



Atenea (Concepción)

ISSN: 0718-0462

Universidad de Concepción

GONZÁLEZ ALFONSO, FELIPE; FIGUEROA FLORES, XIMENA
BORGES CONTRA BLOOM: LO ESTÉTICO-IDEOLÓGICO
EN LA CONFORMACIÓN DEL (LOS) CANÓN(ES)
Atenea (Concepción), núm. 520, 2019, pp. 97-112
Universidad de Concepción

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32865416006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

BORGES CONTRA BLOOM: LO ESTÉTICO-IDEOLÓGICO EN LA CONFORMACIÓN DEL (LOS) CANON(ES)

BORGES AGAINST BLOOM: THE AESTHETIC AND IDEOLOGICAL ASPECTS OF CANON FORMATION

FELIPE GONZÁLEZ ALFONSO*, XIMENA FIGUEROA FLORES**

RESUMEN: Jorge Luis Borges y Harold Bloom coinciden en que la obra clásica o canónica posee un fondo misterioso, reacio a la descripción: es “profunda como el cosmos” o bien nos impone cierta “extrañeza”. Pero disienten en lo esencial de sus concepciones. Para el primero, las cualidades de un clásico son externas y su valoración cambiante, además, cada tradición tiene su propio centro; para el segundo, las cualidades canónicas son intrínsecas y Shakespeare es el centro de una única tradición occidental. Aquí propondremos una comprensión intermedia del modo en que las obras devienen clásicas o canónicas. Determinar ciertos atributos “objetivos” resulta indispensable para su canonización, según insiste Bloom, pero tales atributos, como querría Borges, varían a través de la historia y las culturas. No hay, en consecuencia, un único canon, sino una multiplicidad de ellos, seleccionados y organizados, sin embargo, no por misteriosas razones, sino bajo criterios estético-ideológicos instaurados por cada tradición.

PALABRAS CLAVE: Borges, Bloom, clásico, canon, estético-ideológico.

ABSTRACT: Jorge Luis Borges and Harold Bloom are in agreement that the classics or the “Western Canon” are steeped in mystery, worthy of the description, “deep like the cosmos,” or that they impose a certain “strangeness” on us. But when it comes to their fundamentals, their two views differ. For the former, the qualities of a classic are external and their value can change, and each tradition has its own center. For the latter, the value of the canon is inherent, and Shakespeare is at the center of a single Western tradition. Here, we will draw from both views to understand the way in which works become classics or canonical. Bloom insists that determining certain “objective” qualities of a work proves indispensable for assessing if they should be part of the canon or not. But as Borges noted, said qualities vary throughout history and between cultures. There is not, therefore, a single canon, but a multiplicity of them, selected and orga-

* Doctor © en Literatura Hispanoamericana Contemporánea. Académico del Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile. Correo electrónico: felipe.gonzalez.a01@mail.pucv.cl

** Doctora en Literatura General y Comparada. Académica de la Escuela de Pedagogía en Lengua Castellana y Comunicación, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile. Correo electrónico: xfigueroa@academia.cl

nized, however, not for mysterious reasons, but under the aesthetic-ideological criteria established by each tradition.

KEYWORDS: Jorge Luis Borges, Harold Bloom, classic, canon formation, aesthetic-ideological.

Recibido: 03.04.18 Aceptado: 13.09.19.

INTRODUCCIÓN

ENTRE LAS CONCEPCIONES de lo clásico y lo canónico¹ de Jorge Luis Borges (2005) y Harold Bloom (2005), respectivamente, existen palpables afinidades; ambos ven en los grandes monumentos de la tradición literaria un fondo misterioso, difícil y quizá imposible de racionalizar. Para Borges (2005) hay en estas obras algo “deliberado, fatal, profundo como el cosmos” (p. 232), y Bloom (2005) percibe en ellas, por su parte, una cierta “extrañeza (*strangeness*), una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña” (p. 13). Sin embargo, pensamos, disienten en lo esencial. En el pensamiento de Borges (2005), la cualidad clásica se atribuye externamente y, por lo tanto, varía, mientras que Bloom (2005) ve en lo canónico una cualidad intrínseca, invariable. Para el primero, cada tradición tiene su propio centro; para el segundo, Shakespeare es el centro de una única tradición occidental. A partir de estas dos perspectivas, proponemos una comprensión intermedia. Siguiendo a Bloom (2005), consideraremos que el hecho de señalar atribu-

