el conocimiento literario y la autoridad del que lo enuncia. O sea, la intertextualidad articulada por el *Kanontext* es herencia de su forma primaria: el catálogo de obras. Como certeramente ha definido Vincent Jouve, el catálogo puede ser definido como "infinité dynamique de codes dont le jeu permet de produire un volume langagier ouvert à la multiplicité des sens" (Jouve 1986: 36). Partiendo de esta multiplicidad dinámica inherente al catálogo tenemos que el discurso sobre el canon puede ser interpretado como texto –*Kanontext*–, resultado de un proceso de textualización a partir de un catálogo, que es a su vez un texto. El *Kanontext* es, por lo tanto, un sistema semiológico de segundo grado.

Haber retrocedido a la definición inicial para reajustarla, responde a la necesidad de poner nuevamente en evidencia la confusión implícita en los términos relativos al canon, así como la tendencia a reducir este sistema semántico doble a uno simple. En dicha superposición de dos sistemas significativos radica quizá una de las causas de los constantes solapamientos de un término y otro⁸⁷, de los que se alimenta buena parte de la discusión. La no diferenciación de estos dos niveles provoca en muchos casos que las líneas argumentativas no lleguen a encontrarse nunca, articulándose desde diferentes niveles discursivos. Valga la aclaración de que la diferenciación aquí expuesta no sigue un esquema progresivo, de organización temporal. Diferenciar entre un nivel y otro no es equiparable a una diferenciación de dos momentos –uno anterior correspondiente a la creación de un catálogo y, terminado éste, una etapa posterior que culmina con la textualización en forma de *Kanontext*. Más bien se trata de la doble estructura de este último.

En su libro *Mythologies* Roland Barthes identificó las estructuras profundas que animan las culturas contemporáneas como aquellas estructuras dobles que marcan el carácter del propio mito y lo llevan a ignorar o a desplazar los significados fabricados ideológicamente. Sin entrar en detalle en los paralelismos entre el discurso del canon y la estructura del mito, quisiéramos señalar que este vínculo saca a la luz algunas de las estrategias a

presuponen ciertos conocimientos por parte del lector y la disponibilidad de activarlos. (*trad. nuestra*)

Anspielung ist eine Erwähnung einer als bekannt vorausgesehenen Gegebenheiten, besonders: Wiedergabe von (Teil) Merkmalen als bekannt vorausgesetzter Textstellen. [...] setzen bestimmte Kenntnisse des Lesers und die Bereitschaft voraus, sie zu aktivieren.

87 En cierta medida este análisis coincide con el planteamiento de José María Pozuelo Yvancos (1998: 231), según el cual en el debate en torno al canon se comete a menudo el error de intercambiar las posiciones referentes a los modelos y a las obras.

través de las cuales se crea esa apariencia de unidad, irreversibilidad y naturalidad típicas del canon. Esto nos permite, entonces, estudiar aquellos mecanismos que acercan el canon a las formas del proverbio y la universalidad, a una jerarquía inalterable del mundo.

Igualmente provechoso, sobre todo si tenemos en cuenta la usual división de la polémica en facciones a favor y en contra, es la tipología de posicionamientos que ofrece Barthes. En su opinión podemos distinguir básicamente tres posiciones: la del constructor de mitos, la del desmitificador y, finalmente, la del lector –y por ende la del autor. ¿Es posible distinguir dichas posiciones en el seno de la discusión actual? Consideremos primeramente que son pocos los registros del lenguaje considerados como inmunes, o casi inmunes, a la "mitificación". El lenguaje científico es quizá el menos propenso. Por lo que podemos suponer que, dentro de la literatura, aquellas voces críticas herederas de un impulso positivista dentro de las ciencias humanas son las menos proclives a este tipo de lenguaje. Con su insistencia en una "factificación" de la crítica literaria, dichas corrientes intentaron poner freno a la tendencia mitificadora de la vieja escuela, aquella que en sus métodos de análisis del inmanente textual tendía a purificar cierto tipo de literatura, volviéndola inocente, natural y eterna, y retornando con ello a un sinuoso proceso de naturalización y despolitización. No ha de pensarse, sin embargo, que esta posición corresponde únicamente a las posturas más ortodoxas o políticamente de derechas. Muchas de las propuestas encaminadas a revelar la carga ideológica del universo crítico-literario afirman, aun evitándolo, dicha estructura mitológica. Y lo hacen a partir del momento en que dejan de presentarse como ideólogos, a partir del momento en que, por necesidad o por elección, comienzan a producir un meta-lenguaje que transforma su propia historia en naturaleza, separándola de los actos de selección, organización y narrativización que la acompañan. Con frecuencia suele relacionarse al "mitólogo" con una corriente conservadora e incluso ortodoxa, tanto estética como políticamente. Sin embargo, la izquierda también tiene sus mitólogos; productores de la mitología del negro, del colonizado, de la mujer. Pero aun así, el discurso de afirmación y reconocimiento no ha llegado a eludir del todo cierta ineficacia. Ello se debe en parte, afirma Barthes (1957: 255-259), a su estrecha relación con la palabra vedada, al hecho de que su discurso emerge desde lo oprimido, desde el punto de vista étnico o social, colonizado o silenciado, y frente a estos la creación de un metalenguaje se articula como un lujo, al que lo alienado, por su naturaleza, no debería acceder.

¿Cómo escapar entonces a una estructura circular que parece promover un eterno permanecer entre confusiones y repeticiones? Barthes propone, además del oficio cruel –en el que se reconoce– de desmitificador, el oficio de poeta.

[...] aujourd'hui, pour le moment encore, il n'y a qu'un choix possible, et ce choix ne peut porter que sur deux méthodes également excessives; ou bien poser le réel entièrement perméable à l'histoire, et idéologiser; ou bien, à l'inverse, poser un réel finalement impénétrable, irréductible, et, dans ce cas, poétiser. (1957: 268)

Ese lugar, permeable y resbaladizo es el lugar desde el que Borges, como veremos a continuación, nos habla de la literatura y sus posibles cánones.

Segunda parte:
Jorge Luis Borges y el canon literario

1. Terminología: lo clásico y lo canónico en el contexto borgeano

Empleos y significados del término *canon*

En sintonía con la ausencia temporal del término *canon* dentro del ámbito de la crítica literaria hasta la segunda mitad del siglo XX, encontramos en los textos borgeanos un uso más bien escaso de la palabra *canon*. En su versión secularizada, las referencias al canon se remiten básicamente al "canon del cómo" y al "canon de la excelencia". Pero sobre todo a partir de la idea de un canon como regla o medida. En un ensayo publicado en 1947 en *Los Anales de Buenos Aires* bajo el título de "Nota sobre Chesterton", y recogido posteriormente como "Sobre Chesterton" en *Otras inquisiciones*, Borges, al analizar el cuento "How I found the Superman", comenta el encuentro de Chesterton con los padres del "Superhombre": "[...] estos le recuerdan que el Superhombre elige su propio canon y debe ser medido por él" ("Sobre Chesterton", *Otras inquisiciones*, OC, II: 73). Esta noción de medida no está relacionada con el espacio de lo artístico y literario, y por lo tanto está aún distante de la acepción que nos ocupa. Borges se acerca más al empleo del vocablo "canon" dentro de un orden estético en un pasaje como el siguiente: "El clasicismo quiere ser un canon estético, pero está henchido de eruditas lealtades y de fines vindicatorios" ("La eternidad y T. S. Eliot", *Textos recobrados 1931-1955*. 2001a: 51). Ya dentro de un marco textual, Borges advierte: "Las novelas de Evelyn Waugh, *Decline and Fall* (1929) y *Vile Bodies* (1930), corresponden exactamente a ese canon [de la picaresca]" ("Evelyn Waugh", *Textos cautivos*, OC, I: 397). Sin embargo, ambas referencias parten del supuesto de un canon que funge como modelo, e incluso como autoridad extendida en el tiempo. Esta última noción se impone aún con mayor claridad en el ensayo "Los traductores de las 1001 noches", sólo que aquí la idea de modelo constituye el punto de partida para una subversión. El autor comenta la inserción, por parte de uno de los traductores, de algunos pasajes ausentes en el original. El tiempo y la fuerza narrativa irán unificando y convirtiéndolo en un único y coherente modelo textual:

Basta la sola enumeración de esos nombres para evidenciar que Galland establece un canon, incorporando historias que hará indispensables el tiempo y que los traductores venideros –sus enemigos– no se atreverán a omitir. ("Los traductores de las 1001 noches", *Historia de la eternidad*, OC, I: 397)

Borges se ubica en el espacio de la excelencia, al tiempo que expone, casi impudicamente, las huellas de una historia. De una historia como construcción de simulada coherencia, como proceso abierto, en el que las operaciones de tergiversación no son del todo ajenas. Frente al canon como estado, asentado en sus funciones iniciáticas, pedagógicas o morales, tenemos

aquí una propuesta que a través de una re-escritura siempre posible, pervierte la inmanencia del canon, se transforma, se desplaza, se desterritorializa.

Esta idea de historia desplazante nos sitúa al otro extremo del canon bíblico, que según habíamos visto en el apartado dedicado a la historia del término canon, marca un giro hacia la unicidad y la clausura del corpus canónico. La secularización posterior del término arrastró consigo la naturaleza cerrada, obligada y sagrada del canon religioso. Borges lo hace notar al referirse a la literatura nacional:

Las historias de nuestra literatura han dedicado su atención justiciera a los libros canónicos de ese culto [el doble mito del Gaucho y la Pampa]. Los investigadores de nuestro idioma lo releen y comentan. El minucioso amor de los filólogos se demora en cada palabra. ("Tareas y destinos de Buenos Aires", *Textos recobrados 1931-1955*. 2001a: 150)

Nótese que si bien el término aparece aquí en directa relación con la literatura, se trata de un vínculo, a través del canon como enlace, entre un campo semántico y otro, de las características del canon bíblico con el espacio de la literatura. Borges inserta el canon bíblico en el canon literario, sin disimular la carga que éste último trae consigo. No es casual que esta alusión al canon aparezca precisamente en el marco de una discusión acerca de la identidad de la literatura argentina y latinoamericana. Sobre todo si tenemos en cuenta que este artículo fue escrito en 1936⁸⁸, en medio de ese largo proceso de reformulación de la identidad latinoamericana tras las guerras de independencia en el que, en el cruce de un proceso de modernización, secularización y formación de la nación moderna, se manifiesta la tendencia a la construcción de santos disfrazados de laicos⁸⁹. La duplicidad que introduce Borges al utilizar el término responde a una técnica de referencia directa a un grupo de textos literarios no religiosos, bajo el concepto de canon bíblico. Este último, habitado como está por otros significados –sacralidad, constante y obligada lectura, comentario y dedicación exegética–, entreteteje en el discurso del canon literario hebras, que, a pesar de no ser mencionadas

88 "Tareas y destinos de Buenos Aires", fue presentada inicialmente como conferencia en febrero 1936 y recogida en *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación* y luego en *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor* (1982).

89 Carlos Monsiváis comenta las particularidades de este proceso de formación de la nación al que se une también un intento de secularización –en gran medida inherente a la independización de la colonia, representante del poder católico–:

A lo largo de las guerras de Independencia, la creación de símbolos y paradigmas de las naciones obedece a un esquema inevitable: la traducción a la vida civil de los modelos impuestos por el catolicismo. Se exige el equivalente laico de la santidad o intentos nobles en esa dirección. (2000: 79)

directamente en este artículo, son el centro de atención de Borges. De un modo transversal la alusión al canon bíblico agrega los factores, discutidos por Borges más adelante, de la sacralidad, la veracidad y la inalterabilidad dentro de la literatura nacional argentina. Aspectos de sumo interés para él, como lo demuestra otro texto posterior sobre el mismo tema. En él Borges expone:

Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, *nuestro texto canónico*. (el subrayado es nuestro) ("El escritor argentino y la tradición", *Discusión, OC, I: 267*).

En este acercamiento a la obra capital de José Hernández, a la que dedicó varias charlas y ensayos, Borges alerta del peligro que puede acarrear acercarse a él con la fe forzada que puede imponer un texto sagrado, y condenarlo a un paulatino agotamiento o fijación como texto fundacional, imprescindible y también homogeneizador dentro del proceso de definición del carácter y los límites de una nación. De hecho, las reflexiones acerca de la interdependencia entre estos dos espacios, lo nacional y lo literario, constituyeron uno de los temas medulares en su producción textual primera. Baste citar por ahora, pues profundizaremos en ello en el apartado III.5, el comentario que él mismo, en forma de posdata, agregara a una apasionada defensa de Domingo F. Sarmiento publicada 30 años antes en forma de prólogo a *Recuerdos de provincia*: "Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor" (Reseña a *Recuerdos de provincia* de Domingo F. Sarmiento, *Prólogos con un prólogo de prólogos, OC, VI: 124*). Canon como construcción y no como destino, afirma Borges; y nada parece asegurar que las elecciones son siempre infalibles.

Mucho después, en una larga conversación radiofónica entre Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, recogida y publicada en 1999 en forma de libro, aparece una referencia al canon, igualmente enunciada como pliegue entre dos campos distintos. Cumplidos ya los 85 años Borges revela lo que para él podría convertirse en "la máxima ambición para un escritor":

[...] escribir un quinto Evangelio. Ese quinto Evangelio podría predicar una ética que no fuera la de los otros Evangelios. Pero, lo más difícil no sería eso; lo más difícil sería inventar nuevas parábolas, dichas a la manera de Cristo, y que no estuvieran en los otros cuatro evangelios. [...] Así para no usar otra similitud, convendría repetir algunos de los otros Evangelios, y hasta podría buscarse pequeñas variantes. [...] Y ese evangelio podría tener unas treinta páginas y sería uno de los libros más extraordinarios. Y si ese libro tuviera suerte, irían imprimiéndolo junto con los Evangelios del Nuevo Testamento, y llegaría a ser parte del canon también. (Borges/Ferrari 1999: 110)

El canon bíblico aparece aquí como estructura estable y cerrada, pero, al igual que en el caso de "Los traductores de las 1001 noches", es el referente necesario para una reescritura o subversión. Sin estruendo, y casi con temor, Borges transgrede aquí la sacralidad de los textos tenidos por la Iglesia como inspirados en la palabra de Dios, a través de la inserción de libros apócrifos, que por su fidelidad y cercanía podrían llegar a formar parte de este conjunto. La inclusión de estos nuevos textos, sugiere Borges, no se deberá a sus valores inherentes, sino a las fuerzas del azar y la imprenta⁹⁰; pero también a ese parentesco misterioso y productivo que pueden guardar los originales y sus variaciones. Borges subvierte así una canonicidad resultante de la inspiración divina, la fuerza providencial de un texto o su verdad moral. Un mecanismo similar de tergiversación o variación podría haber dado lugar –narrativamente hablando– a aquellas infinitas variaciones que conforman el no menos numeroso archivo de la "Biblioteca de Babel". Aquel corpus compuesto por "centenares de miles de facsímiles imperfectos", un archivo que burla los límites tanto del proceso de censura y la consignación textual, tan cercano al canon bíblico, como de la urgencia por acercarse a los textos "omnipotentes, ilustrados y mágicos", igualmente asociada al canon religioso. Más aún si nos percatamos de la cercanía entre los conceptos de canon y archivo.

Más que una negativa a las Escrituras, la subversión del canon sagrado antes apuntada es a la vez una defensa de la Biblia como texto infinito abierto a nuevas variaciones, y una impugnación de los postulados de inalterabilidad y veracidad que la Iglesia le atribuye. De hecho, Borges solía valorar los textos religiosos "por su valor estético, aun por lo que encierran de singular y maravilloso" ("Epílogo", *Otras inquisiciones*, OC, II: 153) y no por su pretendida veracidad.

Todos estos empleos del término "canon" que parten del canon secular o de su variante religiosa, apuntan hacia un uso que básicamente acentúa la tendencia a igualar, tanto el carácter estable y modélico del canon, como la obligatoriedad vinculada a él, así como las implicaciones que dichas características tienen. Sin embargo, en dichos usos no se hace alusión directa a aquel espacio que, siguiendo la definición de Payne, hemos denominado "canon literario". Si recordamos la alternancia y superposición presentes en el uso de los términos canon y clásico, podemos imaginar que el espacio que buscamos será evocado básicamente a través del término de "clásico".

90 Una idea similar aparece en el relato "La memoria de Shakespeare" (*La memoria de Shakespeare*, OC, III: 393):

No es imposible que recuerde asimismo una prolongada polémica sobre cierta enmienda que Theobald intercaló en su edición crítica de 1734 y que desde esa fecha es parte indiscutida del canon.

Acepciones y alcances del término *clásico*

Con más frecuencia y dedicación que con el concepto de canon, Borges analiza en repetidas ocasiones la historia del término "clásico", sus implicaciones, y su desarrollo. En una conversación acerca de lo que, en su opinión, define lo clásico, Borges introduce el tema a través de un repaso de su "curiosa" etimología. La palabra "clásico", explica, proviene de *classis*, de modo que tiene una raíz naval, un "origen marítimo" (Borges/Carrizo 1982: 42). La historia del término demuestra, sin embargo, la imprecisión de esta derivación. Según Ernst Robert Curtius el término "clásico" proviene del latín *classicus* y tiene su origen en una diferenciación del individuo dentro de la sociedad romana. Clásico era "cualquiera de los oradores o poetas, al menos de los más antiguos, esto es, algún escritor de la clase superior contribuyente, no un proletario" (Curtius 1955: 352). El paso del *civis classicus* al *scriptor classicus* aparece por primera vez en Aulo Gelio, agrega Curtius, sin que perdiese en esa primera transformación su relación con el *status* de "clase" o de "poder".

La equivocación en la derivación etimológica de Borges puede ser leída como un acto de osadía típico de la ironía borgeana. Puede pensarse también, dejando a un lado la interrogante de si estas transformaciones tienen una repercusión subversiva o no, que son una mezcla de desconocimiento y derivación espontánea a partir de la analogía fonética entre clásico y *clasis*. Este pequeño trueque es algo más confuso, cuando notamos que, como anotaba Curtius, Borges inscribe en lo clásico un trasfondo valorativo y clasificador, heredero de su etimología verdadera (*classicus*). En una conversación con Fernando Sorrentino, por ejemplo, Borges habla del valor de ciertos textos y para ello iguala las nociones de "libro clásico" con la de libro de "valor máximo". "Yo creo que Faulkner ha sido un gran novelista clásico. En cambio, Scott Fitzgerald me parece un escritor de segundo orden" (Fernando Sorrentino: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, en Bravo/Paoletti 1999: 92). Estrechamente relacionados con esta naturaleza valorativa, aparecen los conceptos de "clásicos de la novela", "clásicos recientes", o "clásicos antiguos", o sea, listas o catálogos establecidos como modelos.

Volvamos por un momento al término "clásico", que según la definición de Diderot, articula un horizonte semántico en el que se entrecruzan especificaciones de naturaleza diversa⁹¹. Primero, aquellas delimitaciones dirigidas al valor de lo clásico –*Wert des Klassischen*–, y luego aquellas que definen, desde una perspectiva histórico-cultural, un objeto como clásico –*Wesen des Klassischen*– (Halbach 1971: xi). En esta última dimensión se

91 Cfr. Diderot (1753/1994: 507) citado en la nota 69.

inscribe el significado de "clásico" como especificación temporal: o sea, como referencia al arte y al pensamiento de la Antigüedad griega y latina, a la época de Luis XIV, o de forma más generalizadora, como referencia a una época de florecimiento dentro de cualquiera de las literaturas nacionales o regionales. A esta última especificación se une la dimensión estilística consubstancial al término "clásico", que encontramos con mayor claridad en el conocido binomio que contrapone el Clasicismo al Romanticismo⁹².

Ubicándose en el primer eje del concepto de Diderot, Borges alude a lo clásico como delimitación epocal:

Los clásicos no deslindaban así: para ellos la palabra era todavía un ser real, un ente con divinidad en su origen, un 'Idolum Fori', ídolo de la plaza o del vulgo. ("Quevedo humorista", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 285)

Igualmente dentro de una clasificación básicamente espacio-temporal, el autor hace uso de "clásico" como oposición al romanticismo⁹³, a la vez que en otro lugar, al anotar en qué sentido utiliza el término, distingue sus posibles empleos. "Distraigo aquí de toda connotación histórica", agrega Borges igualando el binomio clásico *versus* romántico a "dos arquetipos de escritor", y culmina:

El clásico no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos [...]. Basta el inciso «Después de la partida de los godos» [de *Decline and Fall of the Roman Empire* de Gibbon] para percibir el carácter mediato de esta escritura, generalizadora y abstracta hasta lo invisible. El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. ("La postulación de la realidad", *Discusión, OC*, I: 217)

El autor incluye aquí otro aspecto esencial en el concepto de "clásico": la independencia del autor o creencia en que, una vez fraguada una imagen, ésta constituye un bien público. "Para el concepto clásico, la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesorio, la literatura es siempre una sola" (ibíd.). Como aquí, Borges utiliza en variadas ocasiones⁹⁴ el término clásico

92 Dualismo paralelo al discurso de oposición entre *Willen zur Vollendung* y *Unendlichkeit* en *Begriffbestimmung der Klassik und des Klassischen*. (Strich 1971: 102)

93 Cfr. Borges ("Manifiesto del ultra", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 86):
[...] es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo.

94 Cfr. Borges ("La flor de Coleridge", *Otras inquisiciones, OC*, II: 19):

refiriéndose a este aspecto; o sea, como delimitación o especificación temporal o estilística, que le sirve de referencia para aquella postura que Gérard Genette (1966) denominara "concepción ecuménica de la literatura", y que Borges emplea, además, como correlato del romanticismo, movimiento artístico por el que Borges muestra más aversión que simpatía, como lo evidencian los dos siguientes comentarios: "El romántico, en general con pobre fortuna, quiere incesantemente expresar", y

[...] el hallazgo romántico de la personalidad no era ni presentado por ellos. Ahora, todos estamos tan absortos en él, que el hecho de negarlo o de descuidarlo es sólo una de tantas habilidades para ser «personal». [...] La [realidad] que procuran agotar los románticos es de carácter impositivo más bien: su método continuo es el énfasis, la mentira parcial. ("La flor de Coleridge", *Otras inquisiciones*, OC, II: 19)

Pero a pesar de esta tendencia a vincular lo clásico con la sobriedad textual y, por ende, con la superación de las circunstancias de la creación en estrecha relación con la concepción ecuménica de la literatura, Borges se muestra consciente de los variados espacios terminológicos agrupados bajo el concepto. En su primer artículo publicado en Buenos Aires tras su llegada de Europa y en creciente distanciamiento frente a los movimientos de vanguardia europeos tanto dentro de la creación como dentro de la crítica, el autor llama la atención sobre la heterogeneidad del término, a la vez que propone una liberación de su naturaleza estática:

Y hasta escribiría clásico, si no fuera por la ambigüedad que tal vocablo acarrea. Los franceses –confundiendo la máxima expansión territorial y el prestigio político de que gozaron en el siglo XVII con una supuesta culminación coetánea en sus letras–, han adjetivado así la literatura de aquella era, la dramaturgia entablillada de Corneille y Racine, y las recetas cultísimas de Boileau. Han logrado imponer a esta palabra un ambiente de cosa enharinada, geometral, recortada: ambiente o sugestión que ha trascendido a nuestro idioma. Equivocadamente, por supuesto, ya que en los clásicos españoles no hay tal comunidad de idearios, ni sumisión a normas colectivas. ("Ultraísmo", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 109)

De lo canónico y lo clásico, y viceversa

Sobre el eje que vincula los conceptos canon y clásico a través del proceso de temporalización o actualización de obras pasadas podemos trazar un cuadro en el que Borges reflexiona sobre los grandes autores, textos,

Un clasicismo según el cual esa pluralidad importa muy poco. Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no importa el individuo.

imágenes, metáforas, etc. A la normativa poética extemporánea consubstancial al canon, Borges contrapone un concepto de clásico como "un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad" ("Sobre los clásicos", *Otras inquisiciones*, OC, II: 153). Es innegable que en esta definición resuenan los acordes de aquella aportada por T.S. Eliot, según la cual los clásicos son libros que siempre tienen algo que decirnos. Los atributos distintivos de la descripción borgeana se alojan, quizá, en lo referente a la temporalización, como premisa primera, y a la lectura, como medio y motor exclusivo de dicha temporalización. El tiempo y su decursar quedan inscritos en el "previo fervor" como un estado anterior o premisa y en "la misteriosa lealtad / generaciones de hombres" como continuación de ese estado. A través de la lectura (individual, precisa, puntual, inestable) se crean nuevas líneas que, entrelazadas en ese preexistente "fervor", (re)construyen el mapa de continuidad temporal (de *lealtades* y *generaciones*) y se convierten en portadoras del renovado y a la vez previo "fervor". Este movimiento circular sugiere una interrelación entre dos formas de tiempo en lucha y crea un espacio desde el cual y hacia el cual se articula lo clásico.

Esta oscilación entre lo estático y lo movedizo hace posible, además, que en caso de que llegue a desaparecer el portador inicial (libro, autor, lengua, etc.) no desaparezca lo clásico, y mucho menos decrezca su fuerza literaria:

Podrían perderse todos los ejemplares de *El Quijote*, en castellano y en las traducciones; podrían perderse todos, pero ya la figura de Don Quijote es parte de la memoria de la humanidad. Lo mismo ocurre con las fábulas de Kafka. Cuando se lo lea en el futuro no se sabrá muy bien en qué época escribió. [...] el hecho de que podamos leerlo y olvidar sus circunstancias. (Borges/Ferrari 1992: 110)

Cuando más se habrá perdido el indicador que relaciona una obra con un creador –visión que Borges de por sí no comparte–, nunca su continuidad.

Durante una de las entrevistas de Osvaldo Ferrari, realizada en 1942, Borges retoma este tema, recalcando esta vez la no-igualdad entre el concepto de clásico y la noción de cultura alta:

Es común alabar la difusión de Quijote y de Sancho. Se dice que son tipos universales y que si un nuevo Shih Huang Ti dispusiera el incendio de todas las bibliotecas y no quedara un ejemplar del Quijote, el escudero y el hidalgo, impertérritos, continuarían su camino y su diálogo en la memoria general de los hombres. Ello puede ser cierto, pero también es cierto que irían acompañados por Sherlock Holmes, por Chaplin, por Mickey Mouse y tal vez por Tarzán. ("Notas sobre el Quijote", *Textos recobrados 1931-1955*. 2001a: 252)

La base de esta permanencia nada tiene que ver con la conservación de un estado original de las cosas –que comprende autoría, representación de una

clase social o artística, entre otros—. El fenómeno puntual e incluso *anónimo* de la lectura es para Borges la vía para la continuada reescritura, tanto de un texto particular, como del mapa de los clásicos. De ahí que

La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que le ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas. ("Sobre los clásicos", *Otras inquisiciones*, OC, II: 152)

Excitación o apatía, sentimientos volátiles donde los haya, con los que Borges separa el canon de la institución –traducible en exégesis controlada por parte de las instituciones culturales y de enseñanza– y de las autoridades críticas. Por otra parte el anonimato y la soledad a los que hace referencia señalan la veladura de una firma –si entendemos firma como presencia simulada⁹⁵–, insinúan la des-autorización necesaria para el contacto pleno con el lector.

Borges propone un término "canon"/"clásico" separado de la noción de raíz, germen o fundación a la que tienden aquellas autoridades o instituciones que dentro de la sociedad representan las tendencias unificadoras (la Iglesia, la Academia de la lengua, las Universidades). Al desestimar el papel de dichas autoridades exegéticas y su tendencia a la unificación, o sea, su insistencia en hacer del pasado un estado terminado y coherente, Borges niega lo clásico como inmanencia y postula una premisa del desplazamiento continuo como eje definitivo para lo canónico/clásico. Sus reflexiones sobre los valores de la literatura nos dan prueba de ello:

Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre. ("Sobre los clásicos", *Otras inquisiciones*, OC, II: 152)

No se trata de desplazamientos circunscritos exclusivamente al texto –lo permanente–, sino extendidos a la sostenida discontinuidad que impone la lectura como reescritura. Sólo ella concede el sentimiento de "previo del fervor" o "fe literaria" mantenido a lo "largo del tiempo"⁹⁶.

95 Cfr. Derrida (1971/1998: 368):

Por definición, una firma escrita implica la no-presencia actual o empírica del signatario. Pero, se dirá, señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento. Este mantenimiento general está de alguna manera inscrito, prendido en la puntualidad presente, siempre evidente y siempre singular, de la forma de firma.

96 Nos referimos aquí a aquella idea que Borges enunciara en otra de sus reflexiones sobre los clásicos:

En sus conversaciones con Ferrari, Borges regresa a la idea de lo clásico, desarrollando aún más la relación entre las formas sedentarias y estables, de un lado, y las formas nómadas y movedizas de la literatura, de otro:

[...] un libro clásico no es un libro escrito de cierto modo. Por ejemplo, Eliot pensó que sólo puede darse un clásico cuando un lenguaje ha llegado a una cierta perfección. Pero yo creo que no: creo que un libro clásico es un libro que leemos de cierto modo. Es decir, no es un libro escrito de cierto modo, sino leído de cierto modo; cuando leemos un libro como si nada en ese libro fuera azaroso, como si todo tuviera una intención y pudiera justificarse, entonces, ese libro es un libro clásico. Y tendríamos la prueba más evidente en el I Ching, o Libro de las Mutaciones chino, libro compuesto de sesenta y cuatro hexagramas: de sesenta y cuatro líneas enteras o partidas, combinadas de los sesenta y cuatro modos posibles. A ese libro le han dado una interpretación moral, y es uno de los clásicos de la China. Ese libro ni siquiera consta de palabras, sino de líneas enteras o partidas, pero es leído con respeto. Esto es lo mismo que pasa, en cada idioma, con los clásicos. Por ejemplo se supone que cada línea de Shakespeare está justificada –desde luego muchas habrán sido obras del azar–; y se supone que cada línea del Quijote, o que cada línea de la Divina Comedia, o cada línea de los poemas llamados «homéricos» está justificada. Es decir, que un clásico es un libro leído con respeto. Por eso yo creo que el mismo texto cambia de valor según el lugar en que está. (Ferrari/Borges 1992: 82)

Al desplazar el proceso de "clasicificación" del texto hacia el proceso puntual, contextualizado e incontrolable de la lectura, en la que, sin embargo, conviven naturalidad y armonía, Borges resta valor a la autoridad del texto. De estas distinciones se hacen eco una serie de planteamientos que bien podrían ser interpretados como anticanónicos. Más que de una negativa frente a los "autores canónicos" o "textos canónicos", estas palabras hablan de una reescritura no ya de aquellos elementos –autores, obras, fragmentos– que componen *el* canon, sino de la disposición que lo habita y organiza. En estas reorganizaciones Borges disemina una serie de aspectos claves asociados al canon, desde el supuesto de su universalidad, o inalterabilidad, la función del autor, el papel de la memoria o la lectura, hasta las formas de fijación de la escritura. Si en "Sobre los clásicos", texto fundamental en la enunciación de una nueva disposición de lo clásico y sobre todo, fundamental como revisión del concepto de T. S. Eliot, Borges advertía que "[p]ara los alemanes y austriacos el *Fausto* es una obra genial; para otros, una de la más famosas

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer *como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos* y capaz de interpretaciones sin término. ("El primer Wells", *Otras inquisiciones*, OC, II: 77). (*El subrayado es nuestro*)

formas del tedio" ("Sobre los clásicos", *Otras inquisiciones, OC, II*: 151). En "El querer ser otro", con tono similar el autor comenta:

Quisiéramos ser Goethe me parece una mínima canallada, una pequeña simulación de escritor que finge renunciar a otras más evidentes codicias para codiciar una obra que pocos visitan con gusto, pero que se considera muy distinguida. ("El querer ser otro", *Textos recobrados 1931-1955*. 2001a: 32)

Ninguno de estos comentarios debe ser interpretado como actitud anticánónica, o negación de los cánones establecidos. Si bien es cierto que Borges plantea una negativa a asumir una bibliografía universalizada y enraizada en ciertos textos o autores, también es cierto que Borges no niega su valor. Más bien saca a relucir su relación con un espacio de recepción, socialización y valoración determinados.

Haciendo aparecer enigmas escondidos, interrogantes no resueltas bajo la superficie tranquila de conceptos aceptados y respetados como *canon* o *clásico*, Borges apunta hacia la heterogeneidad de las cosas, hacia ese bullir que en ellas se aloja. En el universo borgeano esos conceptos modernos, de renovada apariencia, pero suficientemente repetidos como para velar sus grietas, aparecen con todos sus pliegues, sombras y contracorrientes. Por consiguiente, en sus reflexiones frente a lo canónico y lo clásico, Borges invita al lector a visitar, con ojo crítico, ese horizonte que se presenta a sí mismo en total quietud y armonía.

En el fragmento de introducción y análisis (*Declaración*) a la poesía de Evaristo Carriego, aparecido en 1930, con revisiones posteriores en 1955 y 1974, encontramos una distinción que puede ser particularmente esclarecedora. Borges propone la categoría de *ecclesia visibilis*, "cuyas intenciones piadosas [son] cursos de declamación, antologías, historias de la literatura nacional", frente a la *ecclesia invisibilis*, "la más verdadera y reservada", "la dispersa comunidad de los justos" ("Declaración", *Evaristo Carriego, OC, I*: 103). En este convencido elogio a Evaristo Carriego o a lo que él mismo reconoce como el "personaje" de Evaristo Carriego, Borges le augura a sus textos una larga permanencia en ambos espacios, en la versión estática del archivo y en la versión dinámica de la lectura.

Esta noción del límite o frontera de lo que pertenece tanto a lo archivado como a lo excluido, que no se integra ni a uno ni a otro espacio, enuncia una de las premisas clave de la productividad y permanencia textual. Mientras lo archivado permite el acceso a las fuentes, lo excluido lleva consigo la agilidad y apertura de un afuera. Desde esa posición *inbetween*⁹⁷, apuntada por Beatriz

97 Usamos el término *inbetween* (espacios de entre-medio) en el sentido propuesto por Homi Bhabha, o sea, para designar ese intersticio o lugar de contacto en el que no ocurre una asimilación ni a una, ni a la otra parte colindante. Es el espacio híbrido en el que se despliegan la mímica y las estrategias de articulación y tensión de varias identidades y diferencias. (Bhabha 1994: 17-25)

Sarlo y Alfonso de Toro, Borges construirá sus cánones como enunciado de ese fervor que es momentáneo aunque constante.

2. El objeto de la canonización según Borges

Por de pronto debemos advertir que al hablar de objeto de canonización no nos referimos a aquellos elementos que constituyen una enunciación determinada del canon, sino que perseguimos dilucidar qué tipo de objeto puede ser –potencialmente– canonizado. Disponer el canon a partir de un objeto determinado, supone otorgarle –a este, en detrimento de otros– un papel trascendente dentro del fenómeno literario. En la medida en que privilegiamos un tipo de objeto sobre otros en una disposición que se pretende a sí misma como discurso de lo verdadero, en sí ambiguo e inasible, estamos imprimiendo –presionando– en el canon ciertas fórmulas de organización y representación.

Retomemos por un momento el análisis diacrónico del término, y volvamos a lo que hemos llamado "los orígenes". En su uso antiguo la palabra canon se refería a una barra de medidas, o sea, era empleada para determinar la relación de proporciones en un objeto determinado. Lo que se canoniza es por lo tanto una herramienta. En el caso de las artes, la urgencia del canon quedaba argumentada por la necesidad de formular un sistema preciso de medición, como aquel con el que ya contaba la arquitectura o la artesanía (Gorak 1991: 10). Empero, el uso antiguo del término comprendía también la versión pragmática del canon como conjunto de instrucciones. El objeto de canonización sería entonces, no un instrumento a emplear después de terminado el proceso de producción –como es el caso de una herramienta de medición–, sino a utilizar en la producción misma. Hasta aquí, ni el autor ni su obra son considerados como objetos de canonización. Es el canon de Policleto, aquel que supuso el paso del canon pragmático hacia el canon de la excelencia, el que registra un cambio radical en el tipo de objeto canonizado, de la regla –el sistema de proporciones e instrucciones propuesto por Policleto en su manual de enseñanza– al modelo –su propia obra realizada según el sistema de reglas propuesto. Frente a esta idea de una primera ausencia del libro como objeto canonizable, podría objetarse que el canon de Alejandría ya supone la posibilidad de un texto canonizado. Una conclusión como ésta, por demás reiterada con frecuencia, olvida el hecho de que la relación del canon como lista de libros con el canon de Alejandría corresponde a una versión actualizada –y muy posterior– del canon, ofrecida por Ruhnken en 1768.

El punto de giro hacia la canonización del libro –y más tarde, de su autor– aparece con el canon bíblico, en el que la exclusividad del texto como objeto será derivada de la divinidad de su autor, y del supuesto de que las Escrituras son una copia gráfica de la palabra de Dios. En consecuencia, los textos que demuestran unidad y concordancia, son inalterables y definitivos

⁹⁸. Estas características, reiteramos, responden también a la función unificadora, aparecida con el canon bíblico.

En este desarrollo podemos ver que el proceso de constitución del canon señala un desplazamiento que va de una normativa aplicada a un objeto creado, luego a una normativa sobre su producción, para más tarde llegar a canonizar la entidad que lo crea y, por último, la propia obra creada. Con el canon bíblico, además, el texto deja de ser el resultado de un proceso de creación a partir de reglas anteriormente fijadas o modelos preexistentes – como en el canon de Policeto –, sino que se le otorga el carácter de una narración cerrada, portadora de un argumento declarado *posteriormente* como providencial ⁹⁹.

Si bien todos estos objetos de canonización se funden, y se confunden, en la discusión actual, es sobre todo esta última noción del libro como entidad cerrada, inalterable y sagrada, en estrecha relación con una pretendida divinidad o genialidad del autor, la que con más frecuencia encontramos. Paralelamente, se lleva a cabo la canonización de ciertos criterios valorativos, autoridades o interpretaciones producidas por dichas autoridades críticas. De modo que conviven cánones de autores, de obras, de lecturas y de criterios de valoración.

Siguiendo la tipología de posibles objetos canonizados ofrecida por Alois Hahn, podemos distinguir siete grupos: 1) textos o colecciones de textos; 2) autores; 3) artefactos: cuadros, esculturas, instalaciones, u otras formas de obras de arte; 4) reglas; 5) planes de educación para determinadas formaciones; 6) modos de proceder (*Handlungsformen*); 7) instancias rectoras, así como las decisiones o normas tomadas por estas y establecidas como válidas para una comunidad (Hahn 1987: 33). En el caso de la literatura podemos traducir estas posibilidades en 1) textos literarios, ya sean fragmentos, libros o colecciones de textos; 2) autores; 3) reglas o normas de valoración; 4) planes de educación, lista de textos imprescindibles para un conocimiento mínimo dentro de un área determinada, tanto en la formación elemental, como en la formación especializada; 5) procedimientos correctos o incorrectos en la crítica; formas o variantes de lectura y exégesis; 6) instituciones o instancias encargadas de la selección, transmisión e interpretación de los textos elegidos. Esta tipología puede ser, a su vez, dividida en dos niveles de canonización. El primero, formado por el objeto

98 Para un estudio más detallado sobre el surgimiento y desarrollo del canon bíblico véase el estudio de Gerald L. Bruns: "Canon and Power in the Hebrew Scripture" (1984).

99 Cabe aclarar que, como anota James Barr (1983: 23), el canon escrito, es decir, el artefacto material, no era en sus inicios el centro de la iglesia católica. Lo esencial lo constituían los sucesos, las personalidades y las experiencias incluidas en el Evangelio.

primario o texto; y el segundo, formado por todos aquellos elementos relacionados con él –autor, norma y valor, lista de textos, exégesis, guardianes de la tradición, etc. Pero, si bien la canonización puede operar sobre todos estos objetos disímiles, una revisión de las diferentes posiciones y argumentaciones en la reciente polémica pone en evidencia que sólo dos objetos son "abiertamente" canonizados: el autor y el texto.

En el llamado a leer ciertos textos –da igual si estos pertenecen al canon tradicional o no–, por ejemplo, se deja entrever el eco de una postura convencida de los valores inmanentes al "buen" libro, en estrecha relación –temporal, causal, circunstancial y lingüística– con la figura del autor y su impronta sobre el texto. A pesar de numerosos matices de dichas construcciones, en ellas el proceso de canonización se centra básicamente en el texto y, en última instancia, en el autor. En no pocas ocasiones esta posición encierra también un alegato a la validez de ciertos criterios y lecturas frente a la inconsistencia e intrascendencia de otros. Pero, sobre todo, en ellas se parte de un objeto de canonización de estructura estable y de carácter autoafirmativo, productor, a su vez, de un canon de la crítica o canon de valoración, igualmente trascendente (Hahn 1987: 33).

Que el autor sea el objeto de canonización por excelencia no ha de sorprendernos si tenemos en cuenta que ya el sujeto creador ocupaba este lugar en el canon religioso y más tarde en las referencias del *Temple du goût* y en la definición de Diderot. Según Hans Ulrich Gumbrecht en su ensayo sobre la relación canon/clásico, debemos buscar la causa de esta preponderancia en las diferentes nociones del individuo y su radio de acción:

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 podría 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. (Gumbrecht 1987/1998: 71)

Llama la atención que a pesar de un paulatino eclipsamiento de la fuerza y autoridad representada por el autor dentro del texto, ya hoy indiscutible para la gran mayoría de la crítica literaria, el canon siga siendo asociado a una lista de autores. El mismo canon de Harold Bloom, precedido y liderado por Shakespeare, es una lista de autores. Claro que podemos interpretar la enumeración de nombres de autores como una forma de organización indexada, en la que varias obras se agrupan bajo la rúbrica de un único autor. Sin embargo, no debe olvidarse que una organización de este tipo conlleva una serie de implicaciones nada despreciables. Al ubicar al autor en el centro

de la representación de la literatura a través del canon, la fuerza del texto queda supeditada a los poderes de su creador como autoridad. Paralelamente, el canon de la crítica se ha beneficiado de esta estructura, de modo que también es común la creencia en la autoridad de ciertas lecturas o, en el corpus de textos canonizados, la creencia en la autoridad de la escritura por encima de otras formas de enunciación. Frente a estas alternativas y sus implicaciones, podemos preguntarnos sobre qué objetos construye Borges un canon literario.

¿Autor canónico o canon de autores?

Ingresar en la Everyman's Library, hombraerse con el Venerable Beda y con Shakespeare, con *Las mil y una noches*, y con Peer Gynt, era hasta hace muy poco una especie de canonización. Últimamente esa puerta estrecha se abrió: entraron Pierre Loti y Oscar Wilde. En estos días acaba de entrar Aldous Huxley. (Reseña a *Stories, Essays and Poems* de Aldous Huxley, *Textos cautivos*, OC, IV: 281)

Estas palabras, aparecidas en una reseña a Aldous Huxley y que muy bien podrían proceder de una de las voces defensoras de la apertura del canon, invitan a pensar en un posible canon de autores. La enumeración de autores, interrumpida únicamente por *Peer Gynt* de Ibsen y por *Las mil y una noches*, obra por demás anónima o de autoría plural, construye un universo canónico a partir de autores. Idea que concuerda con la ya referida terminología clásico/canónico en la obra de Borges. Como apuntamos antes, la condición de canónico significa en Borges una permanencia –como constante variación– en el tiempo, y ésta es aplicada no sólo a obras, sino también a autores. Baste volver al citado ensayo "Sobre los clásicos", en el que Borges, hablando del carácter regional de los textos clásicos, se refiere a Burns, a Tweed y a Stevenson como autores clásicos, para dar inmediatamente pautas más concretas de lo que él entiende bajo este calificativo aplicado a un autor:

La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que le ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas. ("Sobre los clásicos", *Otras inquisiciones*, OC, II: 151)

Notemos primeramente que en esta definición se da un salto, casi imperceptible, con el cual se establece un contacto con el texto a través de la biblioteca, y luego, una relación fructífera con el lector. Con ello el autor pasa a formar parte de un conglomerado que, por su pluralidad, le resta primacía y autoridad.

Por otra parte, la presencia de frases como "hay un nombre sin el cual la literatura de todo el mundo –en todo caso el occidente– es inconcebible" (Borges/Ferrari 1992: 275) o "esa poesía que se ha hecho después proviene de Wordsworth" (*Borges, profesor*. 2000: 181) invitan a retomar la posibilidad de un canon borgeano a partir de autores. Lo mismo parecerían revelarnos los continuos elogios a ciertos escritores. En una clase dedicada a Macpherson, por ejemplo, Borges señala: "Pero todo el movimiento romántico es inconcebible, impensable, sin James Macpherson". Lo mismo queda sugerido en un artículo enaltecedor de la figura de Poe:

Espejo de arduas escuelas que ejercen el arte solitario y no quieren ser voz de los muchos, padre de Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, Poe indisolublemente pertenece a la historia de las letras occidentales, que no se comprende sin él. También, y esto no es más importante y más íntimo, pertenece a lo intemporal y a lo eterno, por algún verso y por muchas páginas incomparables. ("Tareas y destinos de Buenos Aires", *Textos recobrados 1931-1955*. 2001a: 264)

Es innegable aquí cierta resonancia de aquella idea de imprescindibilidad o "indefinida perduración" ("Sobre Chesterton", *Otras inquisiciones, OC*, II: 73), básica para una concepción causal y cronológica de la literatura. No debe pasarse por alto, sin embargo, que ella convive con otras muy disímiles, y que por lo tanto constituye una variante –junto a otras muchas– de las disposiciones borgeanas.

Igualmente la cantidad de textos, cuyo título incluye el nombre de uno o varios autores, puede corroborar la tesis del autor como objeto primero de canonización; pues, en efecto, son más numerosos los títulos –sobre todo en los ensayos– en los que aparecen autores que aquellos en los que se citan nombres de obras. Sigamos por un momento las posibilidades que nos abre una tesis como ésta, basada en un canon de autores, e intentemos agrupar los nombres más citados en los títulos de cuentos y ensayos. El conjunto estaría integrado con seguridad por Quevedo, Valéry, Flaubert, Whitman, Coleridge, Edward Fitzgerald, John Wilkins, Oscar Wilde, Chesterton y Hawthorne, entre otros muchos.

Acaso hacer un cómputo de la cantidad de veces en que cada nombre de autor es citado y mencionado en la obra de un creador pueda aportar una idea aproximativa del corpus canónico de este último. Sin embargo, este conjunto no cumplirá la expectativa de exactitud y estabilidad que ha impulsado la búsqueda. La premisa que sostiene una investigación de corte "estadístico" como ésta, se evidencia como conjetura cuando anotamos que ella supone, primero, que sólo lo comentado o directamente enunciado tiene repercusiones en la obra de un autor y es considerado por éste como el núcleo o canon de la literatura; y segundo, que la aparición del nombre de un autor obedece a la representación tradicional basada en una unívoca relación entre autor –firma–

y obra –sus textos y su biografía. En efecto, incluso habiendo aceptado la continua referencia por parte de Borges a nombres como forma de enunciación de un canon de autores, nada nos garantiza que ese "nombre propio" se inscriba dentro del uso tradicional regido por la repartición de fuerzas entre autor y obra. Si nos situamos en el territorio textual desde el que Borges articula estos nombres, saldrán a la luz una serie de vínculos que subvierten dichas relaciones. Los nombres antes mencionados, a los que ciertamente Borges vuelve una y otra vez, van entretejiendo un universo literario que los comprende y los reproduce, pero que también, como veremos inmediatamente, los *produce*.

Anotaciones como la referida en un elogio a Valéry, partiendo de "*He is nothing in himself*" de William Hazlitt hablando de Shakespeare, en las que Borges habla de una "trascendencia de los rasgos diferenciales del yo" ("Valery como símbolo", *Otras inquisiciones*, OC, II: 65) como característica fundamental del texto, nos indican un camino en el que se cruza también la condición de clásico/canónico propuesta por Borges. Esta condición, recordemos, consiste precisamente en la superación de las circunstancias de la creación, o sea, en la disolución de las marcas de la génesis del texto, que incluye como elemento fundamental los datos concretos de su autor. Éste es, por ejemplo, uno de los argumentos a la hora de valorar la obra de Kafka:

Lo mismo ocurre con las fábulas de Kafka. Cuando se lo lea en el futuro no se sabrá muy bien en qué época escribió. [...] el hecho de que podamos leerlo y olvidar sus circunstancias. (Borges/Ferrari 1992: 110)

y es también el espacio de escritura en el que se sitúa el propio Borges como creador: "Cuando escribo [...], intento olvidarlo todo sobre mí. Me olvido de esas circunstancias personales" (*Arte poética. Seis conferencias*. 2001: 142).

En el horizonte que marca el nombre propio como inscripción de identidad, de personalización, Borges inserta un punto de fuga: su suspensión. De modo que el nombre del autor canónico se establece sobre la vivencia de "ser para siempre, pero no haber sido" ("Los enigmas", *El otro, el mismo*, OC, II: 294). La grandeza de un autor radica, entonces, en la amplitud o "dilatada y compleja literatura"¹⁰⁰ que esos nombres evocan. Así, Joyce, Shakespeare, Dante o Quevedo son autores que "compendian toda una literatura" ("Valery como símbolo", *Otras inquisiciones*, OC, II: 64), son, cada uno de ellos,

100 Cfr. Borges ("Quevedo", *Otras inquisiciones*, OC, II: 44):

Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura.

"menos un literato que una literatura" (*Arte poética. Seis conferencias*. 2001: 32).

Al "personificar" el canon a través de la referencia a ciertos autores, Borges parte del supuesto de que ese canon ya está insertado en un proceso de "despersonalización". El nombre del autor canónico ofrece el marco de una existencia real, pero sólo desde la tensión entre lo personalizado –lo que no supera el momento limitado de la creación– y lo despersonalizado –la superación de la circunstancia:

Supongamos, por seguir el razonamiento, que he escrito un hermoso verso; considerémoslo una hipótesis de trabajo. Una vez que lo he escrito, ese verso no hace que yo sea bueno, pues, como acabo de decir, ese verso lo he recibido del Espíritu Santo, del yo subliminal, o puede que de algún otro escritor. A menudo descubro que sólo estoy citando algo que leí hace tiempo, y entonces la lectura se convierte en un redescubrimiento. Quizá sea mejor que el poeta no tenga nombre. (*Arte poética. Seis conferencias*. 2001: 32)

En una entrevista ofrecida en los últimos años de su vida, Borges expone algunas ideas que corroboran este uso particular del nombre del autor canónico:

[...] es como si el nombre de Shakespeare fuera infinito y yo a veces he usado ese nombre y no el de otro poeta, porque he sentido esa connotación de infinito que hay en su nombre, y que puede no darse en el caso de otros poetas quizá no inferiores a él. (Borges/ Ferrari 1992: 257)

Podemos constatar que, al detallar su relación con esos nombres o designaciones, Borges describe un uso diferente, un uso subversivo del yo autorial y, sobre todo, del yo canónico; un uso que se sitúa en el espacio límite entre una tradición autorial y su opuesta, la antiautorial. Con este situarse en un entremedio Borges reescribe, como demuestran sus relatos "Las ruinas circulares" o "Pierre Ménard, autor del Quijote", aquellas disposiciones que hacen corresponder a un autor un grupo de obras de su producción, y que son el soporte de una renovada repartición de poderes entre el autor y sus textos. Tales distinciones producen un deslizamiento entre diferentes espacios significantes, en un continuo proceso de diferenciación interior –pues no abandona la organización por autores y los vínculos autor-obra– a través de las técnicas de compartimentación y reorganización. Dicho proceso nos hace pensar en el fenómeno derridiano de diseminación entendido como práctica en la que el texto se construye y se disuelve en un proceso de comprensión/descomprensión simultáneo, y en el que se desvanece todo sentido como resultado (Derrida 1972). Con ello se esboza una vía de deconstrucción de aquella disposición autor-obra en la que se ha basado una buena parte de la historia de la literatura y, por supuesto, la idea de un canon de autores. Borges solía censurar esta tendencia, por naturalizadora y

universalizante, e invitaba a la horadación –que él mismo practicaba–, es decir, a dinamitar una taxinomia desde adentro, introduciendo vínculos con el azar y el capricho. De modo que la crítica tradicional integra criterios azarosos.

[...] la crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles –el *Tao Te King* y *Las mil y una noches*, digamos–, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la sicología de ese interesante *homme de lettres*. ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *El jardín de los senderos que se bifurcan*, OC, I: 439)

Otra de las propuestas borgeanas acerca de la relación entre autor y canon propone un enlace entre un elemento potencialmente canónico y un elemento tradicionalmente no canónico, según el cual la realidad del autor –el lazo más estable entre autor y obra– está en las obras menores; o sea, precisamente en aquellas que no han trascendido su origen.

Se dice que a un autor debemos buscarlo en sus obras mejores; podría replicarse (paradoja que no hubiera desaprobado Unamuno) que si queremos conocerlo de veras, conviene interrogar las menos felices, pues en ellas –en lo injustificable, en lo imperdonable– está más el autor que en aquellas otras que nadie vacilaría en firmar. ("Presencia de Miguel de Unamuno", *Textos cautivos*, OC, IV: 249)

Una vez reconocida la grandeza de un autor, incluso la presencia de obras menores puede convertirse en un signo de su fuerza creativa:

No sé si he recordado alguna vez que Chesterton se comprometió a compilar una antología de los peores versos del mundo, siempre que lo dejaran elegir entre los mejores poetas. Porque dice Chesterton: el hecho es que cuando Shakespeare quería escribir una página disparatada, se sentaba y lo hacía directamente, se daba el gusto. En cambio, un poeta mediocre puede no tener versos muy malos. Puede no tenerlos porque es consciente de su mediocridad y porque está vigilándose continuamente. En cambio Wordsworth está consciente de su fuerza, y por eso hay tanto lastre, hay tanta parte muerta en su obra. (*Borges, profesor*. 2000: 189)

Con esta reorganización Borges dinamita la base de la ecuación que atribuye a un autor canónico obras de gran calidad literaria, y viceversa¹⁰¹.

El autor canónico es aquel que a través de su propia obra –basta con algunas líneas¹⁰²– trasciende el vínculo de lo uno (la identidad) y lo múltiple

101 Cfr. Borges ("Los conjurados", OC, III: 136):

[...] no hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados. La belleza no es privilegio de unos cuantos nombres ilustres.

102 Cfr. Borges/Carrizo (1982: 136):

(la obra) para integrarse en un espacio de superposiciones y referencias cruzadas, en una red descentrada. Así "ese poema [de Wordsworth] es uno de los primeros poemas que escribió Rilke" (*Borges, profesor*. 2000: 187) y la infinita literatura puede estar en un hombre, es a su vez un hombre plural: "Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansino-Assens, fue De Quincey" ("La flor de Coleridge", *Otras inquisiciones, OC*, II: 19). Siguiendo la misma línea de reescritura de la identidad del autor en relación con su texto, Borges, no sin cierta ironía, pone en duda los mecanismos de inducción y causalidad tradicionalmente utilizados para relacionarlos:

[...] las historias de la literatura se hacen un poco así: se toma cada autor, y luego se muestra la influencia del ambiente y luego, cómo lógicamente la obra tiene que resultar de ese autor. (*Borges/Ferrari* 1992: 173)

En todas estas formas de desplazamiento y reescritura Borges ubica el canon en un espacio movedizo del yo-creador, que podemos asociar con aquel espacio de desplazamientos, descrito por Derrida:

Escribir es retirarse. No bajo una tienda de campaña para escribir, sino de la escritura misma [...]. Dejar la palabra es no estar ahí más que para cederle el paso, para ser el elemento diáfano de su procesión: todo y nada. Respecto a la obra el autor es todo y nada. (*Derrida* 1989: 94)

Este rechazo borgeano a una narrativa compacta y unificada bajo el nombre de un autor se hace eco de una posición epistemológica contraria a la existencia del yo. Muy temprano, en el año 1922, Borges publica un texto titulado "Las naderías de la personalidad", en el que formula esta negación. El ensayo comienza con una declaración de intenciones:

Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo: empeño a cuya realización me espolea una certidumbre firmísima, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada travesura del intelecto. ("La nadería de la personalidad", *Inquisiciones*. 1925/2001: 92)

A este primer texto le siguieron otros formulados sobre esta misma línea. En el ensayo "La encrucijada de Berkeley", por ejemplo, Borges glosa la idea de una disolución tanto del objeto como del sujeto de la creación ("El objeto caduca, y juntamente el sujeto". *Ibíd.*: 126). Señala que

[...] ambos enormes sustantivos, espíritu y materia, se desvanecen a un tiempo y la vida se vuelve un enmarañado tropel de situaciones de ánimo, un ensueño

[...] no hay poeta que no haya escrito el verso más hermoso del mundo. Y en ese caso ese poeta es, momentáneamente, Shakespeare.

sin soñador, [...] vuélvase humo las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio y el tiempo. (Ibíd.: 127)

De las descripciones, en las que se entretajan "lo individual" y lo "ajeno"¹⁰³, se desprenden también las superposiciones y desplazamientos autoriales mencionados más arriba.

