



CANON CITY



JOSU LANDA

UNAM • FFyL

CANON
CITY

JOSU LANDA

CANON CITY

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

EKATÓ

Primera edición: 2024

DR © Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.

ISBN: 978-607-30-9285-2

Impreso y hecho en México

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización
escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

PARA LEER CANON CITY, DE JOSU LANDA

¿Cómo se labran los prestigios literarios? ¿En qué momento y de qué manera un autor es elevado a la consagración de su tiempo y luego más allá de las fronteras cronológicas de su vida? ¿Por cuáles caminos alcanzan a imponerse las verdades estéticas de su obra como irrefutables y absolutas? El ensayo ambicioso, erudito y multirreferencial de Josu Landa, publicado por vez primera en 2010 bajo el título de *Canon City*, desea responder a estas preguntas, a partir del examen de uno de los libros más conocidos e influyentes de las últimas décadas, *El canon occidental* (1994), del crítico y teórico literario norteamericano Harold Bloom.

El modo en que procede Landa está marcado por su doble condición de filósofo y poeta. Como filósofo, porque leerlo o hablar con él implica tener siempre presente el verdadero significado de las palabras y las consecuencias de cuanto decimos con ellas, puesto que sólo así podemos llevar a cabo un intercambio significativo y duradero, y su búsqueda de la expresión exacta está invariablemente encaminada al establecimiento de los fundamentos esenciales de las cosas, en este caso, la génesis, la naturaleza y el desarrollo de aquello que, una vez definido el canon, éste supone e involucra. Pero a las virtudes del filósofo, Landa añade las del poeta, es decir, las del escritor que aspira a la pureza del lenguaje y es capaz de transmitir por su conducto emociones y belleza, lo que añade al impresionante mecanismo de su pensamiento una sensibilidad especial, una mirada y un ángulo de visión que resultan, asimismo en términos estéticos, clarificadores y estimulantes.

En agosto de 2023, Landa concedió una entrevista a un programa radiofónico sobre el libro que el lector tiene en las manos, de la que resultó un material idóneo para introducir a los lectores que se acercan por vez primera a sus implicaciones y complejidades. De esa entrevista

hemos escogido la parte sustancial para acompañar, a modo de introducción, esta nueva edición de *Canon City*. Estamos convencidos de que las aclaraciones hechas por el autor, en aquella oportunidad, serán de utilidad para quienes decidan emprender su lectura desde esta página.

Me gustaría comenzar hablando de la palabra “canon”. Por ejemplo, ahora se menciona mucho, hablando del reposicionamiento de la literatura escrita por mujeres a lo largo de los siglos, y se critica el hecho de que el canon haya mantenido sus puertas cerradas a las mujeres. Antes que nada, ¿qué es el canon?

Todo canon es un efecto de poder, un efecto de poder que se traduce en reglas; es decir, en una norma, en un deber ser. Y es una norma, un deber ser, pienso yo, dirigido a establecer las bases de una lucha contra el olvido, una lucha por la inmortalidad. El ser humano trata de ser eterno, de no morir del todo, de ser inmortal; y en el caso de los artistas, poetas, escritores y demás, éste impulso es más exacerbado, más fuerte, por lo que se busca evitar la verdadera muerte, que es el olvido. Entonces se configura una norma de lectura, en el caso de la literatura, una lista títulos y autores de referencia (porque sin lista no hay canon, ésa es otra cosa que hay que señalar). El canon es una regla, una especie de referente obligante de lo que todo el mundo debería conocer, según cierta perspectiva, en cuanto a la literatura y al arte en general. En esa lista, que yo irónicamente manejo en *Canon City* como una ciudad, entran aquellos que son admitidos por quienes tienen el poder de determinar quién entra y quién sale. Eso ha sido dominado por una especie de patriarcado crítico y canonizante, y eso es lo que explica que las mujeres, de por sí fuera de todo canon, incluso político, filosófico, etcétera, hayan sido excluidas también del canon literario durante siglos.

¿Qué es lo que reprochas a Harold Bloom?

Lo que pretendía Harold Bloom, que es una de las cosas que yo le critico, era imponer una lista de escritores cerrada, autoritaria, etnocéntrica, ahistórica... Esa pretensión resultó fallida. Le reconozco el mérito de

haber retematizado el asunto del canon, haberlo traído a colación, haberlo convertido en un punto de atención. Eso es muy importante, desde el punto de vista cultural e incluso educativo; pero su propuesta es impracticable porque es muy conservadora, es retrógrada, cerrada y excluyente en muchos sentidos, y está sustentada en un principio de heteronomía. Un factor de poder literario canonizante establece cuál es la lista, cuál es el canon, cuál es la regla de lectura, y todo el mundo tendría que aceptarlo. Hoy, por lo menos desde mi punto de vista, es mucho más real y humano reivindicar una autonomía del lector, una autonomía crítica, una autonomía estética que posibilita que cada quien sea capaz de establecer cuáles son los valores dignos de tomar en cuenta en las expresiones artísticas, incluyendo la literaria, y de esa manera elaborar su propio canon, y no estar sujetos a la imposición de una regla, de un canon externo. No hay más misterio: “canon” es un término de origen religioso, porque un factor de poder institucionalizado, una ortodoxia ideológico-religiosa, establece cuál es la norma ideológico-dogmática. En el caso de la literatura, críticos como Bloom pretenden la instauración del canon que establece la regla, la norma de las lecturas obligantes, para que la gente sea culta y educada.

Una de las primeras palabras que utilizaste para definir el canon, fue “poder”, y esto me hace pensar que hay un elemento esencial en la temática relacionada con el canon que es cargadamente político. ¿Esto es así?

El poder no necesariamente es político. Lo político es lo que tiene que ver con la polis, el espacio público, el orden social, el orden que va más allá de la familia. Tendemos a veces a reducir el poder a lo político, y no es cierto. El poder se disemina, se extiende, se expande y se practica. Y la literatura jamás ha estado exenta, ni tampoco la religión, ni nada ha estado exento de ese flujo de acción. “Poder” significa la capacidad de imponer la voluntad de alguien a la voluntad de los demás. Entonces, se establece un orden de valores estéticos, de valores literarios, que se consagran como figuras poéticas, artísticas, literarias. Quienes tienen

la capacidad de instaurar esos valores y esos gustos, eso que ellos estiman en el arte y la literatura, tratan de imponerlo a todos los demás. A eso llamo yo un efecto de poder. Ahí está la base y eso se le escapó a Bloom. Él simplemente consideró que estamos mal, que hay un relativismo atroz y que la gente ya no lee lo debido. La gente lee basura, la gente no sabe apreciar lo que es bueno, y ahí tenía bastante razón en muchos sentidos. Lo que se le escapa es que esos juicios tienen que ver con referencias de valor, que es lo que él estima como valioso en la literatura. Como mucha gente ya no tiene la educación de antes o ha leído menos, o aparece un mercado atiborrando con una cantidad de literatura de todo tipo, muy poca gente está dotada de criterios para distinguir lo bueno de lo malo, lo que vale más artísticamente de lo que vale menos. Y entonces se va perdiendo una comunidad de lectores sobre bases de valor estético más elevadas, más sublimes, etcétera. Ésa es la queja de Bloom. Lo que pierde de vista es que eso ha sido el resultado de intereses y de factores de poder. Y que frente a esto no podemos reaccionar anteponiendo una lista autoritaria, sino educando a la gente en la literatura, en el juicio fundado, en la autonomía estética, en la capacidad propia de juzgar, en el criterio propio.

Has usado la palabra “relativismo”, que es crucial en el modo en que te acercas al libro de Bloom, y quisiera pedirte que profundices un poco en ese concepto.

El relativismo es una doctrina que plantea que los juicios, las apreciaciones y las interpretaciones de las cosas en el mundo son relativas a algo, y ese algo normalmente es el juicio de cada quien. Eso sucede en el plano moral y también en el estético. Hablar de relativismo quiere decir que no hay una norma común, sino que todo depende de uno, de quien juzga. Seguramente habrás escuchado miles de veces eso de que “No hay verdades absolutas, sólo hay verdades relativas”. Quien dice eso está diciendo un absoluto, está cayendo en su propia trampa. Está diciendo de manera absoluta que sólo hay cosas relativas. Este problema en el plano moral tiene siglos, milenios, planteándose y

creo que ha sido refutado desde mucho tiempo atrás. Para manejarlo bien, se requiere un conocimiento de sí, una disciplina, vamos a decir, filosófica, un criterio bien fundado, una autonomía crítica. El problema es la autonomía, la capacidad de tener criterio propio y de juzgar con fundamento: eso es lo importante. En el plano moral y el político, el relativismo siempre termina siendo objetado; pero en el plano estético, a mí el relativismo no me parece en sí mismo un problema, porque estamos dando por hecho que cada quien tiene o puede tener una educación tan amplia, seria, profunda y sustanciosa, que es capaz de determinar, con criterio propio, lo que es bueno o malo, lo que sirve o no sirve, lo que vale y lo que no vale. En fin, cada quien es un foco de juicios, es un foco de interpretaciones y, por tanto, el juicio estético sería relativo a esos criterios. Por eso a mí el relativismo estético, en sí mismo, no me parece una bestia negra como le parece a Bloom. El problema está en que por ahí circula y predomina un relativismo sin fundamentos, un relativismo del capricho, de la ignorancia, de la decadencia, y también de la heteronomía, es decir, del influjo de factores y de intereses que hace que las personas que no tienen criterio propio estén recibiendo constantemente mensajes, orientaciones y demás, y cedan ante ellos de manera acrítica. Esto genera problemas por doquier ¿Por qué? Porque hay gente que está tratando de inducirte a que pienses de una manera. Hay gente que está tratando de que leas tal libro y dejes el otro; hay gente que está esperando que aprecies a determinado autor y deseches a otro; y empiezan a echarle tierra a uno y alabar o a sobrevalorar a ciertos autores que pueden tener algo, pero que muchas veces no es así. Es cuando uno dice: “Di lo que tú quieras, pero yo tengo mi criterio y lo baso en estos elementos”. Entonces se convierte uno en un bicho raro, en un hueso duro de roer. Ése sería el ideal de un relativismo fundado; el otro relativismo, el de la ignorancia, el de la decadencia y demás, yo también lo rechazo.