¹ Ambas se asumirán aquí como análogas, entendiendo que tanto Borges como Bloom se refieren con “clásico” y “canónico” a los textos consagrados por la tradición literaria occidental. Sin embargo, en su origen y en el uso presentan ciertas diferencias. En una de sus catorce definiciones Italo Calvino (1993) dice que: “[...]os clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual” (p. 14). Clásico sería, entonces, un texto cuyo reconocimiento y vigencia en una determinada sociedad se vuelve perdurable, y leerlo implicaría leer la identidad, los valores éticos y estéticos de un escritor en particular y, al mismo tiempo, los de su propio contexto. Deleuze y Guattari, señalan María Nieves Alonso et al. (2003), entienden la condición clásica de un texto como una condición intermedia o múltiple que le permite mantenerse en un constante devenir y al margen de decodificaciones definitivas (p. 17). La noción de canon, por su parte –que en sus inicios designaba una regla de medida y luego, metafóricamente, una conducta a seguir (Alonso et al., 2003, p. 13)– contiene a la de clásico; el canon sería, pues, además del criterio de medida, la lista de los clásicos (de aquí la metonimia contenedor-contenido que les da equivalencia a ambos términos como sucede en Borges y Bloom). El canon literario, entendido tradicionalmente, otorgaría validez de estandarte a ciertas obras –desplazando a otras– con un fin pedagógico, ético, histórico o estético; un canon sería, principalmente, un estímulo para el estudio y la lectura de ciertas voces autorizadas, una vía para la “propensión didáctica” (Alonso et al., 2003, p. 13).

tos “objetivos”, textuales, en las obras, es indispensable para el proceso de jerarquización y canonización. No obstante, como apuntaría Borges (2005), las cualidades privilegiadas para tal proceso no son las mismas en todos los casos. No habría, en consecuencia, algo así como *el canon occidental*, sino una multiplicidad de cánones, seleccionados y organizados, sin embargo, no por misteriosas razones, según sugiere Borges (2005), sino, según nuestro punto de vista, siguiendo determinados criterios estético-ideológicos.

Este concepto quiere rehuir la tradicional escisión entre los criterios de valoración artística de una obra (la estética), y los valores y discursos vinculados a intereses de clase (la ideología)², escisión que, de un modo u otro, se encuentra implícita tanto en la perspectiva de Borges (2005) como en la de Bloom (2005): la obra clásica o canónica, dirían, lo es porque despierta algo a nivel emotivo en sus receptores, e independiente del ámbito de sus intereses prácticos (mantener o conquistar privilegios en el ámbito social) y, en última instancia, las ideas y valores transmitidos por estos textos serían de orden universal, trascendiendo intereses particulares. Si bien coincidimos en parte con ambos autores, en el punto donde separan lo artístico de lo ideológico, divergimos de ellos. Considerando en líneas generales las reflexiones de Terry Eagleton (2006) en *La estética como ideología*, lo estético se comprenderá aquí como un campo discursivo de lucha ideológica. Bajo el mismo criterio se asumirán los conceptos afines de *crítica* y *literatura*, siguiendo en este caso las reflexiones de Raymond Williams (2009) en su *Marxismo y literatura*.

A partir de Eagleton (2006), nos parece pertinente establecer ciertos matices o gradaciones para una comprensión no reductiva de lo estético-ideológico. Por una parte, dice el autor, sería exagerado imaginar, por ejemplo, a la burguesía francesa del siglo XVIII reunida en una mesa elaborando una noción unificada y compacta de estética útil a sus intereses. Lejos de esto, el concepto es intrínsecamente contradictorio, no tiene en cada época una significación unívoca. Pero, por otra parte, tampoco se debería desatender que, en ocasiones, el concepto se ha puesto manifiestamente al servicio de ciertos intereses grupales (Eagleton, 2006, p. 55)³.

² De las variadas y hasta contradictorias definiciones de ideología recabadas por Terry Eagleton (1997), suscribimos a tres complementarias: “conjunto de ideas característico de un grupo o clase social”; “tipos de pensamiento motivados por intereses sociales” y “medio indispensable en el que las personas expresan en su vida sus relaciones en una estructura social” (pp. 19-20). En el sentido que nos interesa para este trabajo, la noción marxista de “falsa conciencia” no apuntaría tanto a una serie de ideas falsas, como a ideas inconvenientes o perjudiciales para un determinado grupo social.

³ Con su ironía característica, Eagleton (2006) pone el siguiente ejemplo: “Si a alguien le puede parecer algo forzado apreciar los estrechos vínculos existentes entre el giro a lo estético en la Ilustración

BORGES Y LOS CLÁSICOS

Borges (2005) desarrolla sus reflexiones sobre los grandes monumentos de la literatura, en el breve ensayo “Sobre los clásicos”, perteneciente a *Otras inquisiciones*, publicado en 1952. En él, el escritor argentino anota la siguiente definición:

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. Previsiblemente, esas decisiones varían. (p. 232)

Borges atribuye aquí un papel fundamental a la voluntad de una cierta comunidad de lectores, pues solo en cuanto esta “decide” leer determinado texto de determinada manera, recibirá, pues, el título de clásico. Creemos, no obstante, que para Borges sí habría cualidades intrínsecas y definitorias para tal elección, pero estas son distintas en cada comunidad canonizadora, por así llamarla. Lo que cada “nación o grupo de naciones” parece ver en la obra clásica sería un cierto reflejo sublimado de sí misma, según se desprende de los adjetivos que sugieren contradicción (“deliberado, fatal”) y vértigo (“profundo”). De este modo, el texto borgeano –reactivando las nociones ultraístas de la juventud y su figura del prisma– insinúa: clásica es una obra literaria construida como un espejo transfigurador, creativo y, sin embargo, fiel al espíritu de la comunidad que lo erige frente a sí. La “nación o grupo de naciones” siente atracción por algo “fatal”, pues ve en la obra “su propio ser”, eso que no podría ser de otro modo y es, al mismo tiempo, “deliberado”, pues se trata de una construcción idiosincrática.

