

Literatura, canon y poder. Un ejemplo de resistencia: Leo Masliah

Prof. Anahí Barboza Borges.

Leo Masliah: ¿canónico? ¿canonizado?

El concepto de canon está siendo continuamente revisado y debatido. José Manuel López de Abiada presenta una definición del concepto tal como la concibió “[...] el filólogo alemán David Ruhnken, [...] que fue quien introdujo el término en la disciplina de la crítica literaria en 1768. Su explicación era concisa y clara « [...] lista de autores selectos de un género literario»” (López de Abiada, 2006: 81). Pero inmediatamente se hace visible la necesidad de responder algunas cuestiones que ayuden a precisar este concepto: aclarar cuáles son los criterios de selección de esos autores, definir quiénes son los encargados de realizar esa selección, especificar qué géneros son los que se admiten como pertenecientes al canon.

El tema se complejiza: por esa razón realizaré un recorrido panorámico de lo que ha significado y significa para algunos críticos este concepto. Me interesa comenzar a hacerlo con el autor que instaló la polémica de forma más masiva: Harold Bloom, en *El canon occidental*, sostiene que el canon está formado por veintiséis escritores cuyas cualidades pretende “aislar” para fundamentar su elección. Ya en el Prefacio y Preludio enumera quiénes son los autores canónicos para él, y les asigna una condición, la de: “[...] autoridades de nuestra cultura.” (Bloom, 2004: 11). Para su presentación sigue un criterio cronológico, los agrupa según diferentes Edades a las cuales pertenecen y ubica a William Shakespeare en el centro del canon de occidente.

Lo que interesa es ver cómo define al canon este autor, qué criterio usa para ubicar en él a un escritor y no a otro, para elegir una obra y no otras. De alguna manera, ya podemos ver que canonizar es seleccionar, recortar, elegir y descartar: escritores y obras literarias en este caso. Y todo recorte, selección, elección y descarte implica un punto de vista, el del canonizador (sujeto individual o sujeto colectivo) que elegirá según criterios que pretenderán, o no, ser objetivos. Bloom hace sus elecciones y desea demostrar que no son caprichosas. A esos efectos, afirma: “*La selección no es tan arbitraria como puede parecer. Los autores han sido elegidos tanto por su sublimidad como por su naturaleza representativa*” (Bloom, 2004: 12). Para este autor la permanencia es un criterio determinante para que una obra sea canónica (exige que la

obra siga leyéndose dos generaciones después de la muerte del escritor). Si una obra se sigue leyendo después de cierto lapso, entonces, forma parte del canon. Pero, ¿por qué se continúa leyendo? Para este crítico la permanencia depende de la extrañeza, de la originalidad de la obra. La rareza, la excepcionalidad (ya vistas como características de los artistas marginales) parecen ser, también, características importantes de las obras canónicas. Canonizar es elegir, pero Bloom no reconoce que él realiza sus elecciones desde un lugar particular; y si elegir es un acto de subjetividad, entonces, también los que construyen el canon, aunque argumenten desde lo racional, cuando eligen lo hacen desde su subjetividad; y también (tal vez sin advertirlo) desde la ideología en la que se encuentran sumergidos.

En la presentación de la recopilación *El canon literario*, el crítico catalán Enric Sullà alude a la realidad norteamericana que rodeó el surgimiento del libro de Bloom. Trata de explicar la posición de rechazo de Bloom frente a lo que llamó la “Escuela del Resentimiento”¹, en alusión a los partidarios de dar una cuotificación en la participación del canon a las minorías étnicas, raciales, sexuales por el hecho de ser minorías y sin atender a las cualidades “literarias” de sus creaciones. El autor de *El canon occidental*, ante esta apertura que se estaba produciendo en la academia norteamericana reacciona cerrando el canon con una lista. En contra de la Escuela del Resentimiento, Bloom sostiene que debe ser la “fuerza estética” el motivo único que permita la entrada al canon; entonces enumera las virtudes que debe tener una obra literaria para ser canónica, que serían las siguientes: “*dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y elegancia en la dicción*” (Bloom, 2004: 39).

Parece ser que estas virtudes son tan evidentes en algunos autores y sus obras que nadie podría dejar de verlas. Son, para él, casi denotativas, y por lo tanto el canonizador sería simplemente un documentador de estos fenómenos. Si la originalidad, la sabiduría y la elegancia son virtudes que se pueden observar fácilmente esto de delimitar lo canónico de lo no canónico sería, entonces, una tarea sencilla. Pero si consideramos que observar estas cualidades está vinculado con la subjetividad, con el punto de vista o simplemente con el gusto de quien juzga, decir qué es lo canónico ya no sería exponer un dato de la realidad sino dar una opinión que, por cierto, se tendrá que fundamentar. O se tratará como dice Bourdieu (2010: 68) de ocultar lo arbitrario del gusto pues hay instituciones (familia, escuela) que designan y consagran ciertos objetos

¹ “[...] trama académico-periodística [...] que desea derrocar el canon con el fin de promover sus supuestos (e inexistentes) programas de cambio social” (Bloom, 1994: 14)

como dignos de ser admirados pero en un nivel de “interiorización de lo arbitrario” o “trabajo de familiarización” tal que logran ocultar cada vez más completamente este procedimiento de inculcación. Sullà piensa que Bloom no opone ideología y estética, pues al centrarse en el papel fundamental que tiene la estética en la valoración de la obra deja en un segundo plano lo ideológico o político.

La concepción del canon de Bloom es elitista, pues excluye autores (como es natural en un canon) pero excluye también a ciertos lectores: no cualquiera puede leer “a fondo” todas las obras: *“Los poemas más poderosos son demasiados difíciles cognitiva e imaginativamente para ser leídos a fondo por más de unos pocos entre cualquier clase social, género, raza u origen étnico”* (Bloom, 2004: 528). Obras de pocos para pocos: esa es la idea central de este autor que pretende flexibilizar su visión al reconocer que *“[...] también tenemos las enormes complejidades y contradicciones que constituyen la esencia del canon occidental, que ni mucho menos es una unidad o estructura estable.”* (Bloom, 2004: 48).

En este caso está considerada la idea de cambio en el canon, pero en lo que tiene que ver con lo temporal, es decir, con los cambios estéticos que ha sufrido el canon por el lógico paso del tiempo. No se observa la admisión de otro tipo de cambio con respecto al canon (por ejemplo, de su misma existencia, de la existencia del concepto que en sí mismo varía con el tiempo, etc.)

Por la complejidad del concepto es importante esbozar un panorama general de cuál es el estado de esta discusión en los últimos años. El libro que, a mi criterio, muestra de mejor modo el panorama complejo y diverso que se plantea alrededor del tema es la mencionada compilación de artículos realizada por Enric Sullà: *El canon literario* (1998) compuesto por once artículos que abordan el tema desde distintos puntos de vista: el teórico (Harris, Gumbrecht, Kermode, Mignolo, Pozuelo Yvancos), el racial (el afroamericano Gates), el feminista (Robinson), el correspondiente al panorama literario español (Mainer), entre otros.

El propio compilador presenta el tema con una introducción que anuncia que el concepto está puesto en debate, cuestión que marca una diferencia visible con la postura de Bloom. Comienza, entonces, su presentación preguntándose qué se entiende por canon literario: *“Responderé de una manera sencilla y práctica: una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas”* (Sullà, 1998: 11) pero esta sencillez y practicidad desaparece rápidamente.

De inmediato se plantean las mismas interrogantes del principio: quién determina el valor de las obras canónicas o por quién deben ser comentadas y estudiadas. Sullà responde que

“[...] el elenco de obras y autores sirve de espejo cultural e ideológico de la identidad nacional [...] proceso de selección en el que han intervenido no tanto individuos aislados, cuanto las instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas. Por ello se suele postular una estrecha conexión entre el canon y el poder [...]” (Sullà, 1998: 11).

También aquí aparece la idea de selección, natural al proceso de canonización, pero en esta manera de concebirlo se lo vincula con el poder, con los grupos que ostentan ese poder y con la política. El concepto de canon es un pilar dentro de un complejo social en el cual se encuentra inmerso sin posibilidades de evitarlo. Este autor trata el concepto de canon no como algo único, uniforme y aislado de la sociedad, el poder y la ideología; por eso habla de “cánones”, ya que entran en juego, por ejemplo, los intereses de diversas comunidades que pugnan por ser reconocidas. Frente a esto reconoce dos actitudes opuestas: o el canon se abre aún más para dar cabida a esas comunidades o se destruye ese concepto monolítico y se comienza a hablar de cánones locales, parciales, que *“[...] representen únicamente a los miembros de las comunidades que se sientan identificadas con ellos [...]”* (Sullà, 1998: 15).