Creo que el que hayas dedicado un libro de 400 páginas a hacer la revisión profunda de algunos de los conceptos que hay detrás de El canon occidental, es una suerte de gran homenaje a ese libro de Bloom.

Supongo que es un libro que sigues recomendando. Tus alumnos, ¿deben leerlo para poder estar al día en el contexto de tus clases?

Me parece que sí. Yo siempre he reconocido a Harold Bloom el mérito de haber revalorado y recolocado el asunto del canon, en un momento que yo suelo caracterizar desde hace mucho tiempo como de decadencia. El problema es que lamentablemente Harold Bloom, desde una especie de Olimpo, como si fuera Zeus tonante, se pone a impartir listas sectarias, reduccionistas, limitadas, etnocéntricas... Incluso hay un “generocentrismo” en su canon, si vale utilizar esa palabra. Eso es lo que le critico. Yo veía que la reacción de mucha gente frente al libro de Bloom era la invectiva, el insulto, el rechazo por considerar que la suya es una postura retrógrada. Si tú no incluyes autores africanos y latinoamericanos, yo voy a introducir treinta autores africanos y latinoamericanos y asiáticos, y de esa manera contrarresto lo que tú estás planteando. Ésa no era para mí la ruta. La ruta era ir al fondo de su planteamiento, que, en mi opinión, es muy endeble. Los criterios de Bloom para proponer su canon me parecen completamente carentes de fundamento. Por ejemplo, el criterio de la extrañeza... ¿Qué es eso? O el criterio de extrema originalidad... ¿Por qué, cuando tenemos miles de años de literatura en que eso no existía, o no era tan importante? Y un concepto todavía mucho más vago, el de grandeza. Frente a esto, planteo desarrollar la voluntad de crisis, es decir, la voluntad de juzgar, de apreciar con criterio propio. Esto es muy difícil, esto requiere educación. Mi libro hace más de diez años que salió y ha tenido una recepción lenta, la que tienen esos libros en general. Yo estoy muy contento de que, por fortuna, a su escala, ha tenido una recepción crítica, o sea, no complaciente.

Fernando Fernández

A Ottmar Ette, desde siempre y hasta siempre
Al gran Federico Álvarez Arregui, lector agudo, fecundo
y generoso de estas páginas

INTRODUCCIÓN

Canon City puede estar siendo una metáfora: nombre que nos transporta siempre a otro lugar: de lo sagrado a lo mundano, de lo sólido a lo virtual, de lo homogéneo a lo polimorfo, de lo estático al dinamismo, de la regla impuesta a la autonomía, de lo universal a lo plural. También, cuando es el caso, en los sentidos contrarios.

Canon City puede estar siendo también un símil: nombre que evoca una suerte de agujero negro: polo de imantación de esas energías demasiado humanas, condenadas a juzgar, preferir, jerarquizar, elegir, incluir, segregar y todos los verbos que intervienen en los procesos de canonización: realidades siempre más vitales y efectivas que las nomenclaturas de bronce, donde un poder heterónimo redime a unos escritores y unas obras, a costa de no pocos sentenciados al olvido injustamente.

Con la publicación de *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, en 1994, Harold Bloom conmovió a las sensibilidades desazonadas por los estragos culturales debidos a un relativismo desaforado. No hace falta aceptar la receta bloomeana — su lista canónica, sus criterios, sus valores literarios— para reconocerle ese gran mérito.

El relativismo estético es una faceta inquietante y, con frecuencia, lamentable de una situación cultural signada por la pluralidad de opciones artísticas y el dinamismo vital de sus relaciones. El momento crítico por el que pasa el mundo de la literatura puede deberse a muchas razones, que no viene al caso referir aquí y que van más allá del actual hervidero multiculturalista. Como sea, el fenómeno no es precisamente nuevo. Por ejemplo, los personajes de *El crítico*, de Baltasar Gracián, que visitan el Palacio del Entendimiento, observan que la “librería”, otrora imagen y semejanza del Paraíso, no alberga sino pálidos remedos de la tradición humanística, debido a que “no han quedado en el mundo

sino unos borrones de ella en estos escritos que aquí se eternizan”, después de la huida general de todas las virtudes — las morales y las intelectuales— al cielo. Pero la intuición de esta fuga ya puede leerse en *Metamorfosis*, de Ovidio y, antes, en las fábulas de Esopo y en *Los trabajos y los días*, de Hesíodo.

Hay, ciertamente, un relativismo acrítico, ramplón, semillero de complacencias y confusiones sin cuento. Pero existe también un relativismo fecundo, antidogmático, en el que halla su cauce una diversidad de modos del arte, comprometidos con la autonomía creativa, el rigor formal y lo sustancial humano. Y reconocer esto no es una concesión a la falacia de una supuesta igualdad cualitativa entre todas las obras con presunta intención artística. No haber visto esto fue uno de los grandes errores de Bloom. El otro, derivado de este, consistió en tramar un discurso metacanónico, ilusionado con la resurrección de una economía canónica sepultada por el tiempo.

Las páginas que siguen rompen alguna lanza con ese programa bloomeano, pero se empeñan más en dar cuenta las alteraciones históricas registradas en el espacio canónico y de buena parte de los factores que actúan en él. Y es que, en realidad, no hay un canon literario, sino procesos de canonización en perpetua actividad.

Canon City es un esquema, un tipo ideal. Se nos presenta como cierta atmósfera, como cierto hábitat. Designa a veces la ciudad literaria única, sagrada, prohibida, y, en otros momentos, refiere unas prácticas y unos procedimientos bien arraigados en un espacio canónico agitado por el devenir y los efectos de poder. Las hojas de este libro dan cuenta de ese zigzagueante y moroso deslizamiento, que va desde la demarcación firme y amurallada donde reposan los frutos supremos de la República de las Letras, hasta su diseminación actual en multitud de cánones reticulares individuales.

La situación de la verdadera literatura y de las instancias que la engloban, como la cultura, la educación, las humanidades, es en verdad alarmante. Pero nada impide suponer que se trata de un momento de transición, en el que las bases sociales y materiales de la actividad literaria vienen adquiriendo nuevas formas y apelan a nuevos medios.

No hay razones suficientes para pensar que, en esto, todo está perdido. Tampoco las hay para concordar con la dejadez del peor relativismo ni para aceptar que la salida de esta depresión dinámica sea un canon heterónimo, autoritario y anacrónico, como el de Bloom.

Si las páginas subsiguientes logran infundir, en algún grado, esa actitud antiapocalíptica y vitalmente creativa y, con ello, provocan pensamientos y diálogos sobre los procesos en que se cimienta la actual economía canónica, habrán realizado su principal cometido.

¿UN CANON LITERARIO EN ESTOS TIEMPOS?: LA TENTACIÓN DE INSISTIR

Canon City

Canon City es el nombre de una población al sur de Colorado, en Estados Unidos. Se diría que se lo encajaron por estar vinculada a un profundo y estrecho desfiladero. El inglés denomina con las palabras *canon*, *canyon* y *cannon* esa curiosa formación geográfica, una pieza de artillería y cualquier clase de canon. Según los datos de que dispongo, esta ciudad norteamericana tiene cierta importancia como enclave penitenciario para reos de ambos sexos. Un privilegio poco envidiable, que podría estimular asociaciones un tanto infelices — si no francamente estúpidas— entre lo canónico y lo disciplinario, agarrando el consabido rábano de la aparente analogía por las ralas hojas de la homonimia. Pero un canon no es un cañón, ni una canónica tiene por qué ser una cárcel para hombres y mujeres.

Si traigo a colación el nombre de marras no es para emprender una fácilona operación seudosimbolista, sino para tomarlo de prestado: como simple inspiración para dar cuenta del espacio que — guste o no— Harold Bloom ha logrado acotar, con reconocible firmeza, en el mundo de la crítica contemporánea. Canon City-Ciudad Canon es la metáfora de una prolongada y persistente labor de reflexión sobre las bases y el sentido de la literatura vista como universo vivo y, por lo mismo, siempre dotado de nuevos poderes, sin menoscabo de nuevos peligros. En tanto que metáfora, invita a pensar en un trabajo de desmonte, desbroce, trazado, edificación y, en general, de preparación de la dura habitabilidad del espacio crítico, que no se limita a *The Western Canon. The Books and School of the Ages* (1994). En realidad, este libro viene a ser la síntesis de una labor de décadas, entre cuyos

momentos más significativos e influyentes se cuentan *The Anxiety of Influence* (1973), *Kabalah and Criticism* (1975), *The Breaking of the Vessels* (1982), *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (1982), *The Strong Light of the Canonical* (1987), y que continúa por el camino de obras como *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998) y *How to Read and Why* (2000).