Borges (2005), nos parece, se adentra en terrenos filosóficos y deconstruye la oposición naturaleza/cultura, al proponer que el artefacto literario más valioso lo es porque ha logrado cumplir a cabalidad un impulso común a la especie: la necesidad de mirarse a sí misma, para lo cual necesita ejercitarse en los más complejos artificios, elaborando y, al mismo tiempo, siguiendo sus propios parámetros en ese proceso. Idea que, por lo demás, se retrotrae a las lecturas borgeanas del romanticismo, de Schopenhauer

y ciertos problemas relacionados con el poder político del absolutismo, solo tiene que leer a Friedrich Schiller para descubrir cómo estas relaciones quedan expresadas sin ambages, para vergüenza, no cabe duda, de esos «antirreducciónistas» que habrían deseado que fuera más discreto justamente en relación con este asunto” (p. 55).

y Nietzsche, sobre el vínculo entre los rasgos más propios de un pueblo y su expresión en la obra de arte. Previsiblemente, dicho al estilo de Borges (2005), estos artificios varían; tal como varía en el tiempo y el espacio lo que consideramos “naturaleza humana”.

Aunque en esta reflexión no se recurra a un concepto aproximado al de ideología, sí se encuentra señalado, creemos, el lugar donde aquella operaría a la hora de la canonización literaria. Pues si en el texto clásico es donde una “nación o grupo de naciones” ve confirmado lo que íntimamente cree ser, cabe recordar que eso que las naciones creen (o imaginan) sobre sí, es más bien lo que una parte a menudo pequeña de ese grupo cree e impone a todo el conjunto. Pero, presumimos, Borges (2005) querría decir: el texto clásico propicia una imagen trascendente a la mecánica de tales engaños, y le muestra a cada “nación o grupo de naciones” el artificio idiosincrático que es, pero limpio de sus contingentes mezquindades. En este punto, nos parece, el autor concibe la existencia de una estética pura: el texto clásico no asume intereses de clase, ya sea hegemónicos o disidentes, sino que encarna los valores transversales de una totalidad.

De cualquier modo, resulta difícil decir algo categórico del ensayo “Sobre los clásicos”; Borges (2005) introduce matices y oportunos comentarios que enrarecen las cosas, y las dejan en un punto de ambigüedad. Porque poco más adelante de la cita comentada, señala, refiriéndose a los impulsos más bien emocionales tras la designación de un clásico, que “[u]na preferencia bien puede ser una superstición” (p. 233). Y luego, ya explícitamente, considera que en la valoración de una obra, “[a]demás de las barreras lingüísticas intervienen las políticas o geográficas” (p. 233). Pero no se adentra en estas problemáticas. En el párrafo final del ensayo, donde extrema su postura relativista, Borges se limita a decir que no hay “tales o cuales” atributos propios y son diversas las razones para elevar una obra a la categoría de clásica o canónica: “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (p. 233).

De lo anterior, creemos, se desprende –como queda dicho– lo siguiente: Borges sí considera los elementos ideológicos configurados por los criterios canonizadores: en pocas palabras, las determinaciones culturales del idioma, la organización política y el espacio geográfico. Pero parece minimizar estas implicancias y, de todos modos, queda implícita en su propuesta una escisión entre estética e ideología. Es decir, en los criterios de elección artística no inciden necesariamente los valores de la clase dominante (de

la cultura y los criterios de elección). En el caso de Bloom (2005), cuya perspectiva pasamos a describir, parece ocurrir algo similar, aunque bajo una consideración de lo clásico, o canónico, como él prefiere decir, radicalmente distinta.