Como casi todos los críticos, realiza un abordaje descriptivo, diferenciando, enumerando y separando las características que debería tener un texto para pertenecer al canon, y realiza una analogía que tiene que ver con el origen de la palabra y, por lo tanto, con su vinculación con lo religioso: en la Biblia, los libros considerados “inspirados por la divinidad” son los dignos de ser canonizados, por lo tanto sería una cualidad intrínseca. Pero también en ese caso debe haber alguien que realice la operación de reconocimiento, es decir, un canonizador.

“Los libros canónicos gozan de privilegios que los distinguen de los excluidos: la canonicidad los encierra en su tiempo y fija su letra (la sacraliza) [...] aunque se da la paradoja de que esta condición los libera a su vez de la época y permite que hablen a lectores e intérpretes de otros tiempos [...] y, finalmente, esa totalidad adquiere una capacidad inagotable de significación, que se adapta a todas las épocas y situaciones, permaneciendo el texto invariable” (Sullà, 1998:19).

La canonización tiene como consecuencia una aspiración humana: la trascendencia, sostenida generalmente por la escritura que implica duración, permanencia. Se podría afirmar que la aspiración a esa trascendencia se asegura mediante el ingreso al canon, que tiene como uno de sus objetivos fijar en el tiempo.

Las preguntas parecen derivar en cuestiones que nos alejan del tema de la marginalidad canonizada, que es la denominación propuesta en este trabajo para algunos artistas como Leo Maslíah. Pero si esa marginalidad es “canonizada” habría que preguntarse cómo se produce ese complejo fenómeno de canonización. O como se lo cuestiona Bourdieu:

“Puede verse que la cuestión de decidir quién tiene el derecho de decir de alguien que es un artista es muy importante y muy difícil. ¿Es la crítica, el coleccionista? ¿Es el comerciante de cuadros? ¿Es el público, el “gran público” o “pequeño público” de los conocedores? [...] ¿Quién tiene razón cuando se trata de decir lo que está bien en materia de arte y en materia de artista? ¿El artista mismo? ¿Los críticos? ¿O el «pueblo» (con o sin comillas)?” (Bourdieu, 2010: 22).

Intentaremos, en el apartado que sigue contestar algunas de estas preguntas.

Algunas formas de canonización

Son numerosas las formas de canonización: premios, reconocimientos de la academia, invitación a congresos, a universidades, a publicar en revistas consagradas, inclusión en diccionarios, enciclopedias, antologías, integración a los programas de educación, etc.

Nos ocuparemos en el presente trabajo con más detenimiento del funcionamiento de dos de ellas: la antología y la instrucción o paideia.

Canon y antología

La forma antológica y la instrucción o paideia son dos de las formas más importantes que intervienen en el proceso de canonización de los textos literarios.

La antología tiene relación estrecha con una tarea fundamental de todo canon: la selección. Pozuelo Yvancos se introduce en el tema reconociendo la importancia del

antologador tanto como la del historiador de la literatura. Toda antología, como toda Historia literaria, tiene como propósito la fijación, la preservación de lo que para un sujeto (individual o colectivo) en un determinado momento histórico y en un determinado lugar (desde geográfico hasta ideológico) es digno de permanencia, tesis sostenida en términos muy similares por otros estudiosos del tema.²

Pero no es la selección como acto de “recorte” de una realidad inabarcable la que da significación a la antología. De acuerdo con Wendell Harris “*Cualesquiera sean las funciones que rigen las selecciones, es importante reconocer que, aunque por definición un canon se compone de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos*” (Harris, 1998: 56). Por oposición a Bloom, que sostiene que los textos poseen unas cualidades intrínsecas que hacen que naturalmente ingresen al canon, la de Harris es una postura que plantea que no hay nada en los textos en sí mismos que los postule como canónicos, ya que son los lectores y sus diferentes *modus legendi*³ las que los colocan en ese lugar; es decir, la lectura (como acto ideológico y político) es la que determina la canonicidad de los textos. Las lecturas pueden ser variadas y numerosas, pero esas múltiples y posibles lecturas implican siempre una elección pues al leer se está seleccionando. De este modo, la paideia termina siendo una doble forma de canonización pues hace, necesariamente, una selección de la selección.

La antología es una forma de poner en escena y hacer consciente al lector (más o menos conocedor) de qué es lo que está pasando a nivel literario en un lugar y en un momento dados, y según un punto de vista particular. Es pertinente señalar que puede ser fundamental saber qué papel ocupa en el panorama de la cultura el antologador, pues eso nos señala, a los lectores, desde qué lugar está seleccionando y opinando, e, indirectamente qué criterio estético, qué punto de vista reflejará la antología (aunque esto no siempre se anuncie).

² “[...] la antología, al igual que la historia literaria, que pretende ser un espejo cultural digno de ser comentado y estudiado, se presenta [...] como una organización de valores, signo de un vehículo ideológico, que pretende fundamentar la identidad literaria de una cultura [...]” (Vera Méndez, 2005)

³ En el enfoque planteado por Michel de Certeau leemos que: “*Análises recentes mostram que «toda leitura modifica o seu objeto» que (já dizia Borges) «uma literatura difere de outra menos pelo texto que pela maneira como é lida», e que em fim um sistema de signos verbais ou icônicos é uma reserva de formas que esperam do leitor um sentido. Se portanto «o livro é um efeito (uma construção) do leitor», deve-se considerar a operação deste último como uma espécie de lectio, produção própria do leitor.*” (De Certeau, 1994: 264). La importancia de los lectores y de sus “*modus legendi*” se hace evidente desde este punto de vista.

Se puede proponer también la antología como un acto creativo particular, una especie de ready-made, texto naturalmente heterogéneo e híbrido, nuevo organismo con funcionamiento propio, “fabricado” a partir de obras ya hechas que desean ser presentadas en la sociedad bajo una forma diferente y privilegiada.

Canon y paideia.

El acto de selección de los textos que se realiza al enseñar en cualquier estamento de la Educación es otra manera de canonización, no siempre vista o valorada como tal. Sullà reconoce que:

“[...] interesa el canon desde la perspectiva de la historia de las instituciones en las que se ha alojado la literatura y, sobre todo, su enseñanza, escenario privilegiado de pervivencia y canonización, sin olvidar el entramado (moderno) de academias, premios y organismos socioculturales que sostienen los hechos literarios; todo ello en el horizonte de una cultura en la que la literatura culta o gran literatura está sometida a las presiones combinadas de la producción literaria de masas y de los medios audiovisuales” (Sullà, 1998: 33-34).

La “institución educativa” tiene una privilegiada vía de canonización: la enseñanza de los textos como forma de hacerlos permanecer vigentes. Sullà no queda solo en esta opinión, Frank Kermode en su artículo “El control institucional de la interpretación” va aún más allá pues plantea que además de conferir valor a los textos, las instituciones autorizan maneras de interpretarlos. Esta idea se funda en que

“Existe una organización de la opinión que puede tanto facilitar como inhibir el modo personal de hacer la interpretación [...] En la práctica, la institución con que tenemos que habérmolas es la comunidad profesional que interpreta la literatura secular y enseña a otros a hacer lo mismo” (Kermode, 1998: 91).

En nuestro país estas instituciones estarían representadas, al menos en parte, por el Instituto de Profesores Artigas, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en el ámbito público y otras en el ámbito privado: es decir, los docentes y profesores en cualquier nivel que ejerzan su tarea, son “agentes canonizadores”:

“Dado que toda acción pedagógica se define como un acto de imposición de un arbitrario cultural que se disimula como tal y que disimula lo arbitrario de lo que inculca, el sistema de enseñanza cumple, inevitablemente, una función de legitimación cultural al convertir en cultura legítima, por este único efecto de disimulación, el arbitrario cultural que una formación social plantea por su existencia misma, y más precisamente, reproduciendo, a través de la delimitación de lo que merece ser transmitido y adquirido y de lo que no merece, la distinción entre las obras legítimas y las ilegítimas y, al mismo tiempo, entre la manera legítima y la ilegítima de abordar las obras legítimas” (Bourdieu, 2010: 104).