Llevada al campo de la literatura, esta posición se traduce en la negación del sujeto creador a través de una noción panteísta o monista –"la fantástica filosofía que Emerson profesó" ("Thomas Carlyle: De los héroes. Ralph Waldo Emerson: Hombres representativos", *Prólogo con un prólogo de prólogos*, OC, IV: 40)– de la literatura, en la que un único espíritu –Dios– es el verdadero autor de una aparente diversidad literaria¹⁰⁴. El autor pasa a ser, por lo tanto, la entidad encargada de llevar a cabo los dictados de una mente superior. Motivo también narrativizado en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en el que "todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo" ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *El jardín de los senderos que se bifurcan*, OC, I: 439). Según esta noción panteísta de la creación, enunciada también en "Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio" (*Textos cautivos*, OC, IV: 235) y en una de las conversaciones con Osvaldo Ferrari (Borges/ Ferrari 1999: 17), el escritor es un "amanuense de un Dios, que los anima contra su voluntad, contra sus propósitos, como el imán anima una serie de anillos de hierro" ("El escritor argentino y la tradición", *Discusión*, OC, I: 273); su relación con el texto es por tanto casual, y vacía de poder frente al texto, su lector o su lectura, pues "el autor del texto y el autor de los lectores es el mismo: Dios" (Prólogo. *Fervor de Buenos Aires*, OC, I: 15).

Uno de los textos ejemplares de esta posición es "El enigma de Edward Fitzgerald", en el que un poeta y astrónomo persa, del siglo XI, escribe entre los intervalos dedicados a la astronomía, al álgebra y a la apologética, un libro que siete siglos más tarde caerá en manos de Fitzgerald. Éste traduce las historias al latín y "entrevé la posibilidad de tejer con ellas un libro continuo y orgánico" ("El enigma de Edward Fitzgerald", *Otras inquisiciones*, OC, II:

103 Cfr. Borges ("Tareas y destinos de Buenos Aires", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 131):

[...] el yo es sólo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de todos los estados de conciencia. Cualquier estado nuevo que se agregue a los otros llega a formar parte esencial del yo, y a expresarle: lo mismo lo "individual" y lo "ajeno".

104 Cfr. Borges ("La Inscripción", *Historia de la noche*, OC, II: 165):

[...] todas estas cosas dispares, que son tal vez, como presentía Spinoza, meras figuraciones y facetas de una sola cosa infinita.

67). A esta versión del *Rubaiyat*, dedica Fitzgerald toda su vida. En 1859 llega al público una primera variante del texto:

Un milagro acontece: de la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, los libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos. (Ibíd.)

Para explicar estas coincidencias, Borges se remite al panteísmo y señala:

En las *Rubaiyat* se lee que la historia universal es un espectáculo que Dios concibe, representa y contempla; esta especulación (cuyo nombre técnico es panteísmo) nos dejaría pensar que el inglés pudo recrear al persa, porque ambos eran, esencialmente, Dios o caras momentáneas de Dios. (Ibíd.: 68)

Igualmente, la noción ecuménica de la literatura le sirve de punto de partida para una ruptura con la idea de la autorialidad como autoridad sobre la producción del texto. A partir de esta idea la particularidad de un autor es, dentro de la infinita vastedad de la literatura, infinitesimal y desechable¹⁰⁵. Posición que corresponde también a la tradición clásica para la que "esa pluralidad importa muy poco", pues "la literatura es lo esencial, no importa el individuo" ("La flor de Coleridge", *Otras inquisiciones*, OC, II: 19).

Tanto el uso despersonalizador del autor, como la noción panteísta y la noción ecuménica de la literatura pueden ser considerados como formas de reescritura, no ya de la estructura general de un canon de autores, sino de la interrelación de sus elementos. En Borges, el proceso constitutivo del canon es un proceso de emancipación del texto frente al autor y su carga biográfica, geográfica, psicológica o social. El texto no es ya la superficie significativa de un núcleo escondido en el que se reúnen los rasgos de su propia génesis, así como tampoco corresponde a la instancia generadora, preexistente y traducida en el interior del texto. El nombre propio, que puede hacersele corresponder al texto, es la huella de una ausencia o una herida, el vacío de un fragmento perdido de su epidermis. A esta tesis podría objetársele no tomar en cuenta que esa liberación es, en el caso del panteísmo y la noción ecuménica, el producto de una subordinación a un segundo nivel de autoría, a ese autor omnisciente y omnipotente, que a través de su ubicuidad diluye su propia autoridad, su carácter diferencial. En efecto, el hecho de que el texto, como en estos casos, se desprenda de ese arquitecto primero, no significa necesariamente apostar por la destrucción de la figura del autor. Pero, aun cuando esta figura persiste, se ubica aquí en esa tensión que produce la doble

105 Cfr. Borges ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *El jardín de los senderos que se bifurcan*, OC, I: 439):

[...] que la contribución de cada escritor es infinitesimal.

pertenencia al texto –la ficción– y al campo extra-textual –lo biográfico–. De modo que en dicha representación, en forma de desplazamiento del carácter individual y particular de la firma, podemos constatar una negativa al papel primario que suele otorgársele al autor y a su circunstancia. Borges desestima la tendencia a ubicar el hecho literario en un lugar secundario o traducción en signo escrito de una esencia profunda y enterrada: la del autor. Tal disposición anida en sí misma no sólo una posibilidad, sino también una invitación al cambio, al desplazamiento, a la desterritorialización en la arquitectura de un canon de autores.

Por supuesto, son disímiles las formas que adopta en Borges la diseminación del espacio tradicionalmente atribuido al autor. Ocupa un lugar privilegiado, por la constancia en sus textos, la ficcionalización de la figura del autor. Por ejemplo en personajes como el Pierre Menard o el mismo Borges desdoblado en el cuento "El otro", el poema "Borges y yo", así como en sus reflexiones acerca de las implicaciones de dichas estructuras en ensayos como "Notas sobre el Quijote", "Valery como símbolo" o "La flor de Coleridge". También las biografías, que solían aparecer junto a traducciones o reseñas, se manifiestan como espacio plegado –entre realidad y ficción– en el que se des-ubica la estabilidad del origen o *arkhê* proveniente de la autoría.

A su regreso de Europa, y habiendo ganado, con su primer libro de ensayos, el segundo Premio Municipal, Borges decide escribir "un libro más bien largo sobre un tema enteramente argentino" (*Un ensayo autobiográfico*. 1999a: 62). El texto resultante, el volumen *Evaristo Carriego*, comienza con un epígrafe que reproduce una frase de De Quincey: "... a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered". Esta idea de verdad enuncia como epígrafe un principio –en ambos sentidos, ontológico y nomológico– para todo el libro. Un libro que finalmente fue "menos documental que imaginativo" (Prólogo a *Evaristo Carriego*, OC, I: 101), como declarara el propio Borges. En él Borges concibe la biografía de Evaristo Carriego a través de un personaje: Evaristo Carriego. Y esto en medio de un movimiento doble: de partida y de llegada. El primero entendido como ritual iniciático de un escritor en ciernes, y el segundo, como el retorno a la patria por parte de un escritor catalogado por entonces de europeísta y anti-argentino. Ya el hecho de escoger para ello un escritor apenas conocido, como lo era Evaristo Carriego por aquel entonces, denota un gesto tergiversador frente al canon literario. Hay aquí una subversión más profunda. Primero en la invención de la condición canónica de Carriego, y luego, en la invención del personaje Carriego a partir de la figura real del escritor argentino Evaristo Carriego. Sobre el punto de partida para esa primera invención dice: "[...] elegí escribir sobre un poeta popular casi invisible, Evaristo Carriego. Mi madre y mi padre me señalaron que sus poemas no eran buenos. «Pero era amigo y vecino nuestro», les dije" (*Un ensayo autobiográfico*. 1999a: 62). Por supuesto, el hecho mismo de que dichas

palabras provengan de una (auto)biografía las impregna de esa tendencia ficcionalizadora del texto (auto)biográfico que anotábamos antes. No podemos asegurar por lo tanto que Borges persiga aquí una representación mimética de lo sucedido, o sea, la reproducción de una conversación real con su madre. Tampoco sería absurdo leer en ellas la conciencia de su efecto subversivo, tratándose, como es el caso, de un joven que como Jorge Luis Borges ya había dado pruebas en el año 1930 –año en que decide dedicarse a un tema argentino– de una vasta cultura erudita y de un conocimiento profundo de los escritores y obras considerados como canónicos.

En cuanto a la ficcionalización de la persona Evaristo Carriego, Borges anota: "[...] cuando empecé a escribir mi libro, me ocurrió lo mismo que le había ocurrido a Carlyle cuando escribió su *Frederick the Great*. Cuanto más escribía, menos me interesaba mi protagonista" (ibíd.). Borges, en una especie de narración metabiográfica, incluye en el texto primero –su propia biografía– una reflexión acerca de la doble condición del personaje de Carriego dentro de esa otra biografía, el libro *Evaristo Carriego*.

Todos, ahora, vemos a Evaristo Carriego en función del suburbio y propendemos a olvidar que Carriego es (como el guapo, la costurerita y el gringo) un personaje de Carriego, así como el suburbio en que lo pensamos es una proyección y casi una ilusión de su obra. ("Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego", *Evaristo Carriego, OC*, I: 157)

Con ello quedará declarado un abandono –definitivo en su obra– de la noción de autor como elemento extratextual, haciéndolo precisamente desde la biografía, género tradicionalmente articulado desde lo real y en no pocas ocasiones asumido como sustituto o reconstrucción de lo real.

En consonancia con estos desplazamientos en la figura del autor con respecto a la literatura, la labor del biógrafo –para Borges, un narrador– debe superar la enumeración de noticias acerca del autor y construir un personaje vivo, cercano al lector (*Borges, profesor*. 2000: 153-166); y "restituir a imágenes los informes" ("Una vida de Evaristo Carriego", *Evaristo Carriego, OC*, I: 115). Borges vindica a un biógrafo que "es el que nos descubre destinos, el presentador de almas al alma. [...]" ("Tareas y destinos de Buenos Aires", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 382). Siendo entonces el resultado un texto de ficción, su evaluación será a través de los criterios correspondientes a este tipo de textos:

Es la reacción que todos nosotros usamos para juzgar libros de invención. Novela es presentación de muchos destinos, verso o ensayo es presentación de uno solo. [...] Biógrafo es el que nos agrega personas. (Ibíd.)

Un texto biográfico debe cumplir con las expectativas narratológicas de todo texto literario; de ahí la dura crítica a toda biografía que no logre la

tensión necesaria para una interacción fructífera con el lector. Ejemplo de ello es el siguiente fragmento, extraído de una reseña a una biografía:

El temor inglés de ser acusado de difamación y calumnia hace que las anécdotas referidas sean del todo insípidas o no pasen de lánguidas alusiones a antiguos militares y funcionarios británicos cuyo nombre es una mayúscula. ("RUDYARD KIPLING: Craftsman, de Sir George MacMum", *Textos cautivos*, OC, IV: 310)

Paralelamente, el desdoblamiento de los signos del autor hacia el texto se da también en dirección contraria. Así "Quijote y Sancho son más reales que el soldado español que los inventó" ("Flaubert y su destino ejemplar", *Discusión*, OC, I: 265), Whitman deja de sí, "el héroe semidivino de *Leaves of Grass*" ("Valery como símbolo", *Otras inquisiciones*, OC, II: 64) y Don Quijote y Cervantes están unidos en un universo panficcional:

No sospecharon [Cervantes y Don Quijote] que la Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto. ("Parábola de Cervantes y el Quijote", *El hacedor*, OC, II: 177)

La creación de entidades poéticas a partir de los espacios reales de un autor constituye también una de esas estrategias diseminantes, como recurso básico en la construcción de la serie de viñetas o biografías sintéticas publicadas en *El hogar* entre 1936 y 1940 y, en cierta medida, también en la serie de biografías que conforman el libro *Historia universal de la infamia*. Refiriéndose a éstas últimas, por ejemplo, Borges afirma, a manera de crítica, que se trata de "enumeraciones dispares, la brusca solución de la continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas" (Prólogo de 1935 a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, OC, I: 289). Todas ellas están construidas a partir de una serie mínima de detalles biográficos, sin pretensión alguna de esencialidad o identidad, coherencia o continuidad descriptiva. Son fragmentos que se contaminan dentro del campo de lo ficticio y se establecen al lado del texto del autor presentado, en relación con él y no sobre él como dominio. Están dirigidas a representar la peculiaridad de un personaje, y no a expresar el sentido de una vida, y mucho menos sus huellas en la superficie textual. Podemos decir, en consonancia con una propuesta de Beatriz Sarlo, que "la brevedad de estos textos es una crítica, en estado práctico, al biografismo, extenso y macizo y confiado en la construcción referencial" (Sarlo 1996). Podríamos agregar que la reescritura de lo biográfico se da precisa o preferentemente sobre aquellos autores cuya biografía –por responder a autores canónicos– tiende a consolidarse o fijarse sobre la estabilidad del origen, del *arkhê*. En una entrevista con Richard Burgin, Borges afirma:

Si escribo sobre Spinoza y Emerson o Shakespeare y Cervantes, que son personajes de más categoría, escribo sobre ellos de una forma que los hace aparecer como personajes de una novela, no como hombres famosos. (Borges/Burgin 1968: 44)

Como acertadamente señala Sergio Pastormerlo, más que *buscar* espacios "donde la firma se deshace" (Pastormerlo 1998), podemos suponer que Borges *crea* esos espacios, y que esa creación va dirigida precisamente al lugar donde conviven la firma y su falsificación, la huella del original y los contornos del plagio. ¿Podemos inducir de estas re-escrituras del nombre propio una negación del canon de autores? Evidentemente, la ficcionalización del autor se presta a ser interpretada como una negación del canon de autores, en cuanto que niega una estructura que superpone –en una escala de poderes– el autor a la obra, y que predispone –en el tiempo y en la correspondencia– el creador y su creación. Sin embargo, estas estrategias, aunque pueden llegar a fragmentarlo, respetan el espacio –que no el papel– del autor. El canon borgeano puede tener como objeto a un autor que se desplaza, él mismo, entre el espacio textual y el espacio biográfico, entre ficción y realidad, entre personalización y des-personalización, entre la firma y su imitación. Una firma que como texto se construye fuera del libro, pero en relación con él, en un lugar diseminado, transformándose, según la fórmula derridariana de *nom propre a non propre*.

Borges y los libros canónicos

Si bien es cierto que la prosa borgeana es pródiga en nombres de autores, no lo es menos la regularidad con la que Borges, haciendo un repaso de la literatura, ofrece un conjunto de títulos que podríamos asumir como corpus canónico. En el ensayo "Magias parciales del Quijote", por ejemplo, Borges confecciona una lista de los "grandes clásicos: el *Quijote*, la *Iliada*, la *Eneida*, la *Farsalia*, la *Comedia*, las tragedias y comedias de Shakespeare" ("Magias parciales del Quijote", *Otras inquisiciones*, OC, II: 45). Otro catálogo podría ser el conjunto de los libros escogidos para su Biblioteca personal, esa "colección de cien obras de lectura imprescindible" que incluye, para sólo citar algunos títulos que reaparecen en su obra, los *Evangelios Apócrifos*, *Peer Gynt* de Henrik Ibsen, *Los mitos griegos* de Robert Graves, *Los demonios* de Dostoievski, el *Cantar de los cantares* de Fray Luis de León, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, *Un bárbaro en Asia* de Henri Michaux o *La descripción del mundo* de Marco Polo (Comentario de la edición que reúne los prólogos de dicha colección. *Biblioteca personal. Prólogos*, OC, IV: 447). Igualmente podríamos deducir un canon a partir de aquellos "libros monumentales" referidos en un artículo de 1937 –la *Iliada*, la *Odisea*, la *Canción de Rolando*, el *Cantar del Mío Cid*, el *Nibelungenlied* y el

Beowulf ("L'homme blanc, de Jules Romains", *Textos cautivos, OC*, IV: 315)–; lo mismo que a partir de sus diversas antologías –*Antología de la literatura fantástica* (Bioy Casares 1965); *Introducción a la literatura inglesa* (con María Esther Vázquez, 1965) o *Nueva literatura argentina* (con Vlady Kociancich, 1970)– o de sus conferencias sobre literatura (*Arte poética, Siete noches*).

Más allá de los riesgos de tales procedimientos estadístico-bibliográficos, similares a los esbozados anteriormente cuando conjeturábamos un canon de autores, estos catálogos sacan a la luz otras interrogantes no menos interesantes. ¿Es posible extraer un catálogo, definitivo y estable como lo propone el canon, a partir de las declaraciones de un autor que con insistencia desdice de toda organización estática de la literatura? Preguntas como esta se enuncian desde el supuesto de una estructura y no desde una negociación; o sea, desde la viabilidad y necesidad de formas estables dentro de la representación de una disciplina dada y no desde los desplazamientos que acompañan a dichas representaciones. Pero aun habiendo aceptado el canon como formación nómada e inestable, sigue en pie la pregunta de si puede el hedonismo, ese impulso que Borges evoca como base de su acercamiento a la literatura¹⁰⁶, derivar en un canon. Si asumimos el canon como formación en la que las diferentes formas de poder, tan debatidas en estos últimos años, encuentran su posibilidad primera, el lector hedonista, con un gesto veladamente desafiante, se convierte en su trasgresor. Podemos decir, sin entrar para ello en un análisis detallado de los complejos vínculos entre poder y deseo, que al discurso de poder, en el campo de la literatura, corresponde una relación predeterminada y jerárquica entre el autor y el texto, y entre éste y el lector; y finalmente entre lector y crítica; y todo ello en un dispositivo velado o disimulante de la voluntad de verdad que lo atraviesa y lo produce. Más que todo, el discurso que articula el deseo desestima la cuestión de la verdad y su complemento, la ficción. No produce mecanismos de clasificación, acumulación y unificación, sino que promulga la falsificación, la máscara, el vaciamiento y la (hiper)multiplicación. Procedimientos, todos ellos, empleados por Borges en su producción literaria. Baste recordar el prólogo a la *Historia universal de la infamia*, en el que Borges se refería a éstos como mecanismos de producción del texto. El volumen presentado es, afirma Borges, "el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar ajenas historias" (Prólogo. *Historia universal de la infamia, OC*, I: 954). A través de

106 Cfr. Borges (Jorge Luis Borges: "Paul Groussac", *Discusión, OC*, I: 2):

Soy un lector hedónico: jamás consentí que mi sentimiento del deber interviniera en afición tan personal como la adquisición de libros, no probé fortuna dos veces con un autor intratable, eludiendo un libro anterior con un libro nuevo.

estrategias diseminantes como éstas la lectura pasa a ser reivindicada en una erótica del texto en la que la totalidad de la presencia decrece bajo las formas seductoras del velo, la alusión y la duda. Se trata, por lo tanto, de una revisión del concepto de signo textual, tradicionalmente estructurado sobre oposiciones binarias del tipo significado/significante, inteligible/sensible, lengua/habla, presencia/ausencia.

Mientras una buena parte de la crítica se acercaba al canon invistiéndolo de poder, Borges lo hacía siguiendo las líneas del deseo; contraponiendo un canon del placer al canon del poder. Así lo expresa, por ejemplo, en la entrevista con Richard Burgin:

Hay gente que no tiene ningún sentido literario. Creen, por consiguiente, que si algo literario les gusta tienen que buscar razones ocultas. Por ejemplo, en lugar de decir: «Bueno, esto me gusta porque es una poesía muy bella, o porque es un cuento que sigo con interés y me olvido de mí mismo para pensar en los personajes», piensan que todo está lleno de verdades a medias, motivaciones o símbolos. [...] Les gusta pensar que los escritores siempre apuntan a algo determinado, la verdad es que creo que la mayor parte piensa –desde luego, no se lo dicen a nadie, ni a sí mismos– que la literatura es como una especie de Fábulas de Esopo, ¿no? Parece como si la gente anduviera siempre pidiendo lecciones, ¿no? (Borges/Burgin 1968: 87)

Retornemos nuevamente a la tentativa de enunciar un canon borgeano a partir de la presencia en sus textos de ciertos títulos. La lista resultante incluiría, por ejemplo, *La Divina Comedia*, *Don Quijote de la Mancha*, *Martín Fierro*, *La Cábala*, la Biblia, el Corán, *Beowulf*, *The Leaves of Grass*, *Sartor Resartus*, *Las mil y una noches*, para sólo citar algunos textos. También podríamos insertar el *Ulises* de Joyce, algunos textos de Kafka (*El proceso*, *Ein Landarzt*), las "elegías anglosajonas" ("La visión de la cruz", "El navegante"), algún libro de Quevedo, el "Kubla Khan" de Coleridge, los ensayos de T.S. Eliot recogidos en *Selected Essays*, los *Kenningars* y algunas páginas de Schopenhauer, de Dunne o de Hume, entre muchos otros.

Primero que todo, salta a la vista la diversidad de los textos que la componen. Entre ellos encontramos textos de tipo religioso (*la Cábala*, la Biblia, el Corán), textos filosóficos (*Die Welt als Wille und Vorstellung* de Schopenhauer, *An Experiment with Time* de Dunne, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* de Leibniz, *Logica* de Gosse, *La República* de Platón, etc.), textos ensayísticos (*A Defence of Poetry* de Shelley, *Essays* de Emerson), teatro (*Macbeth*, *Hamlet*, *Romeo y Julieta*), narrativa (*Ulises*, *Don Quijote*, *Martín Fierro*, *La letra escarlata*, *El proceso*, el *Rubaiyat*, etc.), lírica (*Martín Fierro*, *Leaves of Grass*, *Beowulf*, *The Tiger*), y, finalmente, algunas enciclopedias. El canon borgeano –aun siendo momentáneo e inestable– agrupa obras de diferentes géneros, y supera, además, la distinción a partir de lo literario. Desde luego, al hablar de géneros estamos incorporando una clasificación que ha sido tradicionalmente articulada desde

un proceso de "naturalización" de la arbitrariedad de toda partición. Recordemos que el concepto de género lleva las marcas de un complejo sistema de clasificación y organización –biológica, de esencias, de definiciones reales, etc.– de discontinuidades, herederas del principio naturalista fundado por Aristóteles. Sabido es que este concepto parte del supuesto de un núcleo de cohesión y caracterización, formado por una serie de invariables, desde el cual se hace posible, primero, la diferenciación y, luego, la catalogación (Garrido 1988: 11-15). En estas divisiones se instaura, por lo tanto, una trayectoria esencialista y de inmanencia textual, que Borges rechaza. A este respecto Borges declara:

[...] los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo. ("Santiago Davode: La muerte y su traje", *Prólogo con un prólogo de prólogos*, OC, IV: 52)

Actitudes como estas, debidas acaso a la influencia de Croce, para quien cada poema era un género en sí, y probablemente como expresión de su nominalismo claramente escéptico, portan también la huella de sus lecturas de Schopenhauer, Berkeley y Hume.

En su estudio *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Edna Aizenberg investiga la relación de Borges con las nuevas corrientes deshelenizadoras que, basándose en la mirada judía, sugieren, a la manera hebrea, una contaminación entre texto y comentario, y que propugnan, en el plano de la crítica literaria, la superación de la separación entre ambas formas de escritura (Aizenberg 1997: 140-149). Con la conjunción de textos dispares en un mismo corpus Borges no sólo encabeza dicha corriente, sino que al abarcar un amplio espectro de lo textual como pliegue continuo sobre sí mismo y sobre su materia primera, el lenguaje, deshace toda pretensión de clasificación genérica. En esta in-diferenciación generalizada, confluyen varias posiciones básicas dentro del paradigma literario borgeano. Primero, la negación de un límite entre lo real y lo ficticio que acarrea la equivalencia entre la literatura realista y la literatura fantástica:

Toda literatura es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo «fantástico» o a lo «real», a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica en agosto de 1914 o a una invasión de Marte. (Prólogo. "Ray Bradbury: Crónicas marcianas", *Prólogo con un prólogo de prólogos*, OC IV: 29)

Y luego, la profunda escisión entre la realidad y el lenguaje. Para Borges la palabra no expresa jamás una realidad que le es exterior. Tampoco la crítica debería agotarse en la búsqueda de estos paralelismos, propone Borges en "Vindicación de Bouvard et Pécuchet"; pues la realidad no puede equivaler a un signo que al ser enunciado se desprende de su relación con el origen. Lo

mismo ocurre para el pensamiento; ya que "todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo –*id est*, de clasificarlo– importa un falseo" ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *El jardín de los senderos que se bifurcan*, OC, II: 436). A su juicio, las diferentes categorías textuales que organizan el conocimiento de la literatura, no designan tanto una organización estructurada y estable –que vemos en su "negación de los esquemas intelectuales"–, sino formas fortuitas de agrupación y acercamiento, "inesperado y elusivo" ("El otro Whitman", *Discusión*, OC, I: 208). Tal disposición puede ubicar, como ocurre en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", bajo la rúbrica de la literatura fantástica ciertas formas del pensamiento; pues "la metafísica es una rama de la literatura fantástica", reafirmando la máxima borgeana de "no vindicar la doctrina, sino los procedimientos hermenéuticos o criptográficos que a ella conducen" (*El jardín de los senderos que se bifurcan*, OC, II: 433).

En estas indistinciones está la base de un particular tipo de intertextualidad, apuntado por Alfonso de Toro en uno de sus estudios sobre los mecanismos de referencia, cita, creación y apropiación dentro de la obra borgeana, a partir de la disolución de los sistemas estables, a los que se vuelve a modo de cita o intertextualidad; de la asimilación de las categorías de lo fantástico y lo real, y finalmente en un análisis de las formas de subversión de un sistema literario organizado por autores, a través de la negación del sujeto creador (Toro 1999: 145).

Las clasificaciones –si es que podemos seguir usando este término para denotar las disposiciones borgeanas– son agenciamientos no circunscritos al espacio de un texto y a su finalidad narrativa. Así, por ejemplo, Borges, al analizar las diferentes figuras del loco en "Vindicación de Bouvard et Pécuchet", despliega una enumeración que va de la Biblia a Montezuma, en un gesto de agrupación y contaminación de todos aquellos elementos no fijados histórica y científicamente, para acercarlos tanto a la Biblia como al Corán.

Por otra parte, la función que otorga Borges al libro nos conduce a replantearnos la forma y el lugar conferidos a éste dentro de ese posible canon de obras del que venimos hablando. "Debo confesar que no creo que un libro sea verdaderamente un objeto inmortal, que hay que asimilar y venerar como es debido", puntualiza Borges comentando su idea de los clásicos. Los libros, vistos desde la singularidad de lo que contienen, son "meros artilugios", "son ocasiones para la poesía", son "un conjunto de símbolos muertos, el lector los revive" (*Arte poética. Seis conferencias*. 2001: 23). Con esto Borges desestima la idea de un libro como inscripción, como institución duradera de signos:

[...] un libro es más que una estructura verbal, es más que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entable con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. ("Nota sobre Bernard Shaw", *Otras inquisiciones*, OC, II: 125)

En estas palabras llaman la atención los calificativos de "cambiantes" y "durables" relativos a la lectura; pues en ellos queda enunciado, nuevamente, el espacio de tensión entre la permanencia y la variación o temporalización. Lo contrario, la lectura mantenida sin cambio, el signo estable y la obra cerrada, se acerca a la reproducción pasiva que como los espejos de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, "son abominables porque multiplican y divulgan" ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *El jardín de los senderos que se bifurcan*, OC, II: 433).

Como mismo ocurre con los autores canónicos, Borges exige de los textos un desbordamiento de los propios límites, pues "el concepto de texto *definitivo*, no corresponde sino a la religión o al cansancio" ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *El jardín de los senderos que se bifurcan*, OC, II: 433). El libro debe superar(se) como artefacto, como lugar o matriz de lo definitivo, limitado y organizado.

Bertrand Russell consideraba un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, vistas las repercusiones incalculables de lo verbal. (Ibíd.)

Su constancia en la lectura –siempre desde el placer– está dirigida precisamente a aquellos textos que en su memoria han desandado el camino hacia el origen, no para asentarse en él, sino para subvertirlo, en un juego doble de fragmentación e infinitos desplazamientos, en una búsqueda mantenida de los puntos de fuga inscritos o insinuados en los textos.

Quizá la forma ideal de este perpetuo desbordamiento esté en esas dos versiones de multiplicidad sin límite, que son el libro-laberinto de "El jardín de los senderos que se bifurcan" y el libro de arena del cuento del mismo nombre, Tomemos como ejemplo el segundo de ellos. Se trata de un libro, o tesoro para quien lo posea, sin principio ni fin. Un libro infinito, pero, además, inestable; el número de sus páginas varía cada vez que se abre. En esta doble irregularidad el narrador busca sin éxito una imagen divisada unos segundos antes ¹⁰⁷. Como escenario primero el lector recibirá una serie de elementos correspondientes a nuestra noción clásica de libro –la imagen de "un ancla dibujada a pluma", los "caracteres"– ordenados según conocidas estructuras –"páginas impresas a dos columnas como la Biblia", "ordenadas en versículos". Sobre esta estabilidad Borges inscribe la profundidad de una huida. Desbordamiento y contaminación, dos formas de subvertir el orden. Dos formas que aparecen ya –quizá para contaminar el texto– en la figura del vendedor y anterior comprador del libro ("Era de la casta más baja; la gente no podía pisar su sombra sin contaminación". Ibíd.).

107 Cfr. Borges ("El libro de arena", *El libro de arena*, OC, IV: 69):

Me fijé en el lugar y cerré el volumen. Inmediatamente lo abrí. En vano busqué la figura del ancla.

El libro de arena es un texto que no se repite y es, por tanto, una parábola del libro canónico, dislocando la unidad textual, desplazándose hacia una región antes impensada, removiendo la estática superficie del texto. Sobre este singular libro podemos dibujar un cuadro del libro canónico de Borges, cuya infinitud no corresponde a la naturaleza interna del objeto, sino a su interacción con otros elementos externos –el lector u otros textos– que, en el momento de contacto, pasará a formar parte del primero. El libro canónico es un libro total, o "diálogo infinito"¹⁰⁸, semejante al libro de arena, o "el Libro de los Libros"; es un libro plural, aglutinador y movedizo, presto a desbordarse, duplicarse y plegarse sobre sí mismo. Pero es también una alegoría al universo plural y de infinita densidad desde el que se enuncia el canon literario.

Los libros y la escritura

Al otro extremo del desbordamiento de los límites del texto podemos ubicar su consagración o sedimentación. Para la tradición logocentrista occidental, en la que se basan estas posiciones, la comunicación escrita es, a diferencia de otros medios, transparente reproducción e imitación de un contenido. Esta voluntad de verdad relativa a la escritura está igualmente presente en aquellas nuevas corrientes humanistas –y sus correspondientes versiones dentro del canon literario– que congregan a sus defensores alrededor de un objeto "sagrado": el libro. Como señala Vattimo en un estudio sobre la importancia del cristianismo para el mundo secularizado, la noción actual de texto –en relación directa con el libro– lleva consigo la impronta de un concepto bíblico de texto¹⁰⁹. El libro secularizado, como el libro religioso, es la célula primaria que se establece en directa vinculación con una sociedad

108 Cfr. Borges ("Notas sobre (hacia) Bernard Shaw", *Otras inquisiciones*, OC, III: 125):

[...] un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito.

109 Cfr. Vattimo (1991: 77):

Los textos bíblicos reivindican una particular normatividad, pero precisamente en torno a esa reivindicación se instaura y articula en nuestra tradición el concepto mismo de texto: no sería difícil mostrar que el texto es una noción, por principio, cargada de pretensiones normativas; son textos, sobre todo, aquellos por los cuales una sociedad o una cultura se moldea; por eso también para la lengua corriente el texto es ante todo el «libro de texto», aquel que, en mayor o menor medida «hace texto...».

de elegidos a la que sólo pertenecen aquellos que merecen el acceso a una supuesta lectura verdadera y a su comprensión. De ahí esa repetida negativa a asimilar las nuevas definiciones de literatura, poética o texto, en una tentativa de salvar, a partir de una bibliofilia radicalizada, la selectividad de esta renovada versión del *club de literatos*. Intentos que, en no pocas ocasiones, han llegado a convertirse en una adoración a la vez desconsolada y esperanzadora del poder civilizador y humanizador de las lecturas clásicas, en vínculo directo con la naturaleza misma del humanismo y el importante papel conferido a la salvación y a la domesticación del hombre a través de los grandes textos.

No en pocas ocasiones la polémica actual se torna en rebelión del libro contra el horror del anfiteatro y sus medios¹¹⁰. Se trata de la reacción alarmada ante un conflicto mediático, que esconde en el fondo un rechazo a la cultura de masas y a sus correspondientes escenarios de crueldad. Pero, sobre todo, estas defensas del libro se constituyen como alegato a favor de un medio exclusivo –el libro– considerado inevitable para alcanzar la necesaria y amenazada *humanitas*. De algún modo todas estas argumentaciones a favor o en contra del libro han querido responder a la interrogante, no menos conflictiva, de cuál es el medio más puro, más cercano a una idea o pensamiento original. Conflictiva, pues suponen un significado preexistente que, de forma organizada, lineal e irrevocable, emerge a la superficie y se establece en ella como una inscripción, contraria a aquella *trace*¹¹¹ que proponía Derrida¹¹².

110 Baste citar uno de los tantos artículos de Hilton Kramer en busca de una solución para "[to] reverse this spirit-destroying menace to the life of the mind itself –to the life of the mind as we in the West traditionally understood it". Una de las medidas a tomar es la de eliminar radicalmente de las salas universitarias a otras formas mediáticas, pues "[t]he students are in class to read, write, learn, and think, and the movies are an impediment to that process, [...] I believe that all form of popular culture should be banned from courses in the arts and the humanities..." (Kramer 1989: 12-13)

111 Entendemos por *trace*, siguiendo la definición de Jacques Derrida, la huella que deja el significado en el significante, y viceversa, en una circunstancia de "presencia diferida", condición primera para la producción del significado. El concepto de *trace* está en estrecha relación con el concepto de *différance* usado para describir por un lado el hecho de que todo elemento textual está relacionado con otros elementos; y de que el texto resultante es distinto de ellos. No existe el elemento textual sustentado en la plenitud de una presencia. Cada uno remite a otros, presentes o no en el mismo texto. Todo elemento de la escritura depende tanto de aquellos elementos de los cuales difiere como de aquellos elementos a los cuales pospone. "El juego de las diferencias supone, en efecto, síntesis y remisiones que prohíben que en ningún momento, en ningún sentido, un elemento simple esté *presente* en sí mismo y no remita más que a sí mismo. Ya sea en el orden del discurso hablado o del discurso escrito, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento que él mismo tampoco está simplemente presente. Este encadenamiento hace que cada

En el caso de Borges, podemos presenciar una fuerte resistencia frente al gesto ampuloso y universalizante de muchos postulados culturales y científicos, en apariencia portadores de una verdad. Desconfianza que se hace explícita, por ejemplo, en su crítica a la prosa de Romain Rolland, donde confiesa que "íntimamente, desconfía de los hombres de macroscopio"; pues "del alambre de púa de su prosa cuelgan unas sonoras entidades que son la Humanidad, los Precursores, la Fuerza, el Ser Universal ... Así con las mayúsculas enhiestas" ("Horizontes", *Textos recobrados 1919-1929*, 1997: 8).

A la primacía de la escritura, que subyace en estas corrientes defensoras del libro, Borges le dedica el ensayo "Del culto de los libros"¹¹³. Desarrolla aquí un detallado, y no por ello menos sorprendente, análisis de la relación entre oralidad y escritura a través de la historia. Para ello parte de una frase de la *Odisea* y, siguiendo un eje lógico –sólo en apariencia lineal–, desemboca en una frase de Mallarmé. Ambos extremos, similares en un primer momento, describen el recorrido de un cambio, de una transformación inscrita en la superficie de los términos que utilizan –el cantar y el libro–, así como los desplazamientos de los criterios de veracidad, para el primero, y de autoridad para el segundo. Tras enumerar esos dos primeros puntos, Borges afirma en una de esas frases casi epigramáticas¹¹⁴ que "[u]n libro, cualquier libro es para nosotros un objeto sagrado". ¿Dónde radica entonces la particularidad –y por ende el poder– de la escritura? Más adelante Borges –con un giro que no deberíamos apresurarnos en calificar de irónico– desautoriza lo "sagrado" al observar: "[...] ya Cervantes, que tal vez no escuchaba todo lo que decía la gente, leía hasta «los papeles rotos de las calles»" ("Del culto de los libros", *Otras inquisiciones, OC*, II: 92). A continuación seguirá una de esas estrategias tan características en sus declaraciones, irá construyendo un recorrido que nos conducirá confiados de la primera forma –la oralidad– a la otra –la escritura– para inmediatamente subvertir ese desarrollo a través de un

elemento, fonema o grafema, se constituya a partir de la traza que han dejado en él otros elementos de la cadena o del sistema. Este encadenamiento, este tejido, es el *texto* que sólo se produce en la transformación de otro texto. No hay nada, ni en los elementos ni en el sistema, simplemente presente o ausente. No hay, de parte a parte, más que diferencias y trazas de trazas". (Derrida 1972: 35-36)

112 Para un análisis de las estrategias de negación del origen, en sintonía con las propuestas de Derrida, pero también de Deleuze (*traza rizomática*), Vattimo (*perlaboración*) y Foucault (*Heterotopía*) en el universo borgeano, véase el ensayo de Alfonso de Toro (1999 139-164).

113 En 1978 Borges expone la misma idea en una de sus conferencias ("El libro") en la Universidad de Belgrano. Publicada posteriormente en *Borges oral*, 1979.

114 Acerca del empleo de estas frases "epigramáticas" por parte de Borges, cfr. Balderston (1999: 565-578).

elemento, apenas perceptible: el momento crucial en la transformación del cantar al libro, ese "que culminaría en el predominio de la palabra escrita sobre la hablada, de la pluma sobre la voz" (ibíd.). Citando un fragmento de las *Confesiones* de San Agustín, Borges sitúa ese momento en un espacio azaroso, y no falto de cierto humor, en el que la lectura, representada por Clemente de Alejandría leyendo en silencio, aparece en un plano mucho más cercano, independiente y productivo que la escritura. Este instante crucial es descrito de la siguiente forma:

Un admirable azar ha querido que un escritor fijara el instante (apenas exagerado al llamarlo instante) en que tuvo principio el vasto proceso. Cuenta san Agustín, en el libro VI de las *Confesiones*: "Cuando Ambrosio leía, pasaba la vista sobre las páginas penetrando su alma, en el sentido, sin proferir una palabra ni mover la lengua. Muchas veces –pues a nadie se le prohibía entrar, ni había costumbre de avisarle quién venía– lo vimos leer calladamente y nunca de otro modo, y al cabo de un tiempo nos íbamos, conjeturando que aquel breve intervalo que se lo concedía para reparar su espíritu, libre del tumulto de los negocios ajenos, no quería que se lo ocupasen en otra cosa, tal vez receloso de que un oyente, atento a las dificultades del texto, le pidiera la explicación de un pasaje oscuro o quisiera discutirlo con él, con lo que no pudiera leer tantos volúmenes como deseaba. Yo entiendo que leía de ese modo por conservar la voz, que se le tomaba con facilidad. En todo caso cualquiera que fuera el propósito de este hombre, ciertamente era bueno". (Ibíd.)

A continuación, Borges retoma la estrategia de la enumeración, que ya habíamos visto anteriormente; en este caso a través de tres –número seguramente nada casual– acercamientos al tema. Primero, por parte de los musulmanes, luego por los judíos y finalmente por los cristianos; y concluye con una nueva descripción del libro que subvierte, a través de la conexión, tanto la primera calificación del libro como objeto sagrado "para nosotros", como las diferentes versiones del libro sagrado para la teología: "[...] somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es mejor dicho, el mundo" (ibíd.: 94).

No ha de olvidarse que si bien los libros sagrados han constituido desde su unificación un objeto estable e inalterable en su condición misma de escritura, también la historia del pensamiento occidental, y más específicamente la filosofía, vio alguna vez en la escritura –esa entrada del significativo– un espacio en el que los signos podían obstruir la contemplación; de ahí que la escritura pasara a ser asociada al pensamiento interpuesto por la materialidad de la escritura, y por ende, marcado por el peligro de una idea ahora afectada e infectada por la ambigüedad del significativo. En sus reflexiones sobre el tema, Borges no sólo apoya esta ambigüedad, sino que ubica en ella el espacio primero de la literatura. Si bien esta ambigüedad o tensión no alcanza su fuerza creativa ni por la escritura, ni

por la oralidad, sino a través del punto de contacto: la lectura o "arte de leer en voz baja" (ibíd.: 93).

Libre la obra de los dictados de la autoridad primera de la creación, y de la voluntad de verdad de la escritura, el lector se convierte en sujeto productor del texto. Borges, al igual que Valéry, a quien cita para proponer una renovación de la historia de la literatura a partir de la lectura¹¹⁵, invita a sus lectores a un contacto con el texto a través de una lectura no como consumación, sino como forma de re-escritura. Para Borges leer consiste en reescribir una obra combinando las diversas formas puestas en juego por la escritura; y no en recibir, en actitud pasiva, un producto ya constituido¹¹⁶. La lectura escribe sobre el texto, lo reconstruye. De ahí que la interrogante de "¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?" ("Nueva refutación del tiempo", *Otras inquisiciones*, OC, II: 141) tenga en Borges una función puramente retórica; su respuesta es indudablemente positiva.

Esta igualación de los procesos de escritura y lectura como formas de creación es una de las posiciones que podemos encontrar a lo largo de toda la producción borgeana, desde el prólogo a *Fervor de Buenos Aires*. Baste recordar, por ejemplo, aquella sentencia: "nuestras nada [de Borges y del lector] poco difieren: es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor" (Prólogo. *Fervor de Buenos Aires*, OC, II: 15); o sus comentarios sobre el tema en una de sus últimas entrevistas con Osvaldo Ferrari: "Yo estoy seguro de no ser un buen escritor, pero creo ser un buen lector, lo cual es más importante" (Borges/Ferrari 1999: 222-223). Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que si bien en estas declaraciones Borges insiste en la importancia del placer para toda lectura, su posición no coincide del todo con aquella de origen clásico, defendida, entre otros, por Harold Bloom. Según la división propuesta por Roland Barthes en *Le plaisir*

115 Cfr. Borges ("La flor de Coleridge", *Otras inquisiciones*, OC, II: 18):

la historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Incluso, «esta historia podría llevarse a término sin mencionar a un solo escritor».

Para un estudio exhaustivo de los paralelos entre Valéry y Borges, cfr. Blüher (1989).

116 Esta posición coincide con los planteamientos de Roland Barthes acerca del papel de la lectura en el hecho literario: "J'ai la conviction qu'une théorie de la lecture (cette lecture qu'a toujours été le parent pauvre de la création littéraire) est absolument tributaire d'une théorie de l'écriture: lire, c'est retrouver –au niveau du corps, et non à celui de la conscience– comment ça a été écrit: c'est se mettre dans la production, non dans le produit". (Barthes 1981: 67)

du texte, para esta corriente la función, y por ende el valor, de la lectura consiste en reencontrar una poética original en la obra. El concepto borgeano de lectura supone percibirse y erigirse sobre la multiplicidad simbólica del texto en su materialidad más extrema; ubicarse allí donde la lectura se convierte en una verdadera práctica de la escritura (Barthes 1973: 22-23). Del mismo modo, su concepción del valor literario es paralela a los conceptos de *recevable*, *scriptible*, *lisible polysémique* y de *lisible univoque* propuestos por Roland Barthes en *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975: 22). No ha de olvidarse, por ejemplo, el prólogo a *El jardín de los senderos que se bifurcan*, en el que Borges desdice de su trascendencia o autoridad como creador, para presentarse como miembro de un gremio "menor", el de los comentadores:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. [...] Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. ("Prólogo", *El jardín de los senderos que se bifurcan*, OC, I: 431)

El libro –los suyos y los ajenos, apócrifos o no– es, para Borges, un acto de fe, un acto de producción momentánea y placentera, y por ello oscilante, de cada lector:

A lo largo de la historia el hombre ha soñado y forjado un sinfín de instrumentos. Ha creado la llave, una barrita de metal que permite que alguien penetre en un vasto palacio. Ha creado la espada y el arado, prolongaciones del brazo del hombre que los usa. Ha creado el libro, que es una extensión secular de su imaginación y de su memoria. A partir de los Vedas y de las Biblias, hemos acogido la noción de libros sagrados. En cierto modo, todo libro lo es. En las páginas iniciales del Quijote, Cervantes dejó escrito que solía recoger y leer cualquier pedazo de papel impreso que encontraba en la calle. Cualquier papel que encierra una palabra es el mensaje que un espíritu humano manda a otro espíritu. Ahora, como siempre, el inestable y precioso mundo puede perderse. Sólo pueden salvarlo los libros, que son la mejor memoria de nuestra especie. Hugo escribió que toda biblioteca es un acto de fe; Emerson, que es un gabinete donde se guardan los mejores pensamientos de los mejores; Carlyle, que la mejor Universidad de nuestra época la forma una serie de libros. Al sajón y al escandinavo los maravillan tanto las letras que le dieron el nombre de runas, es decir, de misterios, de cuchicheos. (1985: 7)

Este no es el marco apropiado para un análisis detallado del papel de la lectura en el universo literario borgeano. Y no lo es ni por el tema que nos ocupa, ni por la cantidad y calidad de los trabajos ya existentes¹¹⁷. Sin embargo, se hace necesario apuntar una de las repercusiones que esta nueva

117 Véanse los ensayos de Alfonso de Toro (1999) y de Emir Rodríguez Monegal (1972).

forma de concreción del hecho literario puede tener para el canon, nuestro objeto de estudio.

Una interrogante preliminar se impone: ¿podemos deducir de estos desplazamientos del espacio y el valor del hecho literario hacia la lectura que el objeto de canonización en Borges es la lectura? Una primera respuesta podría ser afirmativa, pero siempre que nos alejemos del imperativo de "una" lectura como reglamentación de la recepción, como repetición de algo ya realizado, de un signo cerrado y por lo tanto improductivo. Como propone Borges: "Desconfiemos de las reacciones organizadas, de las emociones previstas y de las actitudes de recluta en que se plasman los espíritus amaestrados" ("Tareas y destinos de Buenos Aires", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 100). La idea de un canon de lecturas sería plausible si partimos de una lectura como complejo dinámico al que pertenecen tanto el texto –en su forma desbordada–, las plurales lecturas ya realizadas, así como las innumerables lecturas que vendrán.

No se trata, insisto, de un desplazamiento de la escritura hacia la oralidad, del verso hacia el dictum, del texto hacia la lectura, sino de una superación de dicha dicotomía. Disolución que obedece a la ruptura con la idea de un significado original, de una presencia primera y que por lo tanto disloca los límites del mismo texto, en desplazamientos o reescrituras en forma de redes infinitas¹¹⁸. A estas estructuras no lineales responde, por ejemplo, el libro buscado en "El jardín de los senderos que se bifurcan". Aquí el estudioso y finalmente descubridor de la verdadera obra infinita –el libro-laberinto– de Ts'ui Pên comenta:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. ("El jardín de los senderos que se bifurcan", *OC*, I: 477)

Fragmentos, citas y entonaciones

Al proponer algunas variantes de un posible canon de obras en Borges hacíamos referencia a un compendio de títulos, seleccionados y prologados por Borges en 1988 bajo el título de "Biblioteca personal". Volvemos a esta selección no sólo para reiterar su heterogeneidad –lingüística, cultural,

118 La forma de las redes infinitas y, sobre todo, la superación de la linealidad y la causalidad del pensamiento, nos remiten a un tipo de pensamiento recursivo y fractal, a su vez paralelo a aquel concepto de *rizoma* introducido por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980/⁵2002: 9-33).

temporal o genética—, sino también para llamar la atención sobre otra nota incluida en este mismo prólogo: "A lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros, o de páginas, cuya lectura fue una dicha para nosotros y que nos gustaría compartir" (Prólogo. *Biblioteca personal, OC*, II: 15). Con esta enumeración Borges se desplaza hacia un elemento del canon que podríamos llamar "primario": el fragmento.

Quizá sea necesario recordar que esta idea de lo fragmentado y desmembrado como vía de liberación del peso de la escritura está igualmente presente en las piezas de Ramón Gómez de la Serna y en su concepto de greguerías¹¹⁹. Si bien Borges consideraría que estas últimas debilitaban la fuerza poética de uno de sus maestros ultraístas, el concepto de fragmento libre y por lo tanto "reagenciable" permanecerá presente durante toda su creación crítica y literaria. En una entrevista con Enrique Pezzoni, Borges declaraba: "Uno se enamora de una línea, después de una página, después del autor. Bueno, ¿por qué no?" (Borges 2000: 24). El fragmento puede ser visto dentro del universo borgeano como ese elemento primario, que da paso a un sistema de ordenamiento o disposiciones a partir del cual se forman las entidades mayores —el libro, el autor, los fenómenos o estilos literarios. Igualmente, la literatura como agenciamiento momentáneo de fragmentos articula aquella tendencia a la liberación de la raíz, del significado, del límite y su estabilidad que comentábamos antes. Podemos afirmar que en Borges el texto existe para revelarse como texto deshecho, fragmentado y diseminado. Así ocurre con el *Quijote*, una de las obras, en su opinión, más importantes de la literatura:

Posiblemente es el caso de *El Quijote* también. En que no pensamos en cada capítulo, y menos en cada página, sino en lo que queda del libro una vez cerrado el volumen. Hay algo que queda, y que es una imagen, y esa imagen es algo que uno recuerda claramente. (Borges/Ferrari 1999: 49)

Fraccionado el texto, tanto a través de las huellas de otros textos que lo conforman, como en las huellas que dejará él en otros, el fragmento actúa como "partícula libre" que en sus infinitas disposiciones o agenciamientos conforma siempre nuevos cánones. Y como Borges comentara sobre la construcción de un nuevo texto a través del desprendimiento de fragmentos de su texto original y su acumulación a modo de *collage*, estos "[...] modos de indicar o insinuar esas secretas simpatías [...] resultan de hecho ilimitados" ("La metáfora", *Historia de la eternidad, OC*, I: 384). Acaso estas formas

119 Según Guillermo de Torre (1975: 198), Ramón Gómez de la Serna

propagaba su ideal de libro nuevo, distinto, escribiendo «[...] el libro inclasificable, el libro violento, el libro ultravertebrado, el libro cambiante y explorador, el libro libre en que se libertase el libro del libro, en que las fórmulas desenlazadas al fin...».

sean las composiciones más borgeanas del canon. Probablemente este espacio movedido y fecundo corresponda a ese futuro esbozado en "Utopía de un hombre que está cansado", en el que un viajero arriba al porvenir e indaga acerca del estado del culto a los libros, y alguien le responde, sin un ápice de patetismo: "ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas" ("Utopía de un hombre que está cansado", *El libro de arena, OC*, III: 55).

A modo de conclusión, podemos decir que, al ubicarse primeramente en el fragmento, Borges evita la cláusula, la última palabra, el dictado de la unidad o la coherencia, y lo hace tanto para el autor, como para su texto o su lectura. Este desplazarse hacia un universo compuesto de fragmentos, frases e imágenes y en constante movimiento, difumina el origen, hace ambigua la firma, que ya no es ni suya ni del Otro. Sólo a partir de esta otra variante de superación del límite se hace posible una pluralidad de formas –lecturas y re-escrituras– multiplicables indefinidamente. Acaso el canon, ese que elude la determinación y la consagración, sea una continua e híbrida recombinación de todos ellos, puesto que "[l]a mera yuxtaposición de dos piezas (con sus diversos climas, procederes, connotaciones) puede lograr una virtud que no logran esas piezas aisladas" (Prólogo. *Textos cautivos, OC*, IV: 353).

3. La problemática de la formación del canon

Como habíamos visto en el capítulo correspondiente a la polémica del canon y a las diferentes posiciones dentro de ésta, uno de los ejes diferenciadores de las posturas frente a él es aquel que se refiere al proceso de formación del canon y a las marcas que dicho proceso performativo ha ido dejando. Hablar de formación del canon, reiteramos, conduce inevitablemente a emprender un examen de su estructura; analizar los criterios de elección y transformación del canon literario, es también observar aquello que persiste en una u otra estructura, a través de una u otra disposición. Sin duda alguna, la denominación “formación del canon” puede sugerir, en el lector, el proceso de nacimiento de un canon. Quede aclarado que dicha formación comprende, además, los procesos de transformación y mantenimiento. En este sentido, resultaría más acertado hablar de canonización, o sea, del proceso que lleva a un objeto al estado canónico. Como punto de partida podemos citar una propuesta de definición de canonización ofrecida por Siegfried J. Schmidt y Peter Vorderer en "Kanonisierung in Mediengesellschaft":

(a) Por "canonización" entendemos un tipo de operación social dentro del sistema literario. Este puede ser fijado como proceso de transformación de un texto (entendido como ciencia empírica de la literatura) sobre la base de concepciones –explícitas o no– de cultura, sociedad y literatura. (b) A través de una canonización exitosa un texto, o un fenómeno literario en el sentido más amplio, recibe una posición de alcance y permanencia suficiente dentro de un sistema de valores y distinciones como componente de un conocimiento cultural colectivo¹²⁰.

Si definiciones bastante precisas como éstas no cubren el proceso que intentamos estudiar, ésto se debe a que no incluyen los criterios generales correspondientes a la evolución o transformación del canon, sino que se concentran en el paso del *status* no canónico al *status* canónico. La problemática de la formación del canon se basa, en realidad, en aquellos

120 (a) Unter Kanonisierung wird ein Typ sozialer Operationen im Literatursystem verstanden. Dieser Typ kann bestimmt werden als Textverarbeitungsprozess (im Sinne empirischen Literaturwissenschaft) auf der Grundlage impliziter oder expliziter Konzeptionen von «Kultur», «Gesellschaft» und «Literatur». (b) Durch erfolgreiche Kanonisierung erhält ein literarischer Text bzw. ein literarisches Phänomen im weitesten Sinne eine hinreichend lang gehaltene Position in einem Wert- bzw. Distinktionssystem als Bestandteil kollektiven kulturellen Wissens. (Schmidt/Vorderer 1995: 144)

valores axiológicos que han ido formando, manteniendo o transformando el corpus. Apunta, por lo tanto, hacia la problemática de la articulación del límite entre lo incluido y lo excluido, a los mecanismos –institucionales o no– que lo mantienen y, finalmente, a la relación entre los procesos de producción, norma y recepción.

Muchas de las voces neo-humanistas dentro de la polémica del canon, herederas de ese gesto universalista y fundacionalista de sus antecesores, parten, en opinión de Aleida y Jan Assmann (1987: 9): de tres supuestos errados sobre la literatura y la tradición:

- 1) la mera capacidad de perseverancia de la tradición;
- 2) la fuerza conservadora de la escritura;
- 3) la eterna fuerza expresiva de los grandes textos ¹²¹.

En efecto, la idea de un carácter autoafirmativo de las obras canónicas, según la cual la valoración positiva es generada desde la obra misma, constituye una de las premisas fundamentales en la argumentación a favor de un canon restringido, elitista y, de algún modo, sagrado. Con ello, la formación del canon queda básicamente desligada de la perspectiva del crítico, del lector, de las instituciones responsables de la tradición y, por supuesto, de la inmensa parafernalia del mercado del libro y las ideas. En contraposición a esta tendencia se sitúan aquellas voces que defienden una idea del canon como estructura comunicativa unida a una forma de valoración productora de vínculos relacionales. En esta estructura participan –como mínimo– dos entidades: (1) el emisor del canon (autores reconocidos, instituciones pedagógicas y culturales, mecanismos del mercado, etc.), encargado de la formación, manutención y transformación del *Canon de interpretación (Deutungskanon)*; y (2) los destinatarios (lectores) ¹²². En una disposición como ésta se da, además, que toda entidad reguladora es también una entidad lectora; y no necesariamente al revés. Como vemos, esta postura insiste en una diferenciación consciente de quién decide y para quién se decide; o sea, del emisor y el destinatario del canon ¹²³.