HAROLD BLOOM, EL CANON Y LA ESTÉTICA

Al extremo opuesto de Borges (2005), para Bloom (2005) un texto canónico lo es porque posee “tales o cuales méritos”. En la introducción a *El canon occidental*, publicado en 1994, el crítico de Yale apunta que en las obras cumbres de la literatura occidental uno siempre podrá hallar una “amalgama” de “dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción” (Bloom, 2005, p. 39). Se trata de una postura lejana al relativismo borgeano, para la cual solo pueden ingresar al canon quienes eleven tales cualidades bien determinadas a la máxima potencia. Para Bloom (2005), como también para Borges (2005), el canon se va construyendo gracias a los lectores en la soledad de su lectura. Pero, para el primero, sobre todo colaboran en su construcción los escritores y los críticos profesionales, al validar ciertas obras que, mediante “la ansiedad de la influencia” sobre otros escritores –según teoriza Bloom (2009) con sistematicidad en su obra homónima de 1973–, logran hacerles producir a estos nuevos textos literarios. Bloom (2005) es categórico y hasta agresivo con quienes ven reflejado en los criterios del canon el interés de una clase, que selecciona las obras en virtud de reproducir sus propios valores. Estos son los “lemmings” (ratas) que, muy por debajo de la vieja estética, tachan a la literatura de ser una mistificación burguesa (Bloom, 2005, p. 27). Pero lejos de cualquier interés de grupo, para Bloom (2005) “la estética es (...) un asunto individual más que social” y la crítica es “el arte de leer bien y a fondo” ejercitado, por lo general, por “personas que ya en la infancia eran fanáticas de la lectura” (p. 26). El hecho de que la crítica “como arte, siempre fue y será un fenómeno elitista” (p. 26) –es decir, dominado por ciertos sectores con determinadas ideas sobre el mundo–, según reconoce Bloom (2005), no parece afectar, a su juicio, las valoraciones literarias realizadas por críticos de esos mismos sectores. El problema del crítico –y esto explica su ánimo entre agresivo y melancólico–, es que le ha tocado observar cómo la función secreta, o a veces no tanto, de la crítica estética durante los siglos XVIII y XIX, ha quedado al descubierto y en entredicho. No se trataba solo de un instrumento efectivo para probar la validez o ilegitimidad de una

obra literaria, sino también de un artefacto adecuado para resguardar los valores de la élite burguesa. Y la idea de la autonomía artística no hacía sino encubrir las relaciones entre la crítica estética y tales valores, uno de cuyos principios fundamentales, por lo demás, era (y es) su exaltación del solitario individuo, dueño absoluto de su voluntad y único agente realmente determinante en su desarrollo vital.

Consecuentemente, Bloom (2005) llama a buscar a los escasos espíritus elevados que van quedando con el fin de revitalizar la vieja estética e higienizarla de reduccionismos ideológicos: “Necesitamos enseñar más selectivamente, buscar a aquellos pocos que poseen la capacidad de convertirse en lectores y escritores muy individuales” (p. 27). Estas destrezas, nos dice, solo pertenecen a un pequeño grupo que las ha obtenido no por haber gozado de una mejor educación (pero “necesitamos enseñar”, dice antes), sino gracias a una superioridad intrínseca y natural: “En la práctica, el valor estético puede reconocerse o experimentarse, pero no puede transmitirse a aquellos que son incapaces de captar sus sensaciones y percepciones” (p. 27).

Bloom (2005) ofrece de esta manera una definición categórica del concepto de estética: es simplemente una destreza innata, y de unos pocos, para percibir el valor intrínseco de las obras. Con esto escapa a la problemática del concepto –;se trata de reconocer el valor propio de las obras o de establecer convenciones valóricas para ordenarlas?– y a la lucha por su significado. Demasiado melancólico frente a la pérdida, ni siquiera está dispuesto a enfrentar la pelea, como demuestra en los poco esmerados pero agresivos argumentos con que se posiciona a este respecto⁴. Pero así Bloom (2005) le restituye a la estética toda su carga ideológica propiamente burguesa, legitimadora de un determinado sistema que mientras exalta la autonomía individual en el aspecto económico, le niega al individuo cualquier tipo de agencia en el resto de sus dimensiones vitales. Salvo, claro está, a una élite espiritual (coincidente con la élite socioeconómica), detentadora exclusiva de aquellos goces elevados que, por lo demás, validan su propia identidad. El malestar de Bloom (2005) responde a la desintegración quizá definitiva de esta identidad, producto del socavamiento progresivo de sus fundamentos, tan firmes como una verdad creada *ad hoc* por sus propios beneficiarios.

⁴ Ángel Pérez Vásquez (1998) indaga en las causas ideológicas de su “desprecio ocasional por la argumentación, con tendencia a las afirmaciones categóricas y autoritarias” (p. 141).

No se trata, por supuesto, de reducir la literatura a un polarizado panfleto burgués, o de invalidarla porque su origen se encuentre en esa clase social. Desde una perspectiva materialista no debe olvidarse que, como anota Eagleton (2006), “[d]esde el *Manifiesto comunista* en adelante, el marxismo nunca ha dejado de cantar loas a la burguesía, de encomiar y recordar su herencia revolucionaria” (p. 59). Y es esta herencia la que está en el origen –y permanece en potencia– en el concepto de *literatura*. Pero esto debe considerarse tanto como el hecho de que la idea de autonomía estética funciona, según también observa Eagleton (2006), como un “refugio ideal para sus propios valores reales [los de la burguesía] de competitividad, explotación y posesión material” (p. 60), y que además “brinda a la clase media justo el modelo ideológico de subjetividad que necesita para sus operaciones materiales” (p. 60). Pero, sobre todo, es necesario considerar que incluso la idea de autonomía estética:

(...) no deja de subrayar el carácter autodeterminante de las facultades y capacidades humanas, un factor que se convierte, en la obra de Karl Marx y de otros pensadores, en la base antropológica de una oposición revolucionaria a la utilidad burguesa. (Eagleton, 2006, p. 60)