El canon occidental sintetiza todo un pensamiento crítico; es decir, una de las posibilidades, entre muchas, de la lógica del asedio. Así como *Sobre la ciudad de Dios*, de san Agustín, condensa en sus páginas la propia Urbe divina, hasta donde la imaginación humana — bien que enfebrecida por los ardores de la fe— alcanza a imaginarla, el libro de Bloom compendia, a escala, la ciudad teórica concebida por su autor. Puede decirse, entonces, que es el mapa y el catastro renovado de un modelo arcaizante de Canon City. Y, para seguir con la metáfora espacial, el sentido último del paraje que sus palabras habilitan viene dado por la controvertible recuperación del viejo ideal de una canónica conveniente a la literatura que, a lo largo de los siglos, ha expresado a Occidente.

El canon de Bloom se nos presenta, así, como el espacio específico de unos procesos, unos dispositivos y unas prácticas de canonización de ciertas obras y escritores. No todos esos factores desembocan en algún avatar del Gran Canon; pero, a su escala, concretan su lógica de inclusión-exclusión: la lógica del poder.

Canon City es una ciudad muy peculiar. Como apunta Italo Calvino, “las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque [...] pero estos trueques no lo son solo de mercancías [sino también] de palabras, de deseos, de recuerdos”. Pero estas son palabras aptas para definir, de modo genérico, una ciudad más o menos normal. Y aunque en esa Canon City se amontonen mercaderías, anhelos, recuerdos y signos en abundancia, ya no es posible un intercambio libre de nada. De ahí su singularidad en comparación con el resto de las urbes posibles. Si seguimos la ruta del Marco Polo imaginado por Calvino, tal vez lo más parecido al espacio canónico es Cloe, allí donde “entre quienes por casualidad se juntan bajo un soportal para guarecerse de la lluvia, o se apiñan debajo del toldo

del bazar, o se detienen a escuchar la banda en la plaza, se consuman encuentros, seducciones, copulaciones, orgías, sin cambiar una palabra, sin rozarse con un dedo, casi sin alzar los ojos”.

Algunos dudan de que esa Canon City esté habitada por algún ser vivo. De hecho, un canon puede ser un cementerio, lo que no la privará de su condición de urbe. Pero esta incertidumbre puede disiparse en la medida en que se aclare la noción de “ser viviente” en los dominios de la literatura, que es la tierra donde se asienta la letrópolis bloomiana. Se puede argumentar, con buenas razones, que Dante y Shakespeare están vivos. Lo mismo cabe decir de todo el Parnaso de grandes escritores que el profesor de Yale pone bajo la sombra y la penetrante luz de este último. Así que la objeción de quienes han visto en el *Canon occidental* la legitimación de una nomenclatura de autores que son hombres, blancos y muertos, se tambalea por el lado de esta última característica.

Sobre todo, pierden de vista que no es relevante fijarse en si los habitantes de la ciudad bloomeana ostentan signos vitales: importa más observar los vínculos con los procesos, aparatos y prácticas canonizantes que alberga en su seno esa ciudad. Porque, a fin de cuentas, el canon de Bloom es solo un momento de un ímpetu canonizador tan antiguo y vigoroso como la literatura misma. De hecho, quienes impugnan a Bloom también comparten y activan, a su modo, ese impulso; también ponen en marcha iniciativas de canonización, si cabe, de signo diferente.

En realidad, lo que define a la Canon City bloomeana no es nada que tenga que ver con alguna faceta de la biología, sino con alguna de las ciencias y las artes del poder. El efecto práctico primario de toda canónica es la purgación, la expulsión purificadora y no pocas veces punitiva. Como advierte Guy G. Stroumsa, “la idea de canonización implica en sí exclusión”. En definitiva, el principio que rige en esta variante de la lógica del asedio es el que podría nombrarse como “principio de sacra elección”. Nadie más explícito que el propio Bloom a este respecto, cuando en lenguaje próximo al de un Darwin aclara que el canon es “una elección entre textos que compiten por sobrevivir”.

Así que el fuerte de la ciudad bloomiana, su mayor virtud arquitectónica, son sus murallas: la línea maciza que separa a los admitidos de los excluidos. Una vez erigidas con la argamasa de los “valores estéticos” y las piedras de la “grandeza”, la “extrañeza” y la “originalidad”, como ha querido su arquitecto, tendrán cabida en su seno palacios con salones muy animados, donde se agasaja a los elegidos, igual que catacumbas atestadas de noctívagos cargados de cuartillas, a las que se les niega la luz que ansían. Más allá: montones de exlibros desguazados, a pocos pasos de la distinguidísima biblioteca canónica, una especie de Arca de Noé flotando en aluviones de mala tinta en ascenso. En sus templos laicos, patriarcas de imponentes aires bíblicos, encarando con desgana los ojos de ciertos “efebos”, bizcos por la consabida conjunción del afecto con el odio. En sus calles limpias y bien adoquinadas, agonistas de aliento deletéreo y piel salpicada de pruritos, de tanta “angustia” por las influencias que no pueden esquivar. Hacia el fondo, ruinas de escuelas supuestamente enfermas de resentimiento. A escasos metros, la gran nave donde se separa el grano limpio de todas las cizañas, gorgojos, basuras e inmundicias. En las plazas, vencedores coronados con laureles de oro, frecuentados por gente de grandes anteojos y traje oscuro con tablas sobre cómo leer bajo el brazo...

Lo que, finalmente, distingue a esta singular ciudad es la manera específica en que valida y pone en práctica el muy antiguo y demasiado humano principio de sacra elección, también designable como “principio de pueblo elegido”, que implica necesariamente el de pueblos excluidos. Y, en esta parte, es posible que los detractores del canon propuesto por Bloom tengan bastante razón. Aunque habrá que ver bien si esta se sustenta en aspectos raciales y de género, como por lo general piensan aquellos. Más precisamente, habrá que reparar en los modos en que los críticos de Bloom, con base en criterios alternos, ponen en práctica una lógica canonizadora estructuralmente idéntica a la del profesor de Yale.

Distancia y distinción

El principio de sacra elección tiene un único fundamento evidenciable: la pasión de los seres humanos por distanciarse y distinguirse. Distanciarse, espacial y temporalmente. Distinguirse, antropológica y estéticamente.

Espacialmente: del lugar que ocupa el prójimo, el próximo, el vecino, el que está o puede estar junto a uno, cuya simple sombra es motivo de inquietud y cuya simple carne es espejo de las limitaciones de uno y motivación perpetua a la agonía, la lucha, la incertidumbre.

Temporalmente: de todo lo hecho: dentro de uno mismo, en la pequeña historia de la construcción interminable de sí y de cara a las obras, materiales o no, realizadas por los demás o junto con los demás. También de lo que da cuerpo a la gran epopeya y a la intrahistoria anónima y silenciosamente amasada por las gentes de los distintos pueblos.

Antropológicamente: de lo que el próximo es o de lo que los antepasados de aquí y allá han sido.

Estéticamente: de los logros formales alcanzados, de los valores estéticos concretados, bien por uno mismo, bien por los demás, en el pasado y el presente.

La pasión por la distancia y la distinción se sustenta en una inconformidad, una sed, un ansia. En mayor o menor grado, con más o menos conciencia, con intensidad igualmente variable según cada caso, nos impulsa a tratar de ocupar un espacio diferente del que ocupa el otro, a ser diferentes de los demás y a superar cualitativamente las formas — buenas o no, relevantes o no— creadas por cada uno de nosotros y por quienes nos antecedieron en el pasado.

Desde luego, no todas las personas encarnan todas estas posibilidades de la pasión por distanciarse y distinguirse ni, cuando así sucede, las tienen en iguales combinaciones e intensidades.

En tanto que pasión (del latín *passio*, que a su vez viene del griego *pathos*), se presenta de dos modos: es un deseo, un ímpetu difícil y, para algunos, imposible de controlar por las capacidades de que está dotada la razón; al mismo tiempo, es un padecimiento, algo que hace sufrir.

Según algunas de las más influyentes teorías del ser, este modo de la enfermedad y el sufrimiento no proviene, sin más, de las dificultades que el impulso de distancia y distinción encuentra en los caminos, en general arduos, hacia su realización. Habría algo ontológicamente más radical en todo esto: la desazón de todo lo que es —incluyendo, en grado superlativo, lo que es humano— por haberse separado y alejado del fundamento último de toda realidad, llámese a este como se llame: la Naturaleza, lo Absoluto Incondicionado o Dios, con todo y las contundentes mayúsculas.

La nostalgia, esto es, el dolor por la pérdida de una unidad originaria que, por la causa que fuere, se rompe o se desarticula, suscita un anhelo de absoluto que ha nutrido tanto a las religiones, como a las escuelas filosóficas más potentes. Y no solo en un pasado remoto, presumiblemente sepultado por las grandes conquistas de la ciencia y la técnica, en los últimos 200 o 300 años, sino en nuestro propio presente, como lo demuestra, entre otros, George Steiner, en *Nostalgia del absoluto*.

Esa condición bífida de la pasión por distanciarse y distinguirse — el hecho de combinar de manera específica el deseo con el dolor— impulsa a quienes la viven, o a quienes la sobrellevan con la fuerza suficiente, a un movimiento, igualmente doble: uno, en pos de la separación y la distinción de todo lo que, en los demás, suponga trabas para la afirmación propia; el otro, rumbo a congraciarse con el fundamento del mundo, de todo lo que es. Podría decirse que, a un mayor poder del ímpetu por ser sí mismo por alejamiento y diferenciación respecto de los demás, le corresponde una mayor voluntad de reintegración en la entidad unitaria de la que se ha desprendido. Así, la redención que todas las grandes religiones y las visiones del ser han prometido durante milenios se ofrece como el cumplimiento de una reincorporación de lo particular, ontológica y espiritualmente desmedrado, en lo absolutamente universal y pleno de realidad.