121 Cfr. (Assmann/Assmann 1987: 9):

- (1) das schiere Beharrungsvermögen der Tradition;
- (2) die konservierende Kraft der Schrift;
- (3) die ewige Sagkraft grosser Texte.

122 Los "guardianes de la tradición" y los "guardianes de la economía" según Renate von Heydebrand, en "Kanon und Kanonisierung als «Problem» der Literaturgeschichtsschreibung – Warum eigentlich?" (Wiesinger 2000: 15-21)

123 Según Hahn (1987: 33), en el orden sociológico debe diferenciarse entre aquellos para los que el canon debe tener validez –un grupo que puede llegar a comprender toda una comunidad– y aquellos que lo crean, controlan y conservan. La diferencia

Para empezar nos plantearemos la interrogante de si los textos de Borges tematizan la confusión/distinción de las entidades participantes en la elección y transformación de un canon. Primero que todo ha de tenerse en cuenta la insistencia de Borges en la importancia de la lectura como creación, incluso más allá de la escritura, y como único mecanismo de valoración, incluso más allá de las instancias críticas. La idea de la grandeza de un poeta –que depende “de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que le ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas” (“Sobre los clásicos”, *Otras inquisiciones*, OC, II: 152)– es inseparable de aquella otra, fundamental para una poética del canon borgeano, del goce de la lectura como único criterio valorativo del texto literario. La primacía de la lectura sobre otras formas de contacto con la literatura se evidencia en una conferencia con el título de “La poesía”, dictada posteriormente en Montevideo el 29 de octubre de 1945 y recogida con ligeras variaciones en su primer libro de ensayos, *Discusión* (1947), donde el autor afirma: “Si estos libros les agradan, bien; y si no les agradan, déjenlos, ya que la idea de la lectura obligatoria es absurda: tanto valdría hablar de felicidad obligatoria” (“La poesía”, *Siete noches*, OC, III: 256). Más allá del tímido gesto de coquetería borgeana con los dones del desprendimiento y la indiferencia, esta recomendación es también una invitación al olvido. El olvido de un canon como normativa y por ende de todas aquellas instancias que adjudican a ciertas obras calificaciones de obligatoriedad. Reconociéndose en su doble condición de emisor y receptor de un canon, Borges prefiere distraerse de la autoridad que le confiere su nombre y entregarse al juego de tensión entre su autoridad como emisor y su autoridad no sólo como lector, sino también como lector abiertamente hedónico. En esta tensión entre una y otra instancia se asienta una impugnación a la definitiva distribución de poderes entre las autoridades críticas, que por su naturaleza normativa imponen una lectura cerrada de aquellas obras consideradas modélicas, y las entidades lectoras del canon, como pasivos receptores de un producto ya constituido. Sus palabras pueden ser leídas, entonces, como supresión de esa línea divisoria y jerarquizante que eleva a un grupo de lectores a un nivel superior y privilegiado, por considerársele poseedor de las herramientas para una lectura con acceso directo a la esencia del texto.

Pero, ¿es esta tendencia a negar la autoridad normativa como elemento constitutivo de un canon una constante en toda la obra de Borges? A partir de 1920 y durante varios años Borges publicó una serie de artículos, de tono lapidario, en defensa de la lírica ultraísta, movimiento vanguardista al que él mismo perteneció. Sin embargo, ya en un temprano ensayo aparecido en la revista *Ultra*, en Madrid (1921), y a pesar del tono cercano al alegato con el

entre una posición y otra es también una diferencia de poderes. Una postura similar es defendida por Pozuelo Yvancos (1996) y Mignolo (1998).

que solía presentar su filiación a la estética ultraísta, Borges llama la atención sobre el desfase temporal entre los procesos de creación, norma y recepción:

La estética es el andamiaje de los argumentos edificados *a posteriori* para legitimar los juicios que hace nuestra intuición sobre las manifestaciones de arte. ("Anatomía de mi Ultra", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 95)

Con esta afirmación Borges no sólo desmiente ya la posibilidad de autoafirmación del texto, sino que confiere al comentario crítico –y por tanto a su propio comentario– la condición de constructo dirigido a un objetivo determinado: el de legitimar las reacciones –en contraposición a su idea del placer en la lectura– frente al hecho artístico. Lo mismo queda sugerido en "La supersticiosa ética del lector", en donde Borges arremete contra todo intento de normación de la lectura:

La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad de atraer, ha producido una superstición del estilo, una distraída lectura de atenciones parciales. Los que adolecen de esta superstición entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación, y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia emoción: buscan tecnuerías que le informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradecerles. ("La supersticiosa ética del lector", *Discusión, OC, I*: 202)

Opiniones de este tipo, hasta cierto punto contrarias a las formas positivistas del arte y la crítica, habían sido ya sugeridas en una reseña (octubre 1920) a una "Antología expresionista" publicada en Madrid en la revista *Cervantes*, por aquel entonces dirigida por Cansino Assens, uno de los padres intelectuales de Borges. En aquella ocasión Borges elogiaba la "actitud de primordial anti-intelectualista" del autor alemán Lothar Schreyer y advertía, citándolo, la falsedad que anida en la creencia en una relación directa entre norma y creación: "No hay leyes en el arte [...] no existen leyes en el arte. Cada obra de arte trae consigo su ley"¹²⁴. Pero la negación de las jerarquías impuestas por una normativa no atañe únicamente al proceso de creación, sino que alcanza el espacio de la recepción como producción real del texto, más allá de la valoración literaria positiva o negativa:

La belleza es un error y un engaño. La obra de arte no es bella ni fea. El gusto o el disgusto no pasan de ser una opinión personal o general sobre la obra de arte... (las que admira como tales el siglo) no son revelaciones necesarias de una visión, sino fabricaciones del libre albedrío humano. ("Antología expresionista", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 68)

124 Cfr. el ensayo "Antología expresionista" (*Cervantes*, Madrid, octubre 1920, pp. 101-102) y posteriormente recogido en *Textos recobrados 1919-1929*, 1997.

Desde esta perspectiva son varios los momentos y los enunciados en los que Borges se pronuncia a favor de una separación entre las diferentes entidades que participan en esa valoración, su aleatoriedad y, por ende, la relatividad de su juicio. De esta relación, acaso fortuita, entre el texto y el éxito de una obra, hablan, aunque en diferentes direcciones, las reflexiones expuestas en "Sobre Oscar Wilde" y "Examen de la obra de Herbert Quain". Por un lado, el éxito de Oscar Wilde, quien "dio al siglo lo que el siglo exigía" (Borges: "Sobre Oscar Wilde", *Otras inquisiciones*, OC, II: 70) sostiene Borges en este ensayo publicado primero en *Anales de Buenos Aires* en 1946 y luego como parte de *Otras inquisiciones* (1952), se debe a una relación exitosa entre el autor y su tiempo. Dentro de esta lógica, la producción de Herbert Quain, que según el narrador del texto del mismo nombre, ha pasado inadvertida no por cuestiones literarias sino debido al turbulento contexto histórico en el que la obra vio la luz, nos sirve de correlato a aquella de Wilde:

En los primeros de diciembre, las agradables y arduas involuciones del *Siamese twin mystery* atacaron a Londres y New York; yo prefiero atribuir a esa coincidencia ruinosa el fracaso de la novela de nuestro amigo. ("Examen de la obra de Hebert Quain", *El jardín de los senderos que se bifurcan*, OC, I: 461)

Ni el éxito de uno, ni el fracaso del otro son presentados aquí como indisociables de los dictados de una norma¹²⁵.

Borges no sólo separa las dos entidades, emisor y destinatario, presentadas por Heydebrand y Hahn, sino que además va desarrollando una marcada aversión a todo aquello que se interesa exclusivamente por el momento de creación y entorpece por ello la posibilidad de una recepción plena. En consecuencia, las estéticas o normativas del arte serán para Borges "pirotecnia teórica" ("Antología expresionista", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 68), "economía del arte" y "política del arte" ("El otro Whitman", *Discusión*, OC, I: 206). Si existe una relación de la obra con la norma, esta se da únicamente como anticipación de la labor creadora del autor, en un momento que, como hemos visto, todo buen texto superará. Al respecto podemos leer en un ensayo de 1949: "los propósitos y teorías literarias no son otra cosa que estímulos. [...] la obra final suele ignorarlos y hasta contradecirlos" ("Nathaniel Hawthorne", *Otras inquisiciones*, OC, II: 49)¹²⁶.

125 Llama la atención la coincidencia con el destino literario de Gustav Meyrink. Sobre el autor de *Der Golem* Borges comenta: "En Austria, su patria, los muchos acontecimientos de la literatura y de la política casi han borrado su memoria". (Barnatán 1995: 80)

126 Una idea muy similar aparece en el Prólogo a *Elogio de la sombra*, escrito veinte años después de la conferencia "Hawthorne": "[...] descreo de las estéticas. En general no pasan de ser abstracciones inútiles; varían para cada escritor y aun para

Incluso más: "Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones" ("Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", *Otras inquisiciones*, OC, I: 126).

Para Borges, la presencia de, y sobre todo la creencia en, las autoridades normativas dentro de la literatura, puede llevar a socavar el potencial creativo de la lectura. La fijación del sentido textual o signación de la obra de arte, si se produce antes del contacto real con su receptor, dinamita la fuerza creativa de la lectura, la atrofia o, por lo menos, la limita. En este sentido Borges aconseja:

[...] desconfiemos de las reacciones organizadas, de las emociones previstas y de las actitudes de recluta en que se plasman los espíritus amaestrados. El Arte –comprendido, como ellos lo comprenden, con A mayúscula– es una falsedad, es una cosa que en lugar de enriquecer la vida la estruja y empobrece. ("Crítica del paisaje", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 100)

Recordemos también su invitación a la lectura ingenua, o sea, al consciente olvido de comentarios, lecturas establecidas e interpretaciones. Recomendaba, por ejemplo, leer *La Divina Comedia* con "fe de niño" y desentenderse de "las discordias de los güelfos y los gibelinos, la escolástica, incluso las alusiones mitológicas y de los versos de Virgilio que Dante repite" ("La divina comedia", *Siete noches*, OC, III: 211). La denegación de una lectura normada está en concordancia con la crítica al proceso que, en el caso de los textos canónicos, desemboca en la *modelización*¹²⁷ del texto.

Siguiendo las opiniones de Unamuno en cuanto al agotamiento de *El Quijote*¹²⁸, Borges llama la atención sobre ese proceso de petrificación que a su juicio ha sufrido la obra cervantina:

[...] ha sido denigrada [...] inspiración de cuadros vivos, de suplementos domingueros en rotograbado, de obscenas ediciones de lujo, de libros que más parecen muebles que libros, de alegorías evidentes, de versos de todos

cada texto y no pueden ser otra cosa que estímulos o instrumentos ocasionales". (*Elogio de la sombra*, OC II: 353)

127 Término introducido por Alain Viala (1993: 19-25) en su análisis de los procesos que llevan una obra al *status* de modelo. Dicho proceso supone una doble elección: la de autores que pasarán a recibir el *status* de modelo, y la selección de textos de estos autores, que serán apreciados como obras maestras dignas de imitación, y en él pueden distinguirse cuatro etapas diferentes: legitimación, emergencia, concentración y perpetuación.

128 Cfr. Unamuno (1952: 619):

[...] ha sufrido la suerte de los más de nuestros ingenios literarios y es que se ha tomado aquí su obra muerta, como textos de lengua o como colección de modelos para los tratados de preceptor.

tamaños, de estatuas. ("En sentencia del Quijote", *Textos recobrados 1931-1955*. 2001a: 65)

Esta misma idea reaparece en una entrevista con Antonio Carrizo cuando Borges, en medio de un caluroso elogio a Mujica Láinez, rectifica y anota: "un gran poeta, ya parece una estatua. Un aniversario" (Carrizo/Borges 1982: 73). La negativa ante proceso de clausura o fijación de la letra escrita se traduce ahora en los atributos de la piedra y analógicamente, en aquellos que definen a la estatua. Lo precedero –y en ello la idea de la longevidad, tan cara a la cultura occidental– ostenta entonces las marcas de lo incorruptible, pero también aquellas del mutismo y la pasividad.

Volviendo al proceso de formación y transformación del canon, podemos decir que la elección de lo mejor –presencia de ciertos rasgos exigidos– es, en última instancia, la diferenciación de lo central y lo marginal, de lo canónico y de lo no canónico, amén de una recíproca asignación de signos positivos y negativos. En el escenario de la polémica alrededor del canon, la actitud más o menos convencida del carácter definitivo y natural de dichos límites, y sobre todo de su correspondiente distribución de valores, perfila también la medida en que una posición reflexiona sobre y, por tanto, relativiza su propio acercamiento. En el campo de la literatura, como en cualquier forma de arte, la delimitación de lo válido se produce en medio de un proceso de carácter social, económico e histórico, y no, como proponen los defensores de la estética pura, únicamente estético ¹²⁹. Para ejemplificar la posición borgeana frente a estos límites podríamos retomar el comentario –antes citado– referido al diferente grado de placer que una obra como *El Fausto* de Goethe pueda tener para diferentes públicos. Con ello Borges enfatiza en la carga histórico-cultural de lo canónico, en su no-universalidad ¹³⁰. Llevadas al escenario de la discusión actual, estas comparaciones están en sintonía con las propuestas de Stephan Neuhaus y de Rutkowski de insertar

129 Como resume Eagleton (2000: 34), la discusión de la función de la crítica y de los espacios sobre los que le está permitido el análisis para poder constituirse como crítica válida o no, está relacionada, en cierta medida, con la discusión acerca del "arte puro" y el "arte comprometido", en la que se enfrentaron, entre otros, Baudelaire y Flaubert de un lado, y su contrapartida, abanderada por George Sand y Louise Colet. El "arte social" surgido a raíz de los acontecimientos de 1848 y evocado desde la revista *Revue Indépendante*, rechazaba el arte "egoísta" de los partidarios del arte puro y exigía un arte que respondiera a los compromisos sociales y políticos.

130 Cfr. Borges ("Sobre los clásicos", *Otras inquisiciones*, OC, II: 151):

Para los alemanes y austriacos –nos dice Borges– el *Fausto* es una obra genial; para otros, una de la más famosas formas del tedio.

la recepción dentro del proceso de canonización o valoración para el análisis detallado del proceso de valoración y de sus instancias rectoras ¹³¹.

Volviendo al ensayo "La supersticiosa ética del lector", que fuera editado por primera vez en *La Prensa* en 1928 bajo el significativo título de "El estilo y el tiempo", encontramos aquí algunas ideas que igualmente se insertan en la problemática de la artificialidad de las llamadas categorías universales del arte:

La economía prosódica no es menos forastera del arte que la caligrafía o la ortografía o la puntuación: certeza que los orígenes judiciales de la retórica y los musicales del canto nos escondieron siempre. ("La supersticiosa ética del lector", *Discusión, OC*, I: 151)

Borges no sólo apunta hacia la contingencia de toda norma, sino que advierte también esa tendencia a naturalizar la idea de valor estético como esencial al canon, esa propensión a negarle así la memoria de sus etapas de producción, comunicación y recepción. Con esto Borges se distancia de aquella actitud que, con una buena carga de metafísica filológica de la tradición, defiende un clasicismo enunciado como acercamiento al arte más allá del tiempo y sus particularidades históricas. En este sentido su posición coincide con aquella de Pierre Bourdieu, citada en el primer capítulo, según la cual se hace necesario un estudio más profundo de las estructuras míticas que rigen el desenvolvimiento de nuestra cultura. El distanciamiento borgeano frente a estas formas de trascendencia cultural toma también la forma de una

131 Cfr. Neuhaus (2002: 13):

Aquí es necesario diferenciar la pregunta acerca de la valoración según grupos y en principio convertirla en un asunto de cada lector. (*trad. nuestra*)

Hier gilt es, die Frage der Wertung nach Gruppen zu differenzieren und im Prinzip zur Angelegenheit des einzelnen Lesers zu machen.

Cfr. Rutkowski (2002: 53):

Dentro de nuestra interrogante de si los valores que aparentemente sustentan nuestro propio canon literario son universales, únicamente es sensato comparar literaturas que aún no se han influenciado o superpuesto mutuamente, o sea, exactamente aquellas que se sitúan antes o fuera de aquello que Goethe denominó *Weltliteratur*. (*trad. nuestra*)

Innerhalb unserer Fragestellung, ob die Werte, die unserem eigenen Literaturkanon zugrunde zu liegen scheinen, universal sind, ist es nur sinnvoll, Literaturen zu vergleichen, die sich noch nicht gegenseitig beeinflusst oder überlagert haben, also genau die Literaturen, die vor oder ausserhalb dessen liegen, was Goethe mit dem Begriff «Weltliteratur» anzielte.

negativa a la eficacia con que la crítica tiende a trastocar el móvil y la razón de la valoración y presentarse a sí misma como sistema inductivo y causal. El quehacer literario habla más bien de dinámicas de normación dirigidas a justificar una valoración posterior a la elección y no necesariamente anterior:

Tan recibida está esta superstición que nadie se atreverá a admitir ausencia de estilo, en obras que lo tocan, máxime si son clásicas. No hay un libro bueno sin su atribución estilística, de la que nadie puede prescindir –excepto su escritor. ("La supersticiosa ética del lector", *Discusión, OC*, I: 202)

Ausencia versus presencia. Los principios del canon

¿Cuáles son entonces los criterios de selección del corpus canónico? Primero que todo debemos detenernos en una puntualización de tipo terminológico: llamaremos criterios de canonización o criterios de interpretación –*Deutungskanon*, según Heydebrand (2002: 18)– a aquellos métodos y criterios "canonizados", según los cuales serán interpretados y valorados los diferentes objetos a canonizar. Esto equivale a referirnos al eje a través del cual se forma el binomio presencia/ausencia, y por lo tanto se separa lo interior y lo exterior al corpus. Según Alois Hahn (1987) estos criterios, que además unifican y distinguen el objeto canónico del resto, están en estrecha relación con su papel esencial en el proceso de formación y mantenimiento de la identidad¹³². La secularización del canon ha arrastrado consigo, sin embargo, muchos de los criterios provenientes del ámbito bíblico, de modo que una buena parte de los defensores del canon tradicional basan sus argumentaciones en principios anclados en la condición divina del texto o el autor. En cuanto a las exigencias en el campo estético, Hahn observa:

En la esfera estética la canonización produce patrones, en el sentido de modelos artísticos, que se convertirán en puntos de referencia para la imitación,

132 Cfr. Hahn (1987: 32):

Para el espacio religioso toma típicamente la forma de la divinidad. Se exigen una veneración peculiar, inalcanzable en lo profano, cuyos objetos serán percibidos como escalofriantes (*tremendum*), majestuosos (*majestas*) o misteriosos, como *fascinorum* o sublimes. (*trad. nuestra*)

Für den religiösen Bereich nimmt sie typischerweise die Form der Heiligkeit an. Verlangt wird eine eigentümliche, im Profanen nicht antreffbare Verehrung, deren Gegenstände als schauervoll (*tremendum*), übermächtig (*majestas*) oder geheimnisvoll, als *fascinorum* oder Erhabenes erlebt werden.

u objetos de legítima veneración. Aquí pueden ser canonizados la propia obra (por ejemplo *La Ilíada*, *La Divina Comedia*) o sus creadores (por ejemplo, Goethe), o la canonización comprende únicamente determinadas reglas de arte (por ejemplo, el principio de la unidad de tiempo, espacio y acción en el drama), que actuarán como principios generativos o restringentes de la producción artística y también, eventualmente, de la recepción¹³³.

En un repaso somero de las obras elegidas y de sus criterios de selección notaremos que las exigencias son bastante plurales y que pueden ir desde la ejemplaridad hasta la permanencia. Podríamos creer superadas, por la ambigüedad que las caracteriza, aquellas exigencias de *goût*, *esprit* y *bon sens* recogidas por Diderot bajo el término *clásico*¹³⁴. Sin embargo, una lectura de *The Western Canon*, para sólo citar uno de los ejemplos más conocidos, nos ofrece los mismos criterios exigidos ya mucho antes por Diderot o Voltaire. Al comienzo del libro Bloom argumenta su elección de esta forma: "La selección no es tan arbitraria como puede parecer. Los autores han sido elegidos tanto por su sublimidad como por su naturaleza representativa" (Bloom 1995: 15). Principios enunciados, qué duda cabe, con una imponente fuerza retórica bajo un engañoso velo de autocrítica, y que parecen establecer uno de esos reglamentos de una buena parte de la crítica sustentado básicamente en la radicalidad de sus dictados, en una falsa lógica deductiva y en una abarcadora grandilocuencia. Así, los criterios de "belleza", "grandeza" y "supremacía estética" se alinean en esta serie tan radical como inapelable.

Pero volvamos a la extrañeza que es, al parecer de Bloom, el criterio primero. Es

[...] una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña [...] cuando se lee una novela canónica por primera vez se experimenta un extraño y misterioso asombro, y casi nunca es lo que esperábamos. (Ibíd.)

Dejando a un lado la lógica que conduce a buscar el criterio de elección únicamente en las obras seleccionadas, sin constatar su ausencia en las no seleccionadas, notemos que Bloom inserta, además, un nuevo aspecto: la originalidad.

133 In der ästhetischen Sphäre erzeugt Kanonisierung Muster im Sinne von künstlerischer Vorbildlichkeit, die Bezugspunkt für Nachahmung oder Gegenstand von legitimer Bewunderung werden. Dabei können entweder die Kunstwerke selbst (z.B. die Ilias, die Divina Comedia) bzw. ihre Schöpfer (z.B. Goethe) kanonisiert sein, oder aber die Kanonisierung erfasst nur bestimmte Kunstregeln (z. B. das Prinzip der Einheit von Zeit, Ort, Handlung im Drama), die dann als restringierende oder generative Prinzipien der Kunstproduktion und eventuell auch der Rezeption wirksam werden. (Hahn 1987: 34)

134 Ver la definición de clásico en la nota 69.

[...] el signo de originalidad capaz de otorgar el *status* canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características. [...] La extrañeza canónica puede existir sin la conmoción de tal audacia, pero el aroma de la originalidad debe flotar sobre cualquier obra que de modo inapelable gane el agón con la tradición y entre a formar parte del canon. (Ibíd.)

La originalidad, para Bloom trascendental en el proceso de canonización, se define como ruptura y superación, agónica, dolorosa, pero sobre todo irreversible de un orden estético anterior¹³⁵.

Ya sabemos que intentar fijar un único y eterno canon borgeano de la interpretación o valoración, sería en gran medida falsear la dinámica propia, tanto del canon literario como disposición de obras o autores en constante transformación, como del propio universo literario de Borges, movedizo e inestable. De todas formas resultará provechoso analizar su posición frente a las exigencias, más o menos constantes dentro de la polémica del canon, de representatividad, originalidad y perfección, para luego intentar esbozar –con todos los peligros de fijación que esto supone¹³⁶– las bases de un baremo borgeano para la valoración de textos.

135 No menos curiosa resulta la manera en que Bloom armoniza el criterio del placer en la lectura –del que hace una apasionada defensa– con las formas inmanentistas y esencialistas del arte. "Shakespeare y Dante son el centro del canon porque superan a todos los demás escritores occidentales en agudeza cognitiva, energía lingüística y poder de invención. Posiblemente ese triple talento se funda en una pasión ontológica que es capacidad para el goce, o lo que Blake quería dar a entender con su Proverbio de Infierno, «La exhuberancia es belleza»" (ibíd.).

136 En cierto modo, fijar los criterios de valoración más frecuentes en los textos borgeanos puede contribuir a crear esas "reparticiones escolares de buena, no tan buena, mejor" ("Alfonso Reyes, Pausa, París 1926", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 231) que Borges tanto reprobaba.

Normativa y canonización en la obra de Borges

La primera fase creativa de Borges, correspondiente al ultraísmo, se ubica en un contexto vanguardista en el marco tanto europeo como latinoamericano. En un gesto de supresión del pasado artístico con miras a establecer nuevas y renovadoras formas de creación, la vanguardia tiende a negar los cánones establecidos y suplantarlos por los propios. Siegfried J. Schmidt (1987: 336) ve en ello la inserción de un gesto emancipador o ideología de la libertad inherente a todo discurso iconoclasta. Sobre este trasfondo podemos cuestionarnos cuál es la posición del Borges vanguardista ante las tendencias "normalizadoras" del canon.

En sus primeras publicaciones, el joven Borges, inmerso de lleno en la corriente ultraísta –esa fase que con tanto acierto Guillermo de Torre llamó "la prehistoria ultraísta de Borges" (Torre 1976)– muestra cierta tendencia a establecer normativas poéticas, articuladas en su mayoría dentro del marco de los manifiestos y como poéticas negativas. En "Réplica", por ejemplo, Borges afirma:

Despreciamos el lenocinio espiritual de aquellos poetas que ostentan su melancolía como un pordiosero ostenta una llaga, y la ecolalia de aquellos que trafican con las sempiternas baratijas de luna pálida, suspiros, ayes lastimeros, risa cristalina, dolor amargo. (*Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 70)

El primer rechazo al canon de la época –personalizado en la figura de Lugones y sus acaloradas defensas de las tradicionales formas de creación literaria¹³⁷– da pie a su sustitución por un "contracanon", cuyas normas serán definidas en varios ensayos de dicha etapa ("Ultraísmo" (1921), "A quien

137 Cfr. Torre (1976: 83):

Si el ultraísmo en España se había definido como una reacción contra el rubendarismo, en la Argentina tomó como "chivo emisario" de toda la poesía modernista, que se consideraba caducada, a Leopoldo Lugones. Actitud ésta más justificada, en principio, que la de los poetas ultraístas españoles, pues si Rubén Darío había muerto y su influjo era ya muy diluido y de cuarta mano, opuestamente Lugones seguía vivo y actuante, combatiendo con rudeza cualquier intento de innovación literaria.

leyere" (1923), o en la reseña a *Telarañas* de Nydia Lamarque (1925)). En el primero de ellos, por ejemplo, Borges afirma ¹³⁸:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada ("Ultraísmo", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 128)

En todos estos manifiestos se deja entrever, primero, la exigencia de una constante dinámica (auto)renovadora del arte; luego, una suerte de creencia en la trascendencia o universalidad de "ciertas" formas del arte; y finalmente, la fe en un estilo determinado como manifestación de una subjetividad profunda y verdadera.

Si bien podemos reunir numerosas declaraciones que, avaladas por la idea de una poética definitiva y novedosa, responden a la tendencia vanguardista de destrucción-refundación¹³⁹, sería un error pasar por alto la reflexión y el escepticismo que va articulándose paralelamente a estos pronunciamientos más radicales, o como él mismo diría, de "cierta inmovilidad". Este distanciamiento culmina, o se hace visible, en la exclusión en 1923 –la primera de las tantas censuras posteriores de su lírica ultraísta– de casi todos los poemas ultraístas del volumen *Fervor de Buenos Aires* (1923)¹⁴⁰. La causa de ello puede estar, como afirma De Torre, en esa "actitud de desconfianza innata hacia todo lo afirmativo y una inclinación contraria hacia las dudas y las perplejidades, tanto de índole estética como filosófica" (Torre 1975: 81). De ahí quizá la rapidez con la que pasará a un primer plano una actitud que critica la beligerancia de todo manifiesto artístico, y asevera la

138 Véase también el manifiesto "Proclama" publicado en el *Prisma*, No. 1 en 1921, y realizado en colaboración con Guillermo de Torre, González Lanuza y Guillermo J. Borges, aunque según el primero Borges es su verdadero autor.

139 Nos referimos a "Al margen de la moderna estética" (1920), "Antología expresionista" (1920), "Réplica" (1920), "Contra crítica" (1921), "Ultraísmo" (1921), "Manifiesto del Ultra" (1921), "Ultraísmo" (1921), "Proclama" (1921), "La lírica argentina contemporánea" (1922), "Respuesta a «Nuestra encuesta sobre la nueva generación literaria»" (1923), entre otros.

140 Guillermo de Torre (1975: 82) indaga en aquella primera etapa de Borges y comenta la sorpresa de algunos de los ultraístas a raíz de la publicación de este libro:

Contrariamente, cuando Borges publica en la misma fecha [de publicación de la antología ultraísta confeccionada por De Torre] su primer libro poético (*Fervor de Buenos Aires*), excluye, salvo una, todas las composiciones de estilo ultraísta, acogiendo únicamente otras más recientes, de signo opuesto o distinto. De ahí mi asombro, y el de otros compañeros de aquellos días, al recibir tal libro, y no tanto por lo que incluía como por lo que omitía.

independencia entre norma y hecho estético. Lo cierto es que ya en esa misma etapa primera Borges ve en "la eficacia y la invisibilidad" (1928: 158) las características primordiales de un buen estilo. Lo que no impide, sin embargo, que en el marco de su propia narrativa dichas exigencias queden postergadas hasta la publicación, en 1935, de *Historia universal de la infamia*, ésta sí en claro distanciamiento del estilo manierista y algo recargado de sus primeras publicaciones. De todas formas, la tendencia a establecer una normativa poética, que puede adjudicarse a la dinámica renovadora de las vanguardias, irá desapareciendo en sus textos posteriores hasta dar paso a un coherente cuestionamiento de aquellos criterios hoy considerados básicos para la canonización de un texto.

Criterios invalidados

La representatividad imposible

El canon literario no opera nunca sobre el total de la producción o los productores literarios. En opinión de Alois Hahn (1987: 28), el canon escoge aquellos elementos considerados representativos del todo. Pero, ¿en qué consiste dicha cualidad representativa? Cuando hablamos de representatividad, nos referimos a la cualidad resultante de la acción de representar un universo a través de un número reducido de elementos. La representatividad produce, por lo tanto, una escisión en un espacio interior que representa y otro exterior que se deja representar y sustituir a través del primero. Un conjunto es representativo de otro cuando todos los elementos de este último encuentran equivalentes en el primero, convirtiéndolo en representante de aquello que existe o sucede fuera de él. En el caso del canon literario, la fórmula "x está por y" podría muy bien ser sustituida, como propone Cornelia Bohn (1998: 603) en una discusión sobre la forma y el alcance del debate acerca del canon en EE.UU., por la fórmula "x habla por y". Cabría señalar, además, que la voluntad de representatividad lleva consigo una voluntad de veracidad y exactitud, así como una voluntad de estabilidad, uniformidad y organización por parte del conjunto representante. Entendida en sentido general como la distinción entre un grupo organizado, estable y exacto, frente a otro prescindible, desorganizado e inestable, la problemática de la representatividad se establece también como problemática del límite. En este sentido –y teniendo en cuenta las relaciones entre canon y memoria– el canon funge también como archivo ¹⁴¹.

141 Cfr. la definición de Boris Groys (solaris.hfg-karlsruhe.de/inhalt/de/Lehrende):

Si bien es cierto que el canon literario en primera instancia establece un límite dentro de la literatura, o sea, un conjunto de elementos literarios representativos de un universo igualmente literario, pero mucho mayor, no es menos cierto que lo representado puede corresponder a espacios extraliterarios. Así se pretende, por ejemplo, que el canon represente no sólo las tendencias literarias de una época determinada, sino también la esencia, digamos, de una comunidad determinada. Pero además la relación entre el canon y lo exterior es otra si a este último le hacemos corresponder todo el universo textual, y no únicamente aquellos textos que Occidente ha establecido como "literatura"¹⁴². De modo que la disposición del canon se transforma si el conjunto representado se articula desde una cultura de la *representación* de lo social en el plano literario, aludiendo a una relevancia no necesariamente literaria –numérica, artística, económica, etc.– no admitida o no convenientemente representada dentro del canon anterior. Toda exigencia de inclusión, como aquella articulada por los grupos afirmativos en su demanda de un canon que los represente a través de la presencia de su

Los archivos son espacios de comparación, en los que reina una neutralidad y una homogeneidad diferente, una neutralidad y una homogeneidad de lo inmortal. En los archivos se coleccionan cosas, frente a las que uno se adhiere, de las que uno piensa: estas cosas no deben desaparecer, deben durar, deben ser salvadas de la muerte, no deben compartir el destino de todas las cosas. A través de ello se establece primero la posibilidad de compararlas. Importante es sólo la decisión –que también puede ser una decisión personal– a favor de la inmortalidad de determinados objetos, sentimientos, actitudes. Una decisión de este tipo abre ante todo el horizonte de aquello que llamamos cultura. (*trad. nuestra*)

Die Archive [...] sind Vergleichsräume, in denen eine andere Neutralität, eine andere Homogenität herrschen –eine Neutralität und eine Homogenität der Unsterblichkeit. In Archiven werden Dinge gesammelt, zu denen man sich bekennt, von denen man meint: Diese Dinge sollen nicht vergehen, sie sollen dauern, sie sollen vor dem Tod gerettet werden, sie dürfen das Schicksal aller Dinge nicht teilen. Dadurch entsteht erst die Möglichkeit, diese Dinge miteinander zu vergleichen. Wichtig ist allein die Entscheidung –die auch eine durchaus persönliche Entscheidung sein kann– zugunsten der Unsterblichkeit bestimmter Dinge, Gefühle, Attitüden. Eine solche Entscheidung öffnet zuallererst den Horizont dessen, was wir Kultur nennen.

142 De ahí las exigencias de algunas escuelas crítico-literarias, como el feminismo, que han insistido en la ampliación del concepto de literatura, aplicándolo a géneros hasta ahora excluidos de él.

cultura¹⁴³, encuentran en la cuestión de la representatividad del canon con respecto a la cultura un argumento esencial. Una de las claves más importantes en el análisis multiculturalista se centra precisamente en la atención a los factores raza-clase-género como criterio de limitación en los mecanismos de selección y transmisión de una tradición. Estos paralelos no deben borrar, sin embargo, el hecho de que la cuestión de la representatividad se da básicamente no ya desde la literatura, sino a través de ella.

Pero volviendo a la disposición que propone el problema de la representatividad, se trata de una relación de uno a muchos, o sea, a cada elemento exterior al canon corresponde uno interior a éste, lo que no tiene que cumplirse unívocamente en sentido contrario. Sobre esta disposición, que a su vez articula toda una serie de vínculos de dependencia entre representante y representado, entre fenómeno y número, entre significante y significado, quedan divididos los espacios de fijación, organización y salvación –interior– en contraposición con el espacio suspendido, caótico y desechable del exterior. División que puede también ser leída, como lo hace Groys (1992), como distinción entre un espacio de estabilidad e inmovilidad –para lo interior– frente a otro de libertad de movimiento, renovación y vitalidad –lo exterior–. Por otra parte, Derrida (1997) explica la estabilidad del archivo como consecuencia del proceso de consignación o unificación de los signos.

No es este el lugar para un estudio detallado de la problemática de la representación y la representatividad, y su lugar dentro de la literatura. Resultará provechoso, sin embargo, insistir en la íntima relación entre la cuestión de la representatividad y la problemática de la fijación del Otro y de ambas con el problema del límite que permite asociar lo interior –lo significante– a una pluralidad de elementos exteriores –lo representado o significado.

En la obra de Borges encontramos algunos textos que pueden ser leídos como reflexiones acerca de la cuestión de la representatividad, la problemática del límite y la relación entre las partes que produce. Nos detendremos en dos de ellos, pues tratan directamente la cuestión de la representación de una "realidad" a través de un corpus textual. Se trata, primero, del cuento "La biblioteca de Babel", aparecido en 1941 como parte de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, y luego, de "El congreso", aparecido en el 1975 en *El libro de arena*.

El primer relato, "La biblioteca de Babel", gira alrededor de un universo "que otros llaman la Biblioteca". Lo primero que debemos apuntar es el hecho de que dicho archivo ha sido construido como máxima ampliación de sus límites –lo representante– hasta llegar a cubrir lo real –lo exterior y

143 Es el caso de las demandas de Toni Morrison en *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992) o Henry Louis Gates (Jr.) en *Loose Canons: Notes on the Culture Wars* (1992), entre otros.

representado. De esta dirección en el desplazamiento dan cuenta las repetidas referencias al orden o sistema, formado por anaqueles, índices, ejemplares, ubicaciones, etc., o sea, a las formas relativas a la organización del archivo aplicadas ahora sobre el universo. Con esta extensión produce un universo que puede ser construido a partir de una "célula" básica, galerías hexagonales:

[...] La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos [...]. A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro. ("La Biblioteca de Babel", *El jardín de los senderos que se bifurcan*, OC, I: 466)

Este orden ideal de la Biblioteca, sugerido por la rigurosa disposición que recuerda la exhaustividad de la catalogación del histórico modelo de *museion* o de la Biblioteca de Alejandría, va a ser subvertido con el próximo paso: "[...] esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas". Probablemente esta independencia entre significado y significante tenga su raíz en la desaparición del espacio exterior –absorbido totalmente en las formas del archivo–. Sin un afuera son ambiguas e inútiles aquellas particularidades que diferenciaban lo representante o significante de lo representado o significado. Lo exterior obedece ahora a las organizadas reglas de consignación y catalogación del archivo y, sin embargo, esta sistematización del universo es inconsecuente. La presencia del infinito rompe con toda pretensión de orden. "Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. [...] prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito" (ibíd.: 465).

Esa tensión o ambigüedad correspondiente a las organizaciones de un archivo está también inscrita en la figura del hexágono, como célula primaria de la Biblioteca. El hexágono es un dispositivo narrativo ideal para la ocultación de un movimiento bajo el velo de una figura estable. Por un lado – el lado más conocido– el hexágono es una figura de perfecta y clara simetría, cercana al rectángulo; una de las formas más "tranquilas" de la geometría. Sin embargo, el hexágono también es el primer paso de un desplazamiento continuo –un triángulo que gira sobre su eje–, y afín a la circunferencia, que además de ser el punto de partida para la muy borgeana esfera de Pascal, es por sí misma otra de esas figuras geométricas de sinuoso movimiento.

La Biblioteca de Babel supera lo creado. El archivo supera la realidad, lo engloba todo:

[...] todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el

evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito. (Ibíd. 467-468)

En esta superposición no sólo el universo "real" asume los rasgos del archivo, sino que éste es también inoculado con las formas de lo real. Mientras el archivo convierte sus elementos en reliquias, o sea, en referentes a lo que no es y se ha perdido, lo profano funda las cosas en su propio ser. Un texto *es* –más allá de lo que él represente– y su sola existencia no genera un límite entre textos falsos, apócrifos o verdaderos, entre el comentario de comentarios de un posible comentario y el texto primero que los origina. Nótese, sin embargo, que la eliminación estructural del límite no borra del todo la obsesión por él; su búsqueda continúa. De hecho el descubrimiento, por parte de los habitantes de la biblioteca, de la ausencia de estructuras que articulen un sentido del límite y de lo diferente, funciona como nudo dramático que desata la historia al introducir otra forma del límite: el mecanismo paranoico de la censura.

Podríamos caer en la tentación de calificar de trágico el proyecto de la Biblioteca. Seguramente una conclusión así no sería del todo errada, sobre todo si tomamos en cuenta las notas publicadas dos años antes en *Sur* en el ensayo "La biblioteca total", en las que Borges asocia la Biblioteca con esas invenciones fatales de las que es capaz el hombre en su voluntad de acumulación¹⁴⁴. Podemos pensar, sin embargo, que Borges no patetiza el proyecto de una representatividad total, sino que apunta sus rasgos dispares: "iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta" ("La Biblioteca de Babel", *Ficciones*, OC, III: 470).

Una de las claves para una lectura diferente puede estar en la idea de una enciclopedia total, idea que Borges defendió siempre. A esta idea podrá objetársele que el relato presenta el horror de una atroz deformación de una enciclopedia¹⁴⁵. Sin embargo, un repaso de su relación con este tipo de libros

144 Cfr. Borges ("La biblioteca total", *Revista Sur*, No. 59, Buenos Aires, agosto 1939: 16):

Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. [...] Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.

145 Cfr. Borges/Ferrari (1992: 170):

explique quizá la insistencia en una tendencia aglutinadora, que a diferencia de la "Biblioteca de Babel" no termine, por su voluntad de verdad y representatividad, convirtiendo el placer de la lectura en la obsesión de la catalogación.

El segundo relato, "El congreso", publicado veintitantos años después, en 1975, sigue, en la cuestión de la representatividad, otros derroteros. La trama se desarrolla –después de los acostumbrados desvíos narrativos– alrededor de la construcción de un congreso o archivo universal, "que representaría a todos los hombres de todas las naciones, [...] una entidad que abarcara el planeta" ("El congreso", *El libro de arena, OC*, III: 24). Las reescrituras del poder del canon y el archivo obedecen aquí a una subversión en varios registros: la problemática de la representación y el límite, el tema de una onto-topología privilegiada, las instancias encargadas de la consignación o unificación de los signos.

El tema del límite aparece ya desde el comienzo del relato. El narrador, al presentarse –"hombre gris"; "en el Sur que ya no es el Sur", que ha dejado de disfrutar las regiones limitadas del día y la ciudad, insistiendo en corregir sus tendencias digresivas–, sitúa su vida en el orden de la disolución, sin contornos, sin límites. El límite es por tanto difuso, como ambiguo e inalcanzable es el lugar donde se erigirá la Biblioteca. La separación e interrelación entre un interior y un exterior va a convertirse en el eje central del relato. No en vano precisamente el personaje Twirl encargado de plantear la problemática del límite y la representatividad es el "verdadero presidente de la Biblioteca". En su opinión

[...] el Congreso presupone un problema de índole filosófica. Planear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores. (Ibíd.)

Su solución al problema de la representación niega la propia lógica que sugiere, pues su propuesta de compartimentación y relación entre lo representante y lo representado es de naturaleza cada vez más ambigua, con no pocos atisbos de aleatoriedad.

Es que yo creo que la enciclopedia, para un hombre ocioso y curioso, puede ser el más grato de los géneros literarios. Y, además, tendría una parte ilustre, que sería Plinio; la Historia natural de Plinio es una enciclopedia. Allí usted tiene noticias sobre las artes, sobre la historia –no es simplemente una historia natural en el sentido que le damos ahora– y sobre las leyendas también, sobre los mitos; ya que cuando él habla de algún animal, por ejemplo, dice no solamente todo lo que haya podido averiguar, sino todo lo que la leyenda dice: las propiedades mágicas que se le atribuían, en las cuales probablemente Plinio no creyera.

Sugirió que, sin ir más lejos, don Alejandro Glencoe podía representar a los hacendados, pero también a los orientales y también a los grandes precursores y también a los hombres de barba roja y a los que están sentados en un sillón. (Ibíd.)

La ausencia de unificación y consignación se hace aún más evidente cuando Twirl plantea:

Nora Erfjord era noruega. ¿Representaría a las secretarias, a las noruegas o simplemente a todas las mujeres hermosas? ¿Bastaba un ingeniero para representar a todos los ingenieros, incluso los de Nueva Zelandia? (Ibíd.)

El primer punto de giro narrativo, hasta cierto punto "falso", es el viaje del narrador y uno de sus compañeros de archivo a Londres y a París, respectivamente. Falso, no como contrario a lo verdadero, sino como desvío hacia un viaje de iniciación, de descubrimiento juvenil del amor, la soledad y la culpa. Al regresar a Uruguay, o al salir, si nos ubicamos en las disposiciones tradicionales de centro y periferia en el sentido geográfico-cultural que el relato sugiere a la vez que lo desvirtúa¹⁴⁶, la historia vuelve al tema de la representación y el archivo. Don Alejandro, otrora principal fuerza del proyecto, les hace quemar todo el material acumulado y disolver el congreso. Ha llegado a la conclusión de que el archivo es ubicuo y atemporal, "[...] es el mundo entero. El Congreso del mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo. No hay lugar en que no esté". La fuerza dramática de la escena del incendio radica en que parte de la carga patética de la tradición archivológica —según el término derridiano—, activa en todo lector, para luego transformarse en una experiencia de éxtasis y victoria. Leamos con atención las palabras que acompañan la disolución de la biblioteca:

—Cuatro años he tardado en comprender lo que les digo ahora. La empresa que hemos acometido es tan vasta que abarca —ahora lo sé— el mundo entero. No es unos cuantos charlatanes que aturden en los galpones de una estancia perdida. El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo. No hay un lugar en que no esté. El Congreso es los libros que hemos quemado. El Congreso es los caledonios que derrotaron a las legiones de Césares. El Congreso es Job en el muladar y Cristo en la cruz. El Congreso es aquel muchacho inútil que malgasta mi hacienda con las rameras. [...] El congreso es mis toros. El congreso es los toros que he vendido y las leguas de campo que no son mías. (Ibíd.: 31)

146 Por un lado "El congreso del mundo" tendrá su sede en Uruguay, en una estancia con "una casa larga, de adobe, con el techo de paja a dos aguas y con un corredor de ladrillo"; mientras que para decidir cuál debía ser el idioma oficial del Congreso dos de los participantes deben viajar a París y a Londres para "documentarse". ("El congreso", *El libro de arena*, OC, III: 24).

La disolución del Congreso significa entonces la recuperación de un espacio representante de sí mismo o, dicho de otra forma, la liberación de una prótesis falsamente sustitutiva del mundo real. En este sentido, la destrucción del Congreso podría ser leída como gesto de independización, primero, de esa voluntad de muerte como fuerza generadora del archivo, y luego, de las entidades intermedias entorpecedoras en el hecho artístico. Esta actitud está en consonancia con las demandas de inmediatez características de los movimientos revolucionarios, en el sentido ideológico pero también estético del término¹⁴⁷. Siguiendo esta línea podríamos interpretar la disolución del congreso como gesto inscrito en el marco de la modernidad y sus intenciones emancipadoras. Pero tal vez sería necesario reiterar que dicha crítica a las instancias de representación comprende, en el caso de Borges, una negativa a las historias de la literatura, a la literatura secundaria o a la bibliografía¹⁴⁸. No se trata, como podría prescribir la idea moderna de la exégesis, de eliminar los posibles malentendidos de una comunicación fragmentada y acercarse a una verdad textual¹⁴⁹, sino –a la manera postmoderna– de trazar una posible vía de escape a la dinámica de fijación, estratificación e inmovilización de la literatura, inherente tanto a la archivación como a la canonización.

Ambos relatos son ilustraciones de una imposibilidad de representación de lo real, en cuanto que en ambos textos encontramos una disolución del límite; pero lo son a través de mecanismos contrarios. El primero mediante una disolución de lo exterior o realidad en el interior o archivo, y el segundo, al revés, a través de una disolución del archivo en lo exterior. Nótese, sin embargo, que en el relato "El congreso" –posterior al otro relato– el proyecto inicial parece dirigirse hacia la construcción de una "Biblioteca de Babel", infinita e igualmente cercana a las formas de la esfera de Pascal¹⁵⁰. Esta

147 Recordemos, por ejemplo, las demandas de la democracia participativa con miras a hacer desaparecer toda instancia intermedia que separara al pueblo de la concreción de sus intereses políticos; o las expectativas de algunos artistas vanguardistas de hacer desaparecer museos, archivos y bibliotecas y facilitar así una relación directa entre el artista y su público.

148 Cfr. Borges (1999b: 25):

Los alumnos piden «bibliografía». Pero yo les digo que no hay bibliografía mejor que el propio texto. Sarmiento no conocía la bibliografía que existía entonces. Dante tampoco. Y Shakespeare.

149 Cfr. Borges (1999b: 81):

La función del crítico es equivocarse. Especializarse en el cuidadoso error. BV, 81

150 Cfr. Borges ("El congreso", *El libro de arena*, OC, III: 25):

Era como estar en el centro de un círculo creciente, que se agranda sin fin, alejándose.

evolución se rompe precisamente con la disolución del congreso, y con la radicalidad del cambio surge un éxtasis –ausente en "La Biblioteca de Babel"– de independencia, cercano a la libertad de quien deja atrás un propósito con la satisfacción del éxito.

En un artículo aparecido en 1983 en el periódico *El País* Borges escribe:

Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté de ser Kafka. Hay uno titulado «La Biblioteca de Babel» [...] Esos cuentos interesaron, pero yo me di cuenta que no había cumplido mi propósito y debía buscar otro camino. ("El sueño eterno", *El País*, 3 de julio de 1983: 28)

Si el primer relato es un acercamiento al tema desde una perspectiva kafkeana, o más bien, una reescritura de un tema kafkeano, no sería desacertado imaginar "El congreso" a la vez como segunda reescritura de Kafka, y como reescritura de su primer cuento; o sea como ejemplares –primero y segundo– de una especie de "Variaciones a un tema de Kafka".

Habíamos apuntado anteriormente la naturaleza ordenada y clasificada del canon, en tanto archivo de la producción textual. La base de esta naturaleza está en los procesos de codificación o catalogación. De ella resultan, por ejemplo, nuestros cánones de novela, del Romanticismo, o de la literatura en lengua inglesa. Decíamos también que la división y clasificación del espacio de lo creado, y su asignación a elementos del archivo, convierte a estos últimos en significantes de lo exterior. El principio de clasificación supone una noción sedentaria de la distribución, herencia del pensamiento clásico de la representación. La clasificación está sometida al principio poderoso de la identidad en la que todo lo presente debe estar re-presentado. Pero, además, la clasificación actúa sobre una diferencia que habita en el fondo de toda identidad y que genera la dicotomía entre lo idéntico y lo no idéntico. Evidentemente, tanto el relato "La biblioteca de Babel", como "El Congreso", deconstruyen las formas estáticas de la clasificación y la consignación (*unificación de los signos*). Existe, sin embargo, otro texto de Jorge Luis Borges cuya crítica a las formas tradicionales de clasificación es aún más radical. En "El idioma analítico de John Wilkins" Borges se refiere a una propuesta de Descartes de "formación de un idioma análogo, general, que organizara y abarcara todos los pensamientos humanos". O sea, de un lenguaje que *representara* el universo de lo real. Tras las arbitrariedades del proyecto aparece la clasificación de los animales, obra de Wilkins. Según *El Emporio celestial de conocimientos benévolos*, dice Borges, los animales se dividen en:

(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (Ibíd.)

Después de analizar otras formaciones –*heterotópicas* según la descripción y análisis de Foucault¹⁵¹– Borges concluye: "notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural" (ibíd.: 86).

Esta imposibilidad radical de organización y representación más allá del lenguaje y de sus estructuras discursivas apunta hacia un canon que es siempre, como forma de organización y clasificación de la memoria literaria, un agenciamiento, una disposición del lenguaje. Pero, además, ¿no responde acaso a esta misma cuestión de la representatividad aquella preocupación de Funes el Memorioso de cómo organizar el universo a través del lenguaje? En este relato el narrador nos cuenta:

Éste [Funes] era incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). ("Funes el memorioso", *Ficciones, OC*, I: 489)

La representatividad exigida al corpus canónico es, ante todo, un modo de clasificar y consignar la literatura. Y esta exigencia sólo puede ser enunciada desde el supuesto de una literatura como conjunto coherente, estable y organizado. Borges desestima esa premisa de organización, no sólo con relación a la literatura, sino aplicada al universo en general:

[...] cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. ("El idioma analítico de John Wilkins", *Otras inquisiciones, OC*, III: 86)

Resumiendo, podemos afirmar que en los textos de Borges es posible constatar una subversión del modelo tradicional del canon como archivo. Tanto desde sus mecanismos de acumulación, domiciliación y clasificación, como desde sus prerrogativas de representación de un afuera.

151 Michel Foucault emplea el término *heterotopía* para designar la no pertenencia de las cosas al lenguaje. En el caso de Borges, y más específicamente en la enumeración de "El idioma analítico de John Wilkins", "lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas". La heterotopía no se produce a través del enfrentamiento con el Otro, el impensable de otra cultura. Ella misma provoca —como contraposición a la conciliadora "Utopía"— la inseguridad de los principios del lenguaje y sus correspondientes fundamentos epistemológicos. (Foucault 1966: 7-8)

Los dictados de la innovación

Superados los dictados del arte como *imitatio* o buen gusto, el criterio de la innovación gana cada vez más en preeminencia. Para ello se impone una organización cronológica, y hasta cierto punto causal, de la literatura, que permite no sólo valorar las creaciones recientes, sino también aquellas cuya creación dista considerablemente en el tiempo. Una de las tantas aporías del concepto de innovación radica en que ella depende directamente de la ruptura –discontinuidad– con respecto a una tradición, pero también del alcance –continuidad– de dicha ruptura. Si la obra marca un cambio –el abandono de un estado anterior– considerado como definitivo, entonces hablamos de un impacto renovador e incluso revolucionador. De lo contrario, cuando su presencia no ha sido motivo de discontinuidades y rupturas duraderas, su valor será mínimo o nulo. Esta idea de innovación como superación ha sido considerada como una de las marcas distintivas de la modernidad, como queda inscrito en el término usado para definir esta época, por demás nada homogénea. Una disposición como ésta refleja la pujanza del desarrollo técnico y de los modelos evolutivos del siglo XIX, según los cuales la cultura debía representarse como constante superación de un estado anterior. Organizar evolutivamente significa básicamente pretender una continuidad, o "fundamentación" metafísica, en la que la ruptura se integra como capítulo de la gran Historia¹⁵².

También aquí, como en la cuestión de las normativas literarias, el joven Borges manifiesta una postura acorde con los presupuestos iconoclastas de la vanguardia¹⁵³, censurando con marcada radicalidad aquello que ya formaba parte de la tradición literaria: "Los rincones i los museos para el arte viejo i tradicional, pintarrajeado de colorines i embarazo de postizos, harapiendo de imágenes i mendicante o ladrón de motivos" ("Manifiesto", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 150). Aquí Borges vindica la necesidad de un

152 Cfr. Vattimo (1991: 48):

La continuidad que el hombre tardomoderno demanda de la filosofía para dar sentido a su propia existencia es la forma secularizada de la "fundamentación" metafísica. Es una continuidad que se propone el objetivo de dominar principalmente dos géneros de discontinuidad y dispersión: la que se da entre presente y pasado y la que hay entre los múltiples saberes sobre el mundo que se hurtan a la síntesis debido a la creciente especialización.

153 Él mismo, en su "Manifiesto del Ultra", aparecido en 1921, denomina el Ultraísmo, "nuestra ideología iconoclasta" ("Manifiesto del Ultra", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 110).

arte nuevo, como salida al agotamiento de las formas tradicionales, representadas y vehementemente defendidas por Lugones¹⁵⁴:

Es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. ("Manifiesto del Ultra", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 86)

Si algo llama la atención, sobre todo conociendo la obra posterior de Borges, no es la urgencia de escapar de las formas sedentarias de la acumulación en forma de tradición, sino sobre todo su insistencia en sustituirlas por nuevas y definitivas normas de creación:

La miel de la añoranza no nos deleita, quisiéramos ver todas las cosas en una primicial floración. [...] quisiéramos sentir que todo en ella es nuevo y que esa luna que surge tras un azul edificio no es la circular eterna palestra sobre la cual los muertos han hecho tantos ejercicios de retórica, sino una luna nueva, virginal y auroralmente nueva. [...] El ultraísmo es [...] una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando en el tiempo. ("Al margen de la moderna poesía", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 31).

Este "avanzar en el tiempo" o rigor evolutivo de la Historia, va acompañado de un rechazo a las relecturas, y revisiones de textos antiguos, de un distanciamiento frente a las prácticas de regreso a lo que él llamara, ya superada esta idea de la necesaria renovación, las "eternas metáforas". Dicha repartición de valores a partir de las relecturas o reescrituras está en la base de la siguiente panorámica literaria, también aparecida a principios del 20:

Los literatos nos brindan el deplorable espectáculo de una cuadrilla de gimnastas ejecutando, con mayor o menor virtuosidad, la serie de trucos consagrados por el tiempo como más aptos para impresionar al público. ("Réplica", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 70)

Poco más tarde y argumentando de forma similar afirma:

154 Cfr. Torre (1976: 83):

Lugones seguía vivo y actuante, combatiendo con rudeza cualquier intento de innovación literaria. Atacaba sañudamente lo que entonces, en la Argentina, se llamaba «nueva sensibilidad» [...]. Sin treguas, en sus frecuentes artículos el autor de *Lunario sentimental* [...] siguió hasta su muerte, en 1938, despotricando incansablemente, con pertinencia digna de más noble causa, contra el «versolibrismo», sosteniendo que «donde no hay verso no hay poesía».