Si atendemos a las palabras de Eagleton (2006), salta a la vista la imposibilidad de revalidar el concepto de estética como herramienta neutral, como expresión de valores universales ajena a intereses grupales, de clase. Pero también que no pierde su utilidad teórica y analítica si se lo reconoce como campo de disputa ideológica. Los lemmings y su “Escuela del resentimiento” (marxistas, feministas e historicistas de todo cuño), contra quienes Bloom (2005) dirige su ataque, no acusan, queremos creer, una conjura en la conformación del canon para promover escritores y obras serviciales a determinados intereses; más bien, pensamos, ponen de relieve que si cierto sector monopoliza el significado de lo estético es muy probable que considere como antiestéticos autores y obras ajenos a sus valores, y que estos, en consecuencia, sean marginados del canon. Lo mismo ocurriría al evaluar con ese criterio idiosincrático obras ajenas al contexto europeo.

Lo anterior es evidente en la lista de Bloom (2005) que figura hacia el final de *El canon occidental*, donde priman la literatura inglesa y norteamericana, y luego la europea continental. Y si bien el crítico reconoce sus limitaciones con respecto al conocimiento de la literatura latinoamericana, también es fácil percibir que los autores seleccionados sobresalen por sus marcadas filiaciones a corrientes estéticas europeas. El problema es medir distintas tradiciones con la vara creada por una de ellas, en este caso la vara

estética europea redefinida por un crítico norteamericano amante de la literatura en lengua inglesa. No es extraño entonces que sea Shakespeare el centro de su canon “occidental”. Borges (2005), en cambio, pese a la brevedad de su propuesta, comprende que cánones hay muchos, y si conocemos sus reglas propias y aceptamos su lógica, podremos satisfacernos sin extrañar lo acostumbrado: “mi desconocimiento de las letras malayas o húngaras es total, pero estoy seguro de que si el tiempo me deparara la ocasión de su estudio, encontraría en ellas todos los alimentos que requiere el espíritu” (p. 233). Este comentario llama a conocer y respetar las reglas de cada canon y a no imponerle otras; solo después de esto, creemos nosotros, sería lícito investigar, como quisiera Bloom (2005) –y a lo cual se resiste Borges (2005)–, cuáles son las características objetivas de las obras, que les han permitido ingresar a su propio canon. Solo entonces deberíamos deducir la mecánica selectiva y los verdaderos criterios valorativos de determinada tradición, sin violentarla ni deformar su funcionamiento específico.

CRÍTICA Y LITERATURA

El problema de fondo, como ya hemos sugerido, es el repudio bloomiano a toda forma de historicismo en sus conceptos. Nuestra propuesta, en cambio, considera que el de *literatura* es un concepto creado en un momento y espacio determinados, donde adquiere sus características distintivas. El momento es el siglo XVIII, y el espacio es Europa; en este contexto se denominó como *literatura* a un conjunto de textos estimados valiosos, principalmente por su carga idiosincrática. La consolidación del sentido moderno, según Williams (2009), se lleva a cabo entre los siglos XVIII y XIX; antes de esto *literatura* (*literature*) denominaba más bien a la capacidad de leer y al hecho de que un texto pudiera ser leído en el ámbito del estudio de las lenguas clásicas, en las iglesias y las primeras universidades. Solo en el siglo XVIII el término comenzaría a utilizarse en referencia a la producción y consumo de textos imaginativos de cierta calidad artística, para cuya lectura era requisito algún grado de gusto y sensibilidad, categorías originadas en grupos cultos y con valores ilustrados, es decir, en la burguesía europea de esa época en particular (Williams, 2009, pp. 67-70). Igualmente el concepto de *crítica literaria*, que nació para comentar aquellas obras producidas en el seno de la misma clase. Se trata de una burguesía todavía relativamente compacta. Luego de su pérdida de cohesión, sin embargo, los conceptos de *literatura* y *crítica*, ya profesionalizados –pensemos en la

primera mitad del siglo XX–, continuaron conservando de modo residual los contenidos de su origen clasista (Williams, 2009, pp. 70-71).

Posteriormente, cuando aparece una literatura popular o masiva —e irrumpen otros valores estético-ideológicos—, el concepto de *crítica*, eminentemente burgués, toma una función defensiva y selectiva de aquel otro de *literatura*, que antes denominaba a todo texto impreso en la integrada atmósfera europea (Williams, 2009, p. 73). Añade Williams (2009):

La “crítica” adquirió una muy nueva y efectivamente primordial importancia desde que se convirtió en la única vía de validación de esta categoría [la de literatura] selecta y especializada. Fue al mismo tiempo una discriminación de las obras auténticamente “grandes” o “fundamentales”, con la consecuente gradación de obras “malas” u “olvidables”, y una realización práctica así como una comunicación de valores “centrales”. (p. 73)

Es por esto, pensamos, que muy pocos textos no europeos con intención artística pueden entrar al canon de Bloom (2005); porque *literatura* es un tipo determinado de textos artísticos europeos, con sus propias reglas autovalidantes y sus particulares armas de defensa: la estética y, sustentada en ella, toda una tradición crítica. Para que un texto pueda ingresar al canon europeo deberá antes apegarse a sus criterios predeterminados, extraños y en todo caso inadecuados para evaluar otras tradiciones de textos artísticos. Y, de hecho, porque fueron elaborados bajo otros criterios estético-ideológicos, no son incluidos en el canon “occidental”.