En virtud de esa paradójica pulsión por diferenciarse y anularse en la unidad absoluta, de separarse para reintegrarse mejor, se explica todo lo grandioso y venerable, también todo lo abominable, que ha hecho el hombre en su relación con el mundo. Una lucha por la afirmación de

sí encuentra, de ese modo, su sentido último en la puja por ser admitido en los reinos de la realidad fundamental. Para decirlo de manera simplificada, esa admisión se presenta en dos grandes modalidades, sujetas a diversas variantes según una numerosa cantidad de religiones o filosofías específicas: la de la reintegración en una unidad originaria indiferenciada y la de la elección beatificadora de los agraciados por una voluntad divina, esto es, sobrehumana. El primer modo es propio de las grandes religiones orientales y, en general, de los sistemas de creencias basados en la adoración de los elementos naturales sacralizados. El segundo es el que distingue a las grandes religiones monoteístas, desde el judaísmo hasta una muy amplia gama de posibilidades de stirpe cristiana e islámica.

Pero el principio de sacra elección que se desprendería de estas derivaciones de la pasión por la diferencia y la unidad no es un motivo exclusivo de las promesas de redención de las grandes religiones monoteístas, sino que, de múltiples maneras imposibles de detallar aquí, también ha guiado las creencias más profundas y el imaginario de pueblos como el griego y — a título de meros ejemplos, más cercanos a nuestra circunstancia— el tupí-guaraní y el náhuatl. No hay que olvidar que uno de los componentes centrales de la estética platónica, con proyecciones resonantes en el Renacimiento y el Romanticismo, entre otros fenómenos culturales destacables, es el entusiasmo: la posesión del poeta por parte de la divinidad. Esta escoge a la persona cuya labor poética se limita a actuar como una especie de médium. De ahí la irrelevancia — por lo demás, bien apreciada por el filósofo— del dominio de procedimientos de versificación y de otros aspectos relativos a la prosodia y a las técnicas de composición. La unción de alguien como poeta obedece, pues, según el criterio platónico, al simple capricho de los dioses. De hecho, estos pueden antojarse de gente mediocre y aun rayana en la imbecilidad a la hora de hacer que fluya un poema notable. De otra manera, no sería posible explicar, para Platón, cómo un versificador ripioso, como Tínicos de Calcis, personaje nombrado en el diálogo *Ion*, pudiera haber compuesto, aunque solo fuera una vez, un peán digno de admiración.

Ciertamente no hay una identidad plena entre los casos de sagrada elección como el de las musas respecto de los artistas, según el ideal estético platónico, y los de preferencia de todo un colectivo por parte de la divinidad. Pero en cuanto esquema, de cara al propósito de cimentar unos valores que pretendan orientar el arte y legitimen cierta idea de la crítica, los efectos son análogos. Es bien sabido que, tanto el ímpetu de afirmación diferenciadora como su proyección en el ansia unificadora de congraciarse con la divinidad, pueden dar pábulo con energías de violencia desmedida e incontenible a una perturbadora guerra, en muchos aspectos semejante a una “selección natural” a lo Darwin. Basta con dar un simple vistazo a la sangrienta historia de la humanidad para ver la importancia de lograr la gracia del Gran Elector o de la lucha a muerte por ganarse su afecto. Pero hay que reparar, igualmente, en que no hay diferencia esencial apreciable entre la estructura formal de un proceso selectivo que responde a la voluntad de un gran dios único, monopolizador de todo el poder, todo el amor, toda la verdad, y la del que resulta de las veleidades de Apolo, el más grande esteta del Olimpo. Así pues, en el fondo se parece demasiado a una economía de la redención, dirigida a salvar para siempre las almas de la grey de los elegidos, a una economía de la canonización estética, destinada a consagrar para siempre unos modelos de poeta o artista intencionalmente seleccionados. Y, desde luego, los modos de la violencia inherentes a ambas expresiones del principio de sacra elección pueden diferenciarse en grados y en formas de manifestarse, pero no por ello uno es esencialmente más o menos coercitivo que el otro.

El canon literario propuesto por Bloom opera según los referidos esquemas del principio de sacra elección y la pasión (anhelo-padecimiento) de distancia y distinción. La pulsión distanciadora es retomada por él, en función de categorías como “angustia de las influencias”, “efebo” (el escritor novel o poco conocido que entra en liza con algún antecesor canónico), “agón” y, además de otros, el propio “canon”, visto como la nómina de los elegidos, una vez separados de los “muchos llamados” de entre la multicolor república de las letras. Pertener a esta lista equivale a la redención, a la inmortalidad del escritor, en la medida en

que se diferencia de aquellos que han sido excluidos de ella, y en que se incorpora a un firmamento presidido por William Shakespeare. Como saben bien las teologías — sobre todo las de estirpe monoteísta— la Gran Elección va aparejada a la exclusión o, más propiamente, al repudio.

De acuerdo con la visión de Bloom, Shakespeare no es solo el gran dramaturgo y poeta que todos estamos dispuestos a reconocer sin discusión, sino la personificación misma del canon. En palabras del crítico, Shakespeare “es el canon laico” y “es el canon occidental”. Y desde que, con clara hipérbole, le atribuye el mérito de haber inventado lo humano tal como se le conoce en el presente, será menester admitir que el autor inglés está por encima del común de los mortales, habitando por lo menos en las regiones etéreas de la semidivinidad, como los mitos dicen que sucede con los grandes héroes épicos y con el enorme artista que fue Orfeo. De ello puede colegirse, entonces, que el modelo Shakespeare opera, en el ámbito estricto de la vieja Canon City, de manera análoga al Uno de Platón y Plotino: fuente de todo el entusiasmo diferenciador, que lleva a los mejores escritores a forjar los signos de su propia independencia creativa — sin apartar la vista del espejo Shakespeare, que realizaría en sí el ideal de la verdadera escritura con valor estético—, y destino hacia el que conduce la senda empedrada por cada una de sus obras canónicas: el cenáculo donde se celebra el banquete órfico de su consagración, a la vera del padre de *Hamlet*.

Lo demás es silencio y exclusión.

Una nueva utopía

Vista desde la perspectiva del principio de sacra elección — que considero la más pertinente, la que se sustenta en la más profunda verdad de una canónica como la propuesta por Bloom—, Canon City es una utopía.

Es erróneo fijarse en el sentido literal de la palabra *utopía* y traducirla como “el lugar que no es”. Dado que todo proyecto utópico se cimienta en el suelo de una textualidad — sea oral, sea escrita—, siempre empieza siendo un “lugar que efectivamente es”: el tejido tramado con los

hilos de un ideal. Lo que en todo caso es difícil que llegue a ser o acaso nunca llegue a ser es este ideal, y son bien conocidas las consecuencias económicas, políticas y culturales de los ardientes afanes de algunos, en la historia, por asentar en la tierra de las sociedades humanas los anhelos esperanzadores que mejor lucen en el texto.

En tanto que programa plantado en las páginas de *El canon occidental*, la ciudad bloomiana es equiparable a *Ciudad del sol*, de Tomás Campanella, o a cualquier otro de los planes utópicos de los que la imaginación humana ha parido en todos los tiempos, sobremanera a raíz del fracaso político-social de la Revolución francesa.

Como sucede con la mayoría de tales proyectos, también el que propone el crítico norteamericano tiene una dimensión estimulante, atenta a responder unas expectativas justificables, junto con una faceta amenazante. La Canon City de Bloom tiene, pues, una realidad textual innegable y sus virtualidades más inquietantes están en el célebre apéndice del libro, donde aparece la nómina de los elegidos, conforme a su colocación en las edades o eras “teocrática”, “aristocrática”, “democrática” y “caótica”. Y hay que tener presente que, desde el punto de vista ontológico, la Modernidad ha aniquilado a Platón, toda vez que las representaciones de las cosas no tienen un grado menor de realidad que las cosas mismas — lo que sea que signifique esta expresión—. Así que nada permite sustentar, con fundamento inobjetable, el supuesto de que una sustancia material o un hecho registrable por la estadística, la historiografía o una ley física descubierta a base de experimentos de laboratorio es más real que una intuición plasmada en un texto.

Desde que está en las páginas de la obra más resonante de Bloom, un modo de Canon City es una realidad. Esta se tiñe de tintura utópica desde el momento en que pretende ser la única realidad imaginable de cara a una escritura que concrete unas exigencias estéticas supremas y responda a una profunda vivencia humana. Y aquí es donde el peculiar utopismo del profesor de Yale pone en evidencia sus potencialidades o implicaciones más injustas y peligrosas. La pretensión de unos valores únicos, un sentido único del gusto y un consiguiente canon, asimismo exclusivo, anuncia una de esas imposibilidades motivadoras

y amenazantes, comúnmente llamadas “utopías”, que ponen a todo un mundo en estado de tensión y de guerra. El padrón de quienes habitan esa Canon City, obra de un profeta que anuncia la venida del mesías shakespeareano y la instauración definitiva de su reino en los dominios de la literatura, es de por sí el resultado de una sangría, y es más que dudoso que pueda ser acogido como la única referencia de la tradición literaria, no ya en el mundo, sino incluso en Occidente.