Del canon a los cánones

Por ser un concepto ligado a lo ideológico, a lo histórico, el canon es cambiante, y este cambio se produce por una tensión existente entre lo canónico y lo marginal. Canon y margen son conceptos que se definen recursivamente; uno forma al otro, se necesitan pero luchan entre sí. La tensión es necesaria: desde dentro del canon se da una lucha para mantenerse en ese lugar y, desde fuera, lo marginal (aunque no siempre) da una pelea por hacerse de un lugar central y lograr reconocimiento. Esa lucha fue estudiada en profundidad por teóricos como Shklovski, Tinianov, Eichembaum, entre otros. Pozuelo Yvancos recuerda, citando a Lotman, que el mecanismo de la evolución literaria es posible mediante la extracción de recursos de reserva de las denominadas creaciones verbales no canonizadas (Pozuelo Yvancos, 1998: 227). Es decir que la supervivencia de un sistema canónico depende de su capacidad de cambio, de adaptación, de flexibilidad y creatividad; de esta forma vemos que una de las funciones aparentemente naturales al canon –dar un marco de normas– no debería ser formulada de manera tajante. Esta exigencia de contención del canon se podría reformular de la siguiente manera: dar un marco de normas que irán cambiando de acuerdo a los tiempos. Normativa pero con flexibilidad. La fijación excesiva en una serie de normas y reglas significará la muerte de ese canon tal como se presenta; la inmovilidad redundará en la desaparición por añejamiento, dando lugar naturalmente a una nueva propuesta. La flexibilidad podrá consistir incluso en permitir la entrada a la innovación con el fin estratégico de no dejar todo el terreno a lo nuevo, sino ceder algo

del terreno central para poder asimilar lo nuevo de cerca sin hacer evidente una posible derrota.

Todo canon tiene una tendencia natural a la identidad, a proclamar su centro en base a ciertos rasgos particulares que permitan su reconocimiento. La estética de la diferencia, sin embargo, dará su lucha, y si logra “vencer” a la estética de la identidad vigente, se colocará en el centro del canon con una serie particularidades (aquellas que le han permitido estar en ese lugar) que se postularán como una nueva estética de la identidad:

“[...] los miembros de Tartu habían planteado una doble tendencia en el seno de toda cultura, que debe mucho al capítulo último de la Estructura del texto artístico de I. Lotman (Lotman, 1970: 354-357): en toda cultura trabajan dos mecanismos contrapuestos: la tendencia a la variedad (que Lotman había llamado en su libro «estética de la diferencia») y la tendencia a la uniformidad, a entender la propia cultura como lenguajes unitarios, rigurosamente organizados (a la que Lotman había llamado «estética de la identidad»)” (Pozuelo Yvancos, 1998: 230).

Basado en las reflexiones de Lotman, Pozuelo confirma que esta contienda implica un desafío que está relacionado con la creatividad, con lo previsible (idéntico) y lo imprevisible (diferente) produciendo una dialéctica centro-periferia que promueve la evolución del canon. Pozuelo afirma que *“Los procesos cognoscitivos y los creativos tienen un diferente funcionamiento [...] los objetos del arte se sitúan en el presente-futuro, y proyectan una imprevisibilidad que hace explotar el código”* (Pozuelo Yvancos, 1998: 233-234).

El mundo del arte tiene su funcionamiento especial: es un mundo social entre otros, es un microcosmos (ubicado en un macrocosmos) que obedece a leyes sociales que lo abarcan y en ese sistema, aparentemente autónomo, hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza y capital acumulado (Bourdieu, 2010: 37). El sistema literario funciona entonces como un sistema complejo. El sistema parece moverse en esa dialéctica de cambio y permanencia; por eso es que no parece posible hablar de canon sino de cánones.

Frente a la movilidad y complejidad del propio concepto de canon, a su diversa tipología y funcionalidad, parece atinado al menos cuestionarse si es correcto referirse al concepto como unidad o si comenzamos a referirnos a una pluralidad de cánones que

coexisten e interactúan entre sí. Apreciamos que son numerosos los teóricos que se refieren al concepto en plural atendiendo a la complejidad ya vista: *“No hay canon, sino cánones diversos, sistemas que se complementan, sustituyen, suplantando. Mejor, sistemas y valores que se han constituido, se han sustituido, se han suplantado”* (Pozuelo Yvancos, 1996).

La manera en que quedaría diagramado el sistema literario sería la siguiente: las manifestaciones culturales consideradas marginales tienden a poseer un lugar de reconocimiento que se encuentra en los bordes del sistema canónico más reconocido. Walter Mignolo afirma en este sentido que: *“Reconocer que [...] vivimos en un mundo poblado por distintas tradiciones puede constituir una alternativa saludable a la idea de que el único movimiento posible será la integración de la periferia en el centro, en lugar de destacar el hecho de que la periferia es también, por derecho propio, un centro”* (Mignolo, 1998: 249). Entonces propone la coexistencia de cánones diversos.

Las explicaciones que dan cuenta de este fenómeno son múltiples: Gonzalo Navajas en “El canon y los nuevos paradigmas culturales” sostiene que la existencia de cánones se debe a la aparición de una cultura de la comunicación visual, digital y global que hizo que la cultura de la letra haya sido reformulada ya que

“[...] el homo academicus ha visto cuestionado uno de sus instrumentos preferentes de influencia cultural: la facultad de dictaminar los criterios de legitimidad y evaluación de los objetos culturales [...] Su voz ha pasado a ser una entre otras e incluso ha podido dejar de ser la más significativa y preponderante. Ha habido un descentramiento y una multiplicación de los focos de definición y orientación de la cultura. Esa es la razón principal de la fuerte emergencia de la discusión en torno al canon” (Navajas, 2008)

o mejor dicho en torno a los cánones. Este crítico explica el surgimiento de varios cánones como una consecuencia del paso de una cultura vertical y hegemónica a una cultura horizontal en que otras formas de lenguaje consideradas anteriormente como no literarias reciben también una validación que antes no tenían. Recibir validez en este caso significa tener un lugar propio, particular, en el cual estas manifestaciones son reconocidas, e incluirlas implica dejar lugar, poner en juego un sistema con otro, complejizar el panorama.

María del Carmen Castañeda, en su trabajo “Una propuesta de descanonización de la literatura Latinoamericana”, explica que la puesta en primer plano de

manifestaciones literarias antes silenciadas y la irrupción de nuevas estéticas ponen en tela de juicio el concepto mismo de literatura y también el de canon.

Rosa María Aradra Sánchez en su artículo “Sobre el canon literario” afirma que las nuevas tecnologías y las nuevas formas de presentación de lo literario (nuevos formatos, fragmentarios, transitorios) explican la conformación de múltiples cánones, puesto que amplían y transforman el horizonte del hecho literario:

“[...] hablar de cibercultura o de hipertextos cuestiona [...] los conceptos tradicionales de autoría, lectura, propiedad intelectual, originalidad o creatividad artística [...] la aceptación de la flexibilidad, de la permeabilidad, y por qué no, de la fugacidad de algunos cánones, lo que hace no es contradecir el concepto mismo de canon, que se basa precisamente en los parámetros de durabilidad y de permanencia, sino que lo amplía y enriquece. De ahí la necesidad de hablar de cánones, en plural.” (Aradra Sánchez, 2009: 15)

También Juan Manuel Silva explica la aparición de cánones vinculada a los nuevos medios de presentación de lo literario:

“[...] el fenómeno del canon se ha abierto a una democratización propia del imperio de la información. Y es en este período de caos, el momento en que el analista se ve sobrepasado por la cultura y la diferencia: la unidad ha caído, así como también la argumentación. Es por esto que el canon ha pasado al plural. Pluralidad de cánones como pluralidad de poderes [...]” (Silva: 2005).

Pasamos de una concepción unitaria de canon a una concepción de lo que Silva denomina canon fragmentado. El canon fragmentado centra su atención en la particularidad, en lo diferente, que son los discursos dispersos que han logrado “[...] su estatuto de subconjunto canónico de la literatura” (Silva, 2005). Pareciera que lo máximo a lo que estas manifestaciones pueden llegar es al estatus de “subconjunto” canónico de la literatura, sin la relevancia que le daría tener la calidad de “conjunto”. De todas maneras Silva pone a estos cánones fragmentados en diálogo entre sí, en una lógica de hospitalidad que tiene como resultado la existencia de multiplicidad de cánones americanos.

Como última argumentación para consolidar la idea de que existen múltiples cánones coexistentes, mencionaremos el trabajo de Genara Pulido en el cual menciona el caso de Arguedas por su calidad de escritor bilingüe, para reflexionar acerca del fenómeno de las “[...] *prácticas discursivas coloniales que destacan por su carácter plurilingüe y multicultural y que llegan hasta el presente. De aquí se deduce que si existen identidades coexistentes también pueden existir cánones que coexisten [...]*” (Pulido, 2009:106).

Reconocer la posibilidad de varios cánones coexistentes parece más apropiado que hablar de canon como unidad; por eso es que, para finalizar este capítulo de abordaje teórico de uno de los conceptos centrales de la hipótesis, quiero mencionar una de las teorías que, según mi criterio, argumenta mejor la existencia de cánones.

La teoría de los polisistemas, pensada y desarrollada por Itamar Even-Zohar plantea que los fenómenos semióticos pueden entenderse y estudiarse de modo más adecuado si se los considera como sistemas más que como conglomerado de elementos dispares (Even-Zohar, 1990: 2). Este crítico concibe al polisistema como “[...] *un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes*” (Even-Zohar, 1990: 4). El dinamismo y la heterogeneidad son características propias de los polisistemas; esas particularidades son las que permiten una apertura a lo diferente, a lo “marginal” y por lo tanto a los cánones que los representan.