Muy característico de la peculiar impotencia de esta casta es su afán mitológico, su manoseo continuo de símbolos ajenos, la apelación constante a personajes que otros han engendrado, a las figuras legendarias: don Juan, Caín, el Diablo, Afrodita. ("Ultraísmo", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 110)

Aun cuando Borges confiscaría para sí las técnicas narrativas aquí censuradas, no ha de olvidarse que su defensa de la originalidad parte de un contexto histórico y biográfico en el que se cruzan el rechazo a las formas nuevas de creación –y la correspondiente reacción de los creadores jóvenes¹⁵⁵– y el ímpetu iconoclasta de la vanguardia. Esta actitud se mantendrá en los primeros ensayos, en su mayoría nacidos en el seno de dichas polémicas vanguardistas, y por lo tanto portadores de una radicalidad rara en el Borges posterior. A este conjunto pertenecen, por ejemplo, los ensayos "Al margen de la moderna estética", "Réplica", los tres artículos con el título "Ultraísmo" (*Última Hora*, 1921; *El Diario Español*, 1921; *Nosotros*, 1921), y "Manifiesto del Ultra".

El tiempo y la consolidación de una peculiar poética borgeana irán desvaneciendo estas exigencias, incluso mucho antes de que el dictado de la originalidad perdiera vigencia. Se trata, consideramos, no de una ruptura –ella misma evidencia de una "superación"– sino de un proceso paulatino que comienza ya en el período de los manifiestos vanguardistas. Con frecuencia descubrimos algún apunte, anotado casi al margen, que sugiere una posición menos intransigente y más reflexiva frente a las cuestiones de la tradición literaria. Así encontramos "al margen" de "Al margen de la moderna estética" una nota –leíble también como corrección de lo escrito en el texto principal– que curiosamente aparece con una tipografía de menor tamaño: "El ultraísmo no es quizá otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última página redondeada de su milenaria fábrica" ("Al margen de la moderna poesía", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 33). No se trata ya de una ruptura o inversión sino de una "síntesis", de un pasaje o conversión de la tradición. ¿Es esta una estrategia, desde la misma modernidad, para salir del estado agónico al que conducen los dictados de una renovación definitiva? Más bien esta propuesta nos remite hacia aquella estrategia postmoderna que Vattimo, en su relectura de Heidegger, definiría bajo el término de *Verwindung* como "recuperación-revisión-convalecencia-distorsión" (Vattimo 1991: 22)

A juicio de Boris Groys, el concepto de innovación cobra auge a través de las vanguardias, y son estos mismos preceptos los que instauran la imposibilidad de una continuación que no sea epigonal, forma de antemano

155 La polémica de la modernidad en la que se insertan todas estas defensas del valor de lo moderno tiene como fundador, según Irma Zangara, a Elviro Sanz, que al atacar a la revista *Grecia* provocó la reacción articulada luego en "Réplica". Cfr. Zangara (1997: 420).

censurada por ellos mismos. La peculiaridad de la interpretación moderna de la innovación estriba en la expectativa de haber alcanzado lo definitivamente nuevo; novedad que elimina la posibilidad de una superación ulterior y que pretende asegurarse el dominio de la novedad a lo largo de un futuro ilimitado. Cada corriente moderna –desde el arte abstracto hasta el surrealismo– se consideró a sí misma como la clave estética definitiva (Groys 1992: 9-21). Es quizá la conciencia de este final lo que se pone de manifiesto en "El manifiesto de Ultra" publicado en Palma en 1921 y firmado por Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar y Jorge Luis Borges. Aquí los autores, a pesar de presentarse claramente como representantes de una corriente iconoclasta, se sitúan más allá de ese eje temporal y evolutivo, cuya perfecta y última superación son ellos mismos: "Los ultraístas han existido siempre", puntualizan, "lo que renovamos son los medios de expresión". Mucho más tarde, en una entrevista con Osvaldo Ferrari, Borges, refiriéndose al futurismo, llama la atención precisamente sobre esta irremediable aporía del vanguardismo iconoclasta:

[...] hay neofuturistas; es decir, naturalmente el futurismo había resuelto la destrucción de las bibliotecas, como el primer emperador Shih Huang Ti en la China. Bueno y sin embargo, ahora el futurismo es una pieza de museo también. [...] como ese presente quería ser el futuro, y todos los tiempos, incluso el futuro, serán pasados; todo será tema de la historia, todo será pieza de museo. Y lo que digo yo contra la historia también será un hecho histórico, y será estudiado en función de esta época, y de circunstancias. [...] Parece que por el momento estamos condenados a la historia. (Borges/Ferrari 1992: 318).

A raíz del regreso de Borges a la Argentina el tono de proclama y manifiesto va a comenzar a disiparse. Aparecen entonces "Anatomía de mi Ultra", con el uso nada casual del posesivo en el título, seguido de "Proclama", "Manifiesto" y "Nota sobre el ultraísmo". Si comparamos los ensayos sobre el ultraísmo, publicados alrededor del año 1921, notamos una relativización paulatina de los preceptos de innovación y originalidad que acompañaban a los primeros. A más tardar en 1922, en una carta dirigida a Jacobo Sureda, Borges constata el peligro de un estancamiento: "En cuanto a tu observación sobre la inmovilidad del ultraísmo, también es justa"¹⁵⁶. Borges presiente un final cercano, y advierte, casi con asombro, en una carta posterior (1924) a Sureda: "El ultraísmo existe aún"¹⁵⁷.

156 Cfr. Fragmento de una carta de Jorge Luis Borges a Jacobo Sureda, citada en Irma Zangara: "Primera década de Borges escritor" (1997: 422).

157 Esta declaración deja entrever un probable hundimiento, atisbado ya por Borges. La carta fue dirigida a Jacobo Sureda tras la aparición del primer libro de Norah Lange *La calle de la tarde*, cuyo prólogo vio la luz también en la revista *Martín Fierro*, y luego en *Inquisiciones* (1925) y en *Prólogos* (1975).

El distanciamiento frente a las expectativas de innovación aquí sugerido es aún más explícito en la reseña a la antología *Literaturas europeas de vanguardias*, editada por Guillermo de Torre, aparecida en 1925 en la revista *Martín Fierro*. Borges le reprochaba al compilador de la antología una concepción del tiempo como superación, evolución y valor ascendente, y advierte el callejón sin salida al que conduce esta visión del arte:

Primeramente, quiero echarle en cara su progresismo, ese ademán molesto de sacar el reloj a cada rato. Su pensamiento traducido a mi idioma (con evidente riesgo de sofisticarlo y cambiarlo) se enunciaría así: Nosotros los ultraístas ya somos los hombres del viernes; ustedes rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, «ergo», valemos más que ustedes ... A lo cual cabe replicar: ¿Y cuando viene el sábado, dónde lo arrinconan al viernes? También podemos retrucarle con su propio argumento y señalarle que esa primacía del viernes sobre el jueves, de hoy sobre el ayer, ya es achaque del jueves, quiero decir del siglo pasado. (Reseña a *Literaturas europeas de vanguardias* de Guillermo de Torre, *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 210-211)

Ya en 1925, apenas dos años después de haberse presentado a sí mismo, en la respuesta a una encuesta sobre las nuevas formas del arte en Argentina, como integrante del movimiento Ultraísta, "novedoso y vital"¹⁵⁸, Borges habla de un Ultraísmo casi remoto, suficientemente desdibujado en el recuerdo como para permitirle estas suaves, y quizá irónicas, palabras conciliadoras:

En ese tibio ayer [...] amanecía el ultraísmo en tierras de América y su voluntad de renuevo que fue traviesa y novelera en Sevilla, resonó fiel y apasionada en nosotros. [...] Para nuestro sentir los versos contemporáneos eran inútiles como incantaciones gastadas y nos urgía la ambición de una lírica nueva. (Reseña a *La calle de la tarde* de Norah Lange, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, OC, I: 101)

Recorriendo la ensayística borgeana en orden cronológico constataremos que este distanciamiento progresivo culmina en una negación total de aquellas normativas referentes a la originalidad, la innovación y la modernidad que habían marcado algunos de sus artículos de la etapa ultraísta. De la crítica mordaz a la lírica modernista de Rubén Darío¹⁵⁹, por ejemplo, se desliza hacia una conciliación:

158 Cfr. Respuesta a "Nuestra encuesta sobre la nueva generación literaria" publicada en *Nosotros* (a. 17, v. 44, No. 168) en mayo de 1923. Un texto que fue recogido posteriormente en *Textos recobrados* (1997: 389-390).

159 Refiriéndose a la lírica rubeniana Borges escribe: "Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos, y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba". ("Ultraísmo", *Revista Nosotros*, Año 15 (1921), Vol. 39, No. 151)

Si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas, cuyo instrumento común es el castellano. (Prólogo a *El oro de los tigres*, OC, II: 457)

De aquellos primeros textos, con retórica de proclamas, diría más tarde:

Hace veinte años pululaban los manifiestos. Esos autoritarios documentos renovaban el arte, abolían la puntuación, evitaban la ortografía y a menudo lograban el solecismo. Si eran obra de literatos, les complacía calumniar la rima y exculpar la metáfora; si de pintores, vindicar (o injuriar) los colores puros; si de músicos, adular la cacofonía; si de arquitectos, preferir un sobrio gasómetro a la excesiva catedral de Milán. Todo, sin embargo, tiene su hora. ("Un caudaloso manifiesto de Breton", *Textos cautivos*, OC, IV: 403)

Borges llama la atención sobre esta aporía de la Historia como metafísica de la fundación, en la que la discontinuidad debe a través de su trascendencia convertirse en continuidad. Ya en 1940 Borges declara, comentando un texto de Bioy Casares, creerse "libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana" (Reseña a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, *Prólogo con un prólogo de prólogos*, OC, IV: 26). De un artista, un crítico o un pensador, anota Borges, se espera la creación de algo nuevo, nunca dicho; del mismo modo y con la misma vehemencia con que antes se esperaba de él el respeto riguroso a los dictados de la tradición. Lo que expresa en un comentario a *Fermet* de William Shand: "[...] naturalmente, su desafío a la tradición es tradicional" (Prólogo a *Fermet* de William Shand, *Prólogo con un prólogo de prólogos*, OC, IV: 137), reaparece nuevamente en una entrevista con Osvaldo Ferrari: "[...] todas las cosas tienden a ser tradiciones; de manera que lo que al principio fue arbitrario y excepcional, concluye siendo tradicional, esperado, aceptado y aprobado" (Borges/Ferrari 1992: 380). De ahí que "El camino de los innovadores es muy corto, salvo que se dediquen deliberadamente a extravagancias como las *Soledades* de Góngora" (Borges/Queralt 1971). La originalidad está relacionada en primera instancia con la idea de la sorpresa y del asombro, comenta Borges, y el asombro "dura apenas un instante" (ibíd.).

La dificultad o imposibilidad de insertar el criterio de originalidad como principio rector dentro de las nociones borgeanas de literatura, refleja en el fondo un rechazo a las teorías evolucionistas. Así, Borges se presenta a sí mismo, al Borges que en 1923 publicó *Fervor de Buenos Aires* y al Borges de 1969 que prologó una nueva edición del mismo texto, enfrascado en la búsqueda de "inocentes novedades ruidosas" a través de una adaptación temporalizada y fútil de la tradición:

Yo, por ejemplo, me propuse demasiados fines: remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo XVII,

ser Macedonio Fernández, descubrir metáforas que Lugones ya había descubierto. (Prólogo a *Fervor de Buenos Aires*, OC, I: 13)

Una duplicidad que es recuperación de su propia voz, pero también revisión y corrección en un nuevo registro. De ahí el regreso a Lugones, y la manera en que, con "Pierre Menard, autor del Quijote", Borges reescribe su relación con aquel Unamuno, al que criticara arguyendo que

[...] nada gana el *Quijote* con que lo refieran de nuevo, en estilo efusivo. [...] La obra y la pasión de Unamuno no pueden no atraerme, pero su intromisión en el *Quijote* me parece un error, un anacronismo. ("Presencia de Unamuno", *Textos cautivos*, OC, IV: 248)

Probablemente, el cuento "Pierre Menard, autor del Quijote" es uno de los textos de Borges más citados y comentados, desde que en 1939 apareciera por primera vez en la revista *Sur*. Sintomáticamente, la hermenéutica literaria ha producido una impresionante variedad de interpretaciones, en algunos casos contradictorias. Lo cierto es que todo el relato puede ser leído como reflexión acerca del canon, sus mecanismos de selección y renovación. El suceso que motiva el relato es la ausencia del autor Pierre Menard en una antología de su época. El cuerpo del relato está constituido por la verificación de una injusticia literaria a través de la constatación del valor real de este gran "excluido". A juicio del narrador y crítico, lo errado de su exclusión puede verse en su obra *visible*, o sea, en ese heterogéneo grupo de comentarios y notas críticas que la compone. Una evidencia más contundente se hallará en su obra *invisible*, "subterránea", "heroica", "impar" e "inconclusa". En esta contraposición resuenan los ecos de aquella otra combinación de *ecclesia visibilis* y *ecclesia invisibilis* con la que Borges elogiara la labor de Evaristo Carriego. La gran obra de Pierre Menard, "tal vez la más significativa de nuestro tiempo", está compuesta por los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte de *El Quijote*, así como un fragmento del capítulo veintidós. El primer aspecto relevante es que el proceso de creación de dichos fragmentos no encuentra paralelos ni en el plagio ni en la copia. Ellos han sido producidos en múltiples etapas de creación, fijadas en borradores y manuscritos, ciertamente inexistentes –el propio Menard los ha destruido con cuidada diligencia–, pero aún así constancias de una "producción propia"¹⁶⁰. La conjunción de los aspectos de novedad y calidad literaria es representada en esta historia conforme a una lógica subvertida: la calidad radica en ese estado límite entre lo innovador, la producción de un texto inexistente y la

160 Cfr. Borges ("Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones*, OC, I: 446):

[...] no se proponía copiarlo, su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes.

repetición, a partir de que ese texto ya existe y ha sido archivado por la tradición. Ambigüedad, que, como es sabido, algunas voces anti-postmodernistas han interpretado como la incapacidad del hombre postmoderno para decir algo nuevo, o lo que es lo mismo, su ineptitud para alcanzar el hecho estético, pues la reproducción y la repetición de lo existente, argumentan, es contraria a la creación y a la crítica verdadera.

Evidentemente este texto puede ser leído como crítica a una historia literaria elaborada a partir de un avance o innovación constante, de los cambios definitivos, las herencias literarias y la representación cronológica de los espacios de ficción, partiendo en su valoración de premisas de este tipo. Sin embargo, podemos encontrar también otras "subversiones" igualmente significativas para la cuestión de la originalidad como criterio básico de la canonización. Se trata de la relación entre novedad y olvido, o lo que es lo mismo, la función productiva de la exclusión de aquella parte de lo creado que no ha sido rescatada de las transformaciones que imprime el tiempo. Si *El Quijote* es "reescribible", lo es por su condición límite entre esos dos espacios, el archivo y lo profano. Su situación es tanto interior como exterior al canon o archivo; está marcada por una permanencia literaria –lo interior o rescatado– y por una cierta dosis de libertad y olvido –lo exterior. Esta última, la ausencia, queda constatada por Pierre Menard, que informa: "El Quijote [...] no me parece ¿cómo lo diré? inevitable", justificando su elección de *El Quijote* como punto de partida para la creación de su gran obra. Es un "libro contingente", relacionado con el azar y la posibilidad, no con lo establecido e inmanente, característicos de lo archivado. Es, además, un libro "innecesario", como si sólo la inercia azarosa lo hubiese arrastrado a lo largo de la memoria literaria. Su condición límite justifica en Menard su propia (re)creación: "Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito". En este sentido resultará esclarecedor referirnos a las palabras de Francis Bacon empleadas por Borges a modo de epígrafe del cuento "El inmortal":

Solomon saith: «There is no new thing upon the earth». So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion. ("El inmortal", *Ficciones*, OC, I: 533)

Es esta condición límite la que al mismo tiempo posibilita uno de los aspectos más valorables –según el narrador y crítico– del texto de Menard: la ambigüedad ¹⁶¹. Ella genera una tensión creativa que va de la libertad y el juego, de lo profano, a las restricciones textuales, de lo archivado:

161 El narrador comenta, además, que "la ambigüedad es una riqueza". ("Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones*, OC, I: 447)

Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto «original» y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... ("Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones, OC*, I: 448)

Sale a la luz aquí uno de los mecanismos básicos del dictado de la originalidad, comúnmente descuidado. La idea de la originalidad no es relativa al vasto conjunto de lo creado, sino únicamente a aquello que se ha archivado.

Esta representación del valor y la novedad podría conducirnos a una paradoja. Si sólo lo no fijado en la memoria, lo abierto, lo nómada o lo alterable, lo exterior al canon como archivo, es re-escribible; y la potencialidad de reescritura es la base de la canonicidad, entonces, por su pertenencia al canon, el texto, tras la canonización, pasa a ser inalterable, sedentario y sacralizado. Hay, sin embargo, un punto de fuga en esta representación circular, cuya lógica acaso se escapa al razonamiento anterior. La capacidad para la re-lectura o re-escritura continua que caracteriza al texto canónico según Borges es realizable sólo desde el mismo espacio en el que es posible el olvido, es decir, aquel que no ha sido inmovilizado por el archivo, la fijación en la memoria, la sacralización y la inalterabilidad que éste concede a lo que conserva; o sea, en el espacio desde el que la originalidad – como instrumento del olvido, no de la memoria– puede establecerse. Así lo expresa la frase de Borges "ochenta años de olvido equivalen tal vez a la novedad" ("La creación y P. H. Gosse", *Otras inquisiciones, OC*, II: 41).

¿No se insertan en esta defensa del olvido su defensa de la efímera lectura, su superación del origen, su desmembramiento del texto o su borrado de la firma? En este evadirse de la total domiciliación de la lectura se abren las líneas hacia un futuro que es abierto, nunca petrificado. Es ese futuro que prefigura el personaje Menard: "Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será" (ibíd.).

Una imagen similar de este porvenir sin archivos y bibliotecas, de 1939, aparecerá más tarde, en 1975, con "Utopía de un hombre que está cansado". En este cuento el protagonista, llevado por la letanía del agotamiento, camina por la llanura y llega al universo de "los hombres del porvenir" ("Utopía de un hombre que está cansado", *El libro de arena, OC*, III: 53). Constata que han regresado al latín, y establece un futuro vinculado al pasado tanto del narrador como de todo posible lector. También se han eliminado los museos y las bibliotecas, que en el universo del canon equivalen a los dispositivos de selección, conservación y unificación de la memoria artística y textual. El mundo renuncia con ello a apropiarse del poder sobre el documento, de su posesión y fijación, su retención y clasificación, y por lo tanto de su interpretación. Un habitante del mañana sin archivos explica: "Queremos olvidar el ayer, salvo para la composición de elegías. [...] Cada cual debe producir por su cuenta las ciencias y las artes que necesita", a lo que el

visitante añade: "[...] cada cual debe ser su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo y su propio Arquímedes" (ibíd.). Como vemos, un aspecto apunta a la recuperación –a través de lo vivencial– de una experiencia pasada, mientras el otro apunta hacia la eliminación de esa memoria en forma de archivo o prótesis de la memoria¹⁶². Lo que se pretende erradicar es, en este caso, la tradición hipomnémica de la memoria para desplazarla hacia las formas de la anamnesis, como espacio de la memoria viva o experiencia real.

Pero, además, y con esto volvemos a la relación entre memoria y olvido, "[e]n las escuelas nos enseñan la duda y el arte del olvido". No se trata entonces de la desaparición de la literatura, como algún crítico ha querido ver aquí, sino de un desprendimiento de la cadena cronológica y hereditaria, y de las formas de agotamiento y petrificación que dicha domiciliación acarrea. Es a través del texto o más bien de la lectura de ese texto, una acción en esencia archivológica, que aparece el único y nómada lugar donde podría darse la originalidad. Y ésta supone un universo que es el opuesto de aquel anquilosado y estático generado por los museos, los archivos y las elegías. El propio Borges afirma al comentar el antes citado relato:

Y no hay clásicos, y no hay bibliotecas. Porque todo hombre puede producir una biblioteca, puede producir una galería, o puede elevar una estatua o construir una casa. [...] Y entonces ya se borrarían esas molestias: las historias de la literatura, la biblioteca, los museos, colecciones. [...] La obra artística debería perecer con quien la ha hecho. Porque si no... ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir que ahora no podemos repetir los libros antiguos. [...] ¿Para qué vivir de la Edad Media? [...] ¿Para qué vivir de obras de arte ajenas y antiguas? Que cada hombre construya su propia catedral. (Borges/Carrizo 1982: 125)

Posición que encuentra una renovación en la noción de "fin de la historia", considerada distintiva de la cultura postmoderna, y que supone no ya una negación del valor de la novedad o la originalidad, sino una disipación del límite entre lo novedoso y lo tradicional¹⁶³.

162 Esta misma idea del archivo como prótesis o forma degradada de un pasado aparece también en el poema "El pasado" (*El oro de los tigres*, OC, II: 462):

El ilusorio ayer es un recinto
de figuras inmóviles de cera
o de reminiscencias literarias
que el tiempo irá perdiendo en sus espejos.

Enrico el Rojo, Carlos Doce, Breno
y esa tarde inasible que fue tuya
son en su eternidad, no en la memoria.

163 Cfr. Borges (*Arte poética. Seis conferencias*. 2001: 134):

Entonces incurrí en un error muy común: hice cuanto pude por ser
–entre todas las cosas– moderno. Hay un personaje en los Wilhelm

Valga insistir en que con este posicionarse en el límite entre el olvido y la memoria Borges crea, mostrando la inutilidad del criterio de innovación y modernidad como base de la valoración, un equilibrio entre uno y otro lado de la línea divisoria. Por un lado, rescata las ventajas de lo profano, la salvación que puede producir el olvido, la libertad de lo omitido, la productividad de esas implacables marcas del tiempo; y por otro, advierte las catástrofes del archivo, la petrificación de la memoria, el agotamiento de la elegía, la pobreza de lo sagrado. De su cercanía cada vez mayor con las disposiciones de la tradición como *Verwindung*, se desprenden también estas palabras:

De dos maneras antagónicas puede ser admirable un escritor. Paradójicamente, la más común es la de ser distinto, recordemos a los poetas metafísicos del siglo XVII o a William Blake. Todos o casi todos la intentan hoy, salvo aquellos modestos que se resignan a ser best-sellers o a participar en congresos. La otra, más rara, es la de representar con pureza un tipo genérico. (Borges 1971: 10)

El lugar de la productividad está entonces en el territorio del límite, en ese espacio de amalgamamiento de las naturalezas distintas con las que colinda. Un límite que se ejerce no como distinción, sino como conjunción.

La hueca vanidad de la perfección

En Noruega un poeta, leemos en "El espejo y la máscara", habiendo recibido el encargo de verter en cuidada loa las victorias y proezas de un rey temeroso de los estragos de la memoria, crea versos perfectos, declamados con "lenta seguridad". El rey, tras escucharlo con reiterados gestos de aprobación, declara:

–Acepto tu labor. Es otra victoria. Has atribuido a cada vocablo su genuina acepción y a cada nombre sustantivo el epíteto que le dieron los primeros poetas. No hay en toda la loa una sola imagen que no hayan usado los clásicos. La guerra es el hermoso tejido de hombres y el agua de la espada es la sangre. El mar tiene su dios y las nubes predicen el porvenir. Has manejado con destreza la rima, la aliteración, la asonancia, las cantidades, los artificios de la docta retórica, la sabia aliteración de los metros. ("El espejo y la máscara", *El libro de arena*, OC, III: 45-46)

Meister Lehrjahre de Goethe que dice: "Sí, puedes decir de mí lo que te parezca, pero nadie negará que soy un contemporáneo". No veo diferencia entre ese personaje absurdo de la novela de Goethe y el deseo de ser moderno. Porque somos modernos; no tenemos que afanarnos en ser modernos. No es un caso de contenidos ni de estilo.

Los elogios del rey, además de la delicadeza y sobriedad de cada frase, destacan la relación entre el cumplimiento de la norma, que en caso de ser cabal llamamos perfección, y la calidad o eficiencia literaria. Sin embargo, su comentario deja traslucir las limitaciones –en cuanto a la valoración– de dicha relación. Las palabras que a continuación profiere el monarca así lo confirman:

Todo está bien y sin embargo nada ha pasado. En los pulsos no corre más aprisa la sangre. Las manos no han buscado los arcos. Nadie ha palidecido. Nadie profirió un grito de batalla, nadie opuso el pecho a los Vikings. (Ibíd.)

Nótese que en esta segunda valoración –que por la intensidad *in crescendo* de toda la escena puede ser considerada como *la* valoración definitiva– el peso de la argumentación, que en la primera recaía en la relación entre texto y norma, ha sido desplazado hacia la lectura, o interacción entre el texto y el lector. De modo que si la perfección alabada en la primera parte descansa sobre unos supuestos valores inmanentes dentro del texto, la valoración final se basa en un sistema más complejo, que hasta cierto punto invalida la fuerza del criterio de perfección.

Ya en uno de sus primeros artículos Borges articula esta independencia entre perfección y calidad literaria, posición que mantendrá durante toda su producción crítica. En aquella ocasión, a principios de 1921, y en medio de una airada polémica sobre los movimientos de vanguardia en España, un grupo de amigos bajo el seudónimo Dagemar, acróstico al parecer formado por la conjunción de Jacobo Sureda, Borges y Alomar, publica una réplica a PIN –seudónimo de Agustín Palmer (Meneses 1996: 66). En ella alegan no sólo la autonomía del valor con respecto a la perfección, sino también su naturaleza opuesta: "Suprema perfección es cristalización, y cristalización es PIN, muerte" ("Ultraísmo", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 264).

La cuestión de la perfección como garante de calidad literaria dio lugar a varias reflexiones, más o menos radicales, en las que Borges denuncia la engañosa ecuación que deriva la primera de la segunda y viceversa. Y lo hace, primero, demostrando que una obra de marcada imperfección ha logrado, en los momentos más disímiles y en las latitudes más variadas, asir a sus lectores a su historia; y segundo, mostrando la infelicidad que ha acompañado a ciertos textos tradicionalmente considerados como perfectos.

En esta última forma de cuestionamiento del criterio de la perfección Borges advierte, refutando una propuesta de Flaubert:

Esta vanidad de estilo se ahueca con otra más patética vanidad, la de la perfección. No hay escritor métrico, por casual y nulo que sea, que no haya cincelado su soneto perfecto, monumento minúsculo que custodia su posible inmortalidad y que las novedades y aniquilaciones del tiempo deberían respetar. ("La supersticiosa ética del lector", *Discusión, OC*, I: 203)

Lo que hasta aquí queda expuesto como base de la noción de perfección –cumplimiento cabal de las reglas de la retórica y la estilística como garantía de una imperecedera constancia en la memoria literaria– cierra, luego, con una de esas filosas frases epigramáticas características de Borges: "Se trata de un soneto sin ripios, pero que es un ripio todo él: es decir, un residuo, una inutilidad" (ibíd.). Más adelante Borges señala: "La página de la perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas" (ibíd.); con lo que añade una característica nueva a su concepto de perfección. En él se unen ahora aspectos procedentes de espacios diferentes: primero, el momento de la producción del texto –el seguimiento de ciertas normas literarias como forma de creación–, luego desde los impulsos de la creación –la inmortalidad como reconocimiento a esa obediencia– y finalmente desde la recepción –la inalterabilidad del texto. Este último aspecto, "la página que no puede ser alterada sin daño", conecta con aquellas formas de modelización y domiciliación que, como habíamos anotado, pueden entorpecer la productividad textual traducida en la labor de la lectura o la re-escritura.

Entendida de esta manera, la perfección es sinónimo de agotamiento. Lo demuestra el hecho de que, según Borges, algunos autores que la han perseguido y logrado carecen de la fuerza esencial en un texto literario de valor. Es el caso de Oscar Wilde, de quien dice: "Lo ha perjudicado su perfección. Su obra es tan armoniosa que puede parecer inexplicable y aun baladí" (1999b: 185); es el caso también de la pretendida perfección del texto canónico como paradigma de una norma y de la fijación textual, vías para el desgaste y el empobrecimiento, frente a su correlato que acapara errores, incongruencias, fallos narrativos y otros malogrados efectos: "La página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba" ("La supersticiosa ética del lector", *Discusión, OC, I*: 204). Ejemplos de estas relaciones trastocadas son, para Borges, Góngora y Cervantes. A la obra capital de éste último podría achacársele, comenta, "pobreza de color, inseguridad de estructura y repeticiones", que más de la mitad de la obra es "floja y desaliñada", pudiendo ser incluso calificada de "prosa de sobremesa". Sin embargo, una obra así, pródiga en imperfecciones, "gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión" (ibíd.).

Líneas argumentativas análogas aparecen con frecuencia formando parte de sus reseñas y comentarios literarios. Así, en la reseña realizada por Borges al *Idioma nacional rioplatense*, de Vicente Rossi, indica:

Sus incorrecciones no importan. Nadie ha sido inhabilitado para la gloria por causa de incorrección, así como nadie ha sido promovido a ella por buena ortografía. (Reseña a *Idioma nacional rioplatense* de Vicente Rossi, *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 373)

Del mismo modo defenderá a Sarmiento frente a Lugones:

[...] no hay una de sus frases, examinadas, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar sus errores; las observaciones son lógicas, el texto original acaso no lo es; sin embargo ese inculpativo texto es eficazísimo, aunque no sepamos por qué. [...] Línea por línea la [versión] de Lugones es superior; en conjunto, es harto más conmovedora y patética la de Sarmiento. (Reseña a *Recuerdos de provincia* de Domingo Sarmiento, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, OC, IV: 204).

Como culminación, esta diferenciación termina, a modo de sentencia, en un elogio contundente: "Cualquiera puede corregir lo escrito por él, nadie puede igualarlo"¹⁶⁴.

El repaso de todas estas felices expresiones de la imperfección, a las que él llamara "estigmas de la aventura o del mero desorden" ("Enrique Branches ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio", *Textos cautivos*, OC, IV: 236), no suponen una dependencia en negativo, o sea, una relación inversa entre valor y perfección. Borges mismo advierte del posible equívoco al comentar: "Ni quiero fomentar negligencias ni creo en una mística virtud de la frase torpe y del epíteto chabacano" (ibíd.). Con ello persigue enunciar la independencia de estos fenómenos y para ello va enumerando todas las posibilidades, desde aquellas en las que se cumple la relación perfección-valor literario, hasta aquellas que la inhabilitan:

Hay escritores –Chesterton, Quevedo, Virgilio– integralmente susceptibles de análisis; ningún procedimiento, ninguna felicidad hay en ellos que no pueda justificar el retórico. Otros –De Quincey, Shakespeare– abarcan zonas refractarias a todo examen. Otros, aún más misteriosos, no son analíticamente justificables. No hay una de sus frases, revisadas, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar los errores; las observaciones son lógicas, el texto original acaso no lo es; sin embargo, así inculpativo el texto es eficazísimo, aunque no sepamos por qué. (Reseña a *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, *Prólogo con un prólogo de prólogos*, OC, IV: 45)

164 Este también es el eje analítico de un detallado examen de la obra de Eugene G. O'Neil ("Eugene G. O'Neil: Premio Nobel de Literatura", *Textos cautivos*, OC, IV: 223), en el que Borges enumera una larga serie de "incorrecciones" para terminar con una abierta alabanza a sus textos. Del mismo modo, funciona como punto de partida para una defensa de la obra de Almfuerte ("Prosa y poesía de Almfuerte", *Prólogo con un prólogo de prólogos*, OC, IV: 15), de quien afirma:

Los defectos de Almfuerte son evidentes y lindan en cualquier momento con la parodia; de lo que no podemos dudar es de su inexplicable fuerza poética.

De esta manera quedan desvinculados, sin las relaciones causales que van de la norma a la calidad, el canon y la perfección, pues según Borges "la norma está basada en una antinomia dialéctica fundamental entre la validez incondicional y la potencia meramente reguladora, e incluso sólo orientativa, que implica la posibilidad de su violación" ("Sir Thomas Browne", *Inquisiciones*: 33). Ninguna garantía aporta la perfección, y esto radica en su propia naturaleza normativa, puntualiza en 1938: "el concepto de perfección es negativo: la omisión de errores explícitos lo define, no la presencia de virtudes" (Reseña a *Stories, Essays and Poems* de Hilaire Belloc, *Textos cautivos*, OC, IV: 45).

A modo de conclusión ofrecemos un pasaje en el que Borges adjudica la idea de perfección al concepto de texto sagrado correspondiente al uso religioso:

Los griegos consideraban obras clásicas a la *Iliada* y a la *Odisea*; Alejandro, según informa Plutarco, tenía siempre, debajo de su almohada, la *Iliada* y su espada, los dos símbolos de su destino de guerrero. Sin embargo, a ningún griego se le ocurrió que la *Iliada* fuese perfecta palabra por palabra [...] La *Iliada* era un libro eminente; se lo consideraba el ápice de la poesía, pero no se creía que cada palabra, que cada hexámetro fueran inevitablemente admirables. Ello corresponde a otro concepto.

Dijo Horacio: "A veces, el buen Homero se queda dormido". Nadie diría que, a veces, el Espíritu Santo se queda dormido. ("La cábala", *Siete noches*, OC, III: 67)

Criterios de valoración en Borges

Hemos analizado hasta aquí algunas de las formas en que Borges reescribe, desplaza o incluso niega aquellos criterios que se han ido estableciendo como constantes dentro de la discusión del canon. Cabría preguntarnos, entonces, cuáles son para Borges los principios rectores en la valoración literaria y cómo operan éstos dentro de su universo canónico.

La opera aperta

Los mencionados criterios de originalidad y representatividad suelen aparecer acompañados del principio de la apertura textual ¹⁶⁵. Algunos lo

165 Según Karl Eibl la condición primera de lo canónico se encuentra en la polivalencia significativa; o sea, la distancia entre el cuerpo del texto (*Textkörper*) y el significado del texto (*Textbedeutung*); distancia que se traduce en una continua separación entre

definen como condición necesaria y suficiente, inmanente en el texto, para la entrada o permanencia en el canon. Otros parten de una apertura como estado posible exclusivamente desde un conglomerado no sólo de criterios relativos a la obra, sino también –y sobre todo– de aquellas circunstancias y desarrollos en el ámbito de la recepción, la conservación, la transmisión y la distribución relacionadas con el proceso de canonización.

En lo concerniente a la obra, el criterio de la apertura textual tiene sus raíces en la propuesta estructuralista (Mukarovsky 1977) de un valor literario directamente proporcional a la polivalencia. Un texto "será tanto más grande, cuanto más numeroso sea el conjunto de valores extra-estéticos que el artefacto logre atraer" (Mukarovsky 1971: 98). La noción de *opera aperta* de Umberto Eco –del que hemos tomado la terminología que da nombre a este apartado– continúa y desarrolla esta idea. A juicio de Eco, el texto debe, en el momento de la recepción e independientemente del desarrollo de las estructuras extraliterarias –estéticas o no–, producir en la mente de los lectores "objetos estéticos" de valor positivo. Tal continuidad en el cambio exige como premisa una ambigüedad, de modo que el texto sea el "vestíbulo para la experiencia estética". El lector se entregará entonces a una "excitación interpretativa", estimulado a "examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta" (Eco 1975/1995: 370)

La tercera de las conferencias ofrecidas por Borges en la Universidad de Harvard comienza con un recuento de las grandes obras de la épica: *La historia de Troya*, *La Odisea* y los *Evangelios*, y hace hincapié en la pluralidad de sus lecturas al ofrecer algunas de ellas para cada obra citada:

Digamos que durante muchos siglos, estas tres historias –la de Troya, la de Ulises, la de Jesús– le han bastado a la humanidad. [...] Han sido contadas muchas veces, pero las historias perduran, sin límites. (*Arte poética. Seis conferencias*. 2001: 71).

Aunque muy anterior a los estudios teóricos antes citados, la forma de selección borgeana sigue esta idea de *opera aperta* o polivalencia textual, que en su caso será traducida a "un texto capaz de múltiples lecturas". El ejemplo paradigmático de esta apertura fue para Borges *La Divina Comedia*, "el libro más justificable y más firme de todas las literaturas" ("Sobre el Vathek de William Beckford". *Otras inquisiciones*, OC, I: 108), un texto que "sigue viviendo y renovándose en la memoria y la imaginación de los hombres" ("La divina Comedia", *Siete noches*, OC, III: 212), y que "nos sigue asombrando, que durará más allá de nuestras vidas, mucho más allá de nuestras vigiliyas y que será enriquecida por cada generación de lectores" (ibíd.: 214). Son

significado y significante. Cfr. "Textkörper und Textbedeutung. Über die Aggregatzustände von Literatur, mit einigen Beispielen aus der Geschichte des Faust-Stoffes" (Heydebrand (ed.) 1998: 60-77).

muchas las referencias y los elogios de Borges; con ellos irá argumentando su canonicidad siempre desde la continua y fructífera relación con el lector:

No es el carácter monumental de la *Divina Comedia*, celebrado por exégetas e historiadores de la literatura, lo que permite clasificarla de canónica, sino su disponibilidad para dejarse leer de infinitas formas. (Prólogo a *Nueve ensayos dantescos*, OC, III: 344)

No sólo menoscaba Borges el papel preponderante de las autoridades hermenéuticas e historiográficas, sino que de alguna manera también desautoriza sus propias lecturas, ofrecidas en este caso desde el género –en términos de poder, nada inocente– del ensayo.

A lo largo de su vida Borges irá acumulando una multiplicidad de lecturas que pronto superará las primeras cuatro lecturas propuestas en uno de sus cursos sobre literatura dictados en Buenos Aires. En aquella ocasión comentaba:

[*La Divina Comedia*] fue escrita por él para ser leída de cuatro modos distintos. Podría ser leída como una descripción de la vida del pecador, del penitente, del bienaventurado, del justo y más: como una descripción del infierno, del purgatorio y del cielo. (*Borges profesor*. 2000: 104)¹⁶⁶

Repasando las numerosas referencias a *La Divina Comedia* encontraremos lecturas que van desde "una extraña historia de amor"¹⁶⁷ –en los *Nueve ensayos dantescos*, en el estudio preliminar a una nueva traducción de *La Divina Comedia* o en "El encuentro de un sueño" (*Siete ensayos dantescos*, OC, III: 369-372)– hasta lecturas de corte teológico como en *Siete noches*¹⁶⁸ o en "El último viaje de Ulises"¹⁶⁹; pasando incluso por un

166 Cfr. también Borges/Ferrari (1992: 126).

167 Cfr. Borges (1949: xxvi):

Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz; pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible; pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz la espejaban.

Cfr. Borges (*Siete ensayos dantescos*, OC, III: 344):

Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro.

168 Cfr. Borges ("La divina Comedia", *Siete noches*, OC, III: 216):

Si Dante hubiera coincidido siempre con el Dios que imagina, se vería que es un Dios falso, simplemente una réplica de Dios. En cambio, Dante tiene que aceptar ese Dios como tiene que aceptar que Beatriz no lo haya querido, que Florencia es infame, como

acercamiento de tipo ético en "El verdugo piadoso"¹⁷⁰. El mismo texto le servirá de base para analizar ciertos fenómenos literarios como son la relación entre realidad y ficción¹⁷¹, los mecanismos de herencias literarias¹⁷², o la relación entre autor y narrador¹⁷³. Muchas de estas lecturas fueron recogidas

tendrá que aceptar su destierro y su muerte en Ravena. Tiene que aceptar el mal del mundo al mismo tiempo que tiene que adorar a ese Dios que no entiende.

169 Cfr. Borges (1948: 1):

Dante era teólogo; muchas veces la escritura de la Comedia le habrá parecido menos ardua, quizá no menos arriesgada y fatal, que el último viaje de Ulises. Había osado figurar los arcanos que la pluma del Espíritu Santo apenas indica: ese propósito bien podía entrañar una culpa. Había osado equiparar a Beatriz Portinari con la Virgen y con Jesús. Había osado anticipar los dictámenes del inescrutable Juicio Final, que los bienaventurados ignoran; había juzgado y condenado las almas de papas simoníacos y había salvado la del averroísta Siger, que enseñó el Eterno Retorno.

170 Cfr. Borges (1948a: 11):

Dante comprende y no perdona: tal es la paradoja insoluble. Yo tengo para mí que la resolvió más allá de la lógica. Sintió (no comprendió) que los actos de los hombres son necesarios y que así mismo es necesaria la eternidad, de bienaventuranza o de perdición, que éstos le acarrearán... La conjetura, como se ve, no desata el problema. Se limita a plantearlo, de modo enérgico. Las otras conjeturas eran lógicas; ésta, que no lo es, me parece verdadera.

171 Cfr. Borges (1948b:1):

No he leído (nadie ha leído) todos los comentarios dantescos, pero sospecho que [...] han creado un problema ilusorio basado en una confusión entre el arte y la realidad. [...] En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. [...] así con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones.

172 Cfr. Borges (1949: xxi):

Devotas al mar y a Dante, las dos literaturas de idioma inglés han recibido algún influjo del Ulises Dantesco. Eliot (y antes Andrew Lang y antes Longfellow) ha insinuado que de ese arquetipo glorioso precede el admirable Ulises de Tennyson. No se ha indicado aún, que yo sepa, una afinidad más profunda; la de Ulises infernal con otro capitán desdichado: Ahab, de Moby Dick.

173 Cfr. Borges ("La divina Comedia", *Siete noches*, OC, III: 212):

posteriormente bajo el título de *Nueve ensayos dantescos*, asombroso, entre otras muchas razones, debido a la minuciosidad con que Borges ejemplifica la polivalencia textual de la obra de Dante.

Pero Borges va más allá al presentar una lectura como re-producción; no sobre un texto como enunciado clausurado y establecido sobre un lenguaje cargado, y por lo tanto comprometido, sino como futuro, como deseo, como algo aún inexistente. Para Borges —recordemos el pasaje en el que alude a *libros que más parecen muebles que libros*—, la obra de arte debe huir de los mecanismos de fijación. Debe conservar su productividad textual en una separación constante de toda forma de trascendencia del significado, evitando convertirse en aquello que él denominara, en un comentario a las formas de Platón, "las inmóviles piezas de un museo"¹⁷⁴.

Frente a la tendencia de la canonización a privilegiar el significado y fijarlo, Borges sugiere privilegiar el significante y abrirlo.¹⁷⁵ Él mismo, con su escritura, propone y pone en práctica varias formas o estrategias narrativas de evasión frente a la amenazante inmovilidad textual. Primero, la repetida corrección y refundición llevadas a cabo para cada nueva publicación de sus textos¹⁷⁶. A esto se añade el hecho de que Borges consideraba su propia obra como una extensa serie de reflexiones sobre tópicos de número reducido —"las piezas de este libro no difieren de las que forman el anterior" (Prólogo, *Artificios, OC*, I: 483)—, llegando incluso a darle el mismo nombre a poemas distintos —"Aldea", por ejemplo¹⁷⁷—. Este entretejido de variaciones múltiples vale como conjunto de textos que en su disposición se acercan, en infinitos desplazamientos, a lo inalcanzable. Borges reitera la potencialidad enorme de un texto como bosquejo, como aproximación, en sucesivas reorganizaciones, desplazándose hacia un lugar inasequible, siempre futuro. Este juego de diferencias evita la posibilidad de un texto cerrado, primario y original, de una raíz, o de una esencia. En consonancia con aquella noción de texto como

Conocemos profundamente a Dante [...] porque la Comedia está escrita en primera persona..., significa que Dante es uno de los personajes de la Comedia.

174 Debemos aclarar aquí que él mismo en el prólogo a la edición de Emecé en 1992, se retrae de esta calificación (Prólogo a *Historia de la eternidad, OC*, I: 351):

No sé como pude comparar a «inmóviles piezas de museo» las formas de Platón, y cómo no entendí, leyendo a Schopenhauer y al Erígena, que éstas son vivas, poderosas y orgánicas.

175 Cfr. el ensayo "Borges and Derrida" de Mario Rodríguez (1979).

176 Ver, por ejemplo, el minucioso estudio de las variaciones de *Fervor de Buenos Aires* realizado por Scarano (1993: 505-537).

177 Para más información acerca de los diferentes poemas aparecidos bajo el título de "Aldea", cfr. Zangara (1997: 401-427).

fragmentación y atomización, analizada en el segundo apartado de la segunda parte ("Fragmentos, citas y entonaciones"), si el texto es inasible e, incluso más, inexistente, su naturaleza será siempre ambigua, abierta y resbaladiza.

En este conjunto de estrategias potenciadoras del texto como sospecha, de la huida del texto como realización, nos queda por mencionar la inscripción, casi en forma de lacra o sello definitivo, de la incompletitud o ambigüedad enunciada dentro del texto mismo. Falso ritual de iniciación, pues se desvanece siempre frente a la inaccesibilidad de lo representado. Así, el relato "Emma Zunz" concluye con un gesto doble de confesión de una historia falaz y la invitación a reescribirla: "La historia era increíble pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta (...), sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios" ("Emma Zunz", *El Aleph*, OC, I: 564). Lo mismo podemos constatar en el comienzo del relato "Tema del traidor y del héroe":

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejo áulico de Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así. ("Tema del traidor y del héroe", *Artificios*, OC, I: 496)¹⁷⁸

Estos dos ejemplos ponen de manifiesto esa defensa de una de las pocas garantías para la re-escritura: la no finalización de un texto. Esta especie de eterna postergación, de rodeo o imposibilidad de acercarse al centro mismo de la historia –su significado– establece siempre un significante futuro. En 1944 Borges publica "El fin", un cuento que con frecuencia ha sido interpretado como reescritura borgeana del personaje y la historia de Martín Fierro. Justo antes de presentarse la muerte, aparece, insertada precisamente en el momento de mayor tensión narrativa, una minuciosa recreación de la postergación del signo:

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música... ("El fin", *Ficciones*, OC, I: 520)

178 Cfr. también Borges ("Formas de una leyenda", *Otras inquisiciones*, OC, II: 118):

No me sorprendería que mi historia de la leyenda fuera legendaria, hecha de verdad substancial y errores accidentales. [...] La historia era increíble pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta [...], sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.

Esta tensión mantenida, ese estado de "estar por decir algo", responde a la misma postergación que podemos leer en "El inmortal", esta vez como tratamiento de los rasgos de la eternidad:

Vivimos postergando todo lo postergable; tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo. ("El inmortal", *Ficciones, OC*, I: 489)

Otro mecanismo paralelo a las estrategias de postergación podría ser la preferencia borgeana por comentar textos inexistentes¹⁷⁹. La crítica, y no sólo la ficción, se convierte así en una expresión que subvierte el sujeto, la unidad de los hechos y la razón. Con ello se desvanece toda posibilidad de lectura definitiva, de lectura como poder, reproducción o calco¹⁸⁰. Ya a otro nivel, podemos insertar aquí el uso constante de las dobles negativas en el "habla" de Borges¹⁸¹. Formas ambivalentes que, en su contacto con el lector, postergan el momento de la significación estableciendo de este modo una incertidumbre sintáctica nunca resuelta.¹⁸² Por último se impone aludir, además, a la "traza rizomática", apuntada por el crítico Alfonso de Toro en relación con las estrategias de desterritorialización, como mecanismo que engloba a las de tipo desplazante antes mencionadas¹⁸³.

179 Cfr. Borges (Prólogo a *El jardín de los senderos que se bifurcan, OC*, I: 429):

Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios.

180 *Calco*: concepto utilizado por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980/⁵2002: 9-33) en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. La lógica del calco, según Deleuze y Guattari, supone un estado de cosas original, una unidad superior de las cosas; su finalidad es, por lo tanto, la descripción de algo terminado. El calco o reproducción es equiparable al logos, el filósofo rey, la trascendencia de la Idea, la interioridad del concepto, la réplica de los espíritus, el tribunal de la razón, el hombre legislador y sujeto. También está en estrecha relación con el concepto de *mapa*, resultado no de la reproducción, sino de la experimentación que actúa sobre lo real.

181 He aquí sólo algunos ejemplos: "si no me equivoco, no todas se parecen entre sí"; "No hemos nosotros de ser menos"; "Lo cual no es increíble si pensamos que [...]"; "las perplejidades que no sin soberbia se llaman metafísica", etc.

182 Sobre las estrategias de clausura e indeterminación del texto literario y su influencia en el proceso de lectura, véase el ensayo de Stanley Fish "La literatura en el lector: «estilística afectiva»" (Warning (ed.). 1989: 111-131).

183 Cfr. Toro (Toro 1999: 139):

Borges socava la autoridad de la palabra y de su productor, socava La VERDAD, para construir una escritura rizomática diseminante, para establecer la búsqueda como último y único sentido, la búsqueda como tal, sin telos.

Partiendo de todas estas estrategias de postergación podríamos conjeturar un vínculo entre la letra firmemente anclada y la muerte. La muerte, por ejemplo, del poeta Ulf Sigurdarson, protagonista del relato "Undr" (*El libro de arena, OC, III: 48*), que busca La Palabra en la que habita toda la lírica de los skalds, sería la consecuencia de haberla encontrado. Esta interpretación patética del relato, cambia de matiz al suprimir sus rasgos punitivos de una muerte como castigo, y desplazarnos hacia una lectura de la muerte del emisor de la palabra verdadera y trascendente, como vía de salvación de la palabra conjetural y movediza.

A manera de resumen diremos que, pese a una aparente coincidencia con aquellos paladines del canon abanderados de la productividad textual como valor inmanente, Borges defiende una apertura textual o "capacidad de dejarse leer de infinitas formas" que se articula desde la idea de un texto futuro. El libro es, como artefacto, una sospecha, nunca una evidencia¹⁸⁴. Desvirtúa así la idea de una lectura productiva, dirigida a despejar la opacidad del texto hasta llevarlo a un estado de transparencia absoluta. Su posición no es afín a aquellos supuestos de una "estética pura", de "canonización de lecturas" y de "fijación del significado", propuestas todas que se enuncian desde una "domiciliación" del texto, a través de la cual el significado se convierte en raíz, trascendencia o logos.

Sospecha versus énfasis

Al analizar desde la perspectiva borgeana el concepto de innovación, hacíamos referencia a la relación entre la memoria y el olvido. Regresamos a este aspecto para desde aquí continuar otro itinerario, de algún modo ya apuntado, que nos conducirá a uno de los criterios esenciales de la canonización de una obra, autor o pasaje: el arte como sospecha, o su correlato, el arte como énfasis.

Anotábamos que la doble condición, interior y exterior, de *El Quijote* dentro de la memoria literaria ofrecía la premisa primera para su escritura. Incluir es, para el archivo, fijar y controlar la productividad; es el afuera el espacio que, liberándola, la promueve y la nomadiza. Este es el lugar que genera la idea borgeana de olvido literario, que equivale entonces a la borradura de las huellas o ataduras de un origen –para el autor, de su biografía; para el texto, de su contexto; y para el pasaje, de su texto– y no a la

184 Cfr. Borges (Prólogo a *Elogio de la sombra, OC, II: 353*):

Un volumen, en sí, no es un hecho estético, es un objeto físico entre otros; el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o lo leen.

desaparición total de una presencia. La dinámica entre presencia y borradura, entre memoria y olvido, aparece en "El inmortal" como atributo de la eternidad. Homero, en ese arduo camino que le da la eternidad, va cambiando en y por el tiempo, al margen de las generaciones que se suceden. Olvida el griego, olvida su nombre, su obra y tal vez su muerte. Y en este alejarse está el gesto liberador de esa primigenia raíz, del árbol diseñado por la memoria organizadora y normativa. Una liberación que no es ruptura¹⁸⁵, sino una puesta *en tensión* entre la fuerza que le ha otorgado esa renovada convivencia con el lector y aquella que lo va despojando cada vez más de las marcas anteriores. Esta tensión, que llamaremos sospecha, es el enigma nunca resuelto, la alternancia de una solución inminente y su deslizamiento; y en ella está la principal –aunque inaprensible– condición de lo canónico.

Este rasgo modelador de lo canónico definido como permanencia de una sospecha aparece ilustrado narrativamente en el cuento "La secta del Fénix" (*Ficciones*). Para definirse una comunidad acude no a un corpus de escrituras sagradas, tampoco a un pasado o memoria archivados, sino a un secreto. Como habíamos observado antes, una de las funciones principales asociadas al canon radica en su papel rector como instrumento de fijación y representación de la identidad de una comunidad. En el caso de la secta del relato, el canon ostenta idénticas funciones, pero, al definirse a través del misterio, es olvido y es también presencia, está en todas partes, es ubicuo y elemental. La única garantía de sobrevivencia –de longevidad, canonicidad o favor divino– está en la continuación de un rito. La ceremonia no consiste en transmitir de una generación a otra el contenido del secreto, sino en reiterar su presencia. Dado que "el rito constituye el secreto", no acontece el acto de develarlo; el velo no desaparece, no se impone una presencia absoluta de las cosas. "El acto en sí es trivial, momentáneo y no requiere descripción", anota el narrador y con ello transmite al lector el misterio, renueva el rito y perpetúa su existencia, en la efímera realidad de nuestra propia lectura. Este rito del traspaso de un misterio es en última instancia la lectura; no sólo porque al leer estamos celebrándolo, sino también porque con ello aseguramos una continuidad, "canonizamos" y por ende nos convertimos en miembros de la secta. Podríamos ir incluso más allá y conjeturar que en dicho comportamiento se hacen notar los rasgos de una elite crítica o autoridad canonizadora. Una conjetura que puede ganar en veracidad si tenemos en cuenta las similitudes entre este rito de iniciación y aquel que, con la quema de los libros en "El congreso", instauro el misterio y lo entrega al lector.

Como correlato de esta preferencia por el misterio, Borges rechazará todos los ardides que, incluso cuando logren atrapar al lector en un primer momento, deshagan o entorpezcan la prórroga de esta sospecha. De ahí la

185 Lo que en el fondo sería traducible a una nueva versión del modelo arbóreo y su raíz, a modo de bifurcación o variante binaria del mismo esquema esencialista.

vehemencia de su crítica al exceso de explicaciones, al agotamiento de la duda, que junto al abusivo empleo de ornamentos y detalles suelen colaborar en el desgaste de la tensión de un texto. Ya en 1921 Borges toma partido por la sobriedad y la concisión: "La semejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue: En la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta y se desarrolla; en la segunda, se anota brevemente" ("Ultraísmo", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 128). Lo que en un principio constituía una de las normas claves de la poética ultraísta¹⁸⁶ permaneció en Borges como criterio fundamental para la valoración literaria. La pobreza que suponía para Jorge Luis Borges "la descuidada generalización e intensificación" ("La supersticiosa ética del lector", *Discusión, OC*, I: 204) aparecerá en reseñas como aquella dedicada a un cuento de Nydia Lamarque que es "tanto más grato cuanto menos enfatizado", en contraposición con otros autores del momento que practican "las borrosidades" y "la chillonería de comadrita" ("Nydia Lamarque, Telarañas, 1925", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 231); o en comentarios como:

El hecho de una retórica que se interpone es desgraciadamente frecuente. La retórica debería ser un puente, un camino; a veces es una muralla, un obstáculo. Lo cual se observa en escritores tan distintos como Séneca, Quevedo, Milton o Lugones. En todos ellos las palabras se interponen entre ellos y nosotros. ("La divina Comedia", *Siete noches, OC*, III: 212)

Si en el elogiado Whitman encuentra Borges esa condición de que el mundo es "inesperado y elusivo" (ibíd.), contrario será su veredicto frente a su propia producción, y en buena medida debido precisamente al énfasis que nota en ella, y a su correspondiente "incomodidad" para el lector:

De hecho, cuando volví a leer ese cuento ["El inmortal"] hace un par de años, me pareció pesado, y tuve que remontarme a mi antiguo proyecto para ver que hubiera sido un buen relato si yo me hubiera limitado a escribirlo con sencillez y no hubiera consentido tantos pasajes decorativos ni tantas metáforas ni adjetivos extraños. (*Arte poética. Seis conferencias*. 2001: 136)

El criterio de sobriedad, uno de los pocos que Borges enuncia con claridad, puede llegar incluso a la anulación de la palabra:

Todo buen escritor huye, se va despojando de todo lo que pueda parecer barroco y tiende a la sencillez, a la búsqueda de textos más y más sencillos, casi anónimos. Todas las páginas, finalmente, serán páginas en blanco. Esperémoslo. (*Borges verbal*: 79)

186 En este mismo ensayo Borges ofrece cuatro leyes básicas para la lírica ultraísta. Todas coinciden en la ausencia de cualquier rasgo decorativo.