A esta altura ya es evidente que Latinoamérica logra entrar a la lista de postulantes al canon de Bloom (2005) cuando mejor se apega a los criterios europeos y cuando lo hace con cierta audacia –cuando “imita” con originalidad, por supuesto–: primero tímidamente con la poesía modernista (Rubén Darío) y, ya con más fuerza, al introducirse las técnicas de la vanguardia histórica, principalmente francesa y anglosajona, cuya madurez narrativa se alcanza en el Boom de la literatura latinoamericana (Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Donoso, entre otros). Sin embargo, para nosotros –además de valiosos por parecerse mucho a textos europeos importantes–, lo son por otras razones que van más allá de su apego a los criterios estético-ideológicos europeos, es decir, por su filiación a determinados criterios estético-ideológicos –valores, formas discursivas– propiamente latinoamericanos.

Ángel Rama (2008) ha observado cómo ciertos procedimientos de la vanguardia europea fueron revitalizados por (y renovaron) la literatura lati-

noamericana al fusionarse con las tradiciones orales propias del continente (que a su vez se salvaron así de una muerte segura): con el fragmentarismo del *stream of consciousness* de James Joyce o Virginia Woolf, por ejemplo, se reconstruyó el monólogo discursivo de la espontánea narración oral, como sucede en *Grande Sertão: Veredas* del brasileño João Guimarães Rosa; el relato compartimentado mediante yuxtaposición de pedazos sueltos dio dignidad literaria a la cháchara dispersa y susurrante de las comadres, un ejemplo es *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; y el relato fantástico otorgó nueva vida a las leyendas rurales, como sucede en la obra de García Márquez (p. 239). Este es un buen ejemplo, por lo demás, de que privilegiar y jerarquizar características estéticas específicas, ciertos procedimientos formales, es indispensable para el ordenamiento de un canon: quienes en Latinoamérica entraron al canon de Bloom (2005) o a un menos definido –pero con figuras indiscutibles– canon continental, por lo general utilizaron en sus obras los últimos hallazgos de la vanguardia europea y/o estadounidense. Lo más destacable de Rama (2008) es que al poner de relieve la importancia de las novedades foráneas no deja por eso de hacernos ver que estas logran ser fructíferas aquí al vincularse con las tradiciones folclóricas y populares de los sectores marginados de Latinoamérica.

Pero resulta que el valor de algunas obras importantes de este período resalta solo a partir de una valoración estético-ideológica latinoamericana, y resulta opacado desde el criterio europeo-norteamericano de Bloom (2005) (García Márquez aparece en su lista, pero no Rulfo ni Guimarães Rosa). Obviamente, hay una relación de parentesco, pero ambos sistemas de valoración no son idénticos, y hay casos concretos que demuestran la relativa autonomía del canon latinoamericano. Al respecto, ejemplificaremos con las reflexiones de Mary Louise Pratt (2000) y Fredric Jameson (2011), cuyas propuestas iluminan las razones no tan misteriosas que motivan “a las generaciones de los hombres”, según el decir de Borges (2005), a elevar ciertos textos a la categoría de clásicos.

LATINOAMÉRICA Y EL CANON

Al hablar de *canon latinoamericano*, consideramos la existencia de una variedad de tradiciones, tanto nacionales como de otras índoles, incluso transnacionales (éticas, de género, de momentos y geografías específicas, etc.), poseedoras de sus propias mecánicas canonizadoras. En un artículo sobre la tradición ensayística latinoamericana, de hecho, Mary Louise Pratt

(2000) da a conocer la existencia de una tradición ensayística femenina, marginada al interior del canon latinoamericano por razones de género. Pratt (2000) comienza su estudio con un análisis del funcionamiento ideológico de los cánones, una de cuyas conclusiones se condice con lo sugerido por el comentario antes citado de Borges (2005); es decir, la necesidad de *conocer* los criterios de una tradición para encontrar en ella “todos los alimentos que requiere el espíritu” (p. 233), puesto que, por ejemplo, dice Pratt (2000), “los textos escritos por miembros de grupos sociales subordinados o marginales, leídos según los códigos hegemónicos, parecerán ‘caer de una calidad que justifique su inclusión’ (...)” (p. 71). Y demuestra que estos criterios se replican en la educación, pues un lector habituado a lecturas canónicas tradicionales no sabrá cómo interpretar y disfrutar textos no canónicos, es decir, regidos por otras lógicas estético-ideológicas, y agrega: “Los cánones no son solo una nómina de obras consagradas, más bien constituyen toda una maquinaria de valores que generan sus propias verdades” (Pratt, 2000, p. 72).