La hipótesis de este trabajo (existencia de un lugar móvil de la marginalidad canonizada) es afín con la idea de la movilidad permanente que supone la existencia de un polisistema donde los cánones se influyen, se superponen, luchan entre sí. Esa multiplicidad implica superposición y movimiento permanentes “[...] *de la periferia de un sistema a la periferia del sistema adyacente dentro del mismo polisistema y en ese caso podrá luego continuar moviéndose, o no, hacia el centro del segundo*” (Even-Zohar, 1990: 7).

Este teórico aborda otro concepto ya señalado en este capítulo, que es la competencia entre sistemas (entre canonizados y aspirantes) como forma de supervivencia: los repertorios canonizados corren riesgo de estancarse pasado cierto tiempo si no fuera por la presencia competitiva de rivales que hacen que los repertorios canonizados deban modificarse. Este conflicto conserva el sistema pues garantiza su

evolución. Sin competencia no hay desafío, sin desafío hay comodidad y la comodidad lleva, en estos sistemas, a la fosilización, a la desaparición.

Frente al desafío de lo nuevo, lo canonizado puede tener dos posturas: renovación interna o la asimilación “amigable” de otros repertorios que refresquen el panorama:

“[...] el centro del polisistema entero es idéntico al repertorio canonizado más prestigioso. Así, es el grupo que rige el polisistema el que en última instancia determina la canonicidad de cierto repertorio [...] ese grupo o bien se adhiere a las propiedades canonizadas por él (lo que, por consiguiente, les da el control del polisistema) o bien, si es necesario, modifica el repertorio de propiedades canonizadas con el fin de mantener el control [...] si fracasan en el primer o en el segundo procedimiento, tanto el grupo como su repertorio canonizado son empujados al margen por otro grupo, que se abre camino hacia el centro canonizando un repertorio diferente” (Even-Zohar, 1990:10)

Esta teoría también plantea la existencia de sistemas (cánones) centrales y sistemas periféricos, es decir, cánones más reconocidos y cánones menos reconocidos, éstos últimos integrados por artistas caracterizados como marginales si se atiende a un criterio canónico central: *“En el polisistema, la canonicidad se manifiesta con mayor concreción en el repertorio. Mientras que el repertorio puede estar canonizado o no, el sistema al que pertenece un repertorio puede ser central o periférico” (Even-Zohar, I. 1990:11).*

El concepto en discusión es complejo. De todas maneras hay ideas centrales que me interesa poner de relevancia. Por ejemplo, el hecho de que el concepto canon es una construcción cultural (histórica) y por lo tanto es cambiante. Es, por eso mismo, un concepto vinculado estrechamente a lo ideológico y al poder (por lo tanto, en permanente debate y controversial). Por su misma condición de construcción cultural evoluciona y cambia, por lo tanto el concepto de canon está conformado por el de conflicto, pues es el conflicto (interno, externo) el que permite su evolución y permanencia; es más acertado hablar de cánones que de canon, pues el plural habilita una mejor representación de diversas manifestaciones coexistentes en un momento y lugar dados, da cuenta de mejor manera de la complejidad de un panorama cultural y literario determinado. Por eso, la teoría de los polisistemas es, a mi entender, la que abarca mejor las características del surgimiento y funcionamiento de los cánones tal

como me interesa aludirlo en este trabajo: sistemas centrales y periféricos en pugna entre sí, pero también influyéndose por medio de relaciones complejas intrasistémicas e intersistémicas.

Características de canonicidad en la obra de Maslíah

Es fundamental dilucidar qué elementos de la obra de este autor lo hacen ser canonizado, pero antes creo que podemos aclarar lo de la pregunta que inicia este capítulo: ¿canónico o canonizado? Even-Zohar prefiere el adjetivo “canonizado” antes que “canónico” puesto que:

“[...]«canónico» puede sugerir [...] la idea de que ciertos rasgos son intrínsecamente «canónicos» [...], «canonizado» [...] subraya claramente que tal estado es resultado de un acto (actividad) ejercido sobre un cierto material, no una característica de la naturaleza primordial de ese material «en sí»” (Even-Zohar, 1990: 9).

Esta postura es opuesta a la ya planteada por Bloom, para quien los textos son “canónicos”, y lo son exclusivamente por cualidades propias, inherentes al propio texto y, por eso mismo, prácticamente indiscutibles. Hemos sostenido que la canonicidad de los textos no es un rasgo inherente a los mismos sino determinado por una comunidad. En palabras de Even- Zohar: las obras canonizadas son aquellas que

“[...] en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y los productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de ésta. «No-canonizadas» quiere decir, por el contrario, aquellas normas y textos que esos círculos rechazan como ilegítimas y cuyos productos, a la larga, la comunidad olvida a menudo [...] La canonicidad no es, por tanto, un rasgo inherente a las actividades textuales a nivel alguno [...]” (Even-Zohar, 1990: 9).

Y si sostenemos que la obra de Maslíah se encuentra en un espacio particular (lugar móvil de la marginalidad canonizada), entonces deberemos ver cuáles han sido las vías de ingreso al canon o qué características de su obra lo vinculan al mismo. Una de las preguntas clave sigue siendo cómo se logra el ingreso al canon.

La forma antológica y la instrucción o paideia son dos de las formas más importantes que intervienen en el proceso de canonización de los textos literarios: “*La tarea crítica y la confección de antologías son dos operaciones simultáneas. La crítica es una forma de la antología y a la inversa, la antología es una especie de la crítica*” (Rocca, P. 2004: 179). A su vez, la confección de antologías va de la mano de la instrucción, pues toda antología, al ser selección estética y no reunión de la mayor cantidad de textos posible, tiene la pretensión de mostrar lo mejor, de fijarlo en el tiempo. A ese respecto, Rocca realiza una diferenciación entre antología y recopilación y sostiene que la última tiene el objetivo de “[...] *reunión con pretensiones de amplitud*” (Rocca, P. 2004: 179) mientras la antología no pretende amplitud, sino que propone selección con un criterio, determinado o no, por el antólogo.

Desde el año de publicación del primer libro de Masliah hasta 2004, según consta en la investigación realizada por Rocca, se publicaron veintinueve antologías de poesía uruguaya de diversa intención y amplitud entre las cuales no aparece Masliah como poeta, incluso si consideramos las canciones como manifestaciones del género lírico. Desde el 2004 al presente se han publicado en Uruguay una serie de antologías poéticas en las cuales sigue sin aparecer Masliah.

Sin embargo sí aparece en algunas antologías de narrativa, la mayoría publicadas en el extranjero:

Y Usted ¿de qué se ríe? Antología de textos con humor. Antólogas: Paula Babeur y Griselda Gandolfi. Buenos Aires, Colihue, 1998.

Breve antología de cuentos 3. Latinoamérica y España. Buenos Aires, Sudamericana, 1999. Marcela Grosso y Claudia Moreno.

La mona Risa. Antólogo: Luis M. Pescetti. Madrid, Alfaguara, 2000.

Grageas. 100 cuentos breves de todo el mundo. Antólogo: Sergio Gaut Vel Hartman. Ediciones Desde la Gente, Buenos Aires, 2007.

Panorama de la narrativa fantástica uruguaya. Antólogo: Lauro Marauda. Montevideo, Rumbo Editorial, 2010.

Y no aparece en otras antologías de narradores publicadas en Uruguay (*Cuentos fantásticos del Uruguay.* Antólogos: Sylvia Lago, Laura Fumagalli, Hebert Benítez. Montevideo, Colihue Sepé, 1999 o *Antología de cuentos uruguayos contemporáneos.* Antólogo y prologuista: Luis Marcelo Pérez. Ag Ediciones, Montevideo, 2007).

Estos datos nos hacen ver que la atención a su obra narrativa es más importante que la que se da al resto de su propuesta literaria así como la atención a su obra en general parece ser más importante en Argentina que en Uruguay.