Es justo recordar que Bloom se retractó de la polémica nomenclatura que corona *El canon occidental*. Lo que dijo fue:

Lamento lo de la lista de autores canónicos que está al final del libro. Fui presionado por el editor y mi agente, quienes querían incluir algo que llamara la atención y vendiera. Resistí hasta donde pude y luego la hice de memoria, sin consultar nada, esa fue mi manera de protestar. Pero el resultado fue que hubo muchas lamentables omisiones, y que en muchos países, como en España, lo reseñado y criticado fue la lista, en lugar del libro. Si pudiera extirpar la lista del original y de todas las traducciones lo haría, pero me temo que ya es tarde. Me puse muy contento de ver que esta no fue incluida en las ediciones sueca e italiana. Así que no quiero hablar de la lista, que repudio por completo.

Pero, en realidad, estas palabras no solo ponen en evidencia un dudoso arrepentimiento, sino que expresan una clara inconsecuencia. El argumento de la opresiva codicia de los editores es tan lamentable que inhibe la mínima caridad de una consideración crítica. Me detendré, entonces, en la palmaria incoherencia que implica proponer un canon al que se le supone un alcance universal y la presunta posibilidad de que no termine en un censo de autores y obras. ¿Qué es y qué ha sido siempre un canon, si no un catálogo de nombres prominentes y títulos que se tienen por indispensables? Justamente ese censo es el núcleo y sentido último de todo proyecto canónico. El hecho de que, a la postre, la lista ofrecida por Bloom haya resultado “mala” — porque,

como confiesa él mismo, la hizo de memoria o, como ha trascendido por diversos medios, la integró con la colaboración de algunos escasos críticos muy allegados a él— es más bien irrelevante, y siempre estará sujeto a los vaivenes de la diversidad de opiniones. Discutir si el grupo de los elegidos debe aumentar o disminuir, si debe ser representativo de estas u otras regiones culturales del mundo, si tal autor o tal otro son los que deben ocupar el trono de una Canon City amurallada y estática, puede ser una pasión que interese a algunos, como puede ser que en algún momento preciso alcance alguna importancia, pero remite a propósitos secundarios. Una verdad inesquívale, en todo este asunto, es que los centenares de páginas teorizantes que dan cuerpo al libro de Bloom perderían toda consistencia, si no hubieran derivado en un padrón canónico como el que se le anexa. Solo así concreta, con real consecuencia, el ideal de un estado o ciudad literaria bien ordenada, poblada solo por quienes han sido escogidos para vivir en ella por un gran elector que, a falta de Dios y sus temibles instrumentos temporales — pues ya se sabe lo mal que andan las cosas, hoy día, incluso en el reino de los cielos—, puede ser un exiguo cogollo de estudiosos de la literatura. Es poco creíble que esa congruencia en la edición de *El canon occidental* se haya debido a una editorial y no a su propio autor. En todo caso, si las cosas se dieron como relata Bloom, ello no hablaría precisamente en su favor.

Y, como sucede con todas las utopías, la de Canon City ofrece una cara motivadora, entusiasmante — expresión, a su modo, de las ebriedades en que pensó Nietzsche y que inducen a todo lo bueno, en el sentido de crecer en vitalidad y humanidad— junto con una faceta aniquiladora, inmovilizadora, mortal a su manera.

La primera se relaciona con la conquista del valor estético, la busca afanosa de lo que tiene una dignidad artística: no conformarse con menos que el rigor máximo en pos de la satisfacción placentera, por la vía de la voluntad de estilo, la riqueza de lenguaje; el compromiso irreductible con aquello que en la palabra o en la forma plástica o en la sinfonía conecta a cada alma con la corriente de fuerza donde todo es, en última instancia, el agónico entreveramiento de la vida con la

muerte, en el que la primera termina saliéndose con la suya sobre la segunda. Esta parte justifica el proyecto canónico de Bloom y todos los otros, incluso los que parten de la ilusión de negarse a canonizar. Sin este estímulo a favor de lo que realmente vale para los mejores autores y lectores — es decir, los que más lejos han llegado en la educación y la modulación de una sensibilidad y una vocación de forma— o para un público y una comunidad artística, no sería pensable el lujo de las letras y, en una visión más amplia, sería inconcebible la cultura misma. Y el ideal de un canon, entendido como compendio de lo mejor en la literatura — el punto más difícil es definir algo como “lo mejor”, de manera que opere como referencia del sentido estético de una comunidad artística— se presenta, así, como un desiderátum estimable y una responsabilidad insoslayable para quienes consagran su vida a la actualización y continuidad de la más exigente cultura.

La otra cara de la utopía canónica es la que más distingue al modelo de ciudad ideal: el aburrimiento mórbido y mortal consistente en forzar la vida al orden, la impecabilidad, la autoridad incuestionable, al control total subjetivamente preconcebido y a toda una serie de valores antivitales que se asocian con la memoria nostálgica de cualesquiera paraísos míticos. El acicate que parece estimular a Canon City estriba en la “perfección”, concepto indefinible pero — tal vez por lo mismo— meta poderosa, cuya ilusoria conquista procura la recompensa del reposo, del sosiego inherente a la ausencia de retos, de agitación, de angustias... en pocas palabras, a algún modo de la muerte. Un canon único, cerrado o que se abre solo a los candidatos a una sacra elección y con jurisdicción universal es lo más parecido a un cementerio, esto es, una ciudad sepulcral. Aparece, quíerose o no, como el correspondiente, para el mundo de la literatura, de un igualmente funerario pensamiento único. Si se tiene presente esto, será fácil entender las razones de un rechazo tan extenso y marcado al modelo canónico de Bloom en una época como la nuestra, en que valores estéticos de vigencia secular y hasta milenaria están siendo — por fortuna— sometidos a un cuestionamiento constante y en que — también por ventura— las posibilidades de alcanzar las más estimables metas en lo tocante al arte se diversifican, se enriquecen.

Kanón

Conviene hacer una pequeña cala en la etimología, para tratar de comprender mejor el concepto de ‘canon’.

La palabra griega *κανών* (*kanón*) nombraba ya desde tiempos muy remotos gran variedad de objetos: ‘tallo’, ‘varita’, ‘regla’, ‘norma’. Pasó al latín como *canon*, *-onis*, y de aquí al español, como la voz que todos conocemos. Pero, como se registra en *The Encyclopaedia of Religion*, editada por Mircea Eliade, el origen del vocablo se remonta al antiguo sumerio y llega al mundo helénico a través de las lenguas semíticas.

La idea que va a consolidarse y a resaltar de ese conjunto de nociones es la de la regularidad. Lo que destaca, con el tiempo, en el significado de *canon* es la referencia a la regla, la norma. Como sostiene Souriau, en su *Vocabulaire d'Esthétique*, la palabra en cuestión va a ser objeto de una deriva normativista, en virtud de la cual, la ‘caña’ originaria empleada por el artesano como medida, remite al concepto de una referencia fija de regulación. Sin embargo, es necesario tener presente que un canon no es propiamente una ley, un reglamento o un estatuto, aunque exista, por ejemplo, un “derecho canónico” que regula las relaciones en el seno de la iglesia católica.

Más que el propósito de asentar determinado código jurídico, lo que define a un canon es la función de acotar los límites de un conjunto estable de prácticas a un referente modélico: el paradigma de creencias, pensamientos y actos con que se identifica determinada comunidad de oficiantes de alguna disciplina; en suma, a una ortodoxia: una única “recta opinión”.

En unos casos, el sustento del canon viene dado por un fundamento declaradamente divino. Ciertas religiones consideran canónico uno o varios textos por el hecho de considerar que contiene una palabra revelada por un poder sobrehumano. Por eso, E. Ryoston Pike define *canon*, en su *Diccionario de religiones*, como “colección o lista de obras que una religión acepta como autorizadas; en el cristianismo, es la lista de libros aceptados por la iglesia como divinamente inspirados”. Desde luego, la canonización de ciertos escritos no es privativa de la

iglesia católica romana. De hecho, se da en todas las religiones importantes, incluyendo el judaísmo, el islam, el hinduismo, el budismo y otras, aun cuando carezcan de una institución dedicada a garantizar la ortodoxia, como el Vaticano. Incluso hay historiadores, como George A. Kennedy, que consideran los fenómenos de canonización como el resultado de un “instinto humano”. La noción de “instinto”, como la maneja Kennedy — y que parecería haber sido concebida a propósito de la reacción bloomiana contra el relativismo estético—, está sobrecargada de esencialismo. Pero resulta sugerente, en la medida en que, al margen de sus fuentes ontológicas o antropológicas, remite a un ímpetu canonizador demasiado humano. Algo que con frecuencia olvidan algunos detractores de Bloom.

En ámbitos no tan explícitamente sagrados, como el del cultivo de determinadas artes, el canon sustenta su legitimidad en un referente que parece ajeno a lo sacro — aunque no lo es—, como el ideal de la perfección. En ese caso, se trata de un conjunto de referencias modélicas, cuya observación conduce a la “obra perfecta”. Entre los escultores de la Antigüedad griega, por ejemplo, tuvo amplia aceptación la idea de un canon asumido como un tipo de obra carente de defectos; esto es, que reproducía las proporciones más armónicas, según los ideales estéticos del mundo helénico. El modelo más importante fue el *Doríforo*, de Policleto, quien, por lo demás, escribió un tratado justificando su canónica. Esta postura concuerda en lo esencial con la que asume Platón en su diálogo *Filebo*: todas las formas bellas que ofrecen las artes expresan la misma perfección de las figuras geométricas, y ello es así porque ponen de manifiesto la belleza en sí, no un simple efecto estético efímero y condicionado por factores circunstanciales. Naturalmente, la noción de “belleza en sí” remite a una realidad absoluta, esto es, sagrada.