El éxito o fracaso de un texto dependen en gran medida de la tensión que este fomenta, de su capacidad para el misterio, el velo. "Sólo creo en la alusión. [...] Es algo que favorece la eficacia" (*Arte poética. Seis conferencias*. 2001: 136), anotaba en una de estas conferencias. En otra, hablando de metáforas y versos más o menos eficaces y al referirse al poeta anglosajón Frost y a sus figuras retóricas, y más particularmente al verso *The woods are lovely, dark, and deep...*, señala: "[...] desgraciadamente, toda literatura está hecha de trucos, y esos trucos, a la larga, salen a la luz. Y entonces fatigan al lector" (ibíd.: 47). Su aprobación se basará, por lo tanto, en esta misma cualidad:

Si el poeta hubiera dicho lo mismo con más palabras, habría sido mucho menos efectivo. Porque, a mi entender, lo sugerido es mucho más efectivo que lo explícito. Quizá la mente humana tenga tendencia a negar las afirmaciones. [...] Pero cuando algo sólo es dicho –o mejor todavía– sugerido, nuestra imaginación lo acoge con una especie de hospitalidad. (Ibíd.: 48)

Esta hospitalidad conecta con aquella definición de clásico que citábamos al comienzo¹⁸⁷; traducida en lectura respetuosa de un texto que en la experiencia de la lectura parece justificado y libre de los caprichos del azar.

Frente al arte como verdad¹⁸⁸, como inmanencia o raíz, Borges ofrece un arte dotado de los riesgos de la sospecha, de las aventuras de la tensión. Alternativas que aparecen, por ejemplo, en "Páginas sobre Shakespeare":

Dos procedimientos que tal vez de un modo secreto son diversos, tienen los hombres para ejecutar libros inmortales. El primero que suele comenzar con una invocación a los númenes o al Espíritu Santo –tales divinidades son, en este caso, sinónimos– es el de proponérselo. [...] Este primer procedimiento corre el albur de la solemnidad, de la vanidad, de la pompa y, en ciertas páginas del tedio. El segundo, no exento de peligros tampoco, es el de proponerse un fin circunstancial y acaso baladí. ("Páginas sobre Shakespeare", *Borges en Sur. 1931-1980*: 71)

Todos, *El Quijote*, Mark Twain y, finalmente, las obras de Shakespeare, se han convertido en paradigmas de la canonicidad. La sospecha nunca resuelta como eterna postergación vive en ellas, porque en ellas habita la doble fuerza del archivo y lo profano, del olvido y la memoria, del orden y el rizoma, de la norma y su ruptura:

187 Cfr. Borges/Ferrari (1992: 82):

[...] cuando leemos un libro como si nada en ese libro fuera azaroso, como si todo tuviera una intención y pudiera justificarse, entonces, ese libro es un libro clásico. [...] Es decir que un clásico es un libro leído con respeto.

188 Véase el ensayo "¿Paradoja o rizoma? Transversalidad y escriptibilidad en el discurso borgesiano", en: Toro (1999a: 170-200).

Ahí están Hamlet y Macbeth, para siempre, y las brujas, que son asimismo las parcas, las hermanas fatales, y el bufón muerto de Yorick, a quien unas líneas le bastan para entrar en la eternidad; ahí están los versos intraducibles... (ibíd.).

4. Estructura y disposiciones del universo canónico

En su forma actual el canon puede ser definido como un dispositivo organizador del conocimiento y la creación literarios. Cada análisis del canon, en tanto discurso, está íntimamente vinculado a un modo histórico de producir y transmitir el saber cultural. Esto equivale a decir que el canon literario es un código organizador a través de una estructura determinada (*Kanontext*) acompañado de un metacódigo –enunciado o no– que lo legitima y da cuenta de sus principios y criterios de formación. Esta relación entre el canon, su funcionamiento y su estructura puede parecer un vínculo suficientemente evidente como para no ser replanteado con tanta insistencia. No ha de olvidarse, sin embargo, que la frecuencia con que se dejan de lado estos aspectos en el marco de la polémica del canon y las confusiones que esto trae consigo dan muestras de lo contrario. Amén de la actual cantidad de cánones propuestos, contadas han sido las ocasiones en las que se les estudia como principio epistemológico que los sostiene. La mayoría de las propuestas basadas en una reescritura del canon, una sustitución o una ampliación a través de la inserción de nuevos u olvidados autores –incluidas aquellas que exigen una restricción del canon– suelen pasar por alto la necesidad de un análisis de la estructura que emplea, y sobre todo, de sus implicaciones. Algunos críticos, entre ellos Edward Said (1984) y Walter Mignolo (1995), han apuntado el peligro de intentar proponer nuevos cánones que funcionen como eficientes alternativas del ya tradicional corpus canónico y, a falta de cuestionamiento crítico de la estructura rechazada y de la propia, repetir los mismos esquemas jerarquizantes y excluyentes.

Dos cuestiones, que por su naturaleza pueden llegar a solaparse, están comprendidas dentro de la problemática de la estructura del canon. Se trata, primero, de la organización interna y, luego, de las formas de enunciación o disposición en las que se presenta con respecto a lo no canónico o exterior. Por supuesto, al hablar de estructura interna no suponemos una fuerza autogenerada y organizadora, sino la manera en que tradicionalmente son "leídos" o "almacenados" los elementos dentro del canon y fuera de él. En este sentido la frontera entre una y otra distinción tiende a diluirse.

Constataremos que el eje temporal que organiza el canon funciona a partir del concepto de sucesión y lleva consigo, por lo tanto, toda una historia de re-ubicaciones temporales y organizaciones de corte evolucionista, en las que lo posterior es siempre una superación de lo anterior. Sin embargo, como disposición la organización cronológica convive con la idea de lo canónico como paradigma de la resistencia y superación del tiempo. No sucumbir a los avatares del tiempo significa, en este caso, permanecer más o menos incólume en el espacio de la Cultura, independientemente de las vicisitudes de la moda,

la política o los cambios de estilo ¹⁸⁹. Entre una y otra forma de temporalización podemos percibir una suerte de aporía. El canon debe legitimarse negando su contingencia contra la historicidad y la arbitrariedad que lo caracterizan; y al mismo tiempo debe concederle a la experiencia de la temporalidad, tanto biológica como históricamente, su naturaleza primordial en la organización y generación de los principios de formación del canon. Si, por un lado, el canon ubica los elementos que agrupa en un territorio desconectado del tiempo o inmanente, o en la imagen de T. S. Eliot, salvado de él; por otro lado, el canon y su re-construcción están insertados en una tradición evolucionista de la representación del hombre y su cultura; o sea, una reinsertión en el modelo temporal. En el canon conviven dos tendencias: 1) la conservación de la tradición, su presentación como inmanencia a través de la sedimentación y la correspondiente co-presencia, digamos, de Virgilio junto a Cervantes, Galdós, Lorca y Cela, asociada a un modelo anti-evolutivo; 2) la inserción de la idea de evolución dentro de la historia de la literatura; o sea, de un Virgilio, que da pie a Cervantes, luego a Galdós y así sucesivamente.

En el análisis de las diferentes posiciones en la polémica alrededor del canon ("Interrogantes, voces y argumentos") habíamos analizado algunas de las estructuras o disposiciones sobre las que suele organizarse el canon. Retomaremos el paradigma bloomeano del canon literario, dada la claridad de su esquema básico. La disposición bloomeana consiste en un canon en forma de árbol, cuya raíz está representada por Shakespeare, y del que se desprende –cuando no directamente, sí a través de una encadenación a diferentes niveles– toda la producción literaria canónica posterior. En esta estructura podemos distinguir dos principios rectores de organización: 1) un orden cronológico que se mueve siempre de lo anterior a lo posterior; 2) un orden causal que supone en lo anterior el germen de lo posterior y que puede ser traducido en un sistema a partir de vínculos de herencia o filiación.

Temporalidad y atemporalidad

En no pocas ocasiones Borges consideró la problemática del tiempo y su representación como uno de los temas constantes en su reflexión y en su creación literaria. En una de las conferencias ofrecidas en la Universidad de Belgrano, anota que el tiempo es "el problema capital de la metafísica", al que la humanidad le ha dedicado "veinte o treinta siglos de meditación". Él mismo le consagró un no menos importante cúmulo de horas, páginas y perspectivas.

189 Esta característica del canon ha sido planteada por varios estudiosos del canon y sus mecanismos, por ejemplo Assmann/Assmann (1987: 8-27); Honold (1987, en Heydebrand 1998: 560-580).

Desde la narrativa ("El milagro secreto", "Tema del traidor y del héroe", "El inmortal", etc.), desde la lírica ("Alguien sueña", "La noche cíclica", "El otro, el mismo", etc.) o desde el ensayo (*Historia de la eternidad*, "El tiempo y J. W. Dunne", "Nueva refutación del tiempo", etc.). Primeramente encontramos en los textos borgeanos una representación del tiempo articulado desde esa noción de *numerus motus secundum prius et posterius*; o sea, un principio organizador que se traduce en una línea cronológica irreversible. La sucesión como principio rector impone conceptos y procedimientos como la comparación, la agrupación y la enumeración de elementos en una serie creciente o decreciente. De estas series o progresiones pueden derivarse los ejes Almafuerte–Lugones–Ezequiel Martínez Estrada, o el orden que sigue Borges en sus conferencias de literatura anglosajona ¹⁹⁰. Sucesividad que en el orden de lo poético equivale al "silencioso río del tiempo" de Tennyson y a las numerosas metáforas del tiempo como "fluir de un río infinito" que Borges analizara en una charla en Harvard ("El tiempo", *Borges oral, OC*: 198-205). Alguna vez, incluso, Borges se refirió con ironía a todos aquellos intentos de negación de la sucesión del tiempo, y lo hizo inscribiendo un discreto oxímoron en el título de uno de sus ensayos sobre el tema del tiempo, "Nueva refutación del tiempo". Esta fórmula del título puede sugerir no sólo la posibilidad de una negación, sino también la aprobación de otras formas anteriores de negación, desde Hume hasta Huxley. Tras la eficacia de su construcción se esconde una contradicción. El mismo Borges se encargaría de explicarlo años después en una conversación con Osvaldo Ferrari:

Ese ensayo era un juego lógico [...] y una prueba de ello está en el título, que es irónico, ya que se llama "Nueva refutación del tiempo". Ahora, si no existe el tiempo, la refutación no puede ser nueva y no puede ser antigua tampoco. De modo que ya el título indica que se trata de una broma: nueva, lo cual ya implica el tiempo, y luego, refutación del tiempo; es decir, la palabra tiempo no admite, no tolera la palabra "nueva", ni la palabra "antigua" tampoco; ya que si no hay tiempo, nada es nuevo y nada es reciente, o nada es pasado, presente o futuro; o conjetural tampoco. (Borges/Ferrari 1999: 228)

El reconocer el carácter determinante de la sucesión en nuestra cosmología convive, en la obra de Jorge Luis Borges, con una constante reflexión acerca de los límites de este sistema de organización temporal. De estas estrategias, básicamente postmodernas ¹⁹¹, se explica también ese afán de

190 Véase el orden empleado por Borges en la presentación de sus clases sobre literatura anglosajona (Borges 2000).

191 Cfr. Vattimo (1991: 21-22):

La postmodernidad es seguramente un modo diverso de experimentar la historia y la temporalidad misma [...] y, por tanto, también un entrar en crisis de la legitimación historicista que se

búsqueda de formas alternativas, tan presentes en su obra, y que hasta cierto punto siguen aquellas tendencias que él mismo asignara a los "apetitos magnánimos", que buscan "toda la variedad del espacio y todos los minutos del tiempo"¹⁹². Una búsqueda que parece desencadenada a veces por un diáfano rechazo¹⁹³; a veces por el placer de un juego poético. ("La creencia general ha determinado que el río de las horas –el tiempo– fluye hacia el porvenir. Imaginar el rumbo contrario no es menos razonable, y es más poético"¹⁹⁴). A pesar de la variedad de formas alternativas a la cronología podemos agruparlas bajo tres modelos: 1) modelo del tiempo regresivo, 2) modelo del tiempo absoluto o panteísta; 3) modelo del tiempo circular o cíclico.

El primer modelo corresponde a una reformulación de la teoría de Bradley y de los versos de Unamuno ("[...] desde su manantial que es el mañana eterno"). Propone que "el tiempo viene desde el porvenir y se disgrega en el pasado" (Borges/Carrizo 1982: 296). La insistencia en esta idea nace básicamente de un rechazo a la idealización del pasado, típica del modelo cronológico¹⁹⁵. Ella genera un cambio de dirección pero mantiene el esquema lineal e incluso unidireccional de las formas tradicionales de entender el tiempo¹⁹⁶. La segunda propuesta corresponde al modelo

basa en una pacífica concepción lineal-unitaria del tiempo histórico.

192 Cfr. Borges ("La eternidad y T. S. Eliot", *Textos recobrados 1931-1955*. 2001a: 49):

Lo cierto es que la sucesividad es una intolerable miseria y que los apetitos magnánimos codician toda la variedad del espacio y todos los minutos del tiempo.

193 Cfr. Borges ("La paradoja de Apollinaire", *Textos recobrados 1931-1955*. 200a: 264):

[...] la mayor imperfección del intelecto humano es su carácter sucesivo, lineal, su encadenación al presente; venerar esa imperfección es un desdichado capricho.

194 Cfr. Borges ("Acerca de Unamuno". 1925/²2001: 112-113):

Figurad el tiempo como una encadenación infinita de instantes sucesivos y no hallaréis razón alguna para que los instantes iniciales de la tal serie sean menos valederos que los que vienen más adelante.

195 Cfr. Borges ("Presencia de Miguel de Unamuno", *Textos cautivos, OC, I*: 249):

La creencia general ha determinado que el río de las horas –el tiempo– fluye hacia el porvenir. Imaginar el rumbo contrario no es menos razonable, y es más poético.

196 Cfr. Borges (Borges/Carrizo 1982: 198):

panteísta¹⁹⁷, originario de Plotino, es también una reformulación de las concepciones panteístas occidentales de Spinoza, del panteísmo oriental, de las especulaciones de Berkeley, Hume y Leibniz¹⁹⁸, parte de la premisa de que "cualquier cosa es todas las cosas" ("La Biblioteca de Babel", *El jardín de los senderos que se bifurcan*, OC, I: 465); cualquier momento es todos los momentos, y de que "[e]l tiempo es el punto microcósmico que puede contener el universo" ("La creación y P. H. Gosse", *Otras inquisiciones*, OC, II. p. 28). De este modelo derivan algunas concepciones acerca de la literatura y de la lectura que pueden ser de relevancia para el tema del canon. En la conferencia "El libro", dictada en 1978 durante un ciclo de conferencias en la Universidad de Belgrano, Borges apunta: "Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros" ("El libro", *Borges oral*, OC, IV: 171). Esta idea del "tiempo del texto", en conjunción –si bien de forma suavizada– con la concepción panteísta, permite a Borges abandonar el momento de creación, privilegiado por la estructura cronológica, y entender la lectura o hecho estético como condensación de un infinito. Dicha acumulación temporal permite, además, concentrar las diferentes instancias participantes en el hecho estético-literario, básicamente distantes en el tiempo. "Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikings, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino –el único destino posible–, la historia universal es la de un solo hombre" ("El tiempo circular", *Historia de la eternidad*, OC, I: 395). Estrategias de acumulación como ésta avalan también el uso constante de la focalización, que bien podría ser interpretada de arbitraria, en cualquier punto del sistema canónico, puesto que en cada uno de ellos se condensa el tiempo y su devenir literario. "Hamlet no es exactamente el Hamlet de Coleridge, de Goethe y de Bradley. Hamlet ha sido renacido. Lo mismo pasa con el Quijote" ("El libro", *Borges oral*, OC, IV: 181).

Cabría conjeturar que la combinación de las formas regresiva y absoluta podría ser el punto de partida para la construcción narrativa de una de las obras capitales del personaje Herbert Quain. Según su intérprete se trata de una novela "regresiva ramificada":

Desde luego en ambas metáforas –o en ambas ideas– hay la misma idea inevitable y real del tiempo como un río. Lo que se cambia es simplemente... que se pone el manantial en el futuro o en el pasado. Pero la idea del tiempo como un río está en las dos y esa idea es exacta, me parece.

197 Dejo tácitamente de lado las distinciones entre panteísmo nihilista y panteísmo spinoziano propuestas por Barrenechea y Alazraki respectivamente.

198 Véase, por ejemplo, el ensayo "Nueva refutación del tiempo" (*Otras inquisiciones*, OC, II: 135-149).

Los mundos que propone *April March* no son regresivos; lo es la manera de historiarlos. [...] Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de otra posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifican en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. El primero es común a todas ellas, naturalmente. ("Examen de la obra de Herbert Quain", *Ficciones*, OC, I: 462)

La tercera y última forma de representación corresponde al tiempo cíclico o circular. En el ensayo "El tiempo circular" Borges analiza la génesis pitagórica de esta teoría y su reformulación de manos de Nietzsche, a la vez que las desestima, pues considera que como los espejos los ciclos fomentan las repeticiones y los agotamientos; en ellos "todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas" ("El tiempo circular", *Historia de la eternidad*, OC, I: 395). Tanto en "El tiempo circular" como en "La doctrina de los ciclos" Borges se siente inclinado hacia una forma del "eterno retorno" compuesto de ciclos nunca idénticos, sino similares. Cada retorno (como la traducción, la lectura o la misma enunciación del canon) re-escibe las formas anteriores y se desplaza continuamente.

En cuanto a la convivencia de preceptos atemporales y temporales dentro del dispositivo "canon", podemos preguntarnos qué implicaciones tiene la preeminencia de la cronología para las formas efímeras de la lectura. El tiempo es ese que "define, simplifica y sin duda empobrece las cosas" ("Pedro Henríquez Ureña. Obra crítica", *Prólogos con un prólogo de prólogos*, OC, IV: 136), por lo que "el arte y la literatura tendrían que tratar de librarse del tiempo" (Borges/Ferrari 1992: 30). ¿Significa esto que estamos ante una reformulación de aquellas declaraciones de T. S. Eliot que exhortaban a los críticos de arte a salvarse y salvar del demonio del tiempo los verdaderos tesoros de la cultura? Sería imposible negar del todo una interpretación como ésta. Sin embargo, no sería errado tomar en consideración otras posibles lecturas. Para ello podríamos ir algo más allá y enfrentarnos a una nueva interrogante: cómo entiende Borges la suspensión del tiempo, o sea, cómo se enuncia el concepto de eternidad.

En 1953 Borges publica un volumen en el que quedan recogidos algunos de sus ensayos sobre esta temática, y más específicamente sobre la cuestión de la eternidad. La eternidad, apunta el autor, no es "la agregación mecánica" de numerosos fragmentos de tiempo, sino la eliminación de dicha fragmentación; o sea, la liberación respecto de nuestra concepción seriada y fragmentada del tiempo. Así "[la eternidad] es una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de esos tiempos" ("Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, OC, I: 357). Similar al mundo futuro propuesto en "Utopía de un hombre que está cansado", dicha proposición equivale a un

abandono de la cronología y un acercamiento al modelo panteísta o del tiempo absoluto como integrador de todos los tiempos posibles.

La diferenciación entre dos tipos de eternidad, planteada en este detallado estudio, puede ayudarnos a esclarecer la noción de longevidad literaria dentro de un canon borgeano. En la evolución del concepto eternidad, enfatiza Borges, aparece con Platón una distinción importante entre aquella eternidad atemporal, ideal y divina (el *aión*) y otra definida como copia de la primera en el mundo repetitivo de las sombras humanas. Esta última, siniestra y precaria, corresponde al hombre. La otra, la divina, luminosa y perfecta, lo excluye.

A modo de reformulación de la tesis platónica, Borges ofrece también dos eternidades: una humana y terrible, equivalente a la versión estática, cercana al museo y al monumento; y otra variada y profunda, resbaladiza y nómada. La primera, cuyo material es la piedra y cuyo proceso es la repetición, es una "realidad más pobre que el mundo" (ibíd.: 358), contiene en su seno algo de anquilosamiento; cierta morbosa preferencia por mostrar los restos y las entrañas petrificadas de un pasado. Con duras palabras presenta Borges la búsqueda de una eternidad museada:

No hay muerte de un escritor sin el inmediato planteo de un problema ficticio, que reside en indagar –o profetizar– qué parte quedará de su obra. Ese problema es generoso, ya que postula la existencia posible de hechos intelectuales eternos, fuera de la persona o circunstancia que los produjeron; pero también es ruin, porque parece husmear corrupciones. ("Paul Groussac", *Discusión, OC, I: 234*)

Pero no es este estado de corrupción y descomposición lo que más le preocupa a Borges, sino el estado de perpetuación y agotamiento de las cosas, consecuencia de la otra forma de eternidad. Consecuentemente, Borges intentará salvar a sus autores y textos preferidos de esta versión del horror. Volvamos a la corrección de sus propias palabras cuando afirma: "Y ¿por qué un gran escritor? Un gran escritor no es nada. Tengo la seguridad de que es «un escritor». Como tengo la seguridad de que es «un poeta» porque un gran poeta ya parece algo un poco falso [...] Un gran poeta ya parece una estatua. Un aniversario" (Carrizo/Borges 1982: 73).

Borges alude al proceso de musealización, o domiciliación de la literatura, como un proceso de desgaste, que termina por convertirse en ese "universo ideal a que nos convida Plotino, [...] un repertorio selecto que no tolera la repetición y el pleonasma. Es el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos" ("Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad, OC, I: 355*). Podríamos pensar también que en aquellas ocasiones en las que Borges expuso sus temores a la inmortalidad ("defiéndeme de ser el que ya he sido / el que ya he sido irreparablemente". "Religio Medici, 1643", *El oro de los tigres, OC, II: 479*) probablemente hacía referencia a esta forma de

eternidad, que como en "La duración del infierno", es "quieta, monstruosa y clasificada" ("Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad, OC*, I: 355).

La otra forma de resistencia al tiempo, y quizá la más feliz e interesante para Borges, se establece sobre el cambio y los desplazamientos, y es sólo posible, si no más allá del canon como archivo, sí en la región del límite; en esa región que invita por igual a la memoria y al olvido; en ese mundo en el que "los verbos conservar y crear, tan enemistados aquí, son sinónimos" (ibíd.: 362). Sus aliados a la hora de proporcionarles a sus "elegidos" esa otra forma de eternidad –o canonicidad– son los mecanismos de nomadización y desterritorialización del texto o su autor que comprenden, entre otras, todas esas estrategias de postergación, la inserción de elementos apócrifos, la falsificación o el pastiche que venimos analizando. Baste recordar la eternidad de *Las mil y una noches* desplazándose en sus traducciones, o el *Quijote* reescribiéndose en manos de Pierre Menard, o, por qué no, Herbert Quain regalando historias para futuros escritores, uno de ellos, el mismo Borges¹⁹⁹.

Reflexionar sobre el tema del tiempo y su infinitud nos conduce invariablemente al cuento "El inmortal", primer relato del volumen *El Aleph* publicado en 1949. Algunos críticos han visto en este cuento la narración trágica de la búsqueda de una inmortalidad personal, individualizada y biográfica por parte del ser humano²⁰⁰. Sin embargo, el sesgo patético se disuelve si leemos este relato desde la perspectiva de una eternidad olvidadiza como vía de redención frente a la presumible petrificación de lo modélico. La eternidad como olvido se asume entonces como parte, quizá plegada, de la memoria e invita a la transformación y al desplazamiento. Homero puede entonces olvidar su propia temporalidad, la condición "homérica" de su biografía. Téngase en cuenta, además, que la historia cobrará otro matiz al ser leída desde la problemática de la condición canónica, que en el caso de Borges está en estrecha relación con la superación de las marcas del origen, o sea, de las circunstancias temporales, biográficas, históricas e incluso lingüísticas que acompañaron la creación del texto.

Este canon como límite, así como la idea de una inmortalidad, que fija y eterniza, en contraposición con la libertad y la productividad del olvido, de lo excluido del archivo como memoria, constituyen el eje sobre el que se desarrolla el poema "A un poeta menor de la antología". La relación entre

199 En este sentido disentimos con la opinión de Juan Arana para quien Borges busca "restablecer de algún modo la unidad del mundo y de la vida humana", a través de un concepto de eternidad que unifica las cosas (1999: 210). A su juicio esto constituye un "impulso hacia la unidad" (ibíd.: 211) y resume una declarada ansia de plenitud: todos los momentos del tiempo, así como todos los puntos del espacio, confluyen y se funden en ese "mágico marco, ajeno tanto al devenir como a la multiplicidad" (ibíd.: 210).

200 Véase, por ejemplo, el ensayo de Cervera Salinas en *Borges Studies on Line*. (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/cerver.htm>).

musealización de la experiencia literaria y agotamiento del placer de la lectura aparece aquí como contraparte de una de las formas de canonización: la inclusión o exclusión de un autor en una antología:

¿Dónde está la memoria de los días
que fueron tuyos en la tierra, y tejieron
dicha y dolor y fueron para ti el universo?

El río numerable de los años
los ha perdido; eres una palabra en un índice.

Dieron a otros gloria interminable los dioses,
inscripciones y exergos y monumentos y puntuales historiadores;
de ti sólo sabemos, oscuro amigo,
que oíste al ruiseñor, una tarde.

Entre los asfódelos de la sombra, tu vana sombra
pensará que los dioses han sido avaros.

Pero los días son una red de triviales miserias,
¿y habrá suerte mejor que la ceniza
de que está hecho el olvido?

Sobre otros arrojaron los dioses
la inexorable luz de la gloria, que mira las entrañas y enumera las grietas,
de la gloria, que acaba por ajar la rosa que venera;
contigo fueron más piadosos, hermano.

En el éxtasis de un atardecer que no será una noche,
oyes la voz del ruiseñor de Teócrito.

("A un poeta menor de la antología", *El otro, el mismo*, OC, II: 249)

Herencia y filiación

El estudio de los precursores literarios ha encontrado en la representación cronológica de la literatura dentro del canon literario su base primordial. De ella también se desprende un criterio a menudo utilizado como forma de elección: el "alcance literario", entendido como persistencia de un autor en función de predecesor de la mayor cantidad posible de autores o generaciones posteriores. En una reseña aparecida en 1937 Borges llama la atención sobre los riesgos que acompañan a estas formas de representación literaria: "En tres facilidades, en tres errores suelen incurrir los libros como éste: [...] El tercero y sin duda no el último: reducir el pasado a la anticipación del presente y no ver otra cosa que precursores" (Reseña a *The Romantic Age*, de R. B. Mowat. *Textos cautivos*, OC, IV: 316). Borges desestima la idea de herencias y precursores por ser el resultado de una organización cronológica y evolucionista. Borges desarrollará aún más esta idea, agregando su relación con una metafísica de la trascendencia y el origen que básicamente él rechaza: "[...] el indefinido progreso hace de todo libro el borrador de un libro sucesivo: condición que si linda con lo profético, da en lo insensato y

embrionario también" ("T.S. Eliot y la eternidad", *Textos recobrados 1931-1955*. 2001a: 50).

Por otra parte, si leemos sus clases de literatura anglosajona como posible enunciación del canon borgeano, constataremos primeramente una organización de tipo cronológico, que avanza desde los orígenes de la poesía anglosajona hasta llegar a Oscar Wilde y Stevenson. Sin embargo, algunos detalles nos devuelven a los modelos alternativos de representación del tiempo. Borges dedica buena parte de la conferencia número cinco a reflexionar acerca de la introducción de la firma como elemento integrante del cuerpo del poema de manos de Cynewulf. Partiendo del citado poeta cristiano y anglosajón, Borges ilustrará la continuidad de la tradición de firmar siguiendo una línea que va, en este orden, de Walt Whitman, a Pierre Ronsard (siglo XVI), a Lugones y finalmente a algunos poetas persas (siglo XIV), creando así un particular sistema de herencias y cronologías (*Borges, profesor*. Clase No. 5. 2000: 181). Otro aspecto de interés puede ser la vinculación del coraje reflejado en Beowulf, poesía cristiana del siglo VIII, con los compadritos porteños del siglo XX. En principio podríamos explicar estos saltos temporales aludiendo a la tendencia borgeana a "perderse" en largas digresiones y preguntarse, al cabo de un rato, cuál era el tema sobre el que debía o quería hablar. Igualmente, podría responder al carácter hedónico que marca tanto su propia lectura como la configuración de sus clases. Sin embargo, si tenemos en cuenta su rechazo a las representaciones evolucionistas podemos ver en estas un claro gesto de desaprobación hacia las filiaciones literarias, una de las tantas "minucias" o "pequeñas miserias" (Borges/ Carrizo 1982: 296), en las que solía reincidir la crítica del momento. En ellas, observa Borges, "hay algo inmaduro y desgarrado" ("La nadería de la personalidad", *Inquisiciones*. 1925/2001: 155). Con una argumentación que remite a aquella utilizada para negar los elementos autóctonos como esencia de la identidad nacional, Borges desestima la problemática de los precursores literarios de la siguiente forma: "[...] no se rebajó a la tarea de nombrar a sus precursores; tampoco los versículos del Corán enumeran las fuentes que alimentaron su lúcido caudal" ("El prototipo de Zaratustra", *Textos recobrados 1931-1955*. 2001a: 215).

La salida de esta rigidez de herencias y cronologías, propone Borges conversando con Antonio Carrizo, puede estar en la forma en que, por ejemplo, los persas se acercan a la literatura. Citando a Roy Bartholomew, Borges afirma, con no poco entusiasmo, que

[...] en Persia la poesía tampoco ha sido considerada históricamente. No se piensa si un autor influye en otro; si es anterior, si es posterior. Ya está en una suerte de eternidad; todos son contemporáneos. (Borges/Carrizo 1982: 296)

De esta declaración se desprende también una diferenciación, a menudo repetida, entre la literatura y la historia de la literatura. Esta última se

constituye como la conjunción de un orden cronológico y filial, y está separada de la primera; la variante cronológica es una posible forma de lectura, pero no es ni la única, ni la más interesante.

Pero volviendo al tema de los precursores, y revisando sus estudios al respecto, encontramos un ensayo, publicado en *La Nación* en 1951 e incluido posteriormente en el volumen *Otras inquisiciones*, que bajo el título de "Kafka y sus precursores" desarrolla un modelo alternativo de las relaciones de herencia y filiación dentro de la literatura. Varios precursores de un autor X, propone Borges, no se conocen y ni siquiera —en su tiempo— se encuentran semejanzas entre ellos, pues su punto de convergencia está en una obra aún por escribirse, que donará retrospectivamente una conexión y un sentido a sus precursores. La lectura de la obra de ese futuro autor X enriquecerá y reescribirá el texto de sus precursores; pues al producir nuevos códigos de lectura generará nuevas herramientas para el análisis de textos ya existentes, reescribiendo así la arquitectura del universo literario. Para demostrar este mecanismo de repercusión y reordenamiento continuo Borges pone como ejemplo el caso de Franz Kafka, uno de los autores que según él puede ser considerado como canónico:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema «Fears and Scruples» de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. [...] El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. ("Kafka y sus precursores", *Otras inquisiciones*, OC, II: 89)

El tratamiento narrativo de esta idea, había aparecido ya en "El acercamiento a Almostásim", publicado en 1936, como parte del volumen *Historia de la eternidad*, cuyo prólogo delata el origen y el propósito de esta historia:

"El acercamiento a Almostásim" es de 1935; he leído hace poco *The Sacred Fount* (1901) cuyo argumento general es tal vez análogo. El narrador en la delicada novela de James, indaga si en B influyen A o C; en "El acercamiento a Almostásim" se presiente o adivina a través de B, la remotísima influencia de Z, a quien B no conoce. (Prólogo a *Historia de la eternidad*, OC, I: 351)

Podemos reconocer aquí las huellas de la ingeniosa técnica elaborada por Menard y por los críticos de Tlön, en "Pierre Menard, autor del Quijote" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" respectivamente. Estaríamos entonces ante una estrategia de ordenación del canon basada en la "técnica del anacronismo

deliberado y de las atribuciones erróneas", una "técnica de aplicación infinita" que según el estudioso y defensor de la obra de Pierre Menard:

[...] nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo*, ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? ("Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones*, OC, I: 450)

Cabría apuntar, además, que la simpatía de Borges por los itinerarios no lineales se traduce también en una búsqueda constante de intertextualidades y "entonaciones" distintas a lo largo de toda esa vasta y compleja biblioteca enciclopédica que es el canon de Borges. En este sentido constituye una vía para distanciarse de un concepto agónico, o de "angustias de las influencias" como lo llama Bloom, como principio organizador de la literatura. En el mismo ensayo sobre Kafka, Borges deja claro que para la crítica literaria "[...] la palabra «precursor» es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad" ("Kafka y sus precursores", *Otras inquisiciones*, OC, II: 89). Con ello los conceptos de herencia y filiación quedan asociados a una estructura jerárquica, y por lo tanto hegemónica. Recordemos que ante la problemática de la tradición y del posicionamiento del artista ante ella, Borges proponía una relación, semejante a lo que Vattimo llama *Verwindung*²⁰¹.

Unidad, límite y centro como formas estabilizadoras del canon

Antes de pasar a estudiar las estructuras de organización del canon dentro del universo borgeano, se hace necesario repasar algunos aspectos importantes dentro de la concepción general del canon y su estructuración.

En su polémico libro *The Western Canon* Harold Bloom señala: "El canon occidental [...] existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral" (Bloom 1995: 45). Más allá de lo discutido y discutible del lugar del límite del canon de Harold Bloom y de si éste es realmente un objetivo o un móvil o una razón, Bloom acierta al atribuirle a la diferencia un papel fundamental dentro del proceso de formación del canon. A este hecho se suma que la

201 *Verwindung*: término heideggeriano retomado por Vattimo (1991: 95-112) para contraponer a la tradicional noción dialéctica de la historia basada en la superación (*überwindung*) una continuación histórica que aúna los procesos de retomar, mantener y distorsionar lo anterior en una concepción irónico-hermenéutica-distorsionante de la historia.

misma diferencia produce y establece la relación con lo diferente²⁰². De la relación con el límite y la diferencia, y de la abismal desproporción entre el elevado número de textos u autores no seleccionados y el número infinitesimal de los escogidos, podemos deducir que el canon funciona a partir de una retórica de la exclusión. Como toda retórica de exclusión esta supone los atributos de fuerza y poder. De ahí que algunas voces críticas, y en especial el multiculturalismo, el feminismo y los estudios postcoloniales, llamen *cultura de exclusión* a aquella cultura dominante, que en detrimento de la deseada *cultura del reconocimiento* marca históricamente la formación del canon. A juicio de Edward Said (1984: 25), en una sociedad de desigualdades los procesos de ordenación y estructuración contienen siempre mecanismos de represión y coerción. En no pocas ocasiones se ha obviado el hecho de que la problemática de la distinción –o identidad– a través del canon no escapa de esa larga tradición logocéntrica y esencialista, que por su disposición establece un sistema binomial en el que se oponen lo central y lo periférico, lo verdadero y lo falso, lo importante y lo superfluo, lo esencial y lo marginal, lo sensible y lo inteligible. Máxime cuando constatamos que el canon se ubica siempre del lado ventajoso de la oposición²⁰³.

Efectivamente, las formas binarias y su correspondiente repartición de poderes han sido desde siempre uno de los puntos más polemizados en las discusiones acerca del canon²⁰⁴. Su maniquea división en espacios

202 Cfr. Schmidt/ Vorderer (1995: 145):

La estructura básica del canon puede ser determinada como diferencia que produce una diferencia. Canonización es diferenciación, revisión de la diferencia y valoración de la diferencia. (*trad. nuestra*)

Die Grundstruktur von Kanonisierung kann bestimmt werden als Unterscheidung, die eine Unterscheidung macht. Kanonisierung ist Differenzsetzung. Differenzbearbeitung, und Differenzbewertung.

203 Cfr. Schmidt/Vorderer (1995: 146):

La parte de la diferenciación valorada positivamente reduce el valor de la otra. La excluye totalmente. De ahí que la canonización suponga siempre también censura y olvido. (*trad. nuestra*)

Die jeweils positiv prämierte Seite der Unterscheidung mindert den Wert der anderen oder schliesst die ganz aus. Daher impliziert Kanonisierung immer auch Zensur und Vergessen.

204 Según Reinhard Nethersole (1997) el impulso renovador de una discusión como ésta es de gran alcance; en ella se han puesto en tela de juicio una serie de estructuras mentales que sustentan los principios de la cultura occidental. Uno de estos principios es la tendencia a dividir el mundo en binomios excluyentes (propio/ajeno, cercano/lejano, especial/general, esencial/transitorio, particular/universal, local/global, o lo que es lo mismo en unidad o multiplicidad).

excluyentes parte de un esquema de presencia *versus* ausencia, que supone, a su vez, una unidad para lo interior y una multiplicidad o heterogeneidad para lo exterior. Bajo estas disposiciones subyace una organización a partir del centro o raíz, esencial y predominante en la episteme occidental. El centro es en estas disposiciones el lugar paradigmático del poder –Dios, el rey, el sujeto, el origen–, tanto por la exclusividad que aporta la posición central, como por su relación con la fuente, la raíz, de la que, según este sistema, todo emana. A diferencia de la opinión de Alois Hahn, para quien el modelo canónico sobre el que se construye el canon tradicional caducó en el siglo XIX con el fin de la era antropocéntrica y a más tardar con Nietzsche (Hahn 1987: 33), el tono alarmado con que tan insistentemente ha sido proclamado el estado de crisis –por fragmentación y pérdida de un eje moral, estético y político– pone en evidencia que esa desaparición, teóricamente concebible, se hace aún esperar.

Si retornamos por un momento a la historia misma del término y a sus transformaciones, constataremos que ni la estructura organizadora primera –relativa a la medida y a las proporciones– ni su uso como título de manuales de construcción supone un universo centrado y excluyente como lo es el canon moderno. De hecho, y como afirma Jürgen Dummer (2001: 11), los primeros usos del término no estaban relacionados con los mecanismos de valoración y exclusión que hoy conocemos. No debe olvidarse tampoco que incluso lo que hoy consideramos el primer canon de la literatura –el Canon de Alejandría– en el sentido de canon de excelencia, es un concepto posterior. Mientras el canon fue aplicado como instrumento pragmático, ya sea en el ámbito de la formación o en el de la creación, permaneció alejado de aquella estructura valorativa propiciadora de los mecanismos de exclusión, aislamiento y negación. A partir del momento en que a los criterios funcionales se le adjuntan criterios de tipo estético, quedan superpuestas estas tendencias diferentes –la de la representación y la de la valoración– que traen consigo, además, la conocida repartición de valores entre lo incluido y lo excluido. La llegada del canon de la excelencia es el punto de partida para la instauración de estos sistemas a la vez centrados y valorativos.

Evidentemente, el surgimiento de un canon de la excelencia no explica el porqué de una organización de tipo centrada ni la realidad de una sobrevaloración del centro. La causa de ello habría que buscarla más bien en la constitución de la episteme occidental y en el modelo arbóreo característico de su organización. Según los estudios Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, las estructuras arbóreas o "libro-raíz" – en su forma pura, apenas inexistentes dentro de la representación moderna– surgen a partir de una raíz o unidad, que se bifurcará en dos nodos o "hijos".

Estos a su vez se bifurcarán en dos y así sucesivamente²⁰⁵. Si bien el canon de la excelencia es un punto de giro hacia la constitución de la estructura arbórea como representación del canon, el paso más significativo en esta dirección estabilizadora y organizadora del canon debe ser buscado en el canon bíblico y en su uso posterior. La función del canon como instrumento a la vez de cohesión y delimitación de una comunidad, correspondiente al canon religioso, ha fomentado el establecimiento de estas estructuras centradas y de apariencia orgánica y consolidada como modelos organizadores del canon literario.

Borges y "las secretas aventuras del orden"

Casi al final del relato "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", el Borges narrador comenta la falsedad que habita la idea de las clasificaciones ordenadas de una realidad exterior, y sugiere:

¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas –traduzco: a leyes inhumanas– que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres. [...] Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Ficciones*, OC, I: 443)

Como es sabido, en no pocas ocasiones Borges hizo referencia a la importancia de la figura del laberinto dentro de su obra y su pensamiento. Con similar frecuencia comentó el origen y el significado de esta particular arquitectura²⁰⁶, relacionada de alguna manera con las figuras del espejo y el

205 La forma más común es, a juicio de los autores, el *sistema-raicilla* o *raíz fasciculada*, en apariencia más complejo y menos ligado a la raíz, pero que aun así se presenta a sí mismo como sistema orgánico, signifiicante y objetivo. En él "la realidad natural aparece ahora como aborto de la raíz principal, pero su unidad sigue subsistiendo como pasado o futuro, como posible" (Deleuze/Guattari 2002: 11).

206 Cfr. Borges (1985: 1):

Es el símbolo más evidente de estar perdido. Yo me siento tantas veces perdido. El símbolo del laberinto es el símbolo más evidente. Además, todas las construcciones del hombre tienen un fin bastante claro. Por ejemplo, el comedor para comer, el dormitorio para dormir, la sala de espera para esperar. Pero la idea de construir el laberinto, un edificio para que quien entre en él se pierda, es una idea rarísima.

tigre ²⁰⁷. Todas vinculan la rigurosidad y el caos. Rigurosidad en la presentación de un orden seriado, geométrico y en aparente armonía –las rayas del tigre, las líneas del laberinto, la exactitud de los espejos–; el caos estará inscrito en el desvarío de la repetición, acaso infinita. Sin duda alguna, éstas son formas de subversión de un espacio centrado que pueden llegar a convertirse en trágicas, horribles. Sea como fuere, todas ellas pueden ser agrupadas bajo la denominación de "secretas aventuras del orden" ("Valéry como símbolo", *Otras inquisiciones*, OC, II: 65). Bajo esta denominación, en sí misma oximorónica, queremos agrupar todas aquellas disposiciones caracterizadas por la convivencia de construcciones organizadoras (las matemáticas, la biblioteca, el congreso, el archivo, la ciencia o la lógica) junto a ciertos elementos perturbadores (el Zahir, el libro de arena, la esfera de Pascal, el tigre azul, etc.). En ellas puede verse un modo borgeano de subvertir los presupuestos fundamentalistas y esencialistas básicos para el concepto del canon como dispositivo de acumulación y organización del conocimiento.

Los relatos "El Aleph", "El Zahir", "El libro de arena", "La biblioteca de Babel" y "El jardín de los senderos que se bifurcan", para sólo citar los más conocidos, pueden entonces ser leídos como tratamiento narrativo de dicha estructura. Y, ¿no coincide esta organización de sus textos con la idea del libro infinito, en el que cada elemento es independiente y por lo tanto inabarcable?

La representación de un universo a través de una estructura descentrada es también la forma de organización que escoge Borges para su libro *Atlas*. En el prólogo a este volumen publicado en 1984 Borges declara que *Atlas* es una recopilación de textos que asume su naturaleza "sabiamente caótica", en el que "cada título abarca una unidad, hecha de imágenes y palabras" (Prólogo a *Atlas*, OC, III: 403). Y, ¿no coincide esta organización de sus textos con la idea del libro infinito, en el que cada elemento es independiente y por lo tanto infinito?

Como era de esperar, esta no es la única forma anti-fundamentalista de un espíritu escéptico como el de Jorge Luis Borges. Muchas de ellas han sido señaladas y estudiadas detalladamente por algunos de sus estudiosos. Desde las estructuras oximorónicas propuestas por Jaime Alazraki ²⁰⁸, pasando por

207 La gran cantidad de relatos que trabajan estos dos motivos o figuras nos impide ofrecer aquí una lista exhaustiva. De todas formas, a modo de guía, remitiremos en el espejo a "El espejo de tinta" (*Hombre de la esquina rosada*), "El espejo de los enigmas" (*El idioma analítico de John Wilkins*), "Los espejos velados" (*El hacedor*) y "El espejo y la máscara" (*El libro de arena*). Por su parte, el tigre aparece en "El oro de los tigres" (*El oro de los tigres*), "El otro tigre" (*El hacedor*), "Tigres azules" (*La memoria de Shakespeare*), "Mi último tigre" y "Las islas del tigre" en *Atlas*.

208 Según Jaime Alazraki (1971: 421-427) la obra de Borges subvierte el rigor formal y la búsqueda de la verdad. Y lo hace a través de una "contaminación" del ensayo y la

las anti-representacionistas apuntadas por Silvia G. Dapía²⁰⁹, hasta los fenómenos de rizoma y pharmakeus analizados por Alfonso de Toro²¹⁰.

Desde aquí podemos suponer una particular forma borgeana de acercarse al catálogo o lista, primer nivel semiológico de la enunciación del canon. Tradicionalmente la función de una lista es la presentación ordenada de elementos agrupados por criterios comunes a todos ellos, y no presentes en el resto de los elementos que conforman ese universo. Para empezar nos detendremos en las técnicas de enumeración, pues, como hemos visto en el segundo capítulo de la primera parte ("La condición discursiva y textual del canon"), el catálogo o lista equivale a la concreción de una lógica enumerativa que nos lleva de un elemento a otro.

Para comenzar quizá sea necesario recordar la frecuencia con que Borges hace uso de la enumeración en sus textos. Él mismo comentó alguna vez el placer anidado en ellas: "Es verosímil que en la insinuación de lo eterno [...] esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran" ("Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad, OC*, I: 364). Pero, ¿coinciden estas enumeraciones borgeanas, evocadas como puertas hacia el infinito, con aquel tipo de enumeración y clasificaciones básicas en el canon, en las que la exclusión y la voluntad de representatividad de un afuera son cruciales?

El canon se estipula como una de las formas de articulación del límite. Su función reguladora y organizadora lo convierte en una estructura que tiende a la estabilidad y a la síntesis organizadora. Esta voluntad es, hasta cierto punto, incompatible con el sentido de lo movedizo, sugerido en las enumeraciones borgeanas. Podría objetarse que aun siendo organizaciones

narrativa, que se nutre de "errores accidentales" en los ensayos y de "falsas circunstancias" en los cuentos, de modo que juntos "represent the contingent immediacy of reality, the limits of the province where Aristotelian logic prevails". Con estas novedosas formas híbridas el ensayo cobró nuevas cualidades en las que "structure becomes an effective expressive vehicle for the intended theme. As with the oxymoron, where a word is modified by an epithet which seems to contradict it, in his essays Borges studies a subject by applying theories that he has previously condemned as fallible and fallacious. Oxymoron is an attempt to overcome the inherent narrowness that reason has imposed on language; it is a «no» to a reality conceptually ruled by words".

209 Silvia Dapía (1999) recorre la obra de Borges en busca de similitudes o diferencias con respecto a las propuestas de tres anti-representacionistas (Hilary Putman, Donald Davidson y Richard Rorty), llegando a la conclusión de que las formas anti-analíticas en Borges se acercan primeramente a Rorty, quien presenta el término "vocabularios" como trama o red de conceptos a través de los cuales el ser humano accede a la realidad.

210 Cfr. los numerosos y ampliamente citados ensayos de Toro (1999, 1999a). A partir de un análisis de las formas postmodernas de subversión de la metafísica del origen y el fundamento, Alfonso de Toro afirma la preeminencia de estructuras rizomáticas y heterotópicas dentro de la producción textual borgeana.

nómadas, todas conservan la rigurosidad de un orden. Más que nada, debemos insistir en que estas no son formas de superación o eliminación del dispositivo del archivo, sino que son propuestas de subversión basadas en la simulada, pero efectiva fuga. El paradigma de esta imposibilidad de un orden real fue presentado por Michel Foucault (1966: 5-6) en *Les mots et les choses*, como punto de partida de su extenso estudio sobre la arqueología del pensamiento occidental. El pasaje citado en el texto corresponde a "El idioma analítico de John Wilking". El texto borgeano reproduce una enumeración de tipologías por las que, según cierta enciclopedia china, pueden ser clasificados los animales. "Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas", apunta Foucault. Los elementos existen; agruparlos y ubicarlos en un sistema que funciona a partir del límite, la exclusión y la unificación de los signos es, sin embargo, básicamente imposible. "Jamás se logrará definir entre cada uno de estos conjuntos y el que los reúne a todos una relación estable de contenido y continente" (ibíd.). Si bien los elementos están ahí dispuestos y separados unos de otros, es imposible trazar para ellos un espacio estable que los acoja y los agrupe. La conjunción de esta imposibilidad queda enmascarada en el esquema de la enumeración alfabética, esa forma organizadora y sosegada que nos entregan el alfabeto y los números naturales. Dicha conjunción da pie a la inquietante sospecha, comenta Foucault, de que

[...] hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteroclítico. (Ibíd.)

Si bien el estudio foucaultiano se concentra únicamente en este ejemplo, bastará un rápido repaso de la producción borgeana para constatar que dicha técnica de enumeración no es exclusiva de este relato. Anteriormente habíamos mencionado una de estas enumeraciones de la "no-presencia" en el ensayo "Bouvard et Pécuchet", en el que Borges crea un espacio de encuentro para todas las figuras del loco. Podríamos añadir, además, las enumeraciones emprendidas por el personaje Argentino Danieri en su proyecto –irónicamente presentado por el narrador de "El Aleph"– o las enumeraciones que conforman el poema "Alguien sueña". Prescindiendo de un análisis detallado de las variantes de enumeración y sus implicaciones en la obra de Borges²¹¹, quisiéramos rastrear las posibles implicaciones de esta particular construcción para la organización del canon.

La subversión del espacio del límite real de las cosas y la imposibilidad de la clasificación separada del espacio inmaterial de la pronunciación sugieren la imposibilidad de una enunciación del universo canónico más allá

211 Cfr. los aportes de Alazraki (1986: 149-157), Barrenechea (1965) y Molloy (1979).

del lenguaje. En efecto, el canon borgeano, como el universo del Aleph, o la memoria de Funes, existe sólo desde la enunciación y pierde todo curso legal –léase poder– fuera de la contingencia de su propia enunciación. Esto podría explicar la lógica de las enumeraciones "disparas" de libros o autores clásicos, o la composición de su Biblioteca personal. Los cánones que va formando Borges a través de sus composiciones y enumeraciones del universo literario, tanto en sus antologías como en sus conferencias, son agenciamientos de una estructura, "agenciamientos maquínicos de deseo, agenciamientos de enunciación", en el sentido de Deleuze y Guattari (2002: 27).

Borges sugiere entonces que la literatura crea, en un acto de duplicidad, un canon como agenciamiento momentáneo más allá de las técnicas de un archivo. El arte del crítico o *canon maker* es comparable con la labor primera del infame Hakim, tintorero que entregaba en vivos colores un universo distinto y por lo tanto inexistente. Abandona, por tanto, la voluntad de verdad; subvierte ese poder tanto ontológico como topológico generado por el archivo. La idea del lector como creador de lo que lee –el lector de cánones como su creador– es también la idea básica del poema "La dicha", entre cuyos versos encontramos "Los libros de la biblioteca no tienen letras. Cuando los abro surgen", o "al hojear el atlas proyecto la forma de Sumatra" o el verso final "El que lee mis palabras está inventándolas". Estos versos pueden ser leídos como referencias a la recepción en cuanto agenciamiento, a un universo literario que se deja construir a través de la cartografía, no como su calco o reproducción aparente, sino como mapa y contingencia, como presentación que actúa sobre lo real.

Por otra parte, la enumeración como serie de derivaciones de un modelo clasificatorio "es aburrido y en ellas lo único que se nota son las omisiones" ("Crónicas. Los premios de poesía" 1999: 314). Son correlatos del catálogo de Argentino Danieri, cuyo propósito lírico era inventariar la composición plural del planeta, y cuyo producto era, si bien considerable, también limitado. Si el rigor científico lo mueve, como al proyecto de Danieri que "no tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad", el catálogo correrá la sombría suerte del tedio y el agotamiento. Una forma de evitarlo podría estar en la inserción de nuevos espacios –textos apócrifos, detalles y giros agregados a la historia de un relato, autores inexistentes, entradas en enciclopedias, datos biográficos o geográficos– en los espacios reales. La siguiente anécdota, relatada por Adolfo Bioy Casares, uno de los grandes amigos y colaboradores de Borges, puede ilustrar hasta qué punto la interferencia entre lo representante y lo representado puede promover contagio. Una persona, relata Bioy Casares, tras haber discutido con Borges sobre "El acercamiento a Almostásim", pidió a su librero la inexistente novela *The Approach to Almostásim*, de Mir Bahadur Alí. Y en este caso, agrega Bioy, no se trataba de alguien ajeno a las fantasías del autor (Bioy Casares 1942: 60-65).

En consonancia con su rechazo, su elogio irá dedicado a aquellas obras que se insertan en la realidad y la contaminan. Basta con pensar en la idea de un *Quijote* leyendo al *Quijote*, Schreznada contando en la profundidad de una noche la historia de las *Mil y una noches*, o la entrada en una copia pirata de la *Enciclopedia Británica* transformando al mundo en el universo de Tlön. La reconstrucción es una construcción más rica que el original, más plural y más abierta; como mismo la traducción, el plagio o la biografía son más polisémicos que su realidad primaria, textual o vivencial. ¿No es el canon, entonces, con la adición de los textos dobles, inexistentes, plagiados y modificados mucho más rico que la literatura misma?

Si coincidimos con Brian McHale en que la condición postmoderna es "un paisaje anárquico construido a partir de mundos plurales" (McHale 1987: 37), podemos considerar a Borges como un *postmodernist canon maker*, un creador del canon como pastiches, tergiversación, variación o cartografía. Como en ese canon bíblico enriquecido por el azar y la suerte con la llegada de un quinto Evangelio, como el texto de las *Mil y una noches*, enriquecido por las fuerzas amansadoras de la historia con nuevas imágenes creadas por el traductor, como la historia de la literatura inglesa, enriquecida en la voz del Borges profesor, con la adición de relatos y detalles, el canon literario podrá ser, no el instrumento de la Verdad y la Historia, que todo lo fija y clasifica, sino el producto de una mente –de las tantas mentes de los tantos y productivos lectores– fantasiosa y ágil como la de Borges mismo.

Hacia un modelo estructural del canon borgeano

"A lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros, o de páginas, cuya lectura fue una dicha para nosotros y que nos gustaría compartir" (Prólogo a la colección "Biblioteca personal. Prólogos", *OC*, IV: 449). Con estas palabras introduce Borges la colección "Biblioteca personal" publicada por Hyspamérica en 1985. Ese gran catálogo del placer, pasado y futuro, que es la biblioteca borgeana, mira hacia el infinito. Lo inconmensurable no radica en su número, sino en la densidad infinita de cada uno de sus libros. Libros que, como el Zahir, o el Libro de Arena, se desdoblan y ramifican perennemente. Esta biblioteca, como aquella de "La Biblioteca total", lo englobará todo:

Todo estará en sus ciegos volúmenes. Todo: la historia minuciosa del porvenir, Los egipcios de Esquilo, el número preciso de veces que las aguas del Ganges han reflejado el vuelo de un halcón, el secreto y verdadero nombre de Roma, la enciclopedia que hubiera edificado Novalis, mis sueños y entresueños en el alba del catorce de agosto de 1934, la demostración del teorema de Pierre Fermat, los no escritos capítulos de Edwin Drood, esos mismos capítulos traducidos al idioma que hablaron los garamantas, las paradojas que ideó

Berkeley acerca del Tiempo y que no publicó, los libros de hierro de Urizen, las prematuras epifanías de Stephen Dedalus que antes de un ciclo de mil años nada querrán decir, el evangelio gnóstico de Basílides, el cantar que cantaron las sirenas, el catálogo fiel de la Biblioteca, la demostración de la falacia de ese catálogo. Todo, pero por una línea razonable o una justa noticia habrá millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias. Todo, pero las generaciones de los hombres pueden pasar sin que los anaqueles vertiginosos –los anaqueles que obliteran el día y en los que habita el caos– les hayan otorgado una página tolerable. ("La biblioteca total". 1939: 14)

El concepto de canon ha estado siempre estrechamente vinculado a la idea de la biblioteca. A juicio de Alexander Honold:

[e]l canon occidental ha sido y es hasta hoy una biblioteca. Todo lo que en materia de grandes nombres, artefactos y formas de pensamiento ha alcanzado validez canónica a través de los siglos ha sido organizado, representado y transmitido según el modelo del libro y de las colecciones de libros. (*trad. nuestra*)²¹²

Partiendo de la idea borgeana de una biblioteca como mapa –en el sentido deleuziano– podemos ir más allá y acercarnos al concepto de biblioteca virtual y de ahí al de hipertexto²¹³.