La inclusión en antologías es un acto canonizador importante; al respecto, Harris en su trabajo “La canonicidad” vincula la instrucción con la función didáctica de las antologías pues argumenta que los profesores tienden a enseñar lo que les han enseñado o lo que es fácil de encontrar editado. De una manera básica, esto es cierto, ya que no es tan usual enseñar aquello que no se encuentra fácilmente en el mercado editorial.⁴ Quizás Masliah lo tenga claro y fundó su propio sello editorial (Menosata; Menos es por Mas y Ata es por Lía) que también funciona como sello discográfico. Bajo ese nombre ha sacado algunos de sus últimos libros (*La buena noticia y otros cuentos* (reedición), *La bolsa de basura*, *Cuentos impensados*) y discos (*Contemporáneo*, 2007; *Entreverados* con Carmen Prieto, 2007; *Piano*, 2008). Se podría pensar que la creación de una editorial propia obedece a una disconformidad con las reglas del mercado editorial uruguayo, ¿o es otra forma de no “adaptarse” a las reglas, editoriales en este caso, que impone el medio?, ¿o es una manera de canonizarse por vías alternativas, propias, que no dependan de un criterio selectivo externo?: éste el gesto del marginal canonizado. Pero frente a este gesto aparecen nuevas interrogantes, una de ellas le fue planteada a Bourdieu:

*“¿El artista puede imponer su gusto, crear nuevas categorías artísticas?”
La respuesta elitista consiste en estimar que el artista es el único juez en materia de arte y que tiene, incluso, el derecho de imponer su gusto. ¿Pero esto no es exponerse a la anarquía de los gustos antagónicos, siendo cada artista juez y parte? ¿Cómo no dudar de que quienes participan del juego y de las apuestas artísticas –artistas, pero también coleccionistas, críticos, historiadores del arte, etc.– puedan someter a la duda radical los presupuestos tácitamente aceptados de un mundo con el que están de acuerdo?” (Bourdieu, 2010: 22-23)*

Las instituciones educativas, como ya se vio, ejercen su poder como agentes canonizadores: “[...] para definir su autoridad tendríamos que considerar no sólo su

⁴ Por eso la fijación de la obra en formato libro creo que es una de las formas preferidas de pasaje al canon, asunto que será tratado en el capítulo 4 en el que señalaremos cuáles son los factores que hacen que un escritor “marginal” pueda ser también “canonizado”.

derecho estatutario a otorgar títulos y similares, sino también las más sutiles formas de autoridad adquiridas y ejercidas por sus miembros más activos y dotados [...]” (Kermode, 1998: 92). La potestad de los docentes de los institutos de formación docente que dan la habilitación a otros individuos para ejercer la profesión, implica una doble posibilidad de habilitación, de canonización, pues tienen el poder de habilitar a otro para que ejerza el poder:

“[...] los miembros veteranos de la institución imparten a sus menores no solamente formación, sino el poder y la autoridad de hacer valoraciones, de decir que una cosa es basura y otra es solvente y, finalmente, de que un importante cambio de perspectiva propuesto es aceptable.” (Kermode, 1998: 110).

Las instituciones educativas de nivel terciario tienen la potestad de enseñar a los “menores” lo que consideran solvente y también las formas de abordar lo solvente y, quizás más sutilmente aún, de no abordar lo no solvente.

Enseñar, presentar determinados autores y determinados textos no es una cuestión únicamente de gusto personal del docente canonizador, sino que es una manera de conservar algo que, para él, es digno de permanencia:

“[...] El deseo de disponer de un canon más o menos invariable y de protegerlo de las acusaciones de inautenticidad o poco valor [...] es un aspecto del necesario conservadurismo de una institución erudita [...] Es claro que el control de la interpretación está íntimamente relacionado con las valoraciones asignadas a los textos. La decisión en cuanto a la canonicidad depende del consenso sobre si un libro tiene las cualidades requeridas, cuya determinación es en parte un trabajo de interpretación. Y una vez que una obra llega a ser canónica, la obra del intérprete empieza de nuevo” (Kermode, 1998: 98- 99).

Esta posibilidad aparentemente infinita de interpretación no es tan amplia, pues, según sostiene este crítico, los textos canónicos poseen una reserva de sentidos privilegiados sólo accesible para algunas personas y en este sentido comulga, al menos en parte, con el concepto ya postulado por Bloom de que los poemas más poderosos son demasiados difíciles cognitivamente e imaginativamente para ser leídos a fondo por más de unos pocos (Bloom, 2004: 528). Esto implica que los transmisores de los textos, los

docentes de literatura por ejemplo, se transforman en mediadores entre los alumnos y los textos pero también entre los alumnos y una interpretación (más o menos innovadora, más o menos conservadora) de esos determinados textos. Pero ¿qué sucede si la interpretación se sale de lo “aceptado”?, ¿o si se decide presentar e interpretar un texto que se considera fuera del canon?:

“Los sociólogos de la religión sugieren que las instituciones reaccionan básicamente de dos maneras frente a las amenazas exteriores. O «legitiman» la nueva doctrina o texto [...] o la «aniquilan» [...] tenemos pruebas de la capacidad de la institución para controlar las innovaciones e inquietudes marginales” (Kermode, F. 1998:105).

Es decir que la institución “debe adaptarse”, flexibilizarse e incluir las modificaciones que, viniendo de un “hijo habilitado” por la institución, tendrán (algo al menos) que sea valioso.⁵

En un texto de Leo Maslíah (“Carta a un escritor latinoamericano”) se lee:

“Escribí cosas que nosotros podamos entender. Color local sí, podés ponerle todo lo que quieras, giros idiomáticos característicos, voces indígenas, porque ya sabés eso de “pinta tu aldea y pintarás el mundo”. Pero pintalo con el pincel que nosotros te damos. Sólo así te vamos a sacar buena crítica en Le Monde y en Cambio 16.”

El emisor colectivo de esta carta es la *ASOCIACIÓN DE CRÍTICOS LITERARIOS DE EUROPA Y TRIBUNAL DE GEOPOLÍTICA LITERARIA*, es decir la institución canonizadora (ficcional pero verosímil) que se dirige al escritor latinoamericano pidiéndole originalidad pero con mesura. Estos críticos no ponen en tela de juicio el talento del escritor latinoamericano pero lo enmarcan, lo limitan con precisión: la creatividad es admitida siempre y cuando coincida con la ya conocida, consagrada o canonizada desde Europa. Maslíah se burla, de esta forma, de la supuesta apertura del mundo europeo a la creatividad latinoamericana. Si solamente se puede ser creativo aplicando *“técnicas poéticas y narrativas que nuestros escritores consagraron*

⁵ *“La universidad sigue [...] un doble proceso: por una parte, renueva el sistema de conocimiento ampliando y desarrollando los principios que lo sostienen y, por otra, trata de garantizar que esa investigación renovadora no represente la ruptura de la institución. Renovación, pero cuando no amenace la estructura vigente de manera radical” (Navajas, 2008).*

como válidas” ¿es posible la creatividad latinoamericana? o nos podemos formular otras preguntas vinculadas a la innovación:

“¿Cómo ocurren los cambios en el canon? Generalmente dependen del ingreso en la academia de movimientos entusiastas del exterior. No siempre es así; por ejemplo, en la actualidad parece progresar una revalorización académica de la literatura americana temprana [...] Pero de cualquier modo que se originen los cambios, todavía hay una norma que establece que la institución debe conferir validez a los textos antes de autorizar su exégesis profesional” (Kermode, 1998: 106).

La institución se eleva como una gran canonizadora de las prácticas docentes que son las trasmisoras de los textos que se desean preservar.

Walter Mignolo, en su artículo “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)” explica que el canon se forma abarcando tres dimensiones temporales “[...] sugeriría que la formación del canon en los estudios literarios no es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro” (Mignolo, 1998: 251). En síntesis, los objetivos en la formación de todo canon parecen ser: ordenamiento de lo que ya fue, reconocimiento de lo que es y proyección del deseo. Este investigador piensa que la formación del canon está vinculada con la actividad académica; por lo tanto, la situación se torna complicada, pues el docente pertenece a dos niveles diferentes: “[...] porque somos a la vez «creyentes» (a nivel vocacional), que toman decisiones sobre la formación del canon, y «académicos» (a nivel epistémico), que estudian la formación y transmisión del canon [...]” (Mignolo, 1998: 256). Queda evidenciado que el papel de los intelectuales o académicos es más complejo, pues en estos casos se ponen en juego dos niveles: un nivel subjetivo y personal (vocacional)⁶ y uno objetivo (si es que existe tal objetividad) que involucra la investigación. Este doble papel hace que, en muchos casos se confundan estos niveles y se termine argumentando a un nivel epistémico el gusto personal. No pienso que deba ser un objetivo de los académicos diferenciar o separar estos dos aspectos; quizás el objetivo deba ser estar consciente de que no son lo mismo y hacerlo explícito, es decir, aclarar desde qué lugar opina el sujeto que está involucrado en ambos niveles. La

⁶ Harris menciona algo similar a lo que Mignolo denomina nivel vocacional cuando menciona que: “La estimación «personal» trata de hallar un sentido en relación con las necesidades y experiencias individuales (un objetivo que es de suponer representa el componente valorativo del canon personal de Fowler)” (Harris, 1998: 42)

responsabilidad de tener conciencia de esta doble pertenencia está reforzada, pues según Mignolo, son los académicos, entre otros, los responsables de la formación del canon a través de la producción de metatextos, siguiendo la terminología de Lotman.⁷

¿Qué aspectos de la obra de Maslíah podríamos reconocer como pertenecientes a un canon, aunque éste sea marginal? La inclusión de su obra en antologías es muy diversa, como ya lo señalamos, pero también se puede mencionar otras maneras de inclusión en el canon:

1- la publicación de su obra literaria en el país y en el extranjero,

2- el reconocimiento mediante premios prestigiosos en el medio nacional y en el extranjero. En la solapa de su libro *Cuentos impensados*, aparece un recuento de los reconocimientos obtenidos: “Recibió una mención en el concurso de sinfonías organizado en el centenario del Teatro Nacional de Costa Rica (1977) [...] Su obra «Telecomedia» fue distinguida con el premio nacional de literatura, del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, en la categoría «comedia» en el año 2000” (*Cuentos impensados*, 2008).