También hay un matiz en las connotaciones de lo canónico referido a la necesidad de garantizar una repetición exacta de un modelo, que se atiene a leyes lógicas o naturales. Aquí, no se trata de una rectitud de opinión ni del apego a un ideal estético, sino de la aplicación conveniente de cierta legalidad en el ejercicio práctico. Es el caso del “canon de los triángulos” o el “canon logarítmico”, e incluso el de ciertos

fragmentos musicales que exigen ser ejecutados con rigor de acuerdo con un esquema invariable.

Se evidencia la riqueza semántica que ostenta la noción de canon. No hay un uso único de la palabra. No deja de tener interés la consideración de los significados que los milenios de existencia le han ido asignando, puesto que así se puede establecer con mejor fundamento y con la mayor precisión posible cómo conviene entenderla, cuando se refiere al ámbito literario. Pero, para efectuar con más economía un examen mínimo del conjunto de modos en que puede entenderse el vocablo en cuestión, será suficiente acudir a dos “diccionarios ideológicos de la lengua española”: el de Julio Casares y el editado por Manuel Alvar Esquerro. En el primero de ellos, se define *canon* de un modo que abarca una parte muy considerable de sus posibilidades semánticas:

Regla o precepto. // *Der. Can.* Decisión establecida en algún concilio. // Catálogo de libros sagrados admitidos por la Iglesia Católica. // Catálogo o lista. // Cierta parte de la misa. // Libro que usan los obispos en la misa. // *Esc.* Regla de las proporciones de la figura humana. // Prestación pecuniaria periódica que grava una concesión del Estado. // *For.* Lo que se paga por un censo al censualista. // *For.* Precio del arrendamiento rústico. // *Impr.* Caracteres gruesos de veinticuatro puntos. // *Mús.* Composición de contrapunto en que sucesivamente van entrando las voces, repitiendo cada una el canto de lo que antecede. // pl. **Derecho canónico.** // **Gran canon.** *Impr.* Grado de la letra de imprenta, la mayor que se usaba.

Por su parte, el diccionario ideológico elaborado por Manuel Alvar, en la entrada correspondiente a *canon*, reproduce buena parte de lo que se lee en el de Casares, al tiempo que excluye algunas acepciones, pero también incluye dos que no refiere aquel, y que me parecen dignas de consideración: el canon entendido como “modelo de características perfectas” y como “conjunto de normas o reglas establecidas por la costumbre como propias de cualquier actividad”.

A primera vista, la simple lectura de lo que dice el lexicon de Casares sobre el concepto de canon permite percibir el grado de penetración que tiene lo canónico en la vida de los seres humanos.¹ Pero lo que, aparte de un componente preceptivo y autoritario, me interesa destacar a partir del examen de las dos definiciones, es que el canon implica un elemento modélico. Lo canónico se nos ofrece, entonces, como la conjunción de ley y poder con paradigma. No siempre es fácil separar estas dimensiones, cuando vienen unidas — como en el caso de las decisiones normativas de órganos de la iglesia católica—, pero es frecuente la existencia de casos donde impere claramente una condición sobre la otra o, mejor aún, donde la función de modelo adquiere cierta independencia respecto de lo prescriptivo o del ejercicio de una potestad — como sucede en el territorio que más interesa aquí: el de las artes y la literatura—. Por lo demás, a partir de las definiciones que acabo de reproducir, se puede sacar en claro que todo lo canónico remite a cierta necesidad — no importa cuán justificable sea esta— de optar por solo una de entre muchas posibilidades. El canon es, pues, un instrumento dirigido a cimentar un deber, un imperativo, amoldado a la ortodoxia y la “ortopraxis”: la recta opinión y acción, ajenas a las desviaciones y a las inseguridades de la duda.

Entre el conjunto de acepciones que registran las definiciones de “canon” ofrecidas por los citados diccionarios ideológicos, por lo menos ocho tienen algún grado de implicación con el ámbito religioso. Y aunque esos lexicones cometen el desacierto de privilegiar el ámbito estricto del catolicismo, sus definiciones pueden proyectarse sin mucho problema sobre cualesquiera de las religiones necesitadas de mantener una tradición, una memoria textual y cultural. Por lo demás, los nexos entre estas y lo canónico no deben de causar mucho asombro si se

¹ En relación con el efecto regulador de la economía canónica en la vida de la gente, resulta de sumo interés lo que se dice en la entrada *canon* en el *Diccionario de autoridades* (s. v.): “Decisión, ó regla establecida en los Concilios generales sobre alguna cosa que se debe creer ú observar en adelante. Es del Griego *Canon*, que significa regla [...]. Es privilegio de viejos, que sin incurrir en el *Canon* de *si quis suadente diabolo*... puedan descortezar el pan que han de comer”.

tiene presente una originaria ligazón teocrática, que en la Antigüedad hacía imposible una disociación entre poder político, orden jurídico, moral, arte y religión. Es innegable la secularización del mundo en que vivimos actualmente; pero, antes de la Época Moderna, lo que prevaleció en la organización de la vida en sociedad fueron diversas formas de legitimar estructuras de control social, a partir de algún sistema de creencias. La regla que prescribe una manera única de actuación solo es pensable, en principio, a partir de una base simbólica que articula de modo sistemático la presencia de lo absolutamente digno y real — es decir, lo sagrado— en todos los actos de la vida.

Y este hecho concierne también a todas las manifestaciones del arte. Por ejemplo, la séptima de las acepciones de *canon* registradas en el diccionario de Casares, “regla de las proporciones de la figura humana”, así como la primera de las dos que recojo del de Manuel Alvar, “modelo de características perfectas”, remiten con claridad a la preceptiva escultórica del *Policleto* y, por medio de ella, a los valores estéticos imperantes en Grecia. Pero estos no son la expresión del capricho personal de ningún artista o esteta, por muy genial que fuese, sino de todo un sistema de creencias, cuyo centro es una visión del mundo como un todo unitario. En la raíz de diversas manifestaciones de índole religiosa entre los griegos antiguos — como la tradición homérica y sus dioses olímpicos, o la tradición mística, de la que forma parte, entre otras corrientes, el orfismo— se halla el supuesto capital de una realidad absoluta única, de la que participan todos los seres. Dado que esa realidad se basta a sí misma para ser y, en el fondo, origina y constituye todo lo que existe en el mundo, no es de extrañar que sea imaginada como algo regido por un principio de unidad, de identidad, de perfección plena. En esto se sustenta la idea de una armonía que no solo gobierna al ser en general, sino a cada objeto particular, incluyendo los que producen el genio y la pericia del artista. Ello explica la obsesión griega por fijar una referencia canónica de las artes, cifrada en el ideal del equilibrio y la correspondencia adecuada de las medidas y las proporciones. También explica la tendencia a asumir la excelencia estética en su relación con la excelencia moral y la verdad. Entre los

griegos, es notoria la interrelación necesaria entre lo supremamente bello, bueno y verdadero. Todo lo cual permite comprobar, a su vez, el trasfondo religioso de esa manera de entender el arte. Y, desde luego, esa religiosidad de fondo es la que da lugar a su legitimación y a su consecuente implantación como modelo único a seguir, tanto en lo que hace a la producción artística como a la consideración crítica de esta.

Ahora bien, esta legitimación sacra de un canon, en el mundo helénico, no solo opera en el caso de las artes plásticas. También se registra, con similar fuerza e intensidad, en el ámbito de la literatura. La idea de una armonía universal, que actúa como principio y meta de todas las cosas, rige igualmente el desenvolvimiento y la valoración de la retórica y la poesía, palabra esta última que, en este contexto, debe entenderse en sentido lato; es decir, como toda actividad creativa dirigida a producir obras bellas por medio de la palabra.

Por eso, cuando los gramáticos Aristófanes de Bizancio y Aristarco confeccionaron, en el siglo II a. C., un célebre canon literario en Alejandría — la primera nomenclatura de autores modélicos de que se tiene noticia en Occidente—, respondían a esa visión del mundo. La lista ronda los 50 integrantes, distribuidos irregularmente según los diversos géneros de la literatura de la época, a la que se adscribían también la historia y la filosofía. El grupo más grande es el de los cómicos, formado por 14 poetas, entre los que se cuentan, por ejemplo, Epicarmo, Aristófanes y Apolodoro. Le sigue en tamaño el de los líricos, con nueve poetas, entre los que están Safo, Píndaro y Anacreonte. Los poetas elegíacos canonizados son cuatro en total, mientras que los yámbicos son solo tres, con Arquíloco a la cabeza. Los modelos de la poesía trágica, por su parte, son seis en total, la mitad de los cuales son nada menos que Esquilo, Sófocles y Eurípides. Hoy día puede suscitar cierto asombro que la selección incluya a historiadores. Pero lo que más me llama la atención es que el listado de los filósofos ejemplares solo esté compuesto por Platón, Jenofonte, Esquino, Aristóteles y Teofrasto. Posteriormente, conforme a la actitud imitadora que en general los caracterizó, los romanos contaron con un repertorio parecido de autores fundamentales, elaborado por el casi desconocido Volcatius Sedigitus.