Por ejemplo, añade Pratt (2000): junto a la tradición ensayística masculina, cuyo tema principal fue la identidad, en Latinoamérica se desarrolló durante el siglo XX una escritura ensayística femenina en la que sobresale el “ensayo de género”. Su preocupación principal fue reclamar la ciudadanía de las mujeres, negada implícitamente en el “ensayo de identidad” escrito por los hombres (p. 77). Tal tradición literaria, dice, fue y continúa siendo marginada, como puede verse en antologías recientes, pues “no se considera que las mujeres y el género sean asuntos que pertenezcan al verdadero pensamiento” (p. 85).

En una línea similar a la de Pratt, Fredric Jameson (2011), pensando la “literatura del tercer mundo”, rechaza el esfuerzo “derrotista” que quiere validar a las literaturas no canónicas del tercer mundo equiparándolas a los grandes monumentos literarios europeos, pero, asegura, los placeres prodigados por un Joyce o por un Proust no podrán encontrarse fuera de Europa (p. 164). También rechaza una noción de canon empobrecedora, que restringe otras “afinidades estéticas”; otros textos y formas de lectura (p. 165). Y concluye afirmando: el desinterés de los lectores del primer mundo por ciertas literaturas del tercero, se debe a que la lectura de estas les hace intuir la exigencia de “Otro lector”, con otras condiciones de vida, y con el cual los favorecidos lectores primermundistas no coinciden. De manera que se niegan a verlo con la finalidad de no poner en riesgo los valores y criterios literarios que tales textos incitan a modificar si se los ha de leer adecuadamente (Jameson, 2011, p. 166).

Estos son dos ejemplos representativos de cómo, en distintos grados, todo juicio estético proviene de un conflicto ideológico por el significado del concepto, en el cual la parte dominante establece qué es lo propiamente literario. Así se marginan de antemano las representaciones de experiencias y formas de vida ligadas a ciertas minorías o sectores ya relegados socialmente, y se les niega la posibilidad de entrar al canon latinoamericano u occidental o del primer mundo. Lo peor es que sin una evaluación previa cuyo énfasis haya estado realmente puesto en las “características formales” de los textos. Para esto habría sido necesario conocer sus condiciones de producción, condiciones que los criterios canonizadores hegemónicos (masculinos y primermundistas) se niegan a reconocer.

CONCLUSIÓN

Hay aspectos valiosos tanto en las reflexiones de Borges como en las de Bloom (2005) que es preciso considerar, aun teniendo en cuenta las debilidades señaladas a lo largo de este trabajo; la más importante, su escisión entre estética e ideología: la idea de una valoración formal, puramente artística, sin incidencia de intereses de clase. Nuestra propuesta toma de Borges su visión abierta, respetuosa de una variedad de tradiciones literarias, cada una capaz de satisfacer todas las necesidades espirituales y representacionales de su comunidad. Sin embargo, hemos procurado recalcar que los mecanismos de canonización replican la estructura social, por lo cual es imposible que una sociedad injusta elabore un canon equilibrado, mínimamente objetivo en sus valoraciones estéticas.

Como exemplificamos con Pratt (2000), existe una gran tradición ensayística femenina de elevada calidad, marginada en Latinoamérica, y no por su inferioridad artística, sino por los impositivos criterios de una tradición masculina. Tensiones como estas, Jameson (2011) las deja en evidencia al mostrar la incompatibilidad entre las “afinidades estéticas” del primer y el tercer mundo. Teniendo en cuenta la correspondencia entre cultura y sociedad planteada por Pratt y Jameson, vemos que el canon de Bloom es asfixiante, altamente excluyente e impositivo, lo cual se corresponde de modo exacto con la sociedad y la clase social representada por el crítico.

De cualquier manera, hemos intentado valorar su énfasis en lo estético y en la lectura de escritores y críticos como elemento indispensable para los procesos selectivos de cada cultura. Pero sin olvidar, eso sí, que el hecho de poner en evidencia las motivaciones ideológicas de un crí-

rio estético no necesariamente lo invalida, como teme Bloom (2005): la perspectiva materialista y latinoamericanista de Rama (2008), por ejemplo, en sus comentarios sobre el Boom, ni le resta valor al fenómeno ni debilita su propio planteamiento; todo lo contrario, como queda expuesto. Finalmente, hemos sugerido que, si un canon pretende regirse por criterios más inclinados hacia lo estético, debería elaborarse en una sociedad donde todos quienes la componen puedan participar de la conformación de tales criterios. Mientras esto no ocurra, el canon también servirá para excluir de la representación y, por lo tanto, nuevamente de la participación social a ciertos grupos indeseados por los sectores dominantes, sin importar la calidad artística de sus producciones literarias.

Para terminar, quisiéramos tener en cuenta la fina reflexión de John Maxwell Coetzee (2005) en su ensayo “¿Qué es un clásico?”, donde intenta conciliar hasta cierto punto la perspectiva esencialista –afín a Bloom (2005)– o “trascendental-poética”, con la historicista –al estilo de Pratt y Jameson– o “sociocultural” (p. 19), y lo hace, a nuestro modo de ver, profundizando un tipo de reflexiones ya realizadas por Borges.