El otorgamiento de premios es también un asunto ideológico aunque no siempre se vea así pues

“¿Cómo no ver que la que será la lista de premiados se decide decidiendo quiénes serán los jueces? [...] Se puede pensar que, en el mundo social, la escuela o el Estado constituyen perfectamente (poniendo a Dios entre paréntesis) el tribunal de última instancia cuando se trata de certificar el valor de las cosas” (Bourdieu, 2010: 23)

3- inclusión de su obra en los programas de literatura de Educación Secundaria en cuarto año, como autor complementario en dramaturgia (Plan de reformulación 2006); en el programa de Literatura del Instituto de Profesores Artigas, en 4º año plan 2008, en Literatura Uruguay del Siglo XX y XXI como narrador y como dramaturgo en la unidad: “La dictadura militar y el surgimiento de una generación de la resistencia”,

4- inclusión de su obra en el *Nuevo Diccionario de literatura uruguaya* (en sus ediciones de 1987, 1988 y 2001).

⁷ “[...]normas, reglas, tratados teóricos, y artículos críticos que «devuelven la literatura a sí misma, pero ya en una forma organizada, construida y valorada» [...]” (Mignolo, 1998: 269)

Si bien estas características lo hacen pertenecer a un canon, también pueden ser compartidas por un canon marginal (respecto a un canon central, siguiendo la idea de Even-Zohar). Leo Maslíah es un artista canonizado pero de una forma especial pues pertenece a un canon vocacionalmente marginal.

Carta a un escritor latinoamericano

El texto que nos servirá para observar en acción los conceptos de literatura, canon, poder y resistencia es un texto escrito por Maslíah en el año 2000 en su libro *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos* y se titula “Carta a un escritor Latinoamericano”:

Querido escritor latinoamericano:

Hemos venido siguiendo tu carrera durante las últimas décadas y tenemos algo importante que comunicarte. Descontamos que será de provecho no solamente para ti y los tuyos, sino para la mantención del sano equilibrio existente dentro del rico espectro de formas, géneros y estilos que articulan el vasto mundo de la literatura. Sabemos que tienes talento, pero ¡cuidado! Utilízalo con tacto. No intentes incursionar en roles que no te han sido asignados. No vanguardices, porque te vamos a boicotear. No vamos a avalar tus inventos. Debes usar tus dones en la tarea de aplicar técnicas poéticas y narrativas que nuestros escritores consagraron como válidas. Sólo que ellos se valieron de esas herramientas para describir nuestra realidad, y tú debes describir la tuya. Hay por aquí un grupo de intelectuales que asumen, en nombre de toda Europa Occidental, la culpa que ella tiene de que en tu país la gente viva mal. Y esta gente necesita documentación. Necesita testimonios directos de las atrocidades que la colonización y el imperialismo, a lo largo de los siglos y a cargo de sucesivas metrópolis, han cometido en tu tierra. Y necesitan que esos testimonios estén bien escritos, para demostrar su tesis de que los latinoamericanos no son criaturas inferiores, anormales bastardos nacidos ilegítimamente del cruce de dos especies no compatibles (la cultura metropolitana y la autóctona, con injertos de aquella otra trasplantada desde África por la fuerza). Es sólo que el clima tropical los hace ser un poco más remolones, y bueno, en la economía de mercado el que no se apura va al muere. Así que tratá de escribir bien, idiota⁸. Escribí cosas que nosotros podamos

⁸ “A veces, solemos recompensar estos esfuerzos con el premio Nobel”

entender. Color local sí, podés ponerle todo lo que quieras, giros idiomáticos característicos, voces indígenas, porque ya sabés eso de “pinta tu aldea y pintarás el mundo”. Pero pintalo con el pincel que nosotros te damos. Sólo así te vamos a sacar buena crítica en Le Monde y en Cambio 16. Si escribís cosas raras, nosotros no nos vamos a esforzar en lo más mínimo por descifrarlas, y tus coterráneos, aunque les vean cualidades, igual van a hacer la vista gorda ante ellas y van a desconfiar, porque no van a estar seguros de que son buenas, a menos que nosotros así lo decretemos⁹. Te lo advertimos de nuevo: portate bien. Tenés que ser la voz de la conciencia culpable de Europa. Si nos hacés caso, te prometemos para siempre un lugar allá abajo en nuestras listas de los más vendidos, y te vamos a pasear de una ciudad a otra del primer mundo, para que des charlas sobre tu literatura y las desgracias de tu gente. Y en las revistas literarias europeas van a salir artículos sobre vos, escritos por nosotros. Reservá tu ejemplar con anticipación.

Firmado: ASOCIACIÓN DE CRÍTICOS LITERARIOS DE EUROPA Y TRIBUNAL DE GEOPOLÍTICA LITERARIA.

Acaso ya el paratexto del libro nos sugiere algunas cosas: que este texto en particular es lo suficientemente relevante como para aparecer titulado toda la colección; que el texto mismo es un insulto (pues además de éste se escribirán “otros”), que ser escritor en Latinoamérica es un insulto. El texto, que adopta la forma de epístola, es un mensaje dirigido desde un narrador colectivo que se identifica claramente al final, hacia un narratario mencionado desde el inicio: el “querido escritor latinoamericano”. Los emisores, críticos asociados europeos, asumen la responsabilidad como letrados de ilustrar respecto al sendero «correcto» (Castro Gómez, 1998) que deben seguir los escritores del “subcontinente”. Estamos, entonces, frente a un escritor uruguayo que crea una voz ficcional: la de los críticos europeos y por lo tanto la manera de éstos de ver el mundo, que se dirigen a un escritor latinoamericano que el autor estaría representando no en la realidad del texto pero sí en su realidad histórica. Aparece así una dualidad paradójica de puntos de vista: el latinoamericano parodia el discurso europeo y se coloca “en lugar del otro”, del parodiado; para hacer esto se necesita conocer la manera de pensar del parodiado, por lo cual podemos sospechar que este escritor tiene una formación cultural e intelectual lo suficientemente europeizada como

⁹ “Hay una sola excepción; un único permiso ha sido expedido a un escritor de tu subcontinente, habilitándolo a ingresar a lo que llamamos “literatura universal”, (o literatura en serio, o gran literatura): Jorge Luis Borges. Pero te confiamos secretamente que eso se debe a que para nosotros él es inglés”

para saber cómo y qué piensan los firmantes acerca de lo latinoamericano y en particular de sus escritores. El destinatario de la carta, muy cortésmente tratado en un comienzo, aparece bajo la atenta mirada de estos críticos que intentan, con esta misiva, hacer una serie de recomendaciones y puntualizaciones pseudo-constructivas acerca del papel que debe tener este artista. Desde el inicio se aprecia que el escritor latinoamericano es visto desde lo europeo: es objeto de estudio, se le sigue la carrera, se lo observa, es tema de discusión; en definitiva, el escritor latinoamericano está presente en la agenda de los críticos europeos desde *“las últimas décadas”* al menos. Parece haber en la concepción que Maslíah tiene de estos críticos, lo que Castro-Gómez menciona de la siguiente forma: *“En muchas universidades metropolitanas, la «marginalidad», la «alteridad» y el «tercermundismo» se convirtieron incluso en nuevos campos de investigación académica”* (Castro Gómez, S. 1998). El paternalismo de los emisores se hace evidente cuando se informa que lo que se tiene para comunicar es en beneficio del propio escritor y los suyos pero, y la salvedad no es menos importante, también para lo que mencionan como *“La mantención del sano equilibrio”*, concepto clave que nos puede aclarar qué es lo que los emisores se proponen. El latinoamericano puede escribir, “hablar” si seguimos a Gayatri Spivak, dentro de los límites o parámetros asignados previamente por los padres europeos: ¿es eso realmente hablar o es más bien repetir un libreto prediseñado? El escritor latinoamericano deberá adoptar una voz que no es la suya y emitirá un discurso que es más efectivo para Europa si lo asume un tercermundista. Sin embargo, el destinatario de esta carta “está en” pero no hablará “desde” ese lugar que ocupa (y no nos referimos a territorio), sino que hablará *sobre* sí mismo visto desde fuera, con un discurso ajeno; tiene la misión encomendada de hablar *sobre* América *desde* América. Se transformaría, si asume ese discurso recomendado, en un portavoz del pensamiento europeo hacia los demás latinoamericanos, sería un puente entre la *“cultura metropolitana”* y la *“autóctona”* (siguiendo los términos utilizados en la carta) y aunque es parte de esta última por nacimiento, parece pertenecer más a la otra. Se aprecia, más adelante, una variante en el tono de la carta que pasa del *“querido escritor”* a la no tan velada advertencia: *“Sabemos que tienes talento, pero ¡cuidado!”*. Comienzan así las sugerencias, que en realidad son prohibiciones, marcadas por los adverbios de negación iniciales o las apelaciones, que intentan encauzar el trabajo futuro de este creador: *“No intentes incursionar en roles que no te han sido asignados. No vanguardices, porque te vamos a boicotear. No vamos a avalar tus inventos. Debes usar tus dones en la tarea de aplicar*