Una institución ostensiblemente religiosa como la iglesia romana asume sin tapujos la legitimación sacra de toda la canónica que se desprende de ella. El catolicismo institucional impone las pautas de la ortodoxia y de los modelos a imitar, en virtud del supuesto de que es la prefiguración terrenal de la Ciudad de Dios; es decir, de que cumple una función mediadora entre la voluntad divina y los mortales. Pero de esa legitimidad del canon por obra de su vinculación directa con el orden sobrenatural, se deriva otra: la que sustenta, a partir del propio ideal canónico, toda una serie de decisiones, normas y actos. De ahí que el diccionario ideológico de Julio Casares, al dar cuenta de la noción de que aquí se trata, recoja también las acepciones 2, 3 y 4: “decisión establecida en algún concilio”, “catálogo de libros sagrados admitidos por la Iglesia Católica” y “catálogo o lista”, respectivamente.

Pese a que debo insistir en que ello no es privativo del orden institucional católico, como pretende el diccionario al que me estoy refiriendo, este pone en evidencia los nexos de lo canónico con estructuras y dispositivos de poder, cuyo sentido es regular explícitamente un sistema de relaciones interhumanas, además de definir las inclusiones y las exclusiones. Un hecho que advierte con más énfasis el *Larousse du XXe Siècle*, cuando precisa que se entiende por *canon* una “regla concerniente a la fe y a la disciplina”, emanada de la decisión de la autoridad eclesiástica y que muestra con más claridad, cuando por ejemplo refiere el “canon penitenciario”, esto es, el conjunto de disposiciones que pauta las penitencias aplicables a los pecadores. Por lo demás, pocos actos expresan con tanta elocuencia el desempeño de un poder como el que refiere el verbo *canonizar*, en virtud del cual se le asigna la santidad o la sacralidad a una persona o a un texto. Toda canonización consiste en formalizar la condición de alguien o algo como parte del mundo de los elegidos, de los que se hacen uno con la divinidad, y por ello se colocan por encima de lo humano. El santoral católico viene a ser una lista selecta de ungidos entre los redimidos, que de por sí ya han sido separados de los condenados. Representa, así, un grado aún mayor de canonicidad, cuyo fundamento no es otro que un acto puro y duro de poder. La jerarquía católica no solo tiene

la extraña certeza de que ciertos fieles han sido admitidos en el reino de los cielos: también les confiere un estatus superior al de las demás almas que hayan alcanzado la gracia.

Tanto por la vía de los modelos como por la de las listas y las reglas, la iglesia católica es la que más lejos ha llegado en el ejercicio de un poder, que en sus épocas de mayor vigor y presencia social llegó a permear la vida cotidiana hasta convertirse en algo natural, algo que se aloja o incrusta en el cuerpo. Es el caso de las canonjías o de, por ejemplo, algo menos conocido en estos tiempos, como la idea de “edad canónica”. El *Trésor de la Langue Française* la define como “edad requerida por el derecho canónico para el ejercicio de ciertas funciones; en particular, edad mínima de cuarenta años, a partir de la cual una mujer puede entrar al servicio de un eclesiástico”. El mismo “tesoro” trae a cuento un par de muestras de esta literal incorporación del canon. En la novela no tan antigua (1958) de A. Arnoux, *Pour solde de tout compte*, se describe a un “viejo canónigo servido por una sirvienta mofletuda, bigotuda y canónica”. Y Proust, en *La Prisonnière* (1922), narra una situación en la que “[mis invitados] tienen casi todos la edad canónica”.

Sin embargo, el grado de complejidad que en el catolicismo hayan alcanzado el discurso canónico y las estructuras de canonización no debe inducir a pensar que estos no estén marcadamente presentes en otros ámbitos religiosos. De hecho, es pertinente y necesario remarcar que cierta pulsión canónica es consustancial a todas las grandes religiones que se conocen. En realidad, sin este ímpetu canonizador es imposible sustentar un mínimo de ortodoxia, que en gran medida es la garantía de la unidad y la permanencia de una comunidad de fieles, agrupada así en torno a un sistema de creencias que estructura y mantiene como textualidad. Así, en el origen de la sistematización canónica de un texto sagrado subyace algún acto de poder. Sin un precedente autoritario ni siquiera es pensable lo que hoy conocemos como Biblia ni en el seno del judaísmo ni en el de los cristianismos. A su manera, este es un fenómeno presente también en un ámbito hasta ahora bastante extraño a Occidente, como el budismo, que también cuenta con sus textos canónicos, como el célebre “*canon pali*”, entre otros.

Contra lo que la naturalización de las prácticas religiosas tiende a hacernos creer, la Biblia hebrea resulta de un proceso canonizador, de ninguna manera exento de condicionamientos políticos e ideológicos. La larga andadura en pos de una lista de libros destinados a fijar una visión ortodoxa del mundo y de las relaciones de los fieles con la divinidad termina con un acto de poder a cargo de un grupo concreto: el de los rabinos. Finalmente, el canon judío resulta de la reunión que tuvo lugar en Jamnia, entre los años 90 y 110 de nuestra era, de los que Paul Poupard designa “doctores de origen fariseo”. A partir de ese momento, se establecen los textos que, junto con la Torá, vertebran y sostienen el sistema de creencias y normas en que se basa, en lo fundamental, el judaísmo.

Aun cuando los dispositivos de poder sean más ostensibles y fuertes en el orden de la canónica religiosa, no son privativos de esta. No es difícil detectarlos también en el ya mencionado canon alejandrino. Es razonable pensar — a reserva de los datos que los historiadores puedan aportar al respecto— que la reducción de la literatura filosófica a muy escasos representantes de la Academia platónica y del Liceo aristotélico debe de haber respondido a determinaciones de cariz ideológico y aun político, tomadas por Aristófanes de Bizancio y Aristarco, es decir, los autores de la nomenclatura elaborada en Alejandría. En el siglo II antes de nuestra era, la filosofía se presentaba ya como un universo simbólico rico y complejo, como una forma de vida con una clara presencia social y una fuerte implantación cultural; en suma, como una verdadera tradición, encarnada en personajes insoslayables, como Heráclito, Parménides, Protágoras, Sócrates, Demócrito, Diógenes de Sínope, Zenón de Citio y Pirrón de Élida, aparte de Platón y Aristóteles. Un criterio importante para la exclusión de tantos filósofos prominentes pudo haber sido, tal vez, el hecho de que no tenían obra escrita. Pero en ese caso, ello afectaría cuando más a tres miembros de esta lista, en el supuesto de que las tendencias que vienen ganando terreno en los estudios sobre la escuela cínica — de la que Diógenes de Sínope, el Perro, fue el más célebre exponente— logren demostrar que este era ágrafo, como Sócrates. Por todo ello, resultan asombrosas las omisio-

nes y, dado que ni una eventual ausencia de obras ni una improbable falta de talento teórico permiten entenderlas, es lícito sospechar que se trata de exclusiones debidas a motivos extrateóricos y extraliterarios.

Como sea, salta a la vista que todo proceso de canonización comporta el ejercicio de un poder. De ello se infiere razonablemente que los procesos de canonización y sus resultados responden a una voluntad de afirmar una autoridad monopólica, cuya base de legitimidad, en última instancia, procede de algún modo de lo sacro. Así, el canon remite a un poder destinado a gobernar almas mediante el control de las escrituras y las producciones artísticas, bajo el supuesto de que así lo impone un sistema de creencias y prácticas religiosas. Poder y religión son como las piedras y la argamasa de que están hechas todas las construcciones de Canon City a la antigua. La conciencia de esta verdad permite abordar con más efectividad otra inquietud capital en torno a la economía canónica: ¿quién canoniza?, ¿quién puede arrogarse la potestad de excluir e incluir nombres de autores y títulos de libros? Si, como asienta con notable claridad el propio Bloom, el canon comporta una “elección entre textos que compiten por sobrevivir”, resulta inevitable preguntar por la instancia o el agente que canoniza.

El espejismo de la secularidad

Una de las ilusiones latentes en el proyecto de Bloom estriba en tratar de legitimar su canónica con el simple signo del laicismo. Se trata de impulsar un canon laico, dice nuestro crítico. Pero en ese adjetivo —*laico*— se detecta paradójicamente la tonalidad religiosa de la que pretende eximir su propuesta. La simple aparición de esta palabra calificando la nomenclatura bloomiana nos sitúa en el solar de la religión: según todos los indicios, el lugar donde mejor crece el árbol de la ciencia de la exclusión y la inclusión. Si no es por el contraste que se pretende afirmar frente a lo religioso, no tiene sentido hablar de laicidad. Si se hace, si se menciona esta última condición para caracterizar a algo, es porque se está pensando en la manera de sustraer a ese algo del ámbito sacro. En otras palabras, Bloom pretende colocar su programa

en un terreno ajeno al de la revelación, y procura conferirle una base de legitimidad diferente y aun contrapuesta a la que ofrece aquella.

Es bien sabido que la Modernidad occidental se cimienta en diversos procesos complementarios, que se exigen recíprocamente. Entre ellos, destaco aquí tan solo dos: el de individualización de la persona y el de la secularización de toda la atmósfera simbólica donde la persona se desenvuelve. El surgimiento histórico del individuo moderno requiere superar la presión anuladora e inhibidora que sobre él viene ejerciendo la comunidad anónima. Sin este paso no se puede comprender la audacia humana consistente en abjurar de la gracia divina, a la que hasta entonces debía su existencia toda. Pero también es cierto que sin la renuncia a la tutela del dios padre todopoderoso, que sostenía todo el orden premoderno, tampoco sería posible una significativa independencia personal.