"Todos los libros son un solo libro" (Borges/Carrizo 1982: 15), sentenció Borges, y ese libro de libros nos remite a la enciclopedia. Si bien las figuras del "Aleph" y de "La Biblioteca" pueden ser presentadas como metáforas epistemológicas²¹⁴ del canon, no es menos cierto que la enciclopedia de

212 Cfr. Honold (1987: 556):

Der abendländischen Kanon war und ist bis heute eine Bibliothek!
Was auch immer über die Jahrhunderte hinweg an grossen Namen,
Artefakten oder Gedanken Gebilde in kanonischer Geltung
erlangte, wurde organisiert, repräsentiert und tradiert nach dem
Muster des Buches und der Büchersammlungen.

213 El hipertexto es una tecnología que organiza una base de información en bloques de contenidos de naturaleza diversa –audio, imagen, texto, video, gráficos–, conectados a través de una serie de enlaces cuya activación o selección supone el acceso inmediato a cualquier elemento de la información. En la estructura hipertextual los datos se almacenan en una red, siguiendo la construcción del pensamiento humano en su desarrollo natural y no lineal, por saltos, y sobre todo, por asociación. A diferencia del dispositivo que normalmente llamamos texto, en que la lectura se realiza de forma secuencial desde el principio hasta el final, el hipertexto propone una lectura descentrada estructurada únicamente según los flujos de la curiosidad o del interés del lector.

214 Partimos del uso de "metáfora epistemológica" en Borges propuesto por Alazraki (1971a) remitiéndose éste a la definición de Umberto Eco. Bajo esta denominación entendemos la capacidad de ciertas metáforas de reflejar las vías en que la ciencia y

alguna forma las engloba. Añádase a esto la presencia constante de la enciclopedia tanto para el Borges creador como para el Borges lector.

En una entrevista publicada en 1982 en el marco de una serie de diálogos con diferentes autores argentinos, Borges recordaba con placer su niñez entre libros y estanterías:

El ambiente de mi casa era literario. Yo creo que mi verdadera educación fue la biblioteca de mi padre, en gran parte de libros ingleses. [...] Yo recuerdo sobre todo la *Enciclopedia Británica*, que sigo releendo y que no he agotado aún. (1982)

Más tarde, en 1929, cuando ganó el Premio Municipal por su tercer libro de ensayos, cuenta Borges en su *Ensayo autobiográfico*, destinaría el dinero recibido a la compra de algunos ejemplares de la *Encyclopaedia Britannica* (1999a: 62). Como una constante en sus días permanece en Borges el apego con las enciclopedias. "Yo he sido siempre lector de enciclopedias, creo que es uno de los géneros literarios que prefiero" (1993), comentaba Borges en una conversación con algunos críticos y luego, en 1985, con Osvaldo Ferrari reiteraba: "Es que yo creo que la enciclopedia, para un hombre ocioso y curioso, puede ser el más grato de los géneros literarios" (Borges/Ferrari 1992: 170). Estas son sólo algunas de las tantas palabras de simpatía. En consecuencia con esto encontramos algunas reseñas y prólogos a enciclopedias. Un gran interés despertó en Borges la existencia de una "real enciclopedia falsa": la copia pirata de la *Enciclopedia Británica* que se transformará en el punto de partida para su relato "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", uno de sus textos más conocidos.

La preeminencia de la enciclopedia en la lectura y la escritura de Borges se debe a cierta predilección por sus particulares técnicas de estructuración y organización. Primero que todo ha de recordarse que cuando hablamos de enciclopedia nos referimos a un volumen más o menos extenso, sin pretensiones de originalidad, que presenta un panorama supuestamente exhaustivo e imparcial del conjunto de los conocimientos. Como estructura de organización y transmisión del conocimiento, traducida al espacio de la producción literaria, la enciclopedia puede ser leída como forma de enunciación del canon. De hecho, las formas más discutidas del *Kanontext* corresponden precisamente a las historias de la literatura, sobre todo a la antología, o *lexica* de textos imprescindibles para el trabajo del crítico o investigador. Aunque Borges reitera la fascinación con la idea de un mundo

la cultura de una época determinada se enfrentan y reflejan la realidad. Según Eco (1975: 318):

[...] toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica.

encerrado en un libro (que "ofrece todo de manera sorprendente", Borges 1993), podemos suponer que no es esta pretendida exhaustividad la única y principal causa de su predilección. El afán de acumulación que acompaña a toda enciclopedia puede también convertirse en uno de esos artificios de imaginaciones horribles, en una recopilación "contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira" (Borges 1939: 17). Más bien debemos buscar el motivo de esta predilección en la estructura abierta y rizomática que propone la enciclopedia.

La historia de la enciclopedia está vinculada a los procesos de conservación y transmisión del saber, a su integración y a la creación de una sistemática del conocimiento. Procedimientos esenciales, no sólo en la obra y el pensamiento de Borges, sino también fundamentales en la constitución y transformación del canon literario. La forma precisa en que la enciclopedia va estructurando estos procesos presenta, además, algunos paralelos con el canon borgeano.

El primero de ellos corresponde a la pluralidad de autores participantes en la construcción de una enciclopedia. Aun cuando su edición aparece siempre vinculada a la firma de un editor, su hechura no está suscrita a los signos de una jerarquía autorial. En este sentido se presta como vehículo ideal a la negativa borgeana de un yo creador y crítico todopoderoso, acercándose a las formas de desplazamiento de la autoría dentro del texto²¹⁵. Esta posición está también en consonancia con su proposición de una historia de la literatura o un canon literario que prescindiera del nombre de los autores²¹⁶.

215 Cfr. Borges (1985):

De los diversos géneros literarios, el catálogo y la enciclopedia son los que más me placen. No adolecen, por cierto, de vanidad. Son anónimos como las catedrales de piedra y como los generosos jardines.

216 Cfr. Borges (1940: 16):

Profesores de olvido anhelaba Butler para que no se convirtiera el planeta en un interminable museo, sin otra perspectiva que un porvenir derivado a conservar el pasado [...]. Lo innegable es que todas las disciplinas están contaminadas de historia. Básteme citar dos: la literatura y la metafísica. Quienes estudian metafísica se ven forzados a encarar la repulsiva tesis platónica de las formas universales, cuando ignoran aún el límpido sistema de Berkeley, que (lógica, no cronológicamente) la precede; quienes ensayan con alguna esperanza las letras tienen que digerir fragmentos salvajes (pero no pintorescos) del remoto *Cantar del Mio Cid* o boberías de Valera y Miguel Cavé ... Quizá una enciclopedia sin nombres propios, dedicada a exponer y a discutir, sea el instrumento que requerimos.

Si bien las primeras formas enciclopédicas, y sobre todo las gigantescas enciclopedias chinas —a las que también Borges hizo referencia²¹⁷—, pretendían abarcar la totalidad del universo, pronto la enciclopedia prescindió de este dictado. De modo que si bien hoy la completitud sigue siendo una especie de utopía enciclopédica, ni sus reescrituras ni sus revisadas ediciones asombran a nadie. La enciclopedia, y sobre todo, su versión moderna, está atravesada por una tensión intrínseca. Por un lado, articula una voluntad sintética y abarcadora que pretende la fijación y unificación de diferentes estados del conocimiento; mientras que, por el otro, está obligada a una contemporalización continua, al reconocimiento del carácter irreductiblemente variado y discontinuo del saber. Un carácter "dialéctico" similar al del canon que propone Borges, situado en el campo de tensión entre la memoria y el olvido, entre lo "archivado" y lo "profano". Tanto la enciclopedia como el canon están relacionados con una situación cultural, científica y epistemológica determinada, sin que ello suponga un agotamiento de su fuerza especulativa. El canon enunciado de esta forma mantendría su valor heurístico, cierta aspiración hacia lo eterno, pero siempre articulándose desde de su propia contingencia.

Otro aspecto de la enciclopedia que no debe pasarse por alto se refiere a la organización no jerárquica de la información contenida en ella. El orden alfabético²¹⁸, que por cierto comparten las enciclopedias y los diccionarios, remite a una estructura exterior a la valoración del texto y evita, en la medida de lo posible, la jerarquía dentro del sistema que propone²¹⁹.

217 Borges menciona en "El jardín de los senderos que se bifurcan", por ejemplo, a una enciclopedia perdida, correspondiente a la enciclopedia compilada por orden de Yongle, emperador de la Dinastía Luminosa, cuyo manuscrito abarcaba 22 877 entradas en 11 095 volúmenes y que fue terminada en 1408. Tanto el manuscrito primero como las otras dos reproducciones desaparecieron en incendios en Nanjing y en Pekín. Al parecer se conservan hoy dispersos por colecciones y bibliotecas unos pocos volúmenes de esta vastísima enciclopedia.

218 El orden alfabético es en realidad una invención moderna. En el Medioevo fue empleado por algunos pocos enciclopedistas (*Verrius Flaccus*, por ejemplo) y no es hasta mediados del siglo XVIII con la enciclopedia de Diderot y Alembert —a la que Borges dedica un prólogo en 1980— que la ordenación alfabética se establece definitivamente.

219 Cfr. Borges 1980:

La nueva enciclopedia rechaza el orden (o desorden) alfabético, y ensaya una clasificación «orgánica» de materias. Los editores y aun la crítica hablan de la originalidad de rehusar las arbitrariedades del alfabeto y de proceder por clasificaciones, divisiones y subdivisiones. Olvidan que ese proceder fue el de las primeras enciclopedias y que la clasificación alfabética importó, en su tiempo, una novedad.

Otro rasgo que apoyaría nuestra tesis de la enciclopedia como modelo estructural del canon borgeano se desprende del hecho de que ella corresponde a las formas de alusión ajenas a la voluntad de reproducción, normativa y calco, características, por ejemplo, del diccionario. En consonancia con estas diferencias, Umberto Eco (1983: 74-75) distingue entre "modelo fuerte" y "modelo débil". La enciclopedia es un dispositivo semántico abierto; una representación que remite hacia un mundo exterior, y que incluye por lo tanto la posibilidad de una conjunción entre mundos reales y mundos imaginados. No es sorprendente entonces que la elección borgeana esté dirigida a esta forma portadora de agenciamientos hedónicos, entretelados con hebras de fantasía y verdad; pues en ella hay espacio para el contagio entre textos apócrifos, copias, tergiversaciones y originales.

Como habíamos visto en el primer capítulo de la segunda parte, Borges defiende la naturaleza híbrida de toda selección literaria. En ello también la enciclopedia puede servir de modelo; pues corresponde a una suerte de transtextualidad que permite la convivencia de objetos de diferente origen y naturaleza. Es esta, por ejemplo, la característica que resalta Borges en la enciclopedia de Plinio:

[...] la Historia natural de Plinio es una enciclopedia. Allí usted tiene noticias sobre las artes, sobre la historia –no es simplemente una historia natural en el sentido que le damos ahora– y sobre las leyendas también, sobre los mitos; ya que cuando él habla de algún animal, por ejemplo, dice no solamente todo lo que haya podido averiguar, sino todo lo que la leyenda dice: las propiedades mágicas que se le atribuían, en las cuales probablemente Plinio no creyera. (Borges/Ferrari 1992: 170)

Siguiendo esta lógica podríamos leer el Zahir, esa infinidad de enunciaciones literarias dispares a partir de la moneda, como el texto correspondiente a la entrada "moneda" en la enciclopedia del canon borgeano. Esta posibilidad parece más plausible si nos concentramos en el momento en que entran en contacto el narrador y el Zahir:

Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula. Pensé en el óbolo de Caronte; en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros de Judas; en las dracmas de la cortesana Laís; en la antigua moneda que ofreció uno de los durmientes de Éfeso; en las claras monedas del hechicero de *Las 1001 Noches*, que después eran círculos de papel; en el denario inagotable de Isaac Laquedem; en las sesenta mil piezas de plata, una por cada verso de una epopeya, que Firdusi devolvió a un rey porque no eran de oro; en la onza de oro que hizo clavar Ahab en el mástil; en el florín irreversible de Leopold Bloom; en el luis cuya efigie delató, cerca de Varennes, al fugitivo Luis XVI. [...] cualquier moneda es, en rigor, un repertorio de futuros posibles. ("El Zahir", *El Aleph*, OC, I: 590)

La fragmentación evocada en esta enumeración es similar a la que encontramos en la enciclopedia como texto. La enciclopedia, como el canon borgeano, es siempre un texto discontinuo, compuesto por entradas independientes, cuya demarcación no responde necesariamente a la idea de un contorno o frontera bien definidos. De ahí también que muchos de los cánones borgeanos pululen en superposiciones y se acerquen mucho más a las formas heterotópicas que a una convincente propuesta del canon. Pero es que cada entrada en la enciclopedia, aun cuando en apariencia se distinga radicalmente de las otras, las comprende y las enlaza. Cada una de ellas remite implícita o explícitamente a otras entradas; estas a su vez conectan con otras tantas; y así sucesivamente, de modo que virtualmente todos los elementos están enlazados y se comunican. El canon como enciclopedia, aunque limitado en número, es potencialmente infinito, tanto por la interconexión de sus elementos internos, como por la relación y evocación constantes a un espacio externo. El mundo que el canon borgeano construye, como el evocado por toda enciclopedia, se dirige hacia la acumulación, hacia un horizonte vasto, plural y constantemente ondulante de combinaciones siempre posibles y por lo tanto infinito. El canon borgeano como enciclopedia no se reduce a la suma de los elementos que lo componen, sino que, como su idea de la eternidad, es la convivencia de todos ellos. Es el espacio en forma de red, desde la cartografía de sus partes, siempre presta a formar nuevas enunciaciones de ese universo.

En 1984 Umberto Eco publicó un libro de ensayo con el título *Semiótica y filosofía del lenguaje*. En un amplio estudio acerca de los nuevos caminos de la filosofía, y en especial de las implicaciones del uso del *hipertexto*, Eco presenta la enciclopedia como paradigma de la hipertextualidad y la relaciona directamente con la estructura rizomática propuesta por Deleuze y Guattari como alternativa a la estructura arbórea. Según Umberto Eco la enciclopedia es "el conjunto registrado de todas las interpretaciones, concebible objetivamente como la librería de las librerías". Es, por lo tanto, una especie de archivo ideal de todo el saber, aquello que produce significación, en cuanto que:

toda unidad semántica implica todos los enunciados en los que puede estar insertada, y todas estas implican todas las inferencias autorizadas sobre la base de las reglas registradas en la enciclopedia. (Eco 1984: 111-112)

A través de la estructura rizomática de una enciclopedia, el canon invita al lector a una construcción personal de su universo. Borges mismo relata algunos de sus recorridos por ese vasto universo. Una de esas tantas enunciaciones o construcciones se desarrolla desde su visión infantil en una de sus repetidas visitas a la Biblioteca Nacional en compañía de su padre:

Recuerdo que solía concurrir a la Biblioteca Nacional con mi padre; yo era demasiado tímido para pedir un libro, entonces sacaba un volumen de los anaqueles, lo abría y leía. Encontré una vieja edición de la *Enciclopedia Británica*, una edición muy superior a las actuales ya que estaba concebida como libro de lectura y no de consulta; era una serie de largas monografías. Recuerdo una noche especialmente afortunada en la que busqué el volumen que corresponde a D-L y leí un artículo sobre los druidas, antiguos sacerdotes de los celtas, que creían –según César– en la transmigración (puede haber un error de parte de César). Leí otro artículo sobre los drusos del Asia Menor, que también creen en la transmigración. Luego pensé en un rasgo no indigno de Kafka: Dios sabe que esos drusos son muy pocos, que los asedian sus vecinos, pero al mismo tiempo creen que hay una vasta población de drusos en la China y creen, como los druidas, en la transmigración. Eso lo encontré en aquella edición, creo que del año 1910, y luego en la de 1911 no encontré ese párrafo, que posiblemente soñé; aunque creo recordar aún la frase *chinese druses* – drusos chinos– y un artículo sobre Dryden, que habla de toda la triste variedad del infierno, sobre el cual ha escrito un excelente libro el poeta Eliot; eso me fue dado en una noche. (Borges 1993)

Entendiendo el canon borgeano como una enciclopedia de la literatura, el autor del corpus canónico, como el de las enciclopedias, no tendrá ya ningún poder sobre el universo literario. El lector, convertido ahora en *flaneur*, organizará y seleccionará a través de su lectura lo que considere pertinente, evocará espacios externos, posibles e imposibles lecturas y finalmente ignorará todo aquello que no roce el placer de su itinerario. Y es que el canon como enciclopedia invita a la deriva, esa forma de lectura que con tanta frecuencia nos aconsejó Borges, el olvido de los marcos temporales o biográficos que pueden acompañar a un texto, el olvido de la lengua y de sus marcas. Un canon así ofrece al lector no solamente numerosos recorridos de lectura, sino también la posibilidad de efectuar una lectura discontinua, fragmentaria y selectiva. La selección llevada a cabo por el compilador de este canon será el doble de otra que, concretizada en la lectura, podría restituir el significado del verbo leer en su forma etimológica que corresponde a "reunir" o "recoger". Cada elemento visitado es una invitación a lo inconmensurable, cada punto un universo infinito.

A modo de coda quisiéramos reproducir el poema "Al adquirir una enciclopedia". Con él Borges adjudica al modelo de "la enciclopedia de Brockhaus" la vastedad de un canon literario:

Aquí la vasta enciclopedia de Brockhaus,
aquí los muchos y cargados volúmenes y el volumen del atlas,
aquí la devoción de Alemania,
aquí los neoplatónicos y los gnósticos,
aquí el primer Adán y Adán de Bremen,
aquí el tigre y el tártaro,
aquí la escrupulosa tipografía y el azul de los mares,
aquí la memoria del tiempo y los laberintos del tiempo,

aquí el error y la verdad,
aquí la dilatada miscelánea que sabe más que cualquier hombre,
aquí la suma de la larga vigilia.
Aquí también los ojos que no sirven, las manos que no aciertan las ilegibles
páginas,
la dudosa penumbra de la ceguera, los muros que se alejan.
Pero también aquí una costumbre nueva,
de esta costumbre vieja, la casa,
una gravitación y una presencia,
el misterioso amor de las cosas
que nos ignoran y se ignoran.

("Al adquirir una enciclopedia", *La cifra*, OC, III: 298)

5. Funciones del canon

En el marco de la polémica actual, la discusión y revisión crítica de las funciones del canon ha ido ocupando cada vez más espacio y resonancia. Ello se debe en gran medida a la pluralidad funcional acumulada a través de la historia del canon. Desde su primera función de corte pragmático –como herramienta de medida– hasta la función "civilizadora" que se le atribuye hoy. La variedad inicial de tipologías del canon establecidas a partir del alcance y los cometidos del canon, presentada por Gorak en *The Making of the Modern Canon*, agrupaba ya un canon como guía para la enseñanza, como norma o regla de medida, y como lista de autoridades básicas. A estas funciones iniciales se unió muy pronto la función modélica, y luego, con más repercusiones para el término, se le adjudicó, a partir de su empleo en el ámbito religioso, un rol esencial en la formación de la identidad, personal o de grupo, tanto desde el ámbito artístico como en el ámbito social. Cada comunidad, ya sea racial, sexual, religiosa, estética, generacional o de clase, se enfrenta a un canon –no únicamente artístico–, que acepta o desestima, formando un nuevo canon o temporalizándolo. Según Aleida Assmann, la función del canon como base en la formación y mantenimiento de una identidad, incluso cuando su función principal consista en ofrecer modelos negativos de identidad, puede ser subdividida en otras tres funciones: 1) como modelo socializador; 2) como medio de identificación y autoconocimiento; y 3) como instrumento de poder.

El canon literario en su relación con el archivo funge como herramienta para la selección de un corpus que será conservado, comentado y valorado continuamente. Si bien es cierto que esta selección está insertada en un proceso no sólo de demarcación, sino también de valoración divisora entre lo recordable y lo olvidable, entre lo positivo y lo negativo, o entre lo representativo y lo representado, también es verdad que frente a la avalancha de todo lo producido la selección se ha vuelto imprescindible; pues su estudio exhaustivo se convertiría en un propósito quimérico, no sólo por razones de tiempo, sino también por interés o costo. Paralelamente al control de la producción, el canon como proveedor de modelos de excelencia y criterios de valoración (canon de interpretación) funciona como instrumento de control de la recepción. A través del análisis de estos modelos se va construyendo una regla de medida o prototipo de calidad literaria. La selección resultante actúa a su vez como instrumento de socialización. Al suministrar una serie de modelos e ideas inspiradoras que pueden servir de impulso o freno para creaciones posteriores, ofrece una perspectiva histórica que relaciona el arte presente, o futuro, con una serie de tradiciones aceptadas como válidas dentro de la creación artística. En este sentido la demanda de Frank Kermode –"El objetivo de un canon es el de construir un pasado que no sea sólo pasado, sino

que sea siempre nuevo" (Kermode 1990: 116)– que articula la necesidad de un canon como estructura de organización del conocimiento y de la herencia literaria que vaya más allá de una acción retroactiva, y cuyo alcance llegue hasta nuestros días, se cumplirá siempre. No se trataría tanto de extender el alcance temporal y disciplinario del canon, como de tomar conciencia de su naturaleza marcadamente ideológica, en el más amplio sentido del término.

Muchos son los estudios que se acercan a esta cuestión de las funciones, e igualmente plurales son las tipologías funcionales que estos ofrecen. Desde la propuesta detallada de Wendel V. Harris (1998: 50-56)²²⁰, pasando por el modelo de Ernst Gombrich (Gorak 1991: 92)²²¹ hasta llegar a la división más sencilla de Hahn (Hahn 1987: 22)²²². Ésta última puede ser considerada como reorganización y síntesis de las otras dos. En sus rasgos fundamentales coincide con la distinción entre canon vocacional y canon epistémico ofrecida por Walter Mignolo en "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)" (1998: 251). Ambas tipologías no sólo hacen una distinción de los diferentes espacios en los que puede accionar

220 La tipología de Harris (1998: 50-56) divide el espectro de funciones del canon en siete actividades: 1) Provisión de modelos, ideales e inspiración; 2) Transmisión de la herencia del pensamiento o "memoria colectiva", que aporta, además, un conocimiento general básico para un acercamiento a nuestro pasado cultural; 3) La creación de marcos comunes, entendidos como un corpus o muestrario de textos ejemplares y compartidos por una comunidad; 4) Intercambio de favores o *loggrolling*, traducible como forma de "sentimiento de colectividad" literario que permite a los autores establecerse en el canon a través de la conciencia de una empresa común; 5) Legitimación de la teoría a través de una selección, pues en ella debe exhibirse el poder y la eficacia del método crítico que se utiliza; 6) Historización o corpus de análisis de los supuestos que llevaron a la elección de una u otra obra ; 7) Pluralismo o representación de las minorías.

221 A juicio de Gombrich las funciones del canon producen tres tipos de cánones diferentes. El primero o canon "*how to*" genera una serie de conocimientos, instrucciones y herramientas que permitan al creador la construcción de un objeto dado. En el plano de la literatura este canon pragmático se traduce en una serie de convenciones e impulsos creadores para el joven escritor. La segunda forma de canon, "*how we*", ofrece un grupo de normas y prácticas compartidas o no por otros grupos de artistas, y por ende organiza la creación artística en etapas y estilos con miras a una estructuración de la memoria artística. Las caracterizaciones resultantes permitirán a los historiadores contar con un sistema de clasificación común, útil a la hora de ubicar una obra o un artista. Pero además proveerá a los creadores con un repertorio de disímiles respuestas a una serie de problemas preliminares a los que habrá de enfrentarse en el curso de su vida creadora. Por último el "*canon of mastery*" o canon de la excelencia produce un conjunto de modelos y autoridades artísticas extendidos a través de la historia de la creación artística.

222 Hahn (1987: 22) propone dos funciones principales: 1) la formación de una serie de modelos, tanto para el estudio, la creación, como para la valoración de una obra de arte; y 2) la diferenciación y delimitación de la identidad.

el canon, sino que insisten en lo que significa ubicarse en uno u otro espacio funcional. El espacio doble que ellas proponen vincula la formación de modelos e impulsos en la creación con el complejo proceso de formación de una identidad.

El canon epistémico o canon pragmático

De acuerdo con la distinción de Walter Mignolo el canon vocacional es aquel cuya función "está relacionada con actividades disciplinarias (artísticas y/o del conocimiento, como por ejemplo, la práctica literaria y los estudios literarios)" (1998: 237). Por su parte, el canon epistémico es el encargado de proveer una serie de modelos e ideas inspiradoras que pueden servir, por un lado, de impulso para las nuevas creaciones y, por otro, para la continua revaloración y actualización del canon. Al suministrar modelos y técnicas de creación el canon se encamina también hacia el control de la producción; establece un vínculo entre tradición y creación.

Tratándose de un arte producido a partir de las normas de la *imitatio*, la función modélica e inspiradora del canon es esencial y convierte el corpus canónico en imprescindible. Los textos que lo conforman pasan a ser, entonces, no sólo modelos, sino también parte de las "herramientas" de producción artística. Si la creación literaria es considerada como desvío o, en su versión más trágica, como *agón*, entonces la creación a partir de la distinción y superación no sólo de lo creado, sino de lo valorado positivamente, imprime al canon una importancia capital en la nueva creación artística. De ahí que las propuestas modernas de ruptura concedan al canon un papel relevante en la producción, interpretándola como la negación de éste. Cabría entonces preguntarse qué sucede si, como en el caso de Borges, tanto la tradición como su afuera dejan huellas en la creación. ¿Cómo hablar de influencias, desvíos, reescrituras cuando el modelo ausente marca un texto presente y juntos contribuyen al surgimiento de un nuevo texto?

Algunos aspectos del universo borgeano pueden ayudarnos a esbozar una respuesta. Primero, la idea de la profesión de escritor –la suya misma– como destino²²³ y no como formación; lo que sugiere, a su vez, una desautorización del corpus canónico como vía exclusiva de aprendizaje. Y luego, el hecho, que ya habíamos comentado anteriormente, de que la idea borgeana de "la memoria" incluye la tensión con el olvido. La formación a partir de un canon supondrá entonces "una educación del olvido" ("La postulación de la realidad", *Discusión, OC*, I: 216). Ni una cosa ni la otra deben ser interpretadas como negación del canon en su función de proveedor de

223 Recuérdense, por ejemplo, sus muchas declaraciones diciendo que antes de escribir una sola línea ya sabía que iba a ser escritor.

modelos inspiradores; más bien se trata de eximir al canon de la responsabilidad exclusiva de ofrecerlos. Borges sí atribuye un papel central al canon dentro de la formación del escritor. Papel presente, primero, en la noción borgeana de la escritura como lectura y viceversa; y luego, en el hecho de que las lecturas son empleadas frecuentemente en la caracterización de un autor o un personaje. Tomemos como ejemplo el personaje que imagina y escribe la historia de "Tema del traidor y del héroe", que se introduce en el texto informando cuáles han sido sus fuentes de inspiración:

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejo áulico de Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. ("Tema del traidor y del héroe", *Ficciones*, OC, I: 496).

Otro ejemplo, quizá más transparente, es la caracterización de la figura de Evaristo Carriego. Durante la construcción del personaje Borges va enumerando una serie de lecturas –reales o no–, que van quedando asociadas al proceso de desarrollo o madurez del personaje hasta convertirse en el poeta y el conversador que será después. Algo similar podemos observar en su breve biografía de Nathaniel Hawthorne ("Nathaniel Hawthorne", *Otras inquisiciones*, OC, II: 49), o en su análisis de la obra de Chesterton ("Sobre Chesterton", *Otras inquisiciones*, OC, II: 73). De hecho, Borges mismo, sobre todo en los textos que podríamos llamar "más personales" –los prólogos y las entrevistas– suele comentar la importancia de ciertos autores, ciertos libros o ciertas "metáforas", cuya presencia ha desembocado en un diálogo, que a su vez ha culminado en el texto que presenta. Así, por ejemplo, en el Prólogo a *Cuadernos de San Martín*, Borges comienza la presentación del volumen con una especie de conversación con Emerson y Verlaine, entre otros (Prólogo a *Cuadernos de San Martín*, OC, II: 79); lo mismo en el Prólogo a *Discusión*, un libro de ensayos que puede ser leído, además, como diálogo con varios autores, desde Whitman hasta Groussac; con varios textos, desde la *Cábala* hasta el *Diccionario enciclopédico hispano-americano*; y con varios temas, estéticos, filosóficos o teológicos²²⁴. Tampoco sería errado afirmar que una gran parte de la obra de Borges es el resultado de un diálogo continuado con algunos textos o algunos pasajes. Aceptada esta conjetura, tendríamos que respondernos aún, si al hablar de la importancia de todos estos fenómenos literarios dentro del universo borgeano no nos estamos refiriendo al papel de la literatura y la lectura en general, y no necesariamente al rol de un grupo determinado considerado como corpus canónico.

224 Véase Prólogo a *Fervor de Buenos Aires* (OC, I: 13), Prólogo de 1944 a *Artificios* (OC, I: 483). Igualmente a través de toda la entrevista con Osvaldo Ferrari o en una de las conferencias de 1968 en Harvard (*Arte poética*. 2001: 123).

En una de esas enumeraciones de textos y autores relevantes, mencionadas más arriba, Borges comenta:

[...] antes de pasar a hablar de mi obra literaria, me gustaría decir unas palabras sobre los libros que han sido importantes para mí. Sé que esta lista abundará en omisiones, como todas las listas. (*Arte poética*. 2001: 123).

El recuento consiste en recrear los pasajes que la repetida lectura ha fijado en su memoria, y los personajes y sus descripciones que el tiempo no ha borrado; pero siempre desde la perspectiva de un lector que buscó –y encontró– placer en esos textos: "Sabemos que podemos ahondar más, que podemos seguir recorriendo las páginas, y que las maravillas, los magos, las tres bellas hermanas siempre estarán ahí, esperándonos" (ibíd.), escribe unas líneas más adelante. Estas dos acotaciones sugieren que la importancia adjudicada a ciertos textos no está necesariamente en relación con un canon epistémico ya establecido y obligatorio, sino con una serie de momentos de reiterado placer en ese lector hedónico que fue Borges. Criterio que por otra parte coincide, como hemos visto en el primer capítulo de la segunda parte, con su definición de canónico. Esta idea se confirmará más adelante, cuando Borges después de una larga digresión retoma el tema de los libros esenciales, y para continuar la enumeración sustituye el calificativo de "importante" por "que me impresionó".

Si entendemos por canon un "conjunto o lista de textos a los que se le atribuye inspiración o autoridad" y no, como lo estima Borges, un conjunto de textos que "los hombres anónimos [...] ponen a prueba en la soledad de su biblioteca", entonces el lugar del diálogo, que puede ser productivo para el creador, no está ocupado exclusivamente por el canon. "La belleza no es el resultado de un juicio", señala Borges en una de las conferencias, "no llegamos a ella por medio de la norma" ("La divina comedia", *Siete noches*, OC, III: 212). El *status* de canónico –en el sentido tradicional y no hedónico– no asegura el imprescindible placer en la lectura que es a su vez el punto de partida para el diálogo creador. La belleza "es común y está acechándonos en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero", no es ni universal ni omnipotente; de ahí que "Burns es un clásico en Escocia; al sur del Tweed interesa menos que Dunbar o que Stevenson" ("Sobre los clásicos", *Otras inquisiciones*, OC, II: 150-151). El impulso creador que vive en la lectura es independiente del canon como dispositivo cerrado; pues éste, con su sustrato normativo, puede entorpecer el placer lectivo, condición primera para el diálogo creador.

En 1972 y cumplidos ya los 70 años, Borges escribe en el prólogo de *El oro de los tigres*:

En cuanto a las influencias que se advertirán en este volumen... En primer término, los escritores que prefiero [...]; luego, los que he leído y repito; luego

los que nunca he leído pero que están en mí. Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos. (Prólogo a *El oro de los tigres*, OC, II: 457)

Esta inclusión de lo no escrito y de lo no leído en ese diálogo productivo que resulta en el texto agrega a la problemática del papel del canon un nuevo matiz. No se trata ya únicamente de la importancia de la "literatura menor"²²⁵, o de esa belleza independiente, o incluso ajena, del *status* canónico, sino también de aquello que el tiempo ha incorporado en la literatura y en el lenguaje, borrando su distinción.

Tenemos entonces que todas estas posiciones borgeanas frente al oficio de escritor como destino, su defensa de la vinculación de la memoria y el olvido como impulso creador, y aun la importancia concedida al placer y la belleza más allá de los límites que estipula el canon, sugieren un estado de "contaminación" y una ruptura con el carácter rector y normativo del canon dentro de la formación literaria. También el crítico –y de alguna manera el redentor– de la obra de Pierre Menard comenta las fuentes de inspiración –no exclusivamente canónicas– para "esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo":

Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno aquel fragmento filológico de Novalis –el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden– que esboza el tema de la total identificación con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Wall Street. ("Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones*, OC, I: 446)

Por otro lado, si nos ubicamos en las nociones panteístas y ecuménicas de la literatura a las que Borges también se afilia, observaremos que desde esta perspectiva el canon epistémico es un objeto fútil. Si cada uno de los elementos que participan en el hecho literario –personaje, creador, lector, texto, etc.– son obra de un único creador; si el autor y el texto son apenas instrumentos de una mente divina, omnipresente y todopoderosa, entonces la problemática de un grupo de obras o autores como inspiración o herramientas de producción desaparece, del mismo modo que la tradición se convierte en una *narración* que le atribuye cierto lugar y cierto orden a las formas de creación de ese intemporal Todopoderoso:

Yo he pensado a veces, cuando la gente me dice que he leído mucho, que no. Si uno se imagina, bueno, todas las bibliotecas del mundo, o una sola biblioteca; digamos... la Biblioteca Nacional de la calle México. ¿Y qué ha leído uno?, unas páginas. De lo escrito, uno ha leído unas páginas nada más, y del mundo, uno ha visto unas cuantas visiones. Pero, cabría pensar que en esas

225 Cfr. Toro (2001: 68-110).

están las otras, es decir, que platónicamente uno ha visto todas las cosas, y que ha leído todos los libros. (Borges/Carrizo 1982: 14-15)

Puntualizaciones como esta no solamente anuncian la imposibilidad de un canon real y definitivo, sino que también anulan la cuestión del canon como medio exclusivo de inspiración y transmisión de saberes.

El canon didáctico

La transmisión de saberes de la que venimos hablando no se dirige únicamente al futuro creador, sino también al futuro crítico o estudioso de la literatura. No olvidemos que si bien el primero constituye, al menos "potencialmente", el futuro del canon, el segundo –también "potencialmente"– asegura la supervivencia del canon de interpretación; pues en su labor de renovador de los criterios de selección y valoración será el encargado de la actualización del canon y sus discursos. Evidentemente, la transmisión del saber literario o *socialización* literaria tiene varias vías; las vías académicas, aunque su papel rector puede ser discutible y, de hecho discutido, se ha establecido como el lugar preeminente para este cometido, debido quizá a su organización un tanto más controlable que las otras formas de socialización. La discusión acerca de cuáles son los textos que un estudiante debe leer y cómo deben ser leídos éstos, se basa, como analiza Michael Krejci en "Literaturkanon – didaktisch betrachtet", en la confección y revisión de listas de lecturas obligatorias, o, lo que es lo mismo, en un grupo de textos canónicos acompañado de sus respectivas lecturas y técnicas apropiadas para la crítica, por supuesto, también canónicas.

Antes de continuar debemos referirnos a una tipología del conocimiento literario, en relación con el canon, elaborada por Friederike Worthmann en "Literarischer Kanon als Lektüremacht". En su parecer la transmisión de saberes literarios se basa primeramente en un conocimiento declarativo u orientado al objeto (*deklarativ bzw. Objektorientiert*) que comprende todos aquellos conocimientos que responden a las interrogantes de qué y cómo es la literatura. Se forma, por lo tanto, a través de la lectura de algunos textos canónicos, el estudio de aspectos formales y narratológicos, genéricos, estilísticos, así como a través del suministro de informaciones sobre nombres, fechas, contextos históricos y una serie de conceptos generales, esquemas y categorías literarios. La otra forma de conocimiento es procedural (*Handlungswissen*), y está dirigida al aprendizaje de cuáles son las formas "correctas" de acercamiento a o análisis de los textos literarios. Se trata entonces de la transmisión de estrategias de recepción de la literatura y de estrategias de comunicación sobre la literatura. Evidentemente, el límite que diferencia una y otra forma de transmisión del conocimiento, es bastante

impreciso; este esquema, sin duda bastante generalizador, insiste, sin embargo, en la importancia de distinguir dos espacios pedagógicos que con excesiva frecuencia tienden a confundirse en el seno de la discusión del canon literario. Worthmann amplía el esquema, ganando de paso en precisión, al agregar otro eje divisorio que diferencia el conocimiento subjetivo (acercamiento personal) del conocimiento social (lo que *se* considera indispensable, lo que *se* considera correcto) (Worthmann 1998: 16-19).

Acercarnos a la discusión del canon a través de su función pedagógica, en el caso de un autor que ejerció durante varias décadas de profesor de literatura, nos lleva irremediablemente a su labor pedagógica y plantea interrogantes acerca de los principios rectores de sus clases y sus evaluaciones.

Comencemos por el principio, y el principio es en este caso la entrada de Borges a la labor de profesor de literatura. En una entrevista publicada en el diario *La Plata* en 1946 Borges relata, con no poco humor, el momento clave que lo llevó a las aulas, y a asumir una posición –el centro– que su timidez le había vedado por mucho tiempo²²⁶:

Hace pocos días me mandaron llamar para comunicarme que había sido trasladado de mi puesto de bibliotecario al de inspector de aves –léase gallináceas– a un mercado de la calle Córdoba. Aduje yo que sabía mucho menos de gallinas que de libros y que si bien me deleitaba leyendo «La serpiente emplumada», de Lawrence, de ello no debe sacarse la conclusión que sepa de otras plumas o diferenciar la gallina de los huevos de oro de un gallo de riña. Se me respondió que no se trataba de idoneidad sino de una sanción por andarme haciendo el democrático ostentando mi firma en toda cuanta declaración salía por ahí. ("Y esto ocurrió en Buenos Aires. Jorge Luis Borges, escritor que enorgullece a la Argentina fue enviado a inspeccionar gallinas", *Textos recobrados 1931-1955*. 2001a: 359)

Ante una decisión de tan irrevocable carácter, Borges presenta su renuncia y acepta la propuesta de ofrecer un ciclo de conferencias sobre literatura clásica norteamericana en el Colegio Libre de Estudios Superiores y en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa. En ese momento, y con cuarenta y siete años, se abrió para Borges una de las ocupaciones que más placer le depararon. Más tarde, superado el horror a quedarse "sin nada que decir", Borges descubrió en las clases una nueva plataforma para el diálogo y

226 Borges relató en varias ocasiones el horror que le producía hablar en público y la rara sensación de sentirse centro de atención de un grupo de personas. En 1946 algunos amigos organizaron una cena de desagravio en la que Borges debía pronunciar algunas palabras de agradecimiento. En su autobiografía (*Un ensayo autobiográfico*. 1999a: 78) Borges cuenta: "Preparé un discurso para la ocasión, pero sabiendo que era demasiado tímido para leerlo yo mismo, le pedí a mi amigo Pedro Henríquez Ureña que lo hiciera por mí."

la interacción ²²⁷. Con el tiempo los temas se fueron diversificando: Swedenborg, la poesía gauchesca, La Divina Comedia, Buber, la Cábala y la ceguera. También las instituciones que lo recibían para escuchar sus pausadas conferencias: Universidad de Texas, Universidad de Nueva Orleans, Universidad de Harvard. A partir del 1963 el hábil conferenciante en que se había convertido Borges emprendió, primero en compañía de su madre y luego de María Kodama, largos recorridos por los auditorios de Europa (Inglaterra, Escocia, Suiza, España, Francia).

Para entender mejor las concepciones borgeanas con respecto a la didáctica de la literatura, debemos ubicarnos en el ambiente universitario de los años 50, marcado fuertemente por "las listas de lecturas obligatorias" y el estudio de la literatura a través de su historia²²⁸. Según comentarios de algunos de sus alumnos, las clases de Borges prescindían enteramente de estos dos principios didácticos ²²⁹. "No la vanidad de la maestría, sino el placer de estudiar ha sido mi principal meta, y no me he sentido defraudado en esos doce años", resume Borges en su *Ensayo autobiográfico* (1999a: 83), y en la película *Borges para millones* explica más detalladamente lo que puede ser entendido como declaración de principios de su labor pedagógica:

Pues bien, yo he sido profesor de literatura inglesa durante veinte años en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y siempre les aconsejé a mis estudiantes: «Si un libro los aburre, déjenlo; no lo lean porque es famoso, no lean un libro porque es moderno, no lo lean porque es antiguo; si un libro es tedioso para ustedes, déjenlo, aunque ese libro sea *El paraíso perdido*, que para mí no es tedioso, o *El Quijote*, que para mí tampoco es tedioso, pero si un libro es tedioso para ustedes, no lo lean, ese libro no ha sido escrito para ustedes. La lectura debe ser una de las formas de la felicidad». [...] yo les aconsejaría [a los alumnos] que no se dejaran asustar por la reputación de los autores, que leyeran buscando una felicidad personal, un goce personal, que es el único modo de leer; si no, caemos en la tristeza de las bibliografías,

227 Cfr. Borges/ Sorrentino (1996: 205):

A mí me gusta mucho enseñar, sobre todo porque mientras enseño, estoy aprendiendo.

228 Una "Circular administrativa" que censura tanto la crítica de Borges como las vías que había utilizado para ello, deja entrever los métodos de la enseñanza de la época. La circular en cuestión aclara que la crítica de Borges "condena severamente el carácter monográfico del programa", y que "ese tipo de programa es muy generalmente utilizado en nuestra y en muchas otras [Universidades] del país y del extranjero, para evitar los peligros de superficialidad y elementalidad que la solución al parecer preconizada por el señor Borges [...] no parece tener en cuenta", en Transcripción literal de la Circular Administrativa dictada el 18.4.1966 en la Universidad de Buenos Aires, extraído del apartado "Fetiches", en: *Variaciones Borges*. No. 1, 1996 (*Variaciones Borges On Line*).

229 Véase los comentarios de Kociancich, de Lerner y de Molina.

de la cita, de Fulano, luego un paréntesis, luego dos fechas separadas por un guión, y luego, por ejemplo, una lista de críticos que han escrito sobre ese autor. Y todo eso es una desdicha. Yo nunca les di bibliografía a mis alumnos, les dije: «No, no lean nada de lo que se ha escrito sobre Fulano de Tal. Shakespeare no leyó una línea escrita sobre él y escribió la obra de Shakespeare. [...]». Es decir, yo aconsejaría ante todo la lectura y la lectura hedónica, la lectura del placer, no la triste lectura universitaria hecha de referencias, de citas, de fichas. (Wullicher 1997)

Claramente encontramos aquí una negativa al carácter imperativo – *famoso, antiguo, moderno*– que puede acompañar al canon didáctico. Estas cualidades perderán todo sentido si están marcadas por el tedio. No son ciertos nombres y ciertos textos los que forman "literariamente" a un crítico o a un creador, sino una lectura mantenida, placentera y productiva. Borges, como en el caso de la *Divina Comedia*, solía aconsejar, y no sólo a sus alumnos, una lectura ingenua, un olvido tanto del aparato crítico –de la *tristeza de las bibliografías, de la cita, de Fulano, luego un paréntesis, luego dos fechas separadas por un guión, y luego, por ejemplo, una lista de críticos que han escrito sobre ese autor*– como de la supuesta magnificencia de un texto; y lo hace por considerarlos un estorbo en el proceso creativo de la lectura. En consecuencia, Borges tampoco exigía de sus alumnos el dominio de las marcas históricas o críticas asociadas a un texto, de fechas, nombres o regiones; como tampoco valoraba el conocimiento de bibliografías:

Yo he tomado examen durante veinte años en la Facultad de Filosofía y Letras y tengo un orgullo, uno de los pocos de mi vida: no hice jamás una pregunta; yo les decía siempre a mis estudiantes: «Háblennos, por ejemplo, del Dr. Samuel Johnson, háblennos de la poesía anglosajona, háblennos de Shakespeare, háblennos de Oscar Wilde, háblennos de Shaw, y hablen, ustedes digan lo que piensen. Ustedes digan lo que piensen, yo prometo no interrumpirlos, prometo no preguntarles una sola fecha, porque yo mismo no la sé –y se descubriría mi ignorancia–, de modo que ustedes hablen, si es que el tema les interesa». (Ibíd.)

Retomando las formas de transmisión del conocimiento propuestas por Worthmann, y teniendo en cuenta las palabras de Borges acerca de su labor pedagógica y el contenido de sus conferencias, algunas de ellas rescatadas con admirable dedicación por Arias y Hadis (2000), podemos decir que la labor formadora de Borges se dirige en primera instancia hacia la transmisión de conocimientos de tipo declarativo a través de conocimientos subjetivos; y que evita concentrarse, aunque indirectamente puede llegar a hacerlo, en esas formas "correctas" y "aceptadas" de tratar la literatura o el conocimiento social. Es raro encontrar en sus clases alguna referencia a fechas, a investigaciones o literatura secundaria sobre el tema o el autor; tampoco son frecuentes las alusiones a las herramientas interpretativas más o menos eficaces, o a fórmulas teóricas. Además, podemos constatar que Borges

emplea, a la hora de presentar tanto autores como obras, ciertos métodos – adición, conjetura, ilustración²³⁰– que se alejan de esa función de representación y clasificación de la literatura que tradicionalmente se le adjudica al canon didáctico; procedimientos que más que a las expectativas de transmisión frente al hacedor de canon desde las aulas, se asemejan a las estrategias narrativas típicas de un creador, del Borges creador.

En un repaso al curso de literatura inglesa ofrecido en Buenos Aires en 1966 salta a la vista su particular selección y organización. Selección que puede haber llevado a más de uno a calificarlo de anticanónico²³¹. Después de 8 conferencias (de 25 en total) dedicadas a los orígenes de la literatura anglosajona (las kennings, Beowulf, "Fragmento de Finnburh", "Oda de Brunanburh", la poesía cristiana, Caedmon, las runas, las elegías anglosajonas, el bestiario anglosajón y las adivinanzas, entre otros), Borges sintetiza en unas cuantas oraciones toda la etapa de creación literaria que va de finales del siglo XIV al siglo XVIII. Con ello deja a un lado –y evidentemente no por falta de interés o simpatía– una de las etapas tradicionalmente más estudiadas dentro de la literatura inglesa. A su admirado Milton le dedica Borges una única oración ("es entonces que el republicano John Milton escribe su gran poema *El paraíso perdido*"); otros autores de indudable importancia, igualmente valorados y comentados por Borges y de segura presencia en las listas de lectura universitarias –como William Shakespeare (1564-1616), Edmund Spenser (1552-1599) o Ben Jonson (1573-1637)– no son ni siquiera mencionados en ese rápido recorrido por los siglos XVI y XVII de la literatura inglesa.

Añádase a esto que Borges evita esa tendencia tan socorrida en el mundo académico a estudiar los textos canónicos para demostrar cuáles son los elementos que justifican ese *status*, y que por consiguiente da por sentado y aceptado tanto el valor de dichos textos como los criterios por los que se ha llegado a esa valoración. Las clases de Borges recorren el panorama de los autores elegidos, sus textos y sus vidas, sin apenas hablar directamente de sus logros literarios. Como ejemplo de estos acercamientos desde perspectivas plurales y poco tradicionales dentro de la enseñanza de la literatura, puede servirnos la primera de las dos clases –la número 13 y la número 14– concentradas en la figura de Samuel Taylor Coleridge. La clase comienza con una introducción que vincula la figura de Wordsworth, autor tratado en la clase anterior, con la de Coleridge a través del tema del escritor como personaje y del valor asociado a su vida o a su obra. Con ello Borges desplaza el peso del valor de la obra escrita por un autor, en este caso, y según su

230 Un estudio más detallado de algunas de estas técnicas puede verse en Arias / Hadis (2000: 23-33).

231 Véase, por ejemplo, el ensayo "Borges profesor" de Isaías Lerner, uno de sus ex-alumnos (<http://cvc.cervantes.es/actcult/borges/espaarge/07a2.htm>).

opinión, superiores en Wordsworth, al contraponerle la otra obra, aquella que corresponde a "la imagen que deja de sí mismo en la memoria de los hombres" (*Borges, profesor*. 2000: 191). Concluido el repaso de diferentes autores y sus opiniones acerca de la relación entre obra y biografía, Borges regresa a Coleridge y lo hace desde una narración que simula la biografía –la biografía del autor enunciada por Borges–, a la que dedica más de la mitad de la clase. Esta biografía construida desde la voz narrativa de un Borges profesor, incluye, en una construcción marcadamente borgeana, observaciones de las costumbres del autor, datos sobre sus obras, supuestos viajes e impresiones. Para ello Borges continuamente se detiene en ciertos aspectos que dejan traslucir sus propias preferencias temáticas: el plagio y la copia en *Biographia Literaria*, la aparente banalidad de las conversaciones de un hombre genial, la teoría de los sueños, o el pensamiento panteísta de Coleridge. La lectura de manos de Coleridge de algunos textos es, además, el marco a través del cual Borges introduce la figura de Shakespeare –autor ausente en el "plan de clases"– para consagrarle indirectamente algunas de sus reflexiones. La obra de Shakespeare y el "culto a Shakespeare" entran en juego al repasar algunos de los temas tratados por Coleridge, el autor a tratar en dicha clase, y de las técnicas narrativas empleadas para ello. La clase culmina precisamente con el análisis de ese culto:

[...] Coleridge fue un teólogo de Shakespeare, como los teólogos lo son de Dios, y como lo sería después Víctor Hugo. Víctor Hugo cita algunas groserías, cita errores de Shakespeare, cita distracciones de Shakespeare, y luego las justifica diciendo majestuosamente: «Shakespeare está sujeto a ausencias en lo infinito». Y agrega después: «Tratándose de Shakespeare, admito todo como un animal». Y dice Groussac que este mismo exceso prueba la insinceridad de Hugo. No sabemos si esta insinceridad existió algunas veces en Coleridge o si él se la impuso. (*Borges, profesor*. 2000: 191)

Esta conferencia que, según Borges, estaba dedicada a la obra de Coleridge, es, en consonancia con su idea introductoria de la doble naturaleza de la obra de un autor –como obra escrita por el autor y como imagen que deja de sí mismo–, una forma híbrida que entrelaza la imagen –y no necesariamente la vida– de un autor, sus textos y su lectura de otros textos.

En la organización y la selección de los autores tratados en este ciclo podemos constatar una forma oblicua de presentar a los autores tradicionalmente canónicos. Este desplazamiento de poderes canónicos, o sea, por un lado, la ausencia de Shakespeare en el grupo de autores estudiados y, por otro, las referencias indirectas a través del culto o la adoración de la obra shakespeariana, podríamos asociarlo a la admiración de Borges por Shakespeare y a su rechazo a las formas de agotamiento que acompañan a la canonización de un autor. De igual modo puede estar vinculado con esa otra forma de desplazamiento del poder canónico presente en sus repetidos

estudios de la obra de Shakespeare, sustentados en la defensa de sus "debilidades narrativas" como parte esencial de su fuerza literaria. Recordemos la peligrosa "magnificación hasta la nada" en la recepción de Shakespeare, que ya Borges había advertido en "De alguien a nadie" en 1950 ("De alguien a nadie", *Otras inquisiciones*, OC, II: 116). Y por último, podríamos relacionar esta ausencia –y de algún modo las otras– con la relación entre memoria y olvido en la concepción borgeana de la tradición literaria²³². Aun más si nos trasladamos al relato "Utopía de un hombre que estaba cansado", en el que un desorientado profesor argentino de nombre Eudoro Acevedo, nacido en 1987, profesor de literatura inglesa y americana, y, además, autor de relatos fantásticos, llega a un tiempo futuro. Este personaje, de biografía en más de un aspecto similar a la de Borges, conversa con un hombre futuro que le informa acerca de la práctica pedagógica de ese universo: "En las escuelas nos enseñan la duda y el arte del olvido" ("Utopía de un hombre que está cansado", *El libro de arena*, OC, III: 55). Partiendo de este modelo, si Shakespeare es, por su tradicional condición canónica, presencia y memoria, ¿por qué no entregarle algunos rasgos del olvido?

Si bien una interpretación como esta puede ser algo arriesgada, cabe constatar que la lectura y el análisis que Borges ofrece en sus clases no van encaminados a la verificación del carácter canónico de dichos autores o textos, sino que más bien se dirigen principalmente a la transmisión de un conocimiento subjetivo (personal), con la esperanza de que su pasión por la literatura, y no necesariamente sus conocimientos, pase al alumno y lo entusiasme.

He preferido enseñarles a mis estudiantes no la literatura inglesa –que ignoro– pero sí el amor de ciertos autores, o mejor aun, de ciertas páginas, o mejor aun, de ciertas líneas. Y con eso basta, me parece. Uno se enamora de una línea, después de una página, después del autor. Bueno, ¿por qué no? (Arias / Hadis 2000: 24)

En este sentido Borges ubica al alumno con respecto al profesor en una relación similar a la que concibe entre el lector y el autor. Lograr un diálogo constante es su objetivo: "Como la lectura, la clase es una obra en colaboración y quienes escuchan no son menos importantes que el que habla" (Prólogo a *Borges oral*, OC, IV: 163).

Resumiendo podemos decir que Borges como profesor, del mismo modo que como crítico, emprende un recorrido a través de un corpus literario guiado básicamente por los signos del deseo. Frente a las herramientas de la

232 Según Vlady Kociancich, Borges rechazaba el uso de "las fichas", uno de los pilares pedagógicos de aquella época. Al respecto, cuenta Kociancich, Borges decía: "Aquello que la memoria no guarda por placer, por amor o por necesidad, no merece guardarse en una caja de zapatos".

crítica y la historia de la literatura, en su opinión relacionadas con el poder, Borges posiciona la lectura en el lugar del placer, sin que este enfrentamiento tenga que suponer necesariamente un esquema de alternativas opuestas, sino más bien un sistema de influencias e intercambios desde ambas partes. Retomando aquella figura producida por la enciclopedia, podemos decir que Borges dirige sus clases no hacia un público cercano a la figura del viajero que recorre, con eficacia, los puntos necesarios que lo llevarán a su destino. Sus clases van dirigidas hacia, y a la vez producen, un público más cercano al vagabundo, que, desprendido de las ataduras del itinerario, la cronología y la secuencialidad, tiene la libertad de construir su propio espacio, su propia cartografía de la literatura.

Canon vocacional o canon de identidad

Junto al canon epistemológico o canon pragmático, señala Walter Mignolo, encontramos el canon vocacional dirigido a "asegurar la estabilidad y adaptabilidad de una determinada comunidad de creyentes" (1998: 251), o sea, como dispositivo rector en el proceso de formación y delimitación de una identidad. En ello coincide con Alois Hahn al señalar:

En analogía con la función central de la canonización de fijar fronteras simbólicas explícitas a través de autorrepresentaciones obligatorias, podemos suponer que la necesidad de la canonización y la de la determinación de la identidad están altamente relacionadas. (*trad. nuestra*)²³³

El canon vocacional o de identidad apunta al establecimiento de un límite entre lo propio y lo ajeno, y ha encontrado en la censura o silenciación uno de sus mecanismos más eficaces. De hecho, la gran mayoría de los estudios acerca del canon literario, aun sin proponérselo, se detiene en un análisis crítico de las variantes de enunciación del canon como censor o promotor de cierto tipo de arte que, a través de la socialización literaria, apoyan, entorpecen o niegan el proceso de formación de una identidad determinada ²³⁴. En este contexto el canon aparece entrelazado con conceptos

233 Cfr. Hahn (1987: 33):

Entsprechend der zentralen Funktion von Kanonisierung, explizite symbolische Grenzen zu setzen, und zwar mittels verbindlicher Selbstdarstellung, ist zu vermuten, dass der Bedarf für Kanonisierung und der für Identitätsbestimmungen hoch miteinander korrelieren.

234 Cfr. Altieri (1990), Assmann (1987), Campra (1987), Fraser (1995), Heydebrand (1998), Kramer/Kimball (1995), McGowan (2001), Pollock (1999), Quondam (2002) y Taylor (1994).

como tradición, entendida como tradición autorreflexiva, o herencia cultural; o sea, como corpus inalterable e independiente del dispositivo y las instancias que lo generan y lo conservan.