Coetzee, el premio Nobel sudafricano, refiere la siguiente anécdota: siendo niño, sin tener el gusto musical formado ni mucho menos –es decir, sin dominar los códigos estético-ideológicos que le permitieran disfrutar la pieza musical según la perspectiva historicista–, escucha un fragmento del *Clavecín bien temperado* de Bach. Aunque es un niño de los suburbios de Ciudad del Cabo, resulta para él “un momento de revelación” (Coetzee, 2005, p. 20). En el presente, Coetzee se pregunta: “¿fue aquella experiencia lo que yo entendí que era –una experiencia estética desinteresada y, en cierto sentido, impersonal–, o fue en realidad la manifestación del disfraz de un interés material?” (p. 21). Un poco las dos cosas, responderá: independientemente de *revivals* nacionalistas románticos y enconadas oposiciones de tendencias renovadoras, Bach ha sobrevivido desde su muerte a la fecha gracias al gremio –a ratos muy sectario y reducido– de los músicos profesionales. Ellos han ejercitado e interpretado por generaciones su música, pues hay algo en ella de lo que carecen otras obras olvidadas, “cuyas funciones vitales han terminado” (p. 27). Las funciones vitales de Bach se mantienen, a juicio de Coetzee, ya sea al ritmo o a contracorriente de los criterios estético-ideológicos imperantes.

Vemos que, aun historizando, Coetzee mantiene un halo de misterio que es, en el fondo, una prudente puesta en duda de la capacidad de nuestras (y de todas las) determinaciones históricas para comprender el arte a cabalidad. Y concluye con una paradoja nada vacía: clásica es la obra, dice,

que pervive, pero la pervivencia es algo que está puesto a prueba a cada momento (p. 29). Luego, Bach es un clásico porque ha *pervivido*, porque, como quería Calvino (1993), según citamos más arriba, hasta el momento se ha impuesto por inolvidable, y no porque necesariamente *pervivirá*, pues eso no hay cómo saberlo, porque no sabemos cómo variarán las sociedades y, por lo tanto, sus criterios valorativos.

Según lo visto hasta aquí, concluimos con al menos dos constataciones de la mayor importancia, según nuestro punto de vista. Primero: los campos artísticos (las relaciones entre artistas) y la composición del arte (la técnica) poseen sus propias reglas, como cualquier otro gremio y como cualquier otra forma de construcción humana. Segundo: como queda dicho, las reglas de los campos y las artes varían en tanto varían las sociedades, pues responden –conservando su autonomía relativa– a las reglas generales de su sociedad de origen, mismas reglas que, a su vez, configuran las subjetividades de quienes “gustan” del arte y la literatura. Por lo tanto, no es posible “abrir el canon” a la fuerza, tal como opina Bloom (2005); pero no, pensamos nosotros, porque el canon posea una configuración esencialmente rígida como él sugiere, sino porque la sociedad a la que pertenece aún no ha sido modificada, aún no ha sido abierta.

REFERENCIAS

- Alonso, M. de las N., Cerdá, K., Cid, J., Faúndez, E., Mora, G., Oelker, D., y Triviños, G. (2003). ‘Una preferencia bien puede ser una superstición’: sobre el concepto de lo clásico. *Atenea*, 488, 11-30.
- Bloom, H. (2005). *El canon occidental*, 4^a edic. Barcelona, España: Anagrama.
- Bloom, H. (2009). *La ansiedad de la influencia*, 1^a edic. Madrid, España: Trotta.
- Borges, J. L. (2005). Sobre los clásicos. *Otras inquisiciones* (1^a edic., pp. 231-233). Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Calvino, I. (1993). ¿Por qué leer los clásicos? *¿Por qué leer los clásicos?* (1^a edic., pp. 13-20). Barcelona, España: Tusquets.
- Coetzee, J. M. (2005). ¿Qué es un clásico? *Costas extrañas. Ensayos 1986-1999* (1^a edic., pp. 11-29). Buenos Aires, Argentina: Debate.
- Eagleton, T. (1997). ¿Qué es la ideología? *Ideología. Una introducción* (1^a edic., pp. 19-55). Barcelona, España: Paidós.
- Eagleton, T. (2006). Introducción. *La estética como ideología* (1^a edic., pp. 51-63). Madrid, España: Trotta.
- Jameson, F. (2011). La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional. *Revista de Humanidades*, 23, 163-193.
- Pérez Vásquez, A. (1998). Harold Bloom: canon e influencia. *Reden*, 15, 139-155.

- Pratt, M. L. (2000). 'No me interrumpas': las mujeres y el ensayo latinoamericano. *Debate Feminista*, 21, 70-88.
- Rama, A. (2008). Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. *La novela en América Latina. Panoramas 1929-1980* (1^a edic., pp. 227-258). Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Williams, R. (2009). Literatura. *Marxismo y literatura* (1^a edic., pp. 65-78). Buenos Aires, Argentina: Las cuarenta.