técnicas poéticas y narrativas que nuestros escritores consagraron como válidas.” Leo Masliah se burla, de esta forma, de la supuesta apertura del mundo europeo a la creatividad latinoamericana: si sólo se puede ser creativo aplicando “*técnicas poéticas y narrativas que nuestros escritores consagraron como válidas*” entonces no hay creatividad latinoamericana posible (si es que se puede hablar de creatividad en términos absolutos). La siguiente orden es clara: el papel del escritor latinoamericano debe ser el de describir su propia realidad y no otras, pero debe hacerlo con técnicas europeas. El escritor latinoamericano deberá utilizar su talento pero solamente para hablar de lo suyo, de su territorio, de su realidad, de su pobreza. Los emisores de la carta sienten que tienen la potestad de controlar el discurso literario de este escritor y en la medida que se controle se mantiene el poder sobre lo ajeno. Encarnarían lo que Spivak llamó la representación *Vertreten*: “[...] *el intelectual habla desde un saber universal que le autoriza a tomar la palabra por los otros, sin tener que dar cuenta de su propia posicionalidad. A la manera del profeta, el letrado se convierte así en intelectual orgánico, en «subalternólogo» que transmite la verdad revelada por un sujeto trascendental*” (Castro Gómez, 1998). En este caso, el intelectual (encarnado en la figura de los críticos y del tribunal) no toma la palabra en lugar del subalterno, no habla por él, sino que le hace decir al subalterno un discurso ajeno, europeo. En esta carta los críticos europeos admiten necesitar de este escritor pues sólo él puede documentarlos fehacientemente de la realidad latinoamericana; ellos necesitan “documentación”, “testimonio” de primera mano acerca de lo que es la realidad latinoamericana. Tanto la documentación como el testimonio constituyen, muy ingenuamente concebidos, una forma objetiva y desapasionada de representar la “realidad”; por eso pueden ser las formas más adecuadas para dar veracidad al discurso. Los que necesitan y desean esto son “*un grupo de intelectuales*” europeos que asumen la culpa que Europa ha tenido en la mísera vida de los latinoamericanos. Este *mea culpa* es una ácida burla a una parte de la crítica europea que ha pretendido cambiar la visión que se tiene de ellos mismos y de su centralidad, de su hegemonía. Darle el poder de la palabra a un grupo de escritores tercermundistas para que testifiquen lo que significa haber sufrido atrocidades a lo largo de los siglos, parece ser un buen remedio para esa culpa que se pretende asumir. Estos intelectuales necesitan el testimonio del escritor latinoamericano no para saber qué opina de ese tema, sino para “*demostrar su tesis de que los latinoamericanos no son criaturas inferiores, anormales bastardos nacidos ilegítimamente del cruce de dos especies no compatibles (la cultura metropolitana y la*

autóctona, con injertos de aquella otra trasplantada desde África por la fuerza)". Irónica y despiadadamente, Maslíah plantea, por la negativa, cuál ha sido la visión que se ha tenido (o se tiene) de los latinoamericanos desde la metrópoli. El destinatario de la misiva tiene la tarea, así, de documentar al intelectual europeo acerca de su propia tesis: este escritor no puede testimoniar o comprobar otra cosa que no sea la que propone ese Tribunal de Geopolítica Literaria, quizás porque se sospecha que no está capacitado para hacerlo, quizás porque no importe su opinión. Además, se brinda desde "allá" una justificación que el escritor puede esgrimir en caso de descubrir que no es lo mejor ser latinoamericano: *"Es sólo que el clima tropical los hace ser un poco más remolones, y bueno, en la economía de mercado el que no se apura va al muere"*. El narratario (escritor latinoamericano) no es dueño de su propia voz, se le dan los argumentos (*"no son criaturas inferiores [...]"*) y los probables contra argumentos (*"Es sólo que el clima tropical [...]"*). Todo esto debe decirlo con un tono latinoamericano para que parezca un pensamiento propio. Mientras el tono amable del encabezado va cambiando (*"Así que tratá de escribir bien, idiota"*), se dan recomendaciones específicas dirigidas a camuflar el discurso europeo para que logre una apariencia de latinoamericanismo colorido: *"Color local sí, podés ponerle todo lo que quieras, giros idiomáticos característicos, voces indígenas, porque ya sabés eso de «pinta tu aldea y pintarás el mundo». Pero pintalo con el pincel que nosotros te damos."* El tema de la identidad y de la identificación de lo latinoamericano con lo mágico y lo testimonial ha sido parte del pensamiento crítico latinoamericano y ha tenido lugar en una de sus agendas, la de la identidad. En definitiva la carta recomienda: innovación pero con control, periferia creativa supeditada a las recomendaciones de la metrópoli. Este escritor debe adaptar su discurso para ser comprendido por la cultura metropolitana: *"Si escribís cosas raras, nosotros no nos vamos a esforzar en lo más mínimo por descifrarlas [...]"*. Adaptación al discurso dominante, mantención del sano equilibrio existente en el vasto mundo de la literatura, son los deberes del narratario de esta carta. Si hace eso bien, entonces tendrá reconocimiento público de instituciones canonizadoras o legitimadoras: *"Sólo así te vamos a sacar buena crítica en Le Monde y en Cambio 16"* o incluso obtendrá ciertos beneficios de los cuales se burla también Maslíah: *"Si nos hacés caso, te prometemos para siempre un lugar allá abajo en nuestras listas de los más vendidos, y te vamos a pasear de una ciudad a otra del primer mundo, para que des charlas sobre tu literatura y las desgracias de tu gente. Y en las revistas literarias europeas van a salir artículos sobre vos, escritos por nosotros"*. La burla desgarrante de lo que, para ciertos escritores

latinoamericanos, es el máximo logro de su carrera es bastante evidente. Queda claro que sólo “*si nos hacés caso*” esas promesas pueden hacerse reales: la obediencia a las recomendaciones (pero disimuladas en ese color local que se debe utilizar) es la clave para obtener el éxito. Se le advierte a este escritor que si va a escribir “*cosas raras*”, o sea, si se sale de lo que es considerado como adecuado desde el punto de vista hegemónico, no se avalará el emprendimiento. El escritor latinoamericano, el subalterno, podrá hablar, siempre y cuando sea para decir lo que los firmantes desean leer. Lo desconocido, lo fuera del libreto, es lo que provoca inseguridad; por eso, el discurso dirigido es sinónimo de tranquilidad. Entonces discurso y poder van juntos. A propósito de lo conocido y lo desconocido y de lo típico y lo atípico sostiene Hugo Achugar: “[...] *tiene que ver además con lo visible y lo invisible, con lo normal y lo anormal. Con aquello que por conocido es visible como normal o típico, y con aquello otro que por desconocido no puede ser visto sino como anormal o atípico. Parece evidente, además, su relación con el poder. El poder del discurso para silenciar pero también el poder del discurso para institucionalizar y para marginalizar y lo que más me importa, para olvidar.*” (Achugar, 1997: 322). En caso de que algún querido escritor latinoamericano no obedezca el discurso recomendado desde la Asociación de críticos literarios de Europa y decida levantar su propia voz en sus obras, entonces las consecuencias serán visibles: “[...] *tus coterráneos, aunque les vean cualidades, igual van a hacer la vista gorda ante ellas y van a desconfiar, porque no van a estar seguros de que son buenas, a menos que nosotros así lo decretemos*”. Sin acatamiento se acaban los apoyos y los viajes, las charlas y los premios. En la primera nota a pie de página, llena de ironía, se evidencia que la obediencia al canon se premia “*a veces*” con un premio Nobel, como para mostrarle al mundo la apertura europea, capaz de apreciar y hasta de descubrir el valor del “*talento*” latinoamericano. El tono amenazador se acrecienta a medida que la carta avanza: “*Te lo advertimos de nuevo: portate bien. Tenés que ser la voz de la conciencia culpable de Europa*”. A eso se ve resumido el rol del escritor latinoamericano si quiere aparecer en el *top ten* de ventas: hablar de su realidad terrible, con color local, algún giro idiomático (algún término indígena para mostrar que se conoce la lengua de los dominados) y ser la voz de la conciencia europea. Así se vendía, o se vende, la literatura latinoamericana. Este texto está escrito con la intención de parodiar el discurso europeo y su manera de ver lo latinoamericano, al menos desde la óptica de este escritor uruguayo que logra ubicarse en dos lugares contradictorios en este acto escritural. Cuando Maslíah escribe este texto deja de ser, de