En verdad, toda delimitación obedece a un mecanismo de selección y, por lo tanto, de censura. Históricamente los censores, aquellos encargados de delimitar y conservar el espacio de lo valorado positivamente, han formado parte de una clase dominante, tanto a escala epistemológica como a nivel económico, y han ido desarrollando todo un sistema de exclusión que comprende mecanismos tan evidentes como la prohibición, y otros más simulados como la "censura cognitiva" (*Kognitive Zensur*), la "censura catequista" (*Katehktische Zensur*), o la censura ética (*Moralische Zensur*)²³⁵. Aunque hoy más veladas, no se han disipado del todo aquellas técnicas canónicas de exorcización de los heréticos a través de la exclusión, la difamación e incluso la quema de libros²³⁶. Muchas de las voces críticas de las últimas décadas han puesto todo su esfuerzo en sacar a la luz el funcionamiento de dichos mecanismos censores inherentes al canon, así como las implicaciones que dichas exclusiones han tenido para el concepto actual de cultura²³⁷.

Intentar un acercamiento, si bien somero, al tema de la censura y el límite en la ficción de Borges, nos obliga a retornar una vez más al cuento "La Biblioteca de Babel", ese universo que en sus principios prescindía de toda forma de censura textual, y "registra todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número aunque vastísimo, no infinito) o sea, todo lo que es dable expresar" ("La Biblioteca de Babel", *El jardín de los senderos que se bifurcan*, OC, I: 465). La felicidad de saberse libres de toda censura acompañó a los habitantes de la Biblioteca en un primer momento. Paulatinamente la posibilidad de encontrar en los libros la imagen pasada y futura de cada hombre fue llevando a muchos de los habitantes de la

235 Alois Hahn (1987: 30-31) presenta una tipología en relación con el canon constituida por estas tres formas de censura. La "censura cognitiva" va dirigida a la negación de la plausibilidad y la credibilidad de un enunciado o enunciante. La "censura catequista" es aquella que excluye lo que se considera feo, ridículo, desdeñable o repugnante. Este tipo de censura no niega la existencia de lo censurado, sino su atractivo y la posibilidad de placer. Por último, la "censura moral" no se relaciona ni con la credibilidad ni con el atractivo de algo, sino que expresa su permisión. Las normas de esta forma de censura están íntimamente relacionadas con aquello que se supone debe fungir como esencial en el proceso de auto-identificación.

236 Véanse, por ejemplo, *El orden del discurso* de Michel Foucault (1970/2002).

237 Véase, por ejemplo, el excelente estudio de Schweickart (2000), en el que la autora analiza los mecanismos por los que la literatura y su representación a través de un canon básicamente androcéntrico ejercen como instrumento de política de exclusión sexual, de clase, de raza, o de cultura, impidiendo a ciertas comunidades buscar refugio en su diferencia.

biblioteca a abandonar "el dulce hexágono natal" y lanzarse "escaleras arriba, urgidos por el vano propósito de encontrar su Vindicación" (ibíd.: 468). El orden minucioso, principio fundador de la Biblioteca, se desmoronará ante estas ansiedades humanas y, ante el creciente caos, la introducción de un dispositivo censor que asegure la eliminación de "las obras inútiles" se ofrece como posible solución. Los responsables de dichas limpiezas "hojeaban con fastidio un volumen y condenaban anaqueles enteros; a su furor higiénico, ascético, se debe la insensata perdición de miles de libros" (ibíd.). Sin embargo, en una biblioteca total que incluye reproducciones, versiones, tergiversaciones, falsificaciones y combinaciones de todo lo escrito, aclara luego el narrador, la pérdida no es, en realidad, de mayor importancia. La censura no logra más que destruir una de las enunciaciones de una idea, nunca la idea. Traspuesta al canon, esta relación entre intención y alcance real de la censura, le confiere al canon una naturaleza inmune a dichas amputaciones. Un canon literario, como lo entiende Borges, articulado a partir de la continua superación de las marcas iniciales inscritas en el texto –autoría, biografía, contexto, lengua, texto original–, es en última instancia invulnerable a la censura, pues ella funciona precisamente a partir de estas marcas. La censura persigue borrar un nombre, un texto o un pasaje, y se dirige, por lo tanto, hacia aquello que sigue inscrito en las marcas iniciales. Si como Coleridge, Shakespeare o Cervantes, los autores canónicos son, más que un nombre, una compleja literatura y, si al igual que las historias de Kafka, los textos canónicos

[...] habrán de incorporarse [...] a la memoria general de la especie y se multiplicarán en su ámbito, más allá de los términos de la gloria de quien los escribió, más allá de la muerte del idioma en que fueron escritos ("El primer Wells", *Otras inquisiciones*, OC, II: 77)

entonces estas marcas, sobre las que acciona la censura, se habrán diluido. Llegados a este punto cabría cuestionarse si en verdad dicha inmunidad es exclusiva de aquello considerado como la gran y alta literatura, o sea, a aquello considerado como canónico.

Si bien estas construcciones narrativas aportan algunas nociones acerca de la posición borgeana ante los mecanismos de la censura textual y sus consecuencias en la formación de nuestra cultura y nuestra memoria, en ellas se hace referencia únicamente a aquello que *ya* es canónico. ¿Qué sucede con ese extenso espacio del "afuera"?

La interdependencia entre lo excluido y lo tradicionalmente considerado como natural e imprescindible de nuestra cultura, es uno de los temas del texto "Vindicación del falso Basíledes", en el que Borges ensaya un desvío de la historia y presenta una identidad cultural plausible, construida a partir de lo censurado y suprimido en la construcción de la historia:

Durante los primeros siglos de nuestra era, los gnósticos disputaron con los cristianos. Fueron aniquilados, pero nos podemos representar su historia posible. (...) Sentencias como la de Novalis: *la vida es una enfermedad del espíritu*, o la desesperada de Rimbaud: *La verdadera vida está ausente; no estamos en el mundo*, fulminarían en los libros canónicos. Especulaciones como la desechada de Richter sobre el origen estelar de la vida y su casual diseminación en este planeta, conocerían el ascenso incondicional de los laboratorios piadosos. ("Una vindicación del falso Basílides", *Discusión, OC, I*: 216)

Al transmutar los espacios de presencia y ausencia en nuestra cultura, Borges resalta el valor de "resolver sin escándalo el problema del mal", sugerido por la doctrina gnóstica, así como "la admirable idea" de un mundo "imaginado como un proceso esencialmente fútil, como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes. La creación como hecho casual" (ibíd.: 215). Las partes constitutivas de la cultura son presentadas como resultados de una contienda, una derrota y una exclusión del vencido, y no como partes de nuestra herencia cultural. Aunque velado bajo otras formas, lo excluido – como represión– subsiste. Borges subestima el alcance de la función del canon como línea divisoria y excluyente; la censura no existe más allá de la enunciación; no supone una relación real entre lo valorable y lo desechable. Él mismo adoptó algunas de las formas tradicionalmente despreciadas y consideradas incluso menores, trasladándolas a ese límite conjuntivo del que hablábamos antes. Recuérdese, por ejemplo, su insistencia en situar a Carriego en el panteón del canon nacional argentino, o, desde otra perspectiva, el uso extensivo de formas literarias menores como la cita o la viñeta en la formación de su propia identidad como escritor.

Pero volvamos a la capacidad emancipadora y humanizadora comúnmente adjudicada al canon. Si por un lado lo éticamente deplorable, lo estéticamente desechable y lo cognitivamente incorrecto es ubicado más allá del límite establecido por el canon y debe ser excluido; por otro lado, el canon es presentado con frecuencia como la única vía de aprendizaje de lo éticamente valorable, estéticamente imprescindible y cognitivamente correcto. En esta división se basa un programa de formación del individuo que supone una segura humanización y domesticación del hombre (*antropogenesis*) a partir del canon. En un detallado análisis acerca de esta función civilizadora Aleida Assmann presenta, como ejemplo de humanización a través del canon, la socialización a la que se somete la figura de Frankenstein en la novela de Mary Shelley. Ella incluye, entre otros, a Plutarco, Goethe y Milton y se convertirá en vía y garantía de la conversión del monstruoso producto de laboratorio en un ser civilizado, digno representante de la especie humana. No es casual que las voces defensoras del programa de "civilización canonicista" vean en la creciente desvalorización del canon –a través de las irreverencias de la postmodernidad y el deconstructivismo– la causa de una vuelta a los

oficios de la maldad, del descenso de un mal llamado "nivel de civilización" de la cultura occidental.

En varias ocasiones Borges señaló la independencia entre la integridad moral y los conocimientos y las lecturas –incluso cuidadosas– del canon. Las formas de redención de la traición propuestas en "La forma de la espada", "Tres versiones de Judas" y "Deutsches Requiem" pueden ser interpretadas como lecturas tanto del tema del sacrificio, central en el canon bíblico, como de las ideas acerca del destino de Schopenhauer, dos textos comúnmente considerados como canónicos.

El relato "Deutsches Requiem", publicado en 1949 como parte del volumen *El Aleph*, es paradigmático de una apertura de los textos canónicos más allá de las fuerzas civilizadoras. Su título, cita de una obra de Brahms, alude, además de a un evidente lamento funerario por parte de un condenado a muerte, a la formación cultural del protagonista e indirectamente a la del lector. El primero, Otto zur Linde, asesino y torturador nazi, ha sido condenado a muerte y repasa su vida, horas antes de la ejecución de la condena. Después de enumerar las acusaciones y exponer el por qué de esa ausencia total de signos de arrepentimiento, zur Linde elabora un retrato de su persona a través de una narración autobiográfica. Tras las primeras informaciones de lugar y fecha de nacimiento, son presentadas las piezas básicas de su socialización artística: la música y la metafísica, vinculadas a los nombres de Brahms y de Schopenhauer. También la poesía y los versos de Shakespeare marcan la formación de la identidad de Otto zur Linde. Todos ellos son, en el orden narrativo, atributos de su identidad, como mismo lo es, pero desde el espacio de lo suprimido, la fe cristiana.

En el recorrido de su propio canon el protagonista sentencia:

Sepa quien se detiene maravillado, trémulo de ternura y de gratitud, ante cualquier lugar de la obra de esos felices, que yo también me detuve ahí, yo el abominable. ("*Deutsches Requiem*", *El Aleph*, OC, I: 577)

El contacto placentero con la belleza eterna –¿quién dudaría hoy de la canonicidad de Brahms, Shakespeare y Schopenhauer?– no exime al protagonista del camino de la tortura y el fascismo que seguirá más tarde. Tampoco lo hacen Spengler o Nietzsche. E incluso, como anotara Jaime Alazraki (1978: 37), los textos de Schopenhauer sirven de base filosófica para la legitimación de sus propios actos, al convertir su responsabilidad ante la historia en una suerte de destino universal. Este cuento, aparecido sólo cuatro años después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, está insertado en un ambiente de reflexión crítica acerca de la relación entre la cultura de la Ilustración –y su defensa del papel humanizador del canon– y el fascismo, vinculada también con la polémica acerca de la posibilidad de recuperar el arte de la practicada lectura de la violencia. *Das Ewige, das Schöne, das Gute* –esa perfecta trilogía de lo eterno, lo bello y lo bueno– de las obras clásicas

habían quedado en entredicho, el hombre formado en y por ellas podía no sólo ser partícipe, sino incluso autor de los más terribles escenarios de la crueldad.

Una vez más Borges desplaza la fuerza del canon hacia su recepción, o sea, hacia la lectura y reescritura de sus obras. En una obra abierta, infinitamente abierta como lo es todo texto canónico para Borges, no están inscritos los mecanismos de censura que puedan eximirlo de relecturas y reescrituras éticamente cuestionables. Borges desestima en este cuento la inmanencia, no ya de valores estéticos, sino de valores sociales o morales tradicionalmente asociados a las grandes obras. Según Donald Shaw, narraciones como "Deutsches Requiem", "ilustran la tendencia humana a encontrar un falso centro en el laberinto de la existencia al construir un orden artificial" (Shaw 1981: 37). A esto habría que agregarle que las obras canónicas, esas obras "que son todo para todos" según los criterios canónicos, pueden incluso aportar las vías para ello.

Canon literario como expresión de lo nacional

Como habíamos referido anteriormente, son pocas las ocasiones en que Borges emplea el término canónico en relación con la literatura. Llama la atención que en su mayoría estas alusiones estén situadas en el contexto del canon nacional. Tomemos dos de ellas, por demás bastante distantes en el tiempo, para analizarlas más detalladamente. En la primera, extraída del ensayo "El escritor argentino y la tradición", Borges comenta:

Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro texto canónico. ("El escritor argentino y la tradición", *Discusión, OC*, I: 267)

En la segunda, de una de las conversaciones con Osvaldo Ferrari, leemos:

[la idea] que para mí es supersticiosa, de que cada país debe tener su libro sagrado. Entonces, a él se le ocurrió que ese libro; que ese Corán, digamos, o esa Biblia, podía ser el *Martín Fierro*. (Borges/Ferrari 1999: 82)

Ambas formulaciones apuntan hacia el carácter identificador y sagrado conferido a estos textos a través del calificativo de canónico y llaman la atención sobre la relación entre canon nacional y canon bíblico mediante su función formadora, delimitadora y representadora de la identidad de una comunidad.

La necesidad de demarcación propia de la formación de una identidad es doble; por un lado, dirigida a la diferenciación con respecto al Otro, y por otro

lado, dirigida a la unificación interior a través de la homogeneización e identificación con figuras arquetípicas. Ambos procesos –distanciamiento de lo exterior y cohesión de lo interior– marcaron no sólo la formación del canon bíblico, sino también el proceso de formación de la nación moderna. La nación, "ese principio espiritual", como apuntaba Ernest Renan (1996: 32), necesitaba de un corpus coherente y estable para representarse. El carácter natural y coherente de su formación, concedido a esta versión homogeneizante de lo nacional, desapareció a más tardar con la toma de conciencia de las voces desplazadas, que a través de diferentes "movimientos de afirmación" ponían el acento en el valor de su presencia para el proceso de constitución del ser nacional. En este sentido el canon literario, como planteara Guillermo Mariaca Iturri en su ensayo sobre el canon literario latinoamericano, es un "discurso sobre la formación, composición y definición de la nación" (Mariaca 1993: 13).

En Iberoamérica, el final de las guerras de independencia y la formación de las naciones latinoamericanas impusieron al continente la interrogante acerca de los símbolos y los límites adecuados para la representación de la nueva identidad, que como toda identidad, debía definirse a partir de una doble diferenciación: frente a las otras naciones americanas vecinas, y, sobre todo, frente a la cultura hegemónica o colonializadora. La problemática de la identidad y el canon post-colonial correspondía, por lo tanto, a mecanismos de unificación y homogeneización de lo interior –lo auténtico– frente a mecanismos de exclusión de lo exterior –foráneo– traducidos en una alternancia entre dos únicas posibilidades: la resistencia o la asimilación. Sobre esta primera etapa de formación del canon post-colonial –en el sentido histórico o temporal– Carlos Monsiváis anota:

Al fragor de las guerras de independencia, aparecen o se promueven las nuevas identidades [...] a las que urge colmar de referencias y significados. Si a los textos de historia se les encomienda el aprovisionamiento de símbolos, leyendas, mitos y realidades, a los escritores se les encargan las descripciones de costumbres y la creación de personajes y atmósferas reconocibles e irreconocibles; se les encomienda, en suma, los estímulos que anticipen la fluidez del destino nacional, y, si se puede, del propósito civilizador. (Monsiváis 2000: 13)

El creador, entonces, tenía como cometido promover, a través de sus obras, una nueva conciencia nacional libre de las huellas de tantas décadas de colonización. El proyecto de emancipación nacional debía desembocar en la creación de un nuevo imaginario, portador de los criterios de autenticidad y autoctonía, ofrecidos ahora a través de los "verdaderos" mitos fundacionales de la nación²³⁸. Paralelamente, la recreación de la geografía, las formas

238 La complejidad e incluso las contradicciones inherentes a este proceso de formación del canon nacional en Latinoamérica se deben a que en este contexto se unen

propias del habla y las costumbres regionales aportaban aquellos aspectos distintivos de una nación frente a sus vecinos y llegaron a establecerse como criterios de diferenciación entre lo que se llamó –y se valoró– como literatura nacional y literatura universalista o extranjerizante. En el caso particular de la Argentina, la problemática de la expresión de la nación ocupó, con cierta urgencia en las dos primeras décadas, una buena parte del panorama político-cultural de la primera mitad del siglo XX (Olea 1993).

En este contexto de debate de lo nacional, cayeron muy pronto sobre el joven Borges, recién desembarcado de la vieja pero turbulenta Europa, las acusaciones de no colaborar con y no mostrar respeto por este proceso de representación de la Patria. Curiosamente, una de estas tempranas incriminaciones, en 1921, concierne al ultraísmo, considerado por algunos de sus contemporáneos como corriente literaria importada, pero no con respecto a la nueva nación independiente, sino con respecto a España ("Ultraísmo", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 108). A estas acusaciones Borges respondió defendiendo la raíz castiza del ultraísmo y demostrando que los principios estéticos de este movimiento vanguardista son herencia directa de los clásicos españoles ²³⁹. Unos años más tarde, en 1925, las incriminaciones al ultraísmo cambian de tono y dirección, y se refieren ahora a su distanciamiento de las formas "auténticamente" argentinas. En una exaltada carta en respuesta a un artículo crítico de Juan Antonio Villoldo, Borges se defiende con una desaprobación general de los criterios vigentes para la definición de lo nacional: "Todos los patriotismos que aquí se estilan –el románico, el quichua y el de los barulleros de la Raza– me parecen exóticos y no escalono jerarquías en su condenación común. ¿Cuándo habrá un patriotismo criollo, que no sepa ni de Atahualpa ni de don Diego de Mendoza ni de Maurice Barrès?" ("De la dirección de «Proa»", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 207). Borges sugiere ya una idea a la que retornará en varias ocasiones: la idea del origen foráneo de los nuevos nacionalismos. Pero además estas palabras proponen la búsqueda de una forma propia de entender la patria y sus atributos, una forma que no se contente con poblar una estructura de definición y representación ajena con elementos autóctonos. A estas últimas pertenecen las tres versiones del nacionalismo o criollismo más comunes en la primera mitad del siglo XX. La polémica enfrenta, según Olea

proyectos de naturaleza distinta y en muchos aspectos opuesta. Por un lado, la liberación real y simbólica de la nación colonizadora; por otro, el establecimiento de la nación en el sentido moderno, y finalmente la entrada a la modernidad entendida como proyecto secularizador, democratizador, emancipador, extensivo y renovador.

239 Posición de cercanía a España que abandonará años después en una serie de artículos de corte irónico en los que insiste en la ausencia de simpatía hacia lo hispánico dentro de la cultura argentina. Cfr. El ensayo de 1927 "Sobre el meridiano de una gaceta" (*Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 304).

Franco (1999: 87), la versión de Manuel Gálvez, defensora de una esencia castiza de la cultura argentina; la telúrica de Rojas alegando el carácter esencial de la raíz indígena; y la última, la posición de Lugones y Hernández basada en la figura del gaucho como arquetipo nacional.

A partir de este momento y hasta la conferencia "El escritor argentino y la tradición", dictada el 19 de diciembre del 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, Borges irá elaborando y re-enunciando un concepto propio de literatura nacional. La continuidad con la que fueron apareciendo sus reflexiones sobre el tema da cuenta no sólo de la importancia de la problemática de la identidad en el contexto argentino de la primera mitad del siglo XX, sino también de su resonancia dentro del universo crítico-literario de Borges. De ahí la abundancia de artículos publicados en la prensa –"La inútil discusión de Bredo y Florida" (1928), "De la dirección de «Proa»" (1925), "Encuesta sobre la novela" (1934), "La vuelta de Martín Fierro" (1935), Prólogo a *Antología poética argentina* (1941), "La paradoja de Apollinaire" (1946), etc. Asimismo, algunos de los textos de sus primeros libros demuestran la trascendencia del tema para el joven Borges. Tanto sus tres primeros poemarios, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *El tamaño de mi esperanza* (1926) –posteriormente acusados por el propio Borges de excesivo "argentinismo"–, como sus dos primeros libros de ensayos *Inquisiciones* y *Discusión* con los ensayos "Ascasubi", "Interpretación de Silva Valdés", "Queja de todo criollo", "La criolledad en Ipuche", del primero, y "La poesía gauchesca", del segundo, se insertan de lleno en esta atmósfera de reflexión acerca de lo argentino y lo criollo en la literatura nacional.

Nótese que estas primeras meditaciones se articulan desde un espacio de doble búsqueda; por un lado, desde un contexto nacional en pleno cuestionamiento de la formación y representación del "ser nacional" y por lo tanto pendiente de catalogar a sus escritores a partir de sus contribuciones a la "tarea" nacional; y por el otro, desde la búsqueda personal de su identidad como escritor argentino, de sangre y socialización literaria principalmente europeas, apenas arribado del viejo continente cargado de ideas vanguardistas y renovadoras.

Poco a poco Borges va perfilando sus nociones acerca de un canon nacional y lo hace por diferentes vías. La primera, dirigida hacia una negación del valor de los criterios de autoctonía y autenticidad²⁴⁰, tradicionalmente asociados a las obras paradigmáticas de la literatura nacional argentina; y la

240 En cuanto a la "artificialidad" de la figura gauchesca, Borges cuenta en su *Ensayo autobiográfico* que su madre le había prohibido la lectura del *Martín Fierro* por considerarlo, por un lado, éticamente un mal ejemplo para el joven Borges, y porque "además, no trataba acerca de los gauchos de verdad" (*Ensayo autobiográfico*. 1999a: 16).

segunda, a través de una búsqueda de otras formas alternativas de representación de la identidad nacional. Estas dos direcciones serán expuestas con claridad en la citada conferencia "El escritor argentino y la tradición", añadida más adelante a la segunda edición del volumen de ensayos *Discusión* (1957). Si tomamos en cuenta esta diferencia de fechas, ello se debe sobre todo a que en ella constatamos un hábil ardid que crea la ilusión de una consolidada posición renovadora del canon nacional correspondiente a la primera edición (1932), mucho antes de la conferencia en que la expone por primera vez (1951).

Decíamos que en la constitución de un nuevo imaginario patriótico la incorporación de ciertas obras, figuras o autores al canon nacional responde a criterios de autenticidad y autoctonía, en contraposición tanto frente a lo propio, pero impuesto desde el exterior, como frente a lo ajeno y básicamente externo. Es decir, atañe a la cuestión tanto de la supresión de elementos ya asimilados pero no autóctonos, como al descrédito, con rasgos frecuentemente xenófobos, de lo foráneo. Tras las guerras de independencia, la discusión del canon nacional en Iberoamérica se concentró fundamentalmente en el primero de estos aspectos. En oposición a lo foráneo, identificado con la imagen del colonizador, se favorecen ahora las imágenes de lo no colonializado, lo virgen o lo autóctono. Han de crearse nuevos mitos fundadores, basados principalmente en el rescate de los valores ancestrales, lo oriundo y lo no contaminado, que sustituyan a las narraciones del colonizador, su lengua y su tradición. Esto supone el rechazo de todo un universo simbólico y geográfico-lingüístico asociado con el poder hegemónico. Dentro de las tres variantes nacionalistas apuntadas más arriba, dos de ellas se basan en la búsqueda de autenticidad: por un lado la indígena –propuesta de Rojas– y por otro, a través de la literatura gauchesca –propuesta de Lugones y Hernández. El personaje del gaucho –narrativizado en *Martín Fierro* o *Don Segundo Sombra*– constituye el centro de esta última y es precisamente a la que Borges dedica una buena parte de sus primeras reflexiones²⁴¹. La elección del gaucho como

241 Comenzando con "El coronel Ascasubi" en *Sur* (No. 1, Buenos Aires, enero 1931); y poco después "El *Martín Fierro*", también en *Sur* (No. 2, Buenos Aires, mayo 1931) y "Los tres gauchos orientales" en *La Prensa* (Buenos Aires, 26 octubre 1932, 2da sec.). Estos ensayos fueron insertados más tarde en la conferencia "Aspectos de la literatura gauchesca" dictada en Montevideo el 29 de octubre de 1945 y recogida, con algunas variaciones, en la segunda edición de *Discusión* (1957), bajo el título "La poesía gauchesca". En colaboración con Adolfo Bioy Casares escribió también el prólogo a *Poesía gauchesca* (1955) y el 17 de mayo de 1960 continuó la serie de conferencias sobre el tema con "La poesía gauchesca", publicada en *Ars*, No. 89, Buenos Aires, 1960; y más tarde en 1964 con *The Spanish Language in South America: A Literary Problem. El gaucho Martín Fierro*. Más adelante publicó los prólogos a *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández, (1975), y el prefacio a *El Gaucho*, en una edición con fotografías de René Burri y texto de José Luis Lanuza (1968).

arquetipo nacional responde a la posibilidad de inscribir en él varios de los aspectos esenciales para el proyecto de creación de un nuevo y auténtico canon nacional. Primero que todo, el gaucho, presentado como personaje social e intelectualmente marginado, ejerce como sustituto simbólico de la voz del conquistado o silenciado. Además, con él quedan narrativizadas las particularidades geográficas de la pampa, que en su origen rural pueden albergar la idea de un distanciamiento y una no-contaminación frente a la vida urbana, herencia destructora de manos del progreso y la inmigración²⁴². A esto se suma la particularidad lingüística del gaucho, reinterpretada dentro de este contexto como abrogación de la lengua conquistadora o dominadora.

La posición borgeana frente a dichos criterios de representación es cada vez más clara y ya ostensiblemente firme a partir de "El escritor argentino y la tradición": "La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación" ("El escritor argentino y la tradición", *Discusión, OC*, I: 269). Dicha desaprobación aparece ya sugerida en la expresión "color local", denominación regularmente empleada por Borges para referirse a aquellas imágenes que siguen los dictados del criollismo como única y auténtica forma de representar al ser nacional y como base de construcción de su canon. Por un lado, el sustantivo "color" sugiere la idea de pátina o superficialidad, y con ello un rechazo a la idea de una identidad nacional como esencia y fundamento; y luego, el calificativo "local" se contrapone a la idea suprarregional de una nación, sus fronteras y delimitaciones político-culturales²⁴³. Para deshacer la ecuación que relaciona la literatura nacional con motivos y códigos exclusivamente nacionales, Borges procede, en este ensayo, en dos pasos. Primero, demostrando, con tres ejemplos, tradicionalmente representativos de la tradición escrita de un país – Shakespeare y Racine, desde la literatura, y el Corán desde la religión– que este criterio no se cumple para cada "escritor nacional". Y luego, demostrando, para el caso nacional argentino, que *Don Segundo Sombra*, uno

242 Esta negativa a las transformaciones del progreso da pie a una de las formas de rechazo a la modernidad, que a juicio de Martín-Barbero (2000: 87) está insertada en

[...] los imaginarios –de desarrollo y el de complemento– que desde mediados de siglo oponían tradición y modernidad, ya sea por la vía de una modernización entendida como definitiva «superación del atraso» o por la del «retorno a las raíces» y la denuncia de la modernidad como simulacro.

243 En una entrevista con Antonio Carrizo, Borges (Borges/Carrizo 1982: 143) deja constancia de su incredulidad con respecto a la idea de "nación" al afirmar que

Un país, por ejemplo, es una idea abstracta: por consiguiente falsa. Lo que existe es cada individuo; el país es una superstición o una convención.

de los textos paradigmáticos de la llamada literatura argentina, traspasa los límites del país y sus fábulas asociados al canon nacional. Con ello logra diluir, además, ese límite definido a través de la representatividad, que tradicionalmente fungía como criterio primero para la distinción entre la literatura argentina y el resto.

En cuanto a los atributos de ese ser nacional, ya en 1935 Borges había señalado los peligros de la construcción de un arquetipo nacional a partir de la figura del gaucho:

Algún panegirista, devoto de la mera multiplicación, ha querido que la biografía de ese gaucho fuera la de todos los gauchos y ha pretendido comprimir en ese cuchillero individual de 1870 el proceso complejo de nuestra historia. En esa pretensión acechan dos equivocaciones hermanas. En primer lugar, la sola concepción de un país habitado únicamente por desertores domiciliados en vizcacheras, es inimaginable; en segundo, el gaucho de la campaña de Buenos Aires ha contado poquísimos en el decurso de la historia argentina, y aun en la de su provincia natal. ("La vuelta de Martín Fierro", *Textos recobrados 1931-1955*. 2001a: 128)

Y más tarde, en "La poesía gauchesca", Borges replantea la falsedad de una relación directa entre nación y arquetipo nacional declarando que

[...] el asunto de Martín Fierro no es propiamente nacional, ni menos de raza, ni se relaciona en modo alguno con nuestros orígenes como pueblo, ni como nación políticamente constituida. ("La poesía gauchesca", *Discusión, OC, I*: 198)

En estos dos fragmentos Borges remarca el abismo entre la historia –la compleja madeja de hechos, fechas y relaciones– y su narrativización a través de los mitos nacionales. Borges sugiere, además, que la cuestión de la representación a partir del "color local" no alcanza verdaderamente lo que se propone. El intento de representar y con ello *nombrar* la nueva nación, significa también borrarla; pues en su homogeneización y simplificación le será retirada la luz que distingue las cosas y sus diferencias. Al recurrir a la simplificación y al tópico, reproduce la mirada del Otro y expropia –una vez más– a la nación de su propia imagen. Borges señala que una identidad diseñada a partir del color local, a la vez que se presenta como su fundamento, disimula el hecho de que ese color local no es ni originario, ni autóctono. Al señalar que "El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo" (ibíd.), llama la atención sobre otra de las aporías de los movimientos nacionalistas de la época: el origen foráneo del concepto de nación y de las corrientes nacionalistas.

El "color local", como señala tomando como ejemplo el Alcorán²⁴⁴, es la imagen de lo Uno desde lo Otro; la habitan esas fórmulas de simplificación y

244 Cfr. Borges ("El escritor argentino y la tradición", *Discusión, OC, I*: 268):

homogeneización más cercanas a la visión colonizadora que al impulso descolonizador de una nación independizada. Más allá de la veracidad de esta información –al parecer sí aparecen camellos en dicho texto– este paralelismo nos advierte de la imposibilidad de separar la cuestión de la identidad de la mirada del otro.

En sus declaraciones sobre la artificialidad de la llamada literatura nacional, Borges propone la idea de una "autoctonía ficticia"; idea que más tarde será retomada por Mario Vargas Llosa en "Indigenismo arcaico: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo". En opinión de Borges estos códigos lingüísticos no corresponden a las expectativas de contraposición entre lo rural y lo urbano como sustituto del binomio "auténtico *versus* foráneo"; pues, en su opinión, "es evidente que la poesía gauchesca tiene su origen en las ciudades" (Borges/Ferrari 1999: 84). "No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo" ("La poesía gauchesca", *Discusión, OC, I*: 179), asevera Borges en otro ensayo.

Otro de los atributos del nuevo "ser nacional" correspondía a sus códigos lingüísticos, de preferencia lejanos a la norma impuesta por la nación colonizadora. El canon post-colonial²⁴⁵ privilegia la inserción en la lengua escrita de vocablos autóctonos, así como de expresiones extraídas de la literatura oral. La lengua del nativo, o en su ausencia la del marginal, se convierte en el símbolo de lo silenciado, lo colonializado, y es presentada como portadora de la pureza violada, de lo ancestral ahora rescatado.

En la discrepancia entre los códigos lingüísticos de la literatura gauchesca y la tradición literaria del gaucho, Borges encuentra otro argumento en contra de la pretendida autenticidad de la nueva literatura nacional:

Entiendo que hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca. Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro*, con el *Paulino Lucero*, con el *Fausto*, para advertir esa diferencia, que está no menos en el léxico que en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir

[...] fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe estaba tranquilo, sabía que podía ser árabe sin camellos.

245 El término post-colonial es utilizado aquí exclusivamente como distinción temporal.

que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas, una profusión al color local. La prueba es esta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi. ("El escritor argentino y la tradición", *Discusión, OC, I: 267*)

De esta reflexión Borges saca en conclusión que la "poesía gauchesca, que ha procurado obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro" (ibíd.) y rechaza con ello el supuesto realismo de la literatura nacional, o sea, su capacidad mimética para con la naturaleza "real" de un pueblo o nación e incluso un grupo social.

La primera ruptura de Borges frente al criollismo tradicional viene dada a partir de esta crítica a su pretendida mimesis. A esto se unirá la conciencia del proceso de narrativización y recepción que lleva una figura al *status* de arquetipo nacional, ubicándola en el pedestal más alto de un canon nacional. Tanto el poema "El Truco" de *Fervor de Buenos Aires*²⁴⁶, como el ensayo "La pampa y el suburbio son Dioses", articulan esta idea. En este último Borges sugiere con ironía una vía para convertir al compadrito en arquetipo nacional. "La receta es demasiado sencilla. Basta que otro don José Hernández nos escriba la epopeya del compadraje y plasme la diversidad de sus individuos en uno solo" ("La pampa y el suburbio son Dioses", *El tamaño de mi esperanza. 1926/1993: 25*).

246 Cfr. Borges ("El truco", *Fervor de Buenos Aires, OC, I: 22*):

Cuarenta naipes han desplazado la vida
pintados talismanes de cartón
nos hacen olvidar nuestros destinos
y una creación risueña
va poblando el tiempo robado
con las floridas travesuras
de una mitología casera.
[...]
Una lentitud cimarrona
va demorando las palabras
y como las alternativas del juego
se repiten,
los jugadores de esta noche
copian antiguas bazas:
hecho que resucita un poco, muy poco,
a las generaciones mayores
que legaron al tiempo de Buenos Aires
los mismos versos y las mismas diabluras.

En sus primeros textos Borges se acerca con ojo crítico a las diferentes formas del criollismo o el nacionalismo literario de la época. Primeramente en una actitud de rechazo a la literatura gauchesca como mimesis del "ser nacional", tanto por su artificialidad como por las "debilidades" de la figura del gaucho. Su gran popularidad, razona Borges, se debe en parte a la nostalgia de una "aparente" virginidad ya perdida –la del gaucho–, o sea, a una relación ambigua con y hacia el pasado. Como alternativa propone una figura "moderna", que en su presente y en su seguro futuro pueda representar un nacionalismo abierto, "conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte" (ibíd.). De ahí la idea de un "criollismo urbano"²⁴⁷ caracterizado a través del personaje del compadrito en el escenario del arrabal.

La narrativización del arrabal funciona, primero, como escudo defensor frente a las repetidas acusaciones de "extranjerismo", y aporta, además, un camino de renovación y distanciamiento de las formas tradicionales, en concordancia con los dictados de la vanguardia artística, que Borges por aquel entonces aún compartía: "En cuanto al solemnismo patriotero de fascistas e imperialistas, yo jamás he incurrido en semejantes tropezones intelectuales. [...] Soy un hombre inepto para las exaltaciones patrióticas y la lugonería: me aburren las comparaciones visuales y a la audición del Himno Nacional prefiero la del tango *Loca*" ("De la dirección de «Proa»", *Textos recobrados 1919-1929*. 1997: 208).

Este intento de *crear* una literatura nacional que abiertamente exponga su propia artificialidad, forma parte de una evolución que desemboca en una negativa frente a aquellas tradicionales formas de nostalgia del origen imperante en la crítica de aquellos años. La invención de un renovado criollismo urbano latente en los libros anteriores a *Historia universal de la infamia*²⁴⁸ será incorporada a un amplio juego de "travestismo literario" en el que Borges se disfraza lo mismo de argentino, que de latinista o de clásico español, como él mismo se encargará de anotar en algún prólogo²⁴⁹.

247 Véase el estudio de Pezoni (1989: 66-69) sobre la estética borgeana de esta época y su relación con el "criollismo urbano", en: "*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato".

248 Más tarde Borges (Vázquez 1996) recordará estos primeros años de creación, como una etapa de falso nacionalismo:

[...] cometí un error capital, que fue el de hacerme argentino, y siendo argentino no tenía por qué disfrazarme.

249 Su crítica al disfraz de la argentinidad, puede también ser leída no como rechazo a su condición nacional, sino como negativa al hecho de haber querido disfrazarse de algo que ya era; línea argumentativa similar a la utilizada frente a las expectativas de modernidad y renovación. En el prólogo de 1969 a *Luna de enfrente* (OC, I: 55) Borges comenta:

Una parte de la crítica ha visto precisamente en este punto una suerte de cesura divisoria entre dos Borges cronológicamente separados. El primero, para algunos auténtico y silenciado, evidencia un marcado criollismo o patriotismo y corresponde a *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e incluso *Cuaderno de San Martín* (1929), así como a los libros posteriormente censurados *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) e *Inquisiciones* (1925)²⁵⁰. El segundo vendría a aparecer con los textos de *Ficciones* y *El Aleph*, y equivaldría a un Borges marcadamente cosmopolita y postmoderno, al que la crítica, opinan algunos, ha querido privilegiar en detrimento del primero. Si bien esta división entre un primer y un segundo Borges puede encontrar una legitimación en las declaraciones del propio autor, de igual forma debe considerarse que ya el personaje del compadrito y su geografía, el arrabal –invenciones del "primer" Borges– representan una relectura del binomio interior-exterior, o su equivalente nacional *versus* foráneo. El espacio del arrabal puede ser considerado, en el contexto argentino, como el lugar del límite que amalgama lo urbano y lo rural a la vez; así como el compadrito puede representar un personaje híbrido entre lo interior o argentino y lo exterior correspondiente a la inmigración.

Podría objetarse que en estos primeros textos Borges insiste también en la defensa de una índole argentina esencial y verdadera frente a una "convencional" y "aparencial" ("Quejas de todo criollo", *Inquisiciones*. 1925/2001: 142), y que en no pocas ocasiones ésta aparece acompañada de un tono evidentemente patriótico. La convivencia de estas dos formas evidencia por un lado la pertenencia del joven Borges a las corrientes vanguardistas con sus expectativas de renovación definitiva de la tradición, y por el otro, un escepticismo profundo frente a la idea misma de nación. Este último será el que domine posteriormente en una actitud de distanciamiento tanto de sus primeros intentos de rescatar esa esencia "verdadera", como de sus propias propuestas de criollismo. Dicho distanciamiento se hace ya evidente en 1930 con *Evaristo Carriego*. Este volumen debía, por un lado, acoger algunos de sus apuntes relativos al proyecto de epopeya del arrabal; respondía a un primer impulso de "escribir un libro más bien largo sobre un tema

[...] olvidadizo de que *ya lo era*, quise también ser argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: «madrejón», «espadaña», «estaca pampa»...

250 Cfr. Borges ("El escritor argentino y la tradición", *Discusión*, *OC*, I: 268):

Durante muchos años en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia y otras.

enteramente argentino" (*Un ensayo autobiográfico*. 1999a: 62) y debía responder a las incriminaciones de "extranjerismo" hacia el joven Borges. Frente a tan variadas expectativas no resulta nada baladí el hecho de que Borges escogiera un camino transversal hacia la expresión de la argentinidad, partiendo de un poeta menor dentro de la literatura argentina, y que lo haya hecho precisamente creando una cartografía personal de la ciudad²⁵¹. Por otra parte, la cita de De Quincey que a modo de epígrafe abre el volumen, impone un principio, en ambos sentidos de la palabra: comienzo y ley. En consecuencia con las palabras de De Quincey –"a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered"– Borges abandona la búsqueda de una identidad nacional, coherente y central, para encaminarse hacia una imagen fragmentada y angular de lo argentino. Años más tarde, cumplidos ya los setenta años, un verso dará constancia de ello: "En la *ubicua* memoria serás mía,/ patria, no en la fracción de cada día" (*el subrayado es nuestro*) ("Un mañana", *El oro de los tigres*, OC, II: 514).

En consecuencia, Borges verá logrados esos modos oblicuos de representación en "La muerte y la brújula"²⁵² a través de "el sabor de las afueras de Buenos Aires", o en los poemas de Enrique Branch, que aunque "deliberadamente rehuyen el color temporal y el color local, [...] son, sin habérselo propuesto, muy argentinos" (Prólogo a *Antología poética argentina, Textos recobrados 1931-1955*. 2001a: 193). Esta visión oblicua del canon nacional coincide, también, con la relación original entre el canon religioso y la comunidad que define. Ambos surgen de una necesidad no de reconstrucción de la identidad, sino de una *construcción* del origen. El poema "Oda escrita en 1960" plantea esta idea:

Nadie es la patria. Ni siquiera el jinete
que, alto en el alba de una plaza desierta,
rige un corcel de bronce por el tiempo,
ni los otros que miran desde el mármol,
ni los que prodigaron su bélica ceniza
por los campos de América
o dejaron un verso o una hazaña
o la memoria de una vida cabal
en el justo ejercicio de los días.
Nadie es la patria. Ni siquiera los símbolos.

251 Los capítulos correspondientes a la representación del arrabal ("Palermo de Buenos Aires", "Las inscripciones de los carros", "Historia del tango") conviven con los dedicados a la presentación de la figura literaria de Evaristo Carriego ("Una vida de Evaristo Carriego", "Las Misas herejes", "Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego", etc.).

252 Véase la interesante interpretación de este cuento en relación con la temática del nacionalismo literario en "«De Evaristo Carriego» a «La muerte y la brújula»: La inteligencia americana de Borges" en Barili (1999: 166-223).

Nadie es la patria. Ni siquiera el tiempo
cargado de batallas, de espadas y de éxodos
[...]
La patria, amigos, es un acto perpetuo
como el perpetuo mundo (Si el Eterno
Espectador dejara de soñarnos
un solo instante, nos fulminaría,
blanco y brusco relámpago, Su olvido.
("Oda escrita en 1966", *El otro, el mismo*, OC, II: 316)

La voluntad que mueve este canon nacional no es la voluntad de mimesis de una esencia, es la creación de una ilusión del origen. Un origen que en última instancia es –como en el cuento "Ulrica" cuando la protagonista pregunta a su acompañante ¿qué es ser colombiano?– "un acto de fe"²⁵³.

En el prólogo a *Guillermo Ara y otros* Borges vuelve al tema, esta vez para reflexionar acerca del complejo proceso de formación de lo nacional y de su relación con una raíz original:

Del más despoblado y perdido de los territorios del poder español, hicimos la primera de las repúblicas latinoamericanas, derrotamos al invasor inglés, al castellano, al brasileño, al paraguayo, al indio y al gaucho, que luego elevaríamos a mito, y llegamos a ser en un continente de superficiales y pequeñas aristocracias y de multitudes indígenas o africanas, un honesto país de clase media y de sangre europea. Carecemos o casi carecemos (loados sean lo númenes bienhechores) de la fascinación del color local, propicia al turismo. (Prólogo a *Qué es la Argentina* de Guillermo Ara. Buenos Aires, Columbia, 1970)

La idea de la existencia de un origen unificado, íntegro y virgen queda diluida no sólo en ese país apenas *honesto y de clase media*, sino que ha sido paralelamente atomizado en grupos pequeños y de naturaleza heterogénea. Ni el carácter fragmentado de esa nación, ni la presencia europea en ella son presentados con pesimismo. El éxito nacional que comienza como *más despoblado y perdido territorio* español hasta *llegar* a la república plural y honesta que Borges quiere representar, así lo demuestran. No se trata tampoco de crear una identidad marcada por esa tendencia antropófaga de devorar el homogéneo cuerpo cultural del padre todopoderoso para, extraída la última gota de savia, ocupar su lugar. En cuanto a esto Borges insistió en la falsa suposición de una herencia colonizadora como origen y esencia unificados. Su continuada labor de constructor de redes transculturales, pero también su insistencia en el carácter mestizo de la cultura europea, así lo demuestran:

253 En el relato "Ulrica" el personaje homónimo pregunta "¿Qué es ser colombiano?" y su interlocutor le responde: "No sé, [...] Es un acto de fe" (*El libro de arena*, OC, III: 18). Esta idea aparece también en la conferencia "El budismo" (*Siete noches*, OC, III: 243) en la que Borges afirma: "la patria es un asunto de fe".

Podemos pensar en la cultura occidental, pero también la palabra cultura occidental es falsa, porque la cultura occidental podría definirse como el diálogo de Grecia con Israel o, si ustedes prefieren, podemos pensar en Platón, podemos pensar en la Biblia, en esa reconciliación que la Edad Media logra, de ambas fuentes. ("Homenaje a Victoria Ocampo". *Borges en Sur. 1931-1980*. 1999: 327)

Borges hace aquí un llamado que aún hoy debería ser escuchado con atención. Su observación va dirigida a los riesgos que conlleva buscar definir la diferencia dicotómica frente al Otro. Dicha voluntad afirmativa puede caer en la trampa, primero, de adjudicarle al otro una naturaleza monolítica y, segundo, de proyectar dicha falsa homogeneidad sobre su propia identidad. De ahí que la propuesta borgeana no está dirigida a negar un origen y establecer otro, sino más bien a rebasar o superar tanto la idea de una línea divisoria entre lo autóctono y lo foráneo, como el sistema de simetrías culturales que dicha relación impone. Refiriéndose a su cuestionada argentinidad afirma: "[...] yo trato de ser digno de esa antigua ambición de los estoicos: ser un ciudadano del mundo. Y no insisto particularmente en haber nacido en la Parroquia San Nicolás, de la ciudad de Buenos Aires" (Borges/Ferrari 1999: 198).

De esta idea se desprende su empeño en una forma de identidad que se reconozca híbrida y aproveche las ventajas de esa hibridez. "Ahora, curiosamente los nacionalistas insisten en negar el rasgo diferencial de este país, que es la fuerte inmigración" (ibíd.). El propio Borges, descendiente de inmigrantes, y con una educación literaria primeramente inglesa –recordemos que su primer contacto con el Quijote fue en inglés–, es heredero de una cultura no por híbrida menos argentina. Cuenta Borges que el tema del nacionalismo y de sus tendencias dogmáticas estuvo presente en su infancia a través de la figura del padre, anarquista y escéptico ante todas las formas de dominación y control por parte del estado:

Mi padre solía decir que la historia de Argentina había pasado a ocupar el lugar del catecismo, con lo que se suponía que debíamos venerar todo lo que fuera argentino. Se nos enseñó, por ejemplo, antes de que se nos permitiera conocimiento alguno sobre los muchos países y los muchos siglos que intervinieron en crearla. (*Un ensayo autobiográfico*. 1999a: 18)

De hecho, las versiones nacionalistas de Rojas, de Lugones y de Hernández, de las que ya Borges se había distanciado en 1925, rechazaban todos aquellos cambios, que en su opinión, se debían a un flujo cada vez mayor de inmigrantes. En sus defensas de la raíz argentina los inmigrantes eran presentados como responsables de los males del cosmopolitismo, la heterogeneidad cultural y los movimientos sociales y anarquistas (Olea Franco 1999: 87).

Pero sobre todo, Borges aconseja tomar conciencia del lugar de la enunciación de un canon nacional que se reconozca post-colonial, o sea, desde un cruce de mundos y códigos culturales, todos lejanos y asequibles a la vez, sagrados y profanos, impuestos y elegidos. La fuerza de un canon de este tipo está precisamente en esta doble condición interior. Desestimarla sería desaprovechar la fuerza subversiva de su condición:

[...] la absurda acusación de falta de argentinidad. La hacen quienes se llaman nacionalistas, es decir, quienes por un lado ponderan lo nacional, lo argentino y al mismo tiempo tienen tan pobre idea de lo argentino, que creen que los argentinos estamos condenados a lo meramente vernáculo y somos indignos de tratar de considerar el universo. ("Los premios nacionales de poesía", *Borges en Sur. 1931-1980*. 1999: 315)

La posición de Borges no es compatible ni con el criollismo de lo autóctono, ni con la idealización de lo foráneo. No se trata de seguir una de las dos variantes de legitimación del límite y el geocentrismo: la abrogación o la asimilación, sino de ir más allá. "También es lícito decir que la mejor tradición argentina es la de superar lo argentino" ("Un destino", *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*. 1982). Su propuesta es la superación de esa idea del límite divisorio y excluyente, a través de una identidad nacional que podríamos llamar "débil", articulada desde un cosmopolitismo abierto al intercambio y a la contaminación:

[...] cuanto más tradiciones tengamos, mejor; cuanto más debamos a distintos países, sin excluir a España, mejor. Por qué no aceptar a todos los países y a todas las culturas en lo posible; por qué no tender a ser cosmopolitas. No hay ninguna razón para lo contrario. (Borges/Ferrari 1999: 85)

Extendiendo la idea señalada por Alfonso de Toro para los temas orilleros, podemos decir que Borges lleva a cabo una desterritorialización del canon post-nacional; propone una identidad que no imita y no calca, sino que se re-escibe, se construye desde la superación de las fronteras nacionales. No es el carácter distintivo del límite, que permite únicamente la resistencia o la asimilación, lo que Borges defiende, sino el límite como espacio a la vez interior y exterior, como posibilidad de desplazamiento y apropiación por un lado, pero también como posibilidad de reescritura y enlace. "Yo creo que lo más exacto sería lo que hizo Victoria Ocampo, sentir que el mundo era una fiesta y que esa fiesta le ofrecía muchos sabores y querer gustarlos a todos y hacer que los otros gustaran de ellos" ("Homenaje a Silvina Ocampo", *Borges en Sur*. 1999: 328), afirmaba Borges, en clara sustitución del poder y la violencia del límite distintivo por el placer de un límite conjuntivo. En una entrevista con Alfredo Serra comenta:

Un inglés, un noruego, un italiano ¿son europeos? Más bien son ingleses, noruegos, italianos. En cambio nosotros podemos, imparcialmente, tomar todo

lo que queremos de esas culturas. No tenemos compromisos. (Bravo/Paoletti 1999: 83-84)

Paralelamente, la idea de un patriotismo "débil" coincide con la inserción de la figura del exiliado en la formación del canon nacional. El modelo para ello es la cultura judía y su doble condición de pertenencia y no-pertenencia. Esta inclusión del aspecto de la marginalidad con respecto a Europa es un criterio de identificación de lo latinoamericano que, según los estudios de Amelia Barili (1999), tiene su origen en la idea de una "inteligencia americana" proveniente del pensamiento de Alfonso Reyes²⁵⁴. Los judíos, comenta Borges, "actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial", y citando a Veblen continúa: "por eso a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental". La pertenencia significa aquí "derecho a" asumir una herencia; la no-pertenencia se traduce en "libertad de" olvidarse de la autoridad y la sacralidad de estos textos y utilizar los caminos de la apropiación, la re-escritura, el plagio o los desplazamientos.

El continente americano, apunta Borges, goza de un privilegio similar:

Los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas. ("El escritor argentino y la tradición", *Discusión, OC, I*: 273)

El canon del exiliado no es, por lo tanto, el destino trágico del excluido, como tampoco es el deber del incluido; los latinoamericanos son "occidentales y europeos en el destierro, en un feliz destierro" (Borges/Ferrari 1999: 81); "[...] en un destierro que nos permite merecer no sólo una región o un idioma, sino todas las regiones y todos los idiomas que podamos aprender, o que tendremos que aprender" (Borges/Carrizo 1982: 95). El canon nacional es la experiencia liberadora de una memoria sin límites, situada en la conjunción de lo interior y lo exterior. No es recuperación, sino viajes y narraciones, más allá de la pretendida naturalidad de una esencia nacional.

254 Cfr. Barili (1999: 166):

El concepto alfonsino de inteligencia americana como libertad creativa propia del que escribe entre dos culturas impulsa a Borges a liberarse de sus ataduras al color local y lanzarse a sus revolucionarios experimentos con el legado europeo y latinoamericano, marcando un cambio de estilo que a su vez influirá en otros escritores latinoamericanos.

Conclusiones.
La sonrisa enciclopédica

Confeccionar una cartografía a partir de los puntos comunes al cosmos borgeano y al universo canónico, ha supuesto, primeramente, señalar el papel medular conferido, tanto dentro del amplio espacio de la crítica literaria contemporánea, como dentro de la producción borgeana, a las cuestiones del canon. Como hemos visto, las interrogantes agrupadas en torno a este último son variadas y de disímil naturaleza, al igual que los caminos recorridos en busca de una o varias respuestas. En ellas habita un intento de remover la superficie de aquellos fenómenos culturales que el tiempo y la costumbre han terminado por dotar de tan armoniosa naturalidad que resultan apenas perceptibles y relevantes para el análisis crítico. El escepticismo borgeano ante este tipo de estructuras simplificadas adquiere las disímiles formas del ensayo, la lírica o la ficción, e incluso de todo a la vez.

Como hemos visto, sus reflexiones –a veces jocosas, a veces vehementes; a veces directas, otras sinuosas– se dirigen a muchos de los aspectos básicos del canon, a la vez que su propia creación ofrece inquietantes y alternativas formas de tratamiento. En un continuo desplazamiento, que él sabe inherente a todo dispositivo discursivo, aparecen y desaparecen obras, citas y autores. Del temor borgeano a esa inmovilidad, que cierta pereza intelectual y la excesiva exaltación generan, resulta un canon borgeano imposible de fijar. Hacerlo sería caer en la trampa que Borges advierte; sería erigir monumentos de piedra inerte sobre apuntalados pedestales. Uno de los más fuertes desafíos al que nos enfrenta Borges con su propia obra es precisamente este: la imposibilidad de *nombrar* un canon borgeano. Sus textos niegan toda tentativa de formular un canon entendido, según el tácito acuerdo de diccionarios, instituciones y especialistas, como grupo de obras u autores elegidos y reconocidos como esenciales e imprescindibles para nuestra cultura. Si, por un lado, una casi infinita serie de comentarios, antologías, ensayos y citas nos invitan a producir una lista de fenómenos literarios canónicos dentro del universo borgeano, por otro lado, el lugar epistemológico que ellas construyen niega esta tentativa.

Podemos decir que las aportaciones de Borges al tema del canon literario no están tanto en la inclusión o exclusión de un autor u otro, ni tampoco en la rehabilitación de este o de aquel texto, sino en la manera oblicua, pero mantenida, de re-escribir el canon a través de un cuestionamiento de los principios epistemológicos que lo sustentan. Aceptada la condición inasible del canon borgeano, se abre la posibilidad de un acercamiento –de cierta forma también oblicuo– a través de algunos de sus aspectos y sus implicaciones dentro de las diferentes formas de enunciación del canon. Las proposiciones que siguen a continuación quieren presentar, a modo de resumen, algunos de estos aspectos

analizados. No persiguen, sin embargo, definir un principio rector, una verdad o una esencia del canon borgeano.

El canon borgeano –si es que podemos seguir empleando este término en el caso de Borges– es un canon híbrido, pues agrupa elementos dispares y supera las diferencias tradicionales entre canon de autores y canon de textos. En él se dan cita textos leídos o no, reales o apócrifos, textos que son ellos mismos pastiches de otros textos, también ellos reales o apócrifos, leídos o no; sin distinción de orígenes lingüísticos, temporales, culturales o geográficos. En esta gran narración que es el canon borgeano, pueden ser agrupados autores de naturaleza e identidad ficticia, junto a biografías de cuidada fidelidad a los hechos; pero también citas y referencias apócrifas, máscaras y espejos, fábulas y ejercicios de falseada lógica.

Para la posteridad literaria, el autor de un texto borra su firma y con ello su autoridad, convirtiéndose así en parte de una narración que lo engloba a él y a su producción. Por otra parte, los textos, superadas las marcas de su génesis –geográficas, lingüísticas, sociales, temporales, etc.–, se revelan como cuerpo deshecho, fragmentado, diseminado. De ahí la forma textual contaminante que reúne fragmentos o ideas teológicas, filosóficas, matemáticas, líricas, narrativas, etc.; de ahí también la inclusión de copias, traducciones, variaciones y tergiversaciones. Borges construye, por lo tanto, un canon como serie de elementos textualizados, un conjunto de fragmentos o citas en movimiento, que serán consultados y reorganizados por el lector, verdadero productor de cánones. Borges, que se enorgullecía de ser un buen lector –más que un buen escritor–, relee y re-escribe constantemente esos fragmentos: en ellos están, entre tantas otras, las imágenes de un ruiseñor, un sueño, una esfera o una biblioteca; las figuras del *Doppelgänger*, Asterion, Al-Mu'tasim y el traidor; las ideas de Leibniz, Basílides, Schopenhauer o Alfonso Reyes; entonaciones múltiples de "*Tyger, tyger! Burning bright!*" (de Blake), "caprichos de hembra que tuvo la daga" (de Carriego), "La muerte es la primera noche tranquila" (del Antiguo Testamento), "*Ah, bear in mind this garden was enchanted!*" (de Poe) o de "Este perro tirado al estiércol" (de Homero).