alguna manera, ese “típico” escritor latinoamericano al cual va dirigida la carta, porque se hace conciente de la estrategia europea con respecto a este “subcontinente” y sus escritores. Pero es uruguayo, y por ende, él mismo, aunque no quiera, es destinatario de esta carta que inventa: él es el “*querido escritor latinoamericano*”. Se burla de la postura de los críticos europeos pero también de su propia condición de escritor latinoamericano. De alguna manera esta carta es una forma diferente de seguir haciendo la misma pregunta: “*Se trata, nuevamente, de la eterna pregunta por la identidad, que ha movilizadado gran parte del pensamiento filosófico en América Latina durante los últimos 200 años. Sólo que la respuesta a esta pregunta ya no puede venir marcada por representaciones de tipo esencialista que establecen diferencias «orgánicas» entre los pueblos y las territorialidades. Por un lado, la industria de la información ha saturado a los países latinoamericanos de películas, videos, libros, exhibiciones, aparatos electrónicos y espectáculos multimedia provenientes del extranjero, creando territorios supranacionales en donde se borran las fronteras entre «ellos» y «nosotros»*” (Castro Gómez, y Mendieta, 1998).

Sin embargo, en esta epístola aparece muy marcada la frontera entre “ellos” y “nosotros” aunque está formulada como un “nosotros” (los europeos) y “ustedes” (los latinoamericanos). Es la parodia lo que obliga a la exageración de la marcación de esta frontera pues, al igual que en las caricaturas, en este texto se exageran los rasgos más sobresalientes del “nosotros” y el “ustedes” como forma de lograr el humor, y a través de él, la reflexión. Y es este humor sin concesiones el que le permite ponerse a Maslíah en dos lugares al mismo tiempo y jugar a ser dos siendo uno, a tener una doble posibilidad de enunciación. Con este texto el autor se burla de la visión europea del escritor latinoamericano pero también del propio escritor latinoamericano. Paradojalmente, creo que reivindica la condición de este escritor aludido en la medida que se da cuenta (y da cuenta) de la postura europea frente al tema, según cómo él la ve. Pero ¿dónde se ubica entonces Leo Maslíah como escritor que vive y escribe *en, desde y sobre* Latinoamérica? La “diferencia” del discurso literario masliahno podría ubicarlo como ese escritor que vive entre la asimilación y la negación del modelo. ¿O será que, sin desplazarse, Maslíah encarna a ese sujeto migrante –al que se refiere Cornejo Polar –que está condenado a “hablar desde más de un lugar” con “un discurso doble o múltiplemente situado”? (Cornejo Polar, 1996). Maslíah no puede negar su condición de latinoamericano pero con la escritura de este texto parece ubicarse por fuera de la forma en que es típicamente considerado el escritor latinoamericano, desde un sector

tradicional de la crítica europea. Pero Masliah parece alzar su propia voz: “[...] *A pesar de esa suerte de imposibilidad discursiva que la situación subalterna impone en el otro lado del ámbito del poder, está la testaruda e insistente voz subalterna contando su historia otra, su otra palabra.*” (Achugar, 1994: 7). Esa otra palabra, la desobediente – la que es capaz de escribir simulando ser la *Asociación de críticos literarios de Europa y tribunal de geopolítica literaria*– es la que lo puede ubicar en esa especie de entrelugar que lo hace tan “atípico”, teniendo en cuenta el acercamiento a este término hecho por Noé Jitrik. Masliah, entre el humor y la parodia, nos hace preguntarnos cuál tendría que ser, entonces, el papel del escritor latinoamericano: ¿atípico? ¿fronterizo? ¿contrarepresentativo? ¿transformista? ¿marginal? ¿marginal canonizado? Ciertamente no las contesta aquí y al no hacerlo deja abierto ese espacio que tantos han tratado de llenar a lo largo de la historia de nuestro continente: “[...] *entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana.*” (Santiago, 2000). Posiblemente sea ese lugar aparentemente vacío que queda entre la pregunta lanzada y la respuesta posible el lugar que tenemos para reconocer lo que somos y lo que no somos; lo que somos y lo que soñamos ser.

Bibliografía:

ACHUGAR, Hugo. (compilador). *En otras palabras, otras historias*. Montevideo, Universidad de la República. FHCE, 1994.

_____. “Archivo, monumento, vanguardia y periferia (a propósito de Julio Garmendia)”, en *Atípicos en la literatura latinoamericana*. JITRIK, Noé (compilador), Buenos Aires, Oficina de Publicaciones de CBC, 1997.

ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María. “Sobre el canon literario” en *Signa*, Universidad de Educación a Distancia, N° 18, 2009: 13-19.

BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. (Trad. Damián Alou). [1994].

BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Argentina, Siglo XXI editores, 2010. (Trad. Alicia B. Gutiérrez). [2003].

CASTRO-GÓMEZ, Santiago, MENDIETA, Eduardo. “Introducción: la translocación discursiva de «Latinoamérica» en tiempos de globalización”, en *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México, Miguel Ángel Porrúa, 1998.

_____. “Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón” en *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México, Miguel Ángel Porrúa, 1998.

CORNEJO POLAR, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, en *Revista Iberoamericana* Vol. LXII, N° 176-177, Julio- Diciembre 1996: 837-844.

DE CERTEAU, Michel. “Ler: uma operação de caça”, en *A invenção do cotidiano*. V.1. Petrópolis, Vozes, 1994. (Trad. Ephraim Ferreira Alves)

EVEN- ZOHAR, Itamar. “Polysystem Theory”, en *Poetics Today 11* (primavera 1990): 9-26. Versión digital en Internet: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf> [mayo 2011]. (Trad. Ricardo Bermúdez Otero). [1979].

HARRIS, Wendell. “La canonicidad”, en *El canon literario*. Madrid, Arco Libros, 1998. (Trad. Ariadna Esteve Miranda). [1991].

KERMODE, Frank. “El control institucional de la interpretación”, en *El canon literario*. Madrid, Arco Libros, 1998. (Trad. de Revista Saber). [1979].

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. “Pensar el canon literario. Teoría y ejercicio crítico”, en *Revista Iberoamericana*, VI, N° 22, 2006: 81-84.

MASLÍAH, Leo. *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos*. Montevideo, Criatura Editora, 2012.

MIGNOLO, Walter. “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”, en *El canon literario*. Madrid, Arco Libros, 1998.

NAVAJAS, Gonzalo. “El canon y los nuevos paradigmas culturales”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Versión digital en Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80216152878487943532279/index.htm> [mayo 2011]

POZUELO YVANCOS, José M^a. “Canon: ¿Estética o pedagogía?”, en *Insula: revista de letras y ciencias humanas* (Ejemplar dedicado a: *Un viaje de ida y vuelta: el canon*), N° 600, 1996 : 3-4

_____. “Lotman y el canon literario”, en *El canon literario*. Madrid, Arco Libros, 1998.

PULIDO TIRADO, Genara. “El canon literario en América Latina”, en revista *Signa* 18, 2009: 99-114. Versión digital en Internet: www.cervantesvirtual.com [mayo 2011]

ROCCA, Pablo. “Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 33. 2004: 177- 241. Versión digital en Internet: <http://es.scribd.com/doc/32344399/Cruces-y-caminos-de-las-antologias-poeticas-uruguayas-Pablo-Rocca> [mayo 2011]

SANTIAGO, Silviano. “El entrelugar del discurso latinoamericano”, en *Absurdo Brasil*. Amante, Adriana y Garramuño, Florencia. Buenos Aires, Biblos, 2000.

SILVA, Juan Manuel. “El crepúsculo del canon: la (de)formación del canon latinoamericano” en *Cyber Humanitatis*, N° 36 (Primavera 2005). Versión digital en Internet: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/> [mayo 2011]

SPIVAK, Gayatri Chakravorti. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” en *Orbis Tertius, Revista de teoría y crítica literaria*. Año III, N° 6. Argentina, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata, 1998. (Trad. José Amícola). [1988].

SULLÀ, Enric (Comp.). *El canon literario*. Madrid, Arco Libros, 1998.

VERA MÉNDEZ, Juan Domingo. “Sobre la forma antológica y el canon literario”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*.2005. Universidad Complutense de Madrid. Versión digital en Internet: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html> [mayo 2011]