En la hibridez de sus enunciaciones del canon se inscribe un rechazo a un corpus canónico como narrativa compacta y unificada de la literatura, en la que los puntos de fuga y desplazamientos queden suprimidos. En consonancia con esto, Borges rechaza la idea de una memoria literaria entendida como suplemento o representante mnemotécnico, como auxiliar o memorando. Además de la materialidad de la memoria edificada sobre el archivo, la biblioteca o el museo –todas formas concretas del canon– su obra nos habla de una *ecclesia invisibilis* como en Carriego, de una "obra invisible", dispersa como en Pierre Menard, y de "la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito" de un *Don Quijote de la Mancha*.

Su propuesta del canon puede ser leída entonces como ese espacio donde el texto rebasa su génesis y se convierte, superadas las marcas autoriales, históricas o fundacionales, en el centro de atención; un espacio que conjuga los signos del olvido y la libertad, un paraje fragmentado y movedizo, profano y contaminante.

El impulso generador de este canon no está en la construcción mimética de un universo literario a través de lo más valioso o representativo, sino en un estímulo mucho más discreto, pero no menos subversivo: el hedonismo lectivo de Borges. Un hedonismo que más que una serie de lecturas caprichosas, fugaces apasionamientos y momentáneos rechazos, designa una relación con la literatura y su historia desde los signos del deseo, desde el goce en la lectura. Se traduce, por lo tanto, en una continuidad del placer lectivo, como espacio exclusivo de la producción textual y, por lo tanto, como condición primera para la re-escritura.

Partiendo de las tendencias hegemónicas, sedentarias y normativas del canon tradicional, podemos hacerlo corresponder con un canon de poder. Sin destruirlo del todo Borges introduce en él los vericuetos, no pocas veces abismales, del goce: un quedarse y perderse en las lecturas ingenuas, un borrar los oscuros trazos de la letra impuesta, una entrega sin obligaciones interpretativas, sin obligaciones valorativas. En ella, el autor es el lector, es aquel que al recorrer el canon como un texto, lo enuncia, lo nombra, lo construye; es el lector frente al libro, es el alumno frente a la literatura, es Borges frente a la enciclopedia. El canon borgeano, cuerpo textual del deseo, subsiste en un continuo deslizarse; porque sólo en esos desplazamientos se burla la pulsión de muerte, se evita la inmovilidad y el agotamiento de sus signos. Borges llama la atención sobre los riesgos de un desmedido énfasis en la importancia y la perfección de un texto, un autor o una frase, pues ellos pueden conducir a esa "magnificación hasta la nada" que ya auguraba en algunos escritores. De ese deseo lectivo y de ese temor a la inmovilidad y al agotamiento, su insistencia en ofrecerle al agotado Shakespeare un punto de fuga; al inmovilizado Whitman, una porción de olvido; al repetido Cervantes, algunas parcelas de debilidad y equivocación.

El canon que nos entrega Borges es el cuerpo de una pasión, no de una verdad; se enuncia desde la "fe literaria" y "el fervor", desde la "misteriosa lealtad" de "hombres anónimos". Lo habitan la "soledad de la biblioteca" y el "olvido" que es "la otra cara de la memoria". Formas todas estas que subvierten el canon tradicional erigido sobre la raíz y el poder, la norma y la disciplina que generan una idea de conocimiento literario muchas veces basado en fechas, listas de lecturas y bibliografías.

Borges evita el archivo y sus formas de domiciliación trasladando todos los posibles objetos del canon al espacio del texto. Donde la literatura abandona el lugar del archivo, etimológicamente ley y comienzo, se abre a las disímiles

variantes oblicuas de referencia, las copias y variaciones, las traducciones y los pastiches. Pero, además, un grupo de textos es siempre, como texto al fin, una forma abierta al proceso de la significación. Infinitas son entonces las maneras de recorrer el canon borgeano, porque infinitos son los modos de enunciaciones de este gran texto de textos. Lo caracterizan una organización no lineal de la información, pues a través de él se evitan la cronología y los límites nacionales o lingüísticos; en su naturaleza contaminante se deshace de toda voluntad analítica o sintética; es un impulso narrativo, abierto a la construcción de nuevos universos. Es un espacio que acoge y produce la figura del antiguo viajero, a la deriva en una región abierta más a la construcción que al descubrimiento. Ese viajero sabe que sus pasos nada tienen que ver con un movimiento iniciático, simbólico y, por ende, pedagógico; su itinerario ha olvidado antiguos designios de imitación o reproducción de un territorio existente. El mapa del canon que dibuja no calca, sino construye.

El vasto catálogo que agrupa textos variados le sirve a Borges como material de consulta, libre de las leyes de la secuencialidad o la fidelidad. Él mismo lo recorre para crear textos disímiles: un ensayo, una conferencia, un manifiesto, una entrevista o un cuento. Sus personajes también lo consultan, lo citan y en ocasiones juegan al plagio. Como texto, el canon borgeano se acerca al "libro de arena", o al "libro infinito de Ts'ui Pên", estructuras rizomáticas que se re-organizan en cada enunciación (*Kanontext*) y que en cada una de ellas, lejos de pretender reproducir un universo, lo crean. No aspiran a entregar el carácter originario de un acontecimiento literario, sino el placer de su narrativización. Son series heterotópicas que exponen la imposibilidad de representar un universo literario fuera del lenguaje y el momento de enunciación.

En este sentido Borges hace una crítica a las formas tradicionales del canon que, en un gesto naturalizador y universalizante, simulan su historia y su construcción, trazando un vínculo causal, en donde se han llevado a cabo selecciones, consignaciones, clasificaciones y estructuraciones. Frente a la tendencia del canon tradicional a purificar sus estructuras, a volver inocentes sus formas, a naturalizarlas y eternizarlas e incluso a darles la claridad y nitidez de una constatación, Borges emprende el camino de la inseguridad, de la diseminación de esas estructuras, poniendo en primer plano las complejidades plurales que acompañan a los actos humanos de seleccionar, valorar y organizar. Con ello se arriesga a ser tachado de rebelde, cruel o violento; pues niega esa economía que organiza un mundo sin grandes contradicciones, sin profundidad, anclado en la evidencia, en las cosas que se explican por sí solas. De ahí que Borges pueda ser considerado como deconstructor del canon en cuanto estructura mítica.

Borges, en su distanciamiento del canon como representación objetiva de la literatura, presenta un canon que se ha trasladado del imperativo a la fe, que se construye como *Kanontext* en cada enunciado. De modo que no persigue ni certidumbres meridianas, ni grandes relatos legitimadores, ni fundamentos consistentes. El canon no es portador de una esencia, es un texto abierto, re-interpretable y movedizo. No ofrece ni las herramientas de civilización del hombre, ni la seguridad de un progreso continuo ni la garantía de una humanidad cada vez más humana. No limita porque conjuga, porque asume el lugar del límite como encuentro, no como separación.

¿Significa todo esto que el canon borgeano es un canon del *anything goes*? Primero que todo, la actitud profundamente escéptica de Borges tiende a anular el lugar de la esencia y el fundamento desde el que se articula una pregunta como la anterior. Ella sugiere, a la vez que valora, una ausencia de compromisos, cierta indecisión y no menos cobardía. Reproches, por demás, presentes en algunas de las voces más radicales dentro de la defensa del canon occidental como archivo recuperador de una memoria perdida y esencial, como cifra del origen o raíz de lo máspreciado de nuestra tradición. Dicha interrogante se ubica, por lo tanto, en el centro de una estructura ontológica, de estabilidad y deferencia frente a un orden original. Ciertamente en otras direcciones se moverá el canon borgeano: un canon de autoría plural, de composición transtextual, discontinuo y fragmentado, de estructura rizomática y heterotópica, de naturaleza cosmopolita y abierta, basada en lo oblicuo, lo transversal, convocando a la deriva y produciendo la figura del vagabundo, del placer y la consulta como modos ideales de acercamiento y enunciación, no puede sino corresponder a otro horizonte.

La organización enciclopédica que, como hemos visto, agrupa muchas de las características que Borges confiere al canon y al *Kanontext*, nos conduce a pensar en una defensa por parte de Borges de las formas débiles del canon, como alternativa a las formas fuertes. ¿Es este un canon después del fin del canon? Si consideramos la versión fuerte del canon como aquel grupo de textos u autores dotados de autoridad, que deben ser conocidos, valorados e interpretados y que representan lo mejor, social y estéticamente, de nuestra tradición y nuestra memoria cultural, entonces el canon borgeano, como texto de composición fragmentada, cuya autoridad está desplazada hacia el placer del lector o enunciador, que habla del énfasis como agotamiento e inserta el olvido como espacio de creación y temporalización de nuestra identidad cultural, corresponde a una versión "débil". Esta "debilidad" habita también en las formas de desterritorialización de un canon del exiliado, en contraposición al patriotismo del canon nacional y su idea del origen y la raíz de lo nacional; así como en la diseminación de un canon crítico hacia un canon del lector, de una historia de la literatura basada en autores y títulos, hacia una historia de las

formas de lectura. También el deseo y la fe, el misterio y la apertura, las máscaras y los desplazamientos son elementos débiles sobre las que Borges enuncia su canon literario.

En respuesta a una invitación de Fernando Savater a colaborar en un volumen en homenaje a Borges, el verbo filoso de E. M. Cioran argumenta, en la intimidad que le confiere una carta, su negativa a homenajear a Borges en los espacios públicos de la oficialidad. Su argumento principal se basa en el riesgo de convertir la "sonrisa enciclopédica" característica de Borges, en la mueca monstruosa, que, según el mismo Borges, pueden provocar las reproducciones y los espejos (Cioran 1995: 154-157). Más allá de los riesgos reales –o no– de homenajear a Borges en la plazas públicas y las ediciones de lujo, la imagen de la "sonrisa enciclopédica" enlaza el gesto hedónico y la memoria, amalgama saber y deseo. Y, por qué no, nos invita a generar un sonriente personaje que relata el hallazgo casual de un manuscrito que reproduce el recuerdo de una conversación entre Quevedo y Borges, mantenida en algún lugar, demasiado lejano para insistir en detalles. Ambos, retirados del mundo, en sus respectivas sombras del convento y la ceguera, divagan sobre sus personales formas de cartografiar cánones:

Comienza Quevedo, que "todo lo salva, o casi, con la dignidad del lenguaje" ("Quevedo", *Otras inquisiciones*, OC, I: 40):

Retirado en la paz de estos desiertos
con pocos, pero doctos, libros juntos
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos

Si no siempre entendidos, siempre abiertos
o enmiendan o fecundan mis asuntos
los libros que, en callados contrapuntos,
al músico silencio están despiertos.

Borges, bastón en mano y sonrisa tenue, "ensaya una magia mayor" (ibíd.):

[...]
En el alba dudosa
el padre de mi padre salvó los libros.
Aquí están en la torre donde yazgo,
recordando días que fueron otros,
los ajenos y los antiguos.
En mis ojos no hay días. Los anaqueles
están muy altos y no los alcanzan mis años.
Lenguas de polvo y sueño cercan la torre.
¿A qué engañarme?
La verdad es que nunca he sabido leer,
pero me consuelo pensando

que lo imaginado y lo pasado ya son lo mismo
para un hombre que ha sido y que contempla lo que fue una ciudad
y ahora vuelve a ser desierto.
¿Qué me impide soñar que alguna vez
descifré la sabiduría
y dibujé con aplicada mano los símbolos?
Mi nombre es Hsiang.
Soy el que custodia los libros,
que acaso son los últimos,
porque nada sabemos del Imperio
y del Hijo del Cielo.
Ahí están los anaqueles,
cercaos y lejanos a un tiempo,
secretos y visibles como los astros.
Ahí están los jardines, los templos.

("El guardián de los libros", *Elogio de la sombra*, OC, II: 377)

En esos anaqueles el canon literario recomienza su historia. De cada lector dependerá su altura y su perenne misterio.

Bibliografía

Crítica, cultura y canon literario

- Adams, Henry. (1988). "Canon: Literary Criteria/Power Criteria", en: *Critical Inquiry*, 14: 748-764.
- Alter, Robert. (2000). *Canon and Creativity: Modern Writing and Authority of Scripture*. New Havens: Yale University Press.
- . (1989). *The Pleasures of Reading in an Ideological Age*. New York-London: Simon & Schuster.
- Altieri, Charles. (1990). *Canons and Consequences. Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*. Evanston: Northwestern University.
- . (1983). "An Idea and Ideal of a Literary Canon", en: *Critical Inquiry*, 10: 37-70
- Ammons, Elizabeth. (1994). "Men of Color, and Uppity Art at the Turn of the Century", en: Quirk/Scharnhorst (eds.). (1994). pp. 25-33.
- Arnold, Heinz Ludwig. (2002). *Literarische Kanonbildung*. München: Ed. Text + Kritik.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (eds.). (1987). *Kanon und Zensur, Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München: Wilhelm Fink.
- Ayuso de Vicente, María Victoria et al. (1990). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Ediciones Akal.
- Baker, Houston. (1988). "The Promised Body. Reflections on Canon in an Afroamerican Context", en: *Poetics Today*, 9: 339-356.
- Barr, James. (1983). *Holy Scripture. Canon, Authority, Criticism*. Philadelphia: Westminster Press.
- Barthes, Roland (1981). *Le grain de la voix*. Paris: Éditions du Seuil.
- . (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.
- . (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- . (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil.
- . (1970). *Elementos de semiología*. Madrid : Alberto Corazón.
- . (1957) *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- Baudrillard, Jean. (1988). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Paidós.
- Baumann, Zygmunt. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

- Beaugarde, Robert-Alain/Dressler, Wolfgang. (1981). *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niermeyer.
- Beigbeder, Frédéric. (2001). *Dernier inventaire avant liquidation*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- Beltrán Almería, Luis. (1995). "Canon y utopía", en: *Quimera* 146: 43-49.
- Bennett, William. (1988). "Why the West?", en: *New York Times. Sunday Magazine*, 5.6.1988.
- Bérubé, Michael. (1992). *Marginal Forces / Cultural Centers*. Ithaca N.Y.: Cornell University Press.
- Bhaba, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.
- Brinker-Gabler, Gisela: "Vom nationalen Kanon zur postnationalen Konstellation", en: Heydebrand (ed.). (1998). pp 78-97.
- Bloom, Allan. (1989). *El cierre de la mente moderna*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Bloom, Harold. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- .(1995a). "Hoy la sensibilidad está acorralada. Entrevista con Harold Bloom", en: *ABC Cultural*, 189: 16-19.
- . (1994). "En el mundo anglosajón el estudio serio de la literatura ha muerto. Entrevista con Harold Bloom", en: *www.arrakis.es*
- Bode, Christoph. (1997). "Singing the Canon: Warum Mehrstimmigkeit eine gute Sache ist", en: Moog-Grünwald (ed.). (1997). pp. 65-77.
- Bohn, Cornelia: "Diskussionsbericht: Kanon im gesellschaftlichen Prozess", en: Heydebrand (ed.). (1998). pp. 600-612.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bracho, Edmundo. (1995). "La lista de Bloom, Entrevista", en: *Quimera*, 133: 12-18.
- Brann, Eva T. H. (1993). "The Canon Defended" en: *Philosophy and Literature*, 17: 193-218.
- Bruns, Gerald L. (1984). "Canon and Power in the Hebrew Scripture", en: *Critical Inquiry*, 10: 462- 480.
- Brustein, Robert. (2002). "The Four Horsemen of the Anti-culture", en: *The Partisan Review*, 4: 1-9.
- Butzer, Günter. (1998). "Diskussionsbericht: Historische Konstellationen der Kanonbildung I", en: Heydebrand (ed.). (1998). pp. 302-310.
- Cain, William E. (2001). "Opening the American Mind. Reflections on the Canon Controversy", en: Gorak (ed.). (2001). pp. 3-17.
- Calvino, Italo. (1995) *¿Por qué leer los clásicos?* Barcelona: Tusquets.
- Carnero, Guillermo. (1996). "Un viaje de ida y vuelta. El canon", en: *Insula* 600: 1-24.

- Casado, Miguel. (1996). "Notas para una crítica de la tradición", en: *El Urogallo* 116/117: 52-72.
- Castillo, Susan P. (1995). *Notes from the Periphery. Marginality in North American Literature and Culture*. New York-Bern: Peter Lang.
- Clifford, James. (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Conquero, Dolores. (1995). "Los cinco imprescindibles", en: *El País* (Babelia), 30.12.1995: 8.
- Conte, Rafael. (1996). "El canon occidental", en: *ABC Cultural*, 12.1.1996: 13.
- Conrad, Dieter. (1987). "Zum Normcharakter von «Kanon» in rechtswissenschaftlicher Perspektive", en: Assmann/Assmann (eds.) (1987). pp. 47-63.
- Cook, Albert. (1993). *Canons and Wisdom*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Corral, Wilfrido H. (1996). "Raros y canónicos", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 557: 7-23.
- Culler, Jonathan. (1998). "El futuro de las humanidades", en: Sullà (ed.). (1998). pp. 139-161.
- Curi, Fausto (1997). *Canone e anticanone: studi di letteratura*. Bologna: Edizioni Pendragon.
- Curtius, Ernst Robert. (1948/²1975). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dahmen, Wolfgang et al. (ed.). (2000). *Kanonbildung in der Romanistik und in den Nachbardisziplinen Romanistisches Kolloquium XIV*. Tübingen: G. Narr.
- Delbanco, Andrew. (1999). "The Decline and Fall of Literature", en: *The New York Review of Books*, 4.11.1999: www.mybooks.com/article/318.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix. (1980/⁵2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Depew, Mary (ed.). (2000). *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. Cambridge-Mass.: Harvard University Press.
- Derrida, Jacques. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- . (1989). "Tener oído para la filosofía, Entrevista de Lucette Finas con J. Derrida", en: *Como no hablar y otros textos*. Barcelona: Proyecto "A" Ediciones. pp. 90-96.
- . (1972). *La dissémination*. Paris: Seuil.
- . (1971/1998). "Firma, acontecimiento, contexto", en: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. pp. 347-372.
- Dés, Mihály. (2002). "El canon accidental", en: *Lateral*, 91-92: 3.

- Diderot, Denis (1753/2001). «Classique», en: *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Hachette.
- Dummer, Jürgen. (2001). "Entwicklungen des Kanongedankens in der Antike", en: Kaiser/Matuschek (2001). pp. 9-21.
- Eagleton, Terry. (2000). *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós.
- . (1983). *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Easthope, Antony. (1991). *Literary into Cultural Studies*. London – New York: Routledge.
- Eco, Umberto. (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- . (1983). "L'Antiporfirio", en: Vattimo (ed.). (1983). pp. 52-80.
- . (1975). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- . (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani (trad. esp. (1995). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen).
- . (1965/¹²1999). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Eibl, Karl. (1998). "Textkörper und Textbedeutung. Über die Aggregatzustände von Literatur, mit einigen Beispielen aus der Geschichte des Faust-Stoffes", en: Heydebrand (ed). (1998). pp. 60-78.
- Eliot, T.S. (1933/1968). *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral.
- Ellis, John M. (1997). *Literature Lost. Social Agendas and the Corruption of the Humanities*. New Haven: Yale UP.
- Felperin, Howard. (1990). *The Uses of the Canon. Elizabethan Literature and Contemporary Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Fiedler, Leslie A./Baker Houston A. (ed.). (1981). *English Literature. Opening up the Canon*. London: The John Hopkins University Press.
- Fish, Stanley. (1989). "La literatura en el lector: estilística «afectiva»", en: Warning (ed.). (1989): 111-131.
- Fokkema, Douwe. (1993). "A European Canon of Literature", en: *European Review*, 1: 21-29.
- Foucault, Michel. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- . (1994/1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- . (1970/²2002). *El orden del discurso*. Barcelona: Fábula-Tusquets.
- Fraser, Nancy. (1995). "Multiculturalidad y equidad entre los géneros. Un nuevo examen de los debates en torno a la «diferencia»", en: *Revista de Occidente*, 173: 35-55.
- Frye, Northrop. (1970/1973). *La estructura inflexible*. Madrid: Taurus.
- Fuhrmann, Helmut. (1993). "Die Furien des Verschwindens", en: *Literaturunterricht und Literaturtradition*. Würzburg: Königshausen und Neumann. pp. 286-292.

- Fuhrmann, Manfred. (1999). *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag.
- García Berrio, Antonio. (1995). "Necesidad y jerarquía de la estética. La polémica americana sobre el canon literario", en: *Revista de Occidente*, 173: 101-115.
- García Canclini, Néstor. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- García Gual, Carlos. (1996). "Apuntes y reflexiones sobre el canon", en: *Lateral*, 13: 13-14.
- . (1996a). "Sobre el canon de los clásicos antiguos", en: *Ínsula*, 600: 5-7.
- . (1995). "El canon literario", en: *El País* (Babelia), 30.12.1995: 8
- Garrido Gallardo/Miguel A. (ed.). (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- Gates, Henry Louis (Jr.). (1998). "Las obras del amo. Sobre la formación del canon y la tradición afroamericana", en Sullà (ed.). (1998). pp. 161-189.
- . (1992). *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Geissler, Rolf. (1982). *Arbeit am literarischen Kanon. Perspektiven der Bürgerlichkeit*. Paderbor/München: F. Schöningh.
- Gendolla, Peter et al. (ed.). (2000). *Der Siegener Kanon. Beiträge zu einer "ewigen Debate"*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Goldberg, David T. (ed.). (1994). *Multiculturalism. A Critical Reader*. Oxford: B. Blackwell.
- Gombrich, Sir Ernst. (1984). *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition*. Oxford: Phaidon.
- González del Valle, Luis T. (1993). *El canon. Reflexiones sobre la recepción literaria-teatral*. Madrid: Huerga Fierro.
- González-Stephan, Beatriz. (1997/2002). *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert: Iberoamericana.
- Gorak, Jan (ed.). (2001). *Canon & Culture. Reflections on the Current Debate*. New York: Garland.
- . (1991). *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*. Londres: Atholone Press.
- Graf, Guido. (1997). "Der Rhetorische Kanon der Finalität", en: Moog-Grünwald (ed.). (1997). pp. 245-258.
- Graff, Gerald. (1987). *Professing Literature: An Institutional History*. Chicago: University Press.
- Greiner, Ulrich. "Der Sturz in die Zukunft", en: *Die Zeit*, 32: 37.
- Groys, Boris. (2003). "Der Rud nach jungen Zuschauer: Eine Plage", en: *Tages Anzeiger*: 61.

- . (1992). *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München Wien: Fischer.
- . *Glosar*. Internet: solaris.hfg-karlsruhe.de/inhalt/de/Lehrende
- Grübel, Rainer/Grüttemeier, Ralf/Lethen, Helmut. (2001). *Orientierung Literaturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Guillory, John D. (1993). *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Gumbrecht, Hans U. (1987). "Phoenix aus der Asche" en: Assmann/Assmann (eds.). (1987). pp. 284-300. (trad. esp. Ariadna Esteve Miranda en: Sullà (ed.). (1998). pp. 61-90)
- Hahn, Alois: "Kanonisierungsstile", en: Assmann/Assmann (eds.). (1987). pp. 28-38.
- Halbach, Kurt Herbert: "Zu Begriff und Wesen der Klassik", en: *Begriffbestimmung der Klassik und des Klassischen*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. pp. v-xvi.
- Hallberg, Robert von (ed.). (1984). *Canons*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Harris, Wendel V. (1998). "La canonicidad", en: Sullà (ed.). (1998). pp. 37-61.
- Hart, Jeffrey. (2001). *Smiling Through the Cultural Catastrophe. Toward the Revival of Higher Education*. Yale: Yale University Press.
- Hart, Stephen M.. (1994). "Some Reflections on the Spanish American Literary Canon", en: *Siglo XX/20th Century*, 1-2: 145-155.
- Hartman, Geoffrey H. (2000). *Das beredte Schweigen der Literatur. Über das Unbehagen an der Kultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- . (1997). *The Fateful Question of Culture*. New York: Columbia University Press.
- Heydebrand, Renate von (2002). "Kanon und Kanonisierung als «Problem» der Literaturgeschichtsschreibung — warum eigentlich?", en: Wiesinger (ed.). (2002). pp. 15-21.
- . (ed.). (1998). *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hirsch, E. D./Mulcahy, P. (1987). *Cultural Literacy. What Every American Needs to Know*. Boston: Houghton Mifflin.
- Hölter, Achim. (2002). "Der Dichterkatalog als Kanontext", en: Wiesinger (ed.). (2002). pp. 65-71.
- . (1997). "Kanon als Text", en: Moog-Grünwald (ed.). (1997). pp. 21-37.
- Honold, Alexander. (1987). "Die Zeit als kanonbildender Faktor: Generation und Geltung", en: Heydebrand (ed.). (1998). pp. 560-581.
- Hörisch, Jochen. (2002). "Die grossen Werke und ihre Dorfrichter", en: *Literaturen*, 1/2, Januar/Februar: 32-35

- Hubbell, Jay Broadus. (1972). *Who are the Major American Writers? A Study of the Changing Literary Canon*. Durham N.C.: Duke University Press.
- Hughes, Robert. (1994). *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*. Barcelona: Anagrama.
- Innocenti, Loretta (ed.). (2000). *Il giudizio di valore e il canone letterario*. Roma: Bulzoni.
- Jauss, Hans Robert. (1964). "Entstehungsort des historischen Denkens, ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et Modernes", en: Perrault, M. (ed.). *Parallèles des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*. München: Eidos Verlag. pp. 8-64.
- Jouve, Vincent. (1986). *La littérature selon Barthes*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Kaiser, Gerhard R./Matuschek, Stefan. (2001). *Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*. Heidelberg: C. Winter Verlag.
- Kausch, Michael. (1988). *Kulturindustrie und Populärkultur. Kritische Theorie der Massenmedien*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kennedy, George. (2001). "The Origin of the Concept of a Canon and its Application to Greek and Classics", en: Gorak (ed.) (2001). pp 105-117.
- Kermode, Frank. (1990). *Historia y valor*. Barcelona: Península.
- . (1983). "Institutional Control of Interpretation", en: *The Art of Telling, Essays on Fiction*. Cambridge: Mass. Harvard UP.
- Kienecker, Michael. (1996). *Prinzipien literarischer Wertung. Sprachanalytische und historische Untersuchungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kimball, Roger. (1996). "«Diversity», «Cultural Studies» and other Mistakes", en: *The New Criterion*, 14.
- . (1991). "Tenured Radicals. A Postscript", en: *New Criterion*, 4.
- . (1990). "Tenured Radicals: How Politics has corrupted our Higher Education", en: *New Criterion*, January.
- Kochan, Detlef C. (ed.). (1990). *Literaturdidaktik, Lektürekanon, Literaturunterricht*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Koselleck, Reinhart/Stempel, Wolf-Dieter (ed.). (1973). *Geschichte-Ereignis und Erzählung*. München: Wilhelm.
- Kramer, Hilton/Kimball, Roger (eds.). (1995). *Against the Grain*. Chicago: I. R. Dee.
- Kramer, Hilton. (1989). "Studying the Arts and Humanities. What Can Be Done?", en: *The New Criterion*, 6, Feb.
- . (1999). "Reflections on the End of the Century" en: *The New Criterion*, No. 4, Dec.

- Krejci, Michael. (2001). "Literaturkanon—didaktisch betrachtet", en : Kaiser/Matuschek (eds.). pp. 269-284.
- Krupat, Arnold. (1989). *The Voice in the Margin. Native American Literature and the Canon*. Berkeley: University of California Press.
- Kühlmann, Wilhelm. (1973). *Katalog und Erzählung*. Inaugural-Dissertation. Univ. Freiburg.
- Lauter, Paul. (1991). *Canons and Contexts*. New York: Oxford University Press.
- . (1983). "Race and Gender in the Shaping of the American Literary Canon: A Case Study from the Twenties", en: *Feminist Studies*, 9: 435-465.
- Lefevere, André. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España.
- Lodge, David (ed.). (2000). *Criticism and Theory. A Reader*. New York: Longman.
- Lotman, Iuri. (1985/1996). *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Magass, Walter. (1980). *Klassik, Kanon und Lektüre: gibt es moderne Klassiker?* Bonn: Lingüística bíblica.
- Mariaca Iturri, Guillermo. (1993). "El canon de la modernidad: Ángel Rama", en: *Casa de las Américas*, 192.
- Marías, Javier. (1993). "No tan memorables", en: *El País* (Babelia), 27.2.1993: 9.
- Martín-Barbero, Jesús. (1987). *De los medios a las mediaciones*. México D.F.: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, Jesús/Herlinghaus, Hermann. (2000). *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural*. Madrid: Iberoamericana.
- McGowan, Todd. (2001). *The Feminine "No"! Psychoanalysis and the New Canon*. Albany: State.
- McHale, Brian. (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- Mignolo, Walter D. (2001). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princenton: University Press.
- . (1998). "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)", en: Sullà (ed.). (1998). pp. 237-271.
- . (1995). "Entre el canon y el corpus", en: *Nuevo Texto Crítico*, 14/15: 23-36.
- . (1992). "Second Thoughts on Canon and Corpus", en: *Latin American Literary Review*, 40: 66-69.
- Molina Foix, Vicente. (1994). "Un sorprendente hit-parade de la inmortalidad", en: *El País*, 24.12.1994: 33-34.
- Monsiváis, Carlos. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Moog-Grünwald, Maria (ed.). (1997). *Kanon und Theorie*. Heidelberg: Neues Forum.

- Morales, Mario Roberto. (2002). "Balada del simulacro crítico", en: *Revista Ventuno*, 2.
- Moreno, Luis Javier. (1996). "El Parnaso atestado", en: *El Urogallo*, 122/123: 24-36.
- Morrison, Toni. (1992). *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge/Mass./London: Harvard University Press.
- Mukarovsky, Jan. (1971/1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Müller, Kurt. (2001). "Zwischen kulturellen Nationalismus und Multikulturalismus: Zur literarischen Kanondebatte in den USA", en: Kaiser/Matuschek (eds.). (2001). pp. 191-217.
- Munns, Jessica: "Canon Fodder. Women's Studies and the (British) Literary Canon", en: Gorak (ed.). (2001). pp. 17-29.
- Murray, David (ed.). (1989). *Literary Theory and Poetry. Extending the Canon*. London: B.T. Batsford.
- Nemoianu, Virgil/Royal, Robert. (1991). *The Hospitable Canon. Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures*. Philadelphia/-Amsterdam: J. Benjamin.
- Nethersole, Reinhard. (1997). "Macht und Ohnmacht des Kanons im Wiederspiel etablierter und emergenter Literaturen", Moog-Grünwald (ed.). (1997): 107-128.
- Neuhaus, Stephan. (2002). *Revision des literarischen Kanons*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ocampo, Estela. (1995). "Una teoría relativista para un arte universal", en: *Revista de Occidente*, 169: 104-114.
- Onofri, Massimo. (2001). *Il canone letterario*. Roma: Laterza.
- Ortega, Antonio. (1996). "Entre el canon y el caos, una guía para perplejos", en: *El Urogallo*, 116/117, enero/febrero: 16-23.
- Pastor, B. (1988). "Polémicas en torno al canon: Implicaciones filosóficas, pedagógicas y políticas", en: *Rev. Casa de las Américas*. 171: 5-13.
- Payne, Michael. (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Barcelona, Paidós.
- Pease, Donald E. (ed.). (1990). *New Americanists: Revisionist Interventions into the Canon*. Durham N.C.: Duke University Press.
- Piera, Carlos. (1996). "Ausencias del canon", en: *Revista de Occidente*, 181: 89-98.
- Peschken, Bernd. (1972). *Versuch einer germanischen Ideologiekritik. Goethe, Lessing, Novalis, Tieck, Hölderlin, Heine in Wilhelm Diltheys und Julian Schmidts Vorstellungen*. Stuttgart: Metzner.
- Pollock, Griselda. (1999). *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London / New York: Routledge.

- Poltermann, Andreas (ed.). (1995). *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. Berlin: Schmidt Verlag.
- Pozuelo Yvancos, José M^a. (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- . (1998). "I. Lotman y el canon literario", en: Sullà (ed.). (1998). pp. 223-237.
- . (1996). "Canon: ¿estética o pedagogía?", en: *Ínsula*, 600: 3-4
- . (1995). "El canon en la teoría literaria contemporánea", (Doc. de trabajo, vol. 108). Valencia: Ediciones Episteme.
- Quirk, Tom/Scharnhorst, Gary (eds.). (1994). *American Realism and the Canon*. Newark: University of Delaware.
- Quondam, Amedeo (ed.). (2002). *Il canone e la biblioteca: costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*. Roma: Bulzoni.
- Rainey, Lawrence S. (1998). *Institutions of Modernism. Literary Elites and Public Culture*. New Haven/Conn.: Yale University Press.
- Renan, Ernest (1948/⁴1996). "Qu'est-ce qu'une nation?" in *Œuvres complètes de Ernest Renan*, volume I, Paris: Calmann-Levy.
- Ribeiro, Alvaro/Basker, James G. (1996). *Tradition in Transition: Women Writers, Marginal Texts, and the Eighteenth-Century Canon*. Oxford/New York: Clarendon Press-Oxford University Press.
- Robinson, Lillian: "Traicionando nuestro texto", en Sullà (1998). pp. 115-139.
- Rojas, Rafael. (2000). *Un banquete canónico*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ross, Trevor. (1998). *The Making of the English Literary Canon: from the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Ruiz Casanova, José Francisco. (2003). "Canon y política estética de las Antologías", en *Boletín Hispánico Helvético*, 1: 21-43.
- Ruttkowski, Wolfgang: "Kanon und Wert" en Wiesinger (ed.). (2002). pp. 53-57.
- Said, Edward. (1984). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press/Faber & Faber.
- Sarlo, Beatriz. (1997). "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa", en *Revista de Crítica Cultural*, 15, Noviembre: 32-38.
- Scheuermann, Mona. (1996). "Freshman Writing & Ideological Texts", en: *The New Criterion*, 15, www.newcriterion.com/archive/15/oct96/fresh.htm.
- Schmidt, Siegfried: "Abschied vom Kanon? Thesen zur Situation der gegenwärtigen Kunst", en: Assmann/Assmann (eds.). (1987). pp. 336-347.

- Schmidt, Siegfried/Vorderer, Peter. (1995). "Kanonisierung in Mediengesellschaften", en Poltermann (ed.). (1995). pp. 144-160.
- Schmidt-Degler, Wendelin/Sonnleitner, Johann/Zeyringer, Klaus (ed.). (1994). *Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Oesterreichs*. Berlin: Schmidt.
- Schulze-Bergmann, Joachim. (1998). *Der Literarische Kanon und die Passung vom Leser und Text: Eine Untersuchung zur Begründungsfiguren literaturwissenschaftlicher Kanonbildung in Zeitraum von 1840 bis 1977*. Berlin: Peter Lang.
- Schweickart, Patrocínio P. (2000). "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading", en: Lodge (ed.). (2000). pp. 424-448.
- Shaw, Donald. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Sheffy, Rakefet. (1990). "The Concept of Canonicity in Polisystem Theory", en: *Poetics Today*, 11: 511-522.
- Sloterdijk, Peter/Heinrichs, Hans-Jürgen. (2001). *Die Sonne und der Tod. Dialogische Untersuchungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- . (1999) *Regeln zur Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Squarotti, Giorgio. (1998). *Il canone della letteratura: antologia degli autori da Dante a Marino*. Torino: Tirrenia Stampatori.
- Steiner, George. (1991). *Réeles présences*. Paris: Gallimard.
- . (1986). *Dans le château de Barbe Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*. Paris: Gallimard.
- Strich, Fritz. (1971). *Begriffbestimmung der Klassik und des Klassischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Sullà, Enric (ed.). (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros.
- Suñen, Luis. (1996). "Harold Bloom. Oda en forma de elegía". *El Urogallo*, 96.
- Schweickardt, Patrocínio P. (2000): "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading", en: Lodge (ed.). pp. 424-448.
- Taylor, Charles. (1994). "The Politics of Recognition", en: Goldberg (ed.). (1994). pp. 3-24.
- Trappen, Stefan. (2002). "Kanon und Kanonisierung – nur Verfahren oder auch Gegenstand der Literaturwissenschaft? Bemerkungen angesichts neuer Entwicklungen", en: Wiesinger (ed.). (2002). pp. 31-27.
- Thody, Philip. (2001). "Curricular Shift in the Study and Teaching of French", en: Gorak (ed.). (2001). pp. 29-43.
- Unamuno, Miguel de. (1952). "La traza cervantesca", en: *Obras Completas*, tomo V. Madrid: Afrodísio Aguado.
- Vattimo, Gianni. (1991). *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.
- . (ed.). (1983). *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.
- Voltaire (1938/ 1953) *Le temple du goût*. Gibebr: Droz.

- Vöhler, Martin. (2002). "Der Kanon als hermeneutische Provokation" en: Wiesinger (ed.). (2002). pp. 39-45.
- Warning, Rainer (ed.). (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Wiesinger, Peter (ed.). (2000): *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Kanon und Kanonisierung als Probleme der Literaturschreibung, Interpretation und Interpretationsmethoden*. Bern: Peter Lang.
- Willens, Gottfried. (2002). *Der Weg ins Offene als Sackgasse. Zur jüngsten Kanon-Debatte und zur Lage der Literaturwissenschaft*. Bonn: Bouvier Verlag.
- Winders, James A. (1991): *Gender, Theory and the Canon*. Winsconsin: The University of Winsconsin Press.
- Worthmann, Friederike. (1998). "Literarische Kanon als Lektürenmacht", en: Heydebrand (ed.). (1998). pp. 9-30.
- Zavala, I. M. (1996). "El canon y Harold Bloom", en: *Quimera*, 145: 49-54.
- Zymmer, Rüdiger: "Anspielung und Kanon" en: Heydebrand (ed.). (1998). pp. 30-47.

Diccionarios o enciclopedias citados

- A Glossary of Literary Terms*. (2000). Cornell :Cornell University.
- Gfrereis, Heike (ed.). (1999). *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Rickfels, Ulfert (ed.). (1996). *Fischer Lexikon. Literatur*. Berlin: Fischer.
- König, Burghard (ed.). (2001): *Rowohlts Enzyklopädie*. Hamburg: Rowohlt.
- Benet's Reader's Encyclopædia*. New York: Harper & Row, 1990.
- Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia, 1992.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Madrid: Real Academia. 1992.
- Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Barcelona: Paidós, 2002
- Diccionario de uso del español María Moliner*. Madrid: Gredos, 1998
- Seco, Manuel/Andrés, Olimpia/Ramos, Gabino. (1999). *Diccionario del español actual*.
- Fricke, Harald et al. (ed.). (1997). *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin: Walter de Gruyter.

Jorge Luis Borges

- (1925/2001). *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.

- (1926/1994). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1928). *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Gleizer.
- (1939). "La biblioteca total", en: *Sur*, 59: 13-16.
- (1940). "H. G. Wells, Travel of a Republican Radical in Search of Hot Water", en: *Sur*, 64: 16-19.
- (1948). "El último viaje de Ulises", en: *La Nación*, suplemento literario, 22.11.1948. pp. 1.
- (1948a). "El verdugo piadoso", en: *Sur*, 163: 9-12.
- (1948b). "El seudo problema de Ugolino", en: *La Nación*, 30.5.1948: 1.
- (1949). Estudios preliminares a *La Divina Comedia*, trad. de Cayetano Rosell y notas de Narciso Bruzzi Costas. Buenos Aires, W. M. Jackson Inc. pp. i-xxiii.
- (1971). Prólogo a *Más allá de mi río* de Mariana Grondona. Buenos Aires: Emecé.
- (1980). Prólogo a *Guide à la nouvelle édition de l'Encyclopédie de Diderot y d'Alembert*. Milán y París: Franco María Ricci.
- (1982). *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia.
- (1983). "El sueño eterno", en: *El País*, 3 de julio de 1983: 1.
- (1985). "Mis libros", en: *La Nación*, 28 abril 1985, 4ta sec: 1-2.
- (1985). Prólogo a *Tesoros de España. Ten Centuries of Spanish Books*. Madrid: Ministerio de Cultura/Dirección General del Libro y Bibliotecas.
- (1993). "El cuento y yo", en: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila. (www.analitica.com/bitblioteca/jjborges/cuento_y_yo.asp)
- (1995). *Obras completas. Tomos I, II, III, IV*. Barcelona: Emecé.
- (1997). *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona: Emecé.
- (1999). *Borges en Sur. 1931-1980*. Barcelona: Emecé.
- (1999a). *Un ensayo autobiográfico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- (1999b). Bravo, Pilar/Paoletti, Mario (ed.). *Borges verbal*. Barcelona: Emecé.
- (2000). *Borges, profesor. Curso de literatura inglesa*. Barcelona: Emecé.
- (2001). *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Editorial Crítica.
- (2001a). *Textos recobrados 1931-1955*. Barcelona: Emecé.

Entrevistas

- (1982). Reportaje a Jorge Luis Borges, en *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Centro de Estudios de América Latina. (www.eltunel.com.ar/textos%5Cborges02.htm)

- Alberti, Blas. (1985). *Conversaciones con Alicia Moreau de Justo y Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Ediciones Mar Dulce.
- Barnatán, Marcos-Ricardo. (1995). *Borges. Biografía total*. Madrid: Temas de hoy.
- Braceli, Rodolfo. (1997). *Borges-Bioy. Confesiones, confesiones*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Burgin, Richard. (1968). *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus.
- Carrizo, Antonio. (1982). *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ferrari, Osvaldo. (1992). *Diálogos*. Barcelona: Seix Barral.
- . (1999). *Reencuentro. Diálogos inéditos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Marx, P./Simon J. (1968). "Jorge Luis Borges. An Interview", en: *Commonweal*, 89: 107-110.
- Milleret, Jean de. (1970). *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. Caracas: Monte Ávila.
- Queralt, Joan. (1971). "Conversaciones con Jorge Luis Borges", en: *Revista de Occidente*, 96.
- Sorrentino, Fernando. (1996). *Siete conversaciones con Borges*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Vázquez, María Esther. (1996). "Entrevista con Borges", en: *Borges, esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets.
- Wullicher, Ricardo. (1977). Extracto de una entrevista incluida en la película *Borges para millones*. Editorial Corregidor: Buenos Aires.

Aparato crítico

- Aizenberg, Edna. (1999). "Borges 2000: Back to the Future", en: Toro/Toro (eds.) (1999). pp. 579-592.
- . (1997). *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Alazraki, Jaime. (1998). "La modernidad de Borges y el nuevo lenguaje crítico", en: *Revista La Torre*, II (8): 569-581.
- . (1988). *Borges and the Kabala*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (1988b). "Borges: entre la modernidad y la postmodernidad", en: *Revista Hispánica Moderna*, 41. 2: 175-179.

- . (1986). "Enumeration as Evocation: On the Use of a Device in Borges' Latest Poetry", en: Cortínez, Carlos (ed.). (1986). *Borges, the Poet*. Fayetteville, Arkansas Press. pp. 149-157.
- . (1982). "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar", en: *Revista de la Universidad de México*, Volumen XXXVIII, 17: 19-23.
- . (1978). "Jorge Luis Borges", en: Roy, Joaquín (ed.). (1978). *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid: Castalia. pp. 35-76.
- . (1974). *La prosa narrativa de Borges*. Madrid: Gredos.
- . (1971). "Oximoronic Structure in Borges' Essays", en: *Book Abroad. An International Literary Quarterly*, 45: 421-427.
- . (1971a). "Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas", en: *Nueva narrativa hispanoamericana*, 2. 183-200.
- Alazraki, Jaime (ed.). (1976⁴1987). *Jorge Luis Borges: el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- Almeida, Ivan. (1999). "Borges, o los laberintos de la inmanencia", en: Olea Franco (ed.). (1999). pp. 35-60.
- . (1996). "«Le Congrès» ou la narration impossible", en: *Variaciones Borges*, <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/ftp/vb1/congres.pdf>.
- Arana, Juan. (1999). "La eternidad de lo efímero", en Toro/Toro (eds.). (1999a). pp. 209-223.
- . (1994). *El centro del laberinto: Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona.
- Arias, Martín / Hadis, Martín. (2000). "Borges en clase", en: *Borges, profesor. Curso de literatura inglesa*. Barcelona: Emecé.
- Balderston, Daniel. (1999). "Borges, ensayista", en: Toro/Toro (eds.). (1999a). pp. 565-578.
- . (1999a). "Borges, el joven radical", en: Olea Franco (ed.). (1999). pp. 181-196.
- . (1996) *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Viterbo.
- . (1996a). "Fetiches: Borges y la Universidad", en: *Variaciones Borges*, 1: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/ftp/vb1/universi.pdf>
- Barili, Amelia. (1999). *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrenechea, Ana María. (1976). "Borges y el lenguaje", en: Alazraki (ed.). (1987). pp. 215-236.
- . (1967). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Paidós.
- . (1965). *Borges, the Labyrinth Maker*. New York: New York UP.

- Blanchot, Maurice. (1959). "El infinito literario: El Aleph", en: Alazraki (ed.). (1987). pp. 211-214.
- Barth, John. (1976). "La literatura del agotamiento", en: Alazraki (ed.). (1987). pp. 170-182.
- Bioy Casares, Adolfo. (1942). "El jardín de los senderos que se bifurcan", en: *Sur*, Año XII, 92: 21-22.
- Blanco, Mercedes. "La parábola y las paradojas. Paradojas matemáticas en un cuento de Borges". *Borges Studies On line. J. L. B. Center.* (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/mb.htm>).
- Blanchot, Maurice. (1976). "El infinito literario", en: Alazraki (ed.). (1987). pp. 211-214.
- Blühler, Karl Alfred. (1989). "La crítica literaria en Valery y Borges", en: *Revista Iberoamericana*, 135-136: 450-461.
- Blüher, Karl Alfred/Alfonso de Toro (eds.). (1992). *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Canto, Estela. (1989). *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Carilla, Emilio. (1989). *Jorge Luis Borges. Autor de Pierre Menard (y otros estudios borgesianos)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Cervera Salinas, Vicente. "Las horas y los siglos de Borges", en: *Borges Studies On line. J. L. B. Center.* (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/cerver.htm>)
- Chartier, Roger. (1975). *El mundo como representación*. Barcelona: GEDISA.
- Chiappini, Julio. (1994). *Borges y los escritores*. Buenos Aires: Zeus.
- Cioran, Émil M.. (1986/1995). "El último delicado (Carta a Fernando Savater)", en: *Ejercicios de admiración y otros textos*. Barcelona: Tusquets. pp. 154-157.
- Cordua, Carla. "Borges y los servicios de la palabra", en: *Borges Studies On Line. J. L. B. Center.* (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/cordua.htm>)
- Cozarinski, Edgardo. (1989). "Un texto que es todo para todos", en: Olea Franco (ed.). (1999). pp. 285-292.
- Dapía, Silvia. (1999). "Borges y la filosofía post-analítica", en: Toro/Toro (eds.). (1999a). pp. 155-172.
- De Man, Paul (1999). "La lección del maestro", en: *La Jornada Semanal*. 22.8. ----. (1976). "Un maestro moderno: Jorge Luis Borges", en: Alazraki (ed.). (1987). pp. 144-151.
- Fernández Ferrer, Antonio. (1999). "Cercanía de una milenaria intertextualidad", en: Toro/Regazzoni (eds.). (1999). pp. 101-123.
- Fernández Ferrer, Antonio (selección, prólogo y notas). (1988). *A – Z. Jorge Luis Borges*. Madrid: Siruela.

- Ferrer, Manuel. (1971). *Borges y la nada*. Londres: Tamesis Books.
- Fishburn, Evelyn. (1990). "Álgebra y fuego" en: *The Fiction of Borges. Borges Studies*. Londres: Duckworth.
- Fuentes, Carlos. (1999). "Jorge Luis Borges: la herida de Babel", en: Olea Franco (ed.). (1999). pp. 293-312.
- . (1998). *Espacio y tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Genette, Gérard. (1966). "L'utopie littéraire", en: *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil. pp. 123-132.
- . (1989). "La littérature selon Borges", en: *Cahier de L'Herne: Jorge Luis Borges*. Ed. Dominique Roux et al. Paris: L'Herne. pp. 364-373.
- . (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Gertel, Zunilda. (1999). "Paradojas de la identidad y la memoria de «El acercamiento a Almotásim» y «La memoria de Shakespeare», en: Toro/Regazzoni (eds.). (1999). pp. 85-100.
- Gómez-Martínez, José Luis. (1999). *Más allá de la pos-modernidad. El discurso antrópico y su praxis en la cultura iberoamericana*. Madrid: Miletó.
- . (2001). "Hacia un nuevo paradigma: El hipertexto como faceta sociocultural de la tecnología", en: www.ensayistas.org/critica/teoria/hipertexto/gomez/hipertexto1.htm
- González Echevarría, Roberto. (1983). "BdeORridages (Borges y Derrida)", en: *Isla a su vuelo fugitiva. Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas. pp. 205-215.
- Hart, Thomas R. (1963). "The literary criticism of Jorge Luis Borges", en: *Modern Language Notes*, LXXVIII: 5-17.
- Huici, Adrián. (1994). *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*. Sevilla: Alfar.
- Ibarra, Nestor. (1969). *Borges et Borges. Recueil d'entretiens avec Nestor Ibarra*. Paris: L'Herne.
- Jurado, Alicia: "Borges y el ensayo", en: *Anthropos*, 142/143: 70-74.
- Kason, Nancy M.. (1994). *Borges y la postmodernidad, un juego de espejos desplazantes*. México D.F.: UNAM.
- Kociancich, Vlady. "La risa de Borges", Apuntes de viaje. Versión cedida a la página WEB "La maga": (www.lamaga.com.ar/www/area2/pg_notas.asp?id_notas=858)
- Lafon, Michel. (1990). *Borges ou la réécriture*. Paris: Seuil.
- "De Ficciones à El Aleph: narratologie, hypertextualité et autobiographisme", en: *Borges Studies On Line. J. L. B. Center*. (<http://www.hum.au.dk/~romansk/borges/bsol/cerver.htm>)
- Lefere, Robin. (1998). *Borges y los poderes de la literatura*. Berna: Peter Lang.
- Lerner, Isaías: "Borges profesor", en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/borges/espargue/07a2.htm>

- Lewis, C. S. (1982). *Crítica literaria: un experimento*. Barcelona: Antonio Bosch, Editor S. A.
- Londoño, Julio César. "Borges o la crítica", en: *Borges Studies On Line. J. L. B. Center*. (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/london.htm>)
- Madrid, Lelia (ed.). (1987). *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*. Madrid: Pliegos.
- Meneses, Carlos. (1996). *Borges en Mallorca (1919-1921)*. Alicante: Ediciones Altea.
- Molloy, Sylvia. (1984). "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", en: Schwartz, Lia/Lerner, Isaías (ed.). *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia.
- . (1979). *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Olea Franco, Rafael. (1993). *El otro Borges. El primer Borges*. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Olea Franco, Rafael (ed.). (1999). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México.
- Pastormerlo, Sergio. "Borges y la traducción", en: *Borges Studies On Line. J. L. B. Center*. (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.htm>)
- . Bibliografía de los textos críticos de J. L. Borges, en: *Borges Studies On Line. J. L. B. Center*. (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.htm>)
- Pezzoni, Enrique. (1989). *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pineda, Manuel Victor. (2001). "Borges y Spinoza." *Acento: la voz de Michoacán*, en: <<http://kubernesis.voznet.com.mx/acento/445/2-445.htm>>
- Prieto, Adolfo. (1954). *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Ed. Buenos Aires.
- Puccini, Dario. (1970). "Borges como crítico literario y el problema de la novela", en: *Actas del congreso "El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica"*. Toronto: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Toronto. pp. 145-154.
- Quilliot, Roland. (1991). "L' écho de la littérature universelle", en: *Borges et la étrangeté du monde*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg. pp. 195-203.
- Rodríguez Monegal, Emir. (1981). "Borges, essayiste", en: *L'Herne*, 4: 333-351.
- . (1978). *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. New York: Dutton.
- . (1976). "Borges y la «nouvelle critique»", en: Alazraki (ed.). (1987). pp. 267-287.
- . (1976). *Borges, hacia una lectura poética*. Madrid: Guadarrama.
- . (1972). "Borges, The Reader as Writer", en: *Triquarterly*, 25: 102-143.
- . (1964). "Borges como crítico literario", en: *Revista de la Palabra y el Hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana, 31: 411-416.

- Rodríguez, Mario. (1979). "Borges and Derrida", en: *Revista Chilena de Literatura*, 13. 4.1979: 77-91.
- Ruprecht, Hans Georg. (1984). "Le croire-savoir de Borges; Fondement et modalisation épistémique", en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 8: 207-221.
- Sarlo, Beatriz. (1996). "Borges: crítica y teoría cultural", en: Toro/Toro (eds.). (1999). pp. 259-272.
- . "Borges en su laberinto", en: *Borges Studies On Line. J. L. B. Center.* (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bsbl.htm>)
- . "Borges: Tradition and the Avant-garde", en: *Borges Studies On Line. J. L. B. Center.* (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bsbt.htm>)
- Scarano, Tommaso. (1993). "Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges" en: *Revista de Filología Hispánica*, 41. 2: 505-537.
- Shaw, Donald. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Steiner, George. (1956). "Los tigres en el espejo", en: Alazraki (ed.). (1987). pp. 237-247.
- Toro, Alfonso de. (2002). "The Foundation of Western Thought in the XX and XXI Centuries: The Postmodern and the Postcolonial Discourse in Jorge Luis Borges", en: *Semiotica*, 140-1/4: 67-94.
- . (2001). "La «literatura menor», concepción borgesiana del «Oriente» y el juego con las referencias. Algunos problemas de las nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges", en: *Iberoromania*, 53: 68-110.
- . (1999). "Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopia o más allá de la literatura («hors-littérature»): escritura, fantasmas, simulacros, máscara, carnaval, y ... Talón/Tlön, Ykva/Uqvar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur y otras cifras", en: Toro/Toro (eds.). (1999). pp. 139-163.
- . (1999a). "¿Paradoja o rizoma? «Transversalidad» y «escriptibilidad» en el discurso borgeano", en: Toro/Toro (eds.). (1999). pp. 173-208.
- . (1996). "Postcolonialidad, Postmodernidad y Jorge Luis Borges. La periferia en el centro-la periferia como centro-el centro de la periferia", en: *Iberoromania*, 2: 64-99.
- . (1994). "Borges y la «simulación rizomática dirigida»: percepción y objetivación de los signos", en: *Revista de Estudios Hispánicos*, 28: 5-32.
- . (1992). "El productor «rizomórfico» y el lector como «detective literario»: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)", en: Blüher/Toro (eds.). pp. 145-183.
- Toro, Alfonso de/Toro, Fernando de (eds.). (1999a). *El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva-Presente-Futuro*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

- . (1999). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Toro, Alfonso/Regazzoni, Sussana (eds.). (1999). *El siglo de Borges. Vol II: Literatura-Ciencia-Filosofía*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Torre, Guillermo de. (1976). "Para la prehistoria ultraísta de Borges", en: Alazraki (ed.). (1987). pp. 81-91.
- . (1975). "Ultraísmo", en: *Historia de las literaturas de vanguardias*. Madrid: Guadarrama. pp. 170-301.
- Updike, John. (1976). "El autor bibliotecario", en: Alazraki (ed.). (1987). pp. 152-169.
- Vázquez, María Esther. (1996). *Borges, esplendor y derrota*. Barcelona, Tusquets.
- Weinberg de Magis, Liliana. (1999). "Magias parciales del ensayo", en: Olea Franco (ed.). (1999). pp. 99-144.
- Wullicher, Ricardo. (1977). *Borges para millones*. Editorial Corregidor: Buenos Aires.
- Yurkievich, Saul. (1996). "Las estrategias narrativas de Borges", en: *La moviediza modernidad*. Madrid: Taurus. pp. 193-209.
- . (1988). "La diction labyrinthique", en: *Magazine Littéraire*, 259: 53-57.
- Zangara, Irma. (1997). "Primera década de Jorge Luis Borges", en: *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 1997.

Von der Philosophisch-historischen Fakultät auf Antrag von
Prof. José Manuel López de Abiada und
Prof. Antonio Fernández Ferrer angenommen.

Bern, Mai 2004