El fenómeno del laicismo se observa, más bien, como derivado de los anteriores. Tiene que ver con la progresiva pérdida de poder temporal y espiritual por parte de las entidades que ejercían el tutelaje de las almas de Occidente y de parte de Oriente: las diversas iglesias cristianas. Mientras que la laicización es un hecho político, el de la secularización lo es más bien ideológico. En consecuencia, tal como se seculariza el alma de cada persona y toda su simbólica de referencia, lo laico remite al plano de la polis, de la colectividad. Así pues, cuando Bloom propone un canon laico, está hablando — no importa saber con cuánta conciencia de ello— de una política canónica, en virtud de la cual debe separarse con nitidez el ámbito del individuo independiente, escritor y lector presuntamente autónomos, de aquel en que impera la voluntad de un dios legitimador de un sistema de creencias, a la vez que legitimado él mismo por este. Puede apreciarse, por tanto, que en el fondo del proyecto canónico del eminente investigador de Yale yace una intención de índole política. Lo cual comporta, a su turno, el supuesto de que los efectos de todo lo que activa la posmodernista “edad caótica” — como se sabe, el término es del propio Bloom— solo podrán ser afrontados como se debe con base en un acto de poder. Y este no es otro que la fijación de un canon: la fundación y erección de la nueva vieja Canon City.

Pero, además, no basta con establecer o adjetivar algo como “laico” para que pueda ser efectivamente sustraído del territorio de la religión. La historia registra innumerables casos en los que toda una serie de creencias, símbolos y conductas concebidos con la expresa intención de oponerse al discurso genuinamente religioso terminan siendo un nuevo avatar de este, es decir, terminan dando continuidad a la religión por otros medios. De ese modo, esas huidas o desprendimientos, más o menos feroces, de la matriz religiosa concretan una singular evolución de la vieja escatología judeocristiana.

El frenesí con que la Revolución francesa asumió la crítica ilustrada contra la fe dogmática y la superchería no fue óbice para la instauración de un culto a la diosa Razón. No andaba errado Unamuno cuando veía en la cerrilidad anticlerical y en la intolerancia de los jacobinos nada menos que una modalidad secularizada del catolicismo. Auguste Comte, por su parte, no halló contradicción alguna entre exigir un apego realista a los “hechos” — como quiera que se entienda el concepto, que no es tan claro como se cree— y proclamar una positivista “religión de la humanidad”. Y basta con extender la mirada por todos los estados modernos, especialmente por los que se han fraguado al calor de los ideales liberales, para observar la sólida instauración de una “religión civil” — con todo y sus “panteones” de canonizados próceres y hombres ilustres— destinada a moldear determinada identidad nacional. Cabe referir, todavía, la curiosa tensión que se registra en países del tercer mundo, como México, entre ciertas derivaciones del protestantismo y una simbólica identitaria oficial, de corte nacionalista, que copa en exclusiva el espacio público, a modo de poder mantener a las religiones “propiamente dichas” en el ámbito privado. Esta pugna sería impensable, si los fieles de esas sectas protestantes no percibieran en la dogmática y los rituales del Estado una forma de religión que colide con la suya y con las prácticas que exige.

Esta ínfima ristra de ejemplos basta para recordar el hecho de que la Modernidad laica ha tenido que acudir a un modo propio de religiosidad, que en el fondo refleja una manera de actualizar y redimensionar la propensión humana, demasiado humana, a ordenar las prácticas de

vida en función de un referente simbólico, que sirve para religar a los seres humanos entre sí y a estos con una realidad dotada de cualquier clase y grado de trascendencia. Las literaturas formadas en la atmósfera ideológica de los tiempos modernos, lo mismo que las demás expresiones del arte, han sabido sacudirse la tutela de los residuos de teocracia presentes en los estados nacionales de los últimos dos siglos. Sabemos que han debido pagar por ello un precio elevado en extremo. Sabemos también que esa liberación ha sido posible porque la república de las letras y de las artes puede blasonar con justicia su condición de zona liberada de todo condicionamiento externo, ajeno a la dinámica y a las exigencias autónomas que le son inherentes. Como quería Kant, el mundo de las artes se rige por una “heautonomía”, es decir, una radical independencia, en virtud de la cual es posible una experiencia estética libre de los requerimientos de la verdad — sea esta en su modo de ciencia, filosofía o revelación suprahumana— y del mandato moral.

No exageraré si afirmo que este ha sido uno de los dones máspreciados de entre todos los que nos ha prodigado la Modernidad. Harold Bloom demuestra saberlo y apreciarlo en lo que vale. Por eso habla de un canon laico; debe de haber pensado que este adjetivo es lo que definiría la novedad para legitimar su rehabilitación de lo que expresa el sustantivo: un instrumento de muy antigua data, el canon, que tiene tan fuertes nexos con la religión. Al apelar al laicismo del canon, es de suponer que estaría pensando en atender el problema de una literatura moderna sustentada en la heautonomía del sujeto estético, cuya evolución, sin embargo, reclamaría con urgencia un control canónico. No es precisamente Bloom alguien necesitado de lecciones que lo persuadan del fondo religioso de los laicismos realmente existentes ni de la índole confesional que, por tradición histórica, distingue a lo canónico. Su profunda compenetración con ciertas vertientes del judaísmo y sus rigurosas indagaciones y reflexiones sobre la realidad religiosa estadounidense actual y sus tendencias de cara al futuro, inducen más bien a pensar que las esperanzas que cifra en su proyecto canónico encuentran su fundamento en la conciencia de su soterrada religiosidad. Así pues, podría pensarse que, también en el caso de

Bloom, la referencia a la laicidad solo apunta a disimular y morigerar el talante teocrático propio de su canónica, así como de la de cualquier otra con pretensiones hegemónicas.

Es difícil de creer que alguien como Harold Bloom no caiga en la cuenta de que el trasfondo utópico de su canónica remite a un claro profetismo, y no solo en el sentido de que la apuesta actual en favor de determinado escritor se vea refrendada por una confirmación de su vigencia en el futuro. Hablo de profetismo en tanto que práctica consistente en denunciar sin miramientos, con toda radicalidad, la situación en la que se halla la literatura en las últimas décadas, para poder anunciar el advenimiento de una nueva época, un nuevo eón, a la vera de una nomenclatura de autores y obras que, más allá de los límites impuestos por la historia — es decir, tratando de colocarse en el terreno de la eternidad—, marque la pauta de la única buena literatura pensable y aceptable. Eso es lo que, por otra parte, explica el lenguaje y el tono propios del discurso bloomiano.

Solo desde una raigal religiosidad — no importa hasta dónde se está dispuesto a reconocerla— puede afirmarse por ejemplo que “existe una sustancia en la obra de Shakespeare que prevalece y que ha demostrado ser multicultural”. Solo a partir de una seguridad mesiánica puede anunciarse que “la eminencia de Shakespeare” será “la roca sobre la cual acabará derrumbándose la Escuela del Resentimiento”, algo que a ojos de Bloom equivale a la encarnación del Mal en el universo de la escritura.

La operación bloomiana dirigida a absolutizar a Shakespeare, a fin de imponerlo como el eje de una canónica para estos tiempos, evidencia un trasfondo asimilable a los procedimientos propios de las iglesias, toda vez que pretende desterrenalizar la figura del gran dramaturgo inglés, es decir, liberarla de toda determinación temporal y espacial. Bloom trata de presentarnos al autor de *El rey Lear* como una encarnación de la literatura absoluta, como un escritor sin ligas ni ataduras respecto de ninguno de los condicionantes que afectan a cualquier autor en tanto que ser humano. Sin embargo, esta maniobra sacralizadora del profesor de Yale topa con el hecho histórico de que el también autor de *Otelo* carecería de la significación que con justicia

tiene si no hubiera tenido lugar un acontecimiento decisivo en el siglo XIX: la conformación de una estructura estatal, que favorecería una literatura nacional inglesa, impulsando iniciativas identitarias hacia dentro, así como sacando provecho, con igual fin, de las relaciones con el entorno literario europeo. A este respecto, Pascale Casanova, en *La república mundial de las letras*, muestra cómo “los ingleses se sirvieron simétricamente de la reevaluación de Shakespeare por parte de los románticos alemanes [que pugnaban por sacudirse la presión de la hegemonía cultural francesa], para reivindicarlo a su vez como su mayor riqueza literaria nacional”. De modo, pues, que solo desde una óptica parareligiosa es posible pretender canonizar a Shakespeare, como lo hace Bloom, proyectando su figura como un referente ahistórico, “eterno”, de todo lo que pueda merecer el nombre de literatura.

En definitiva, el pretendido laicismo del canon propuesto por Bloom en nada aminora y, tal vez, solo en muy poco matiza el sustrato religioso que rezuma por todas partes. Ello es así, en primer término, porque lo religioso, como se ha visto, es inherente a lo canónico y, sobre todo, porque su proyecto de “canon occidental” apunta de múltiples maneras a concretar el principio de sacra elección y el principio de utopía en el mundo de la literatura.

Canonizar al canonizador

La religiosidad inherente a toda canónica con pretensión universal permite entender mejor la manera en que opera el poder en beneficio de aquella.

El poder canónico es una capacidad para la exclusión y la inclusión — según el caso —, para implantar modelos, para instaurar normas, para asentar valores, para controlar las relaciones de la persona con la literatura, para regular los efectos que puedan suscitar dichas relaciones... En un plano más amplio, se sabe que el canon literario desempeña una función identitaria, junto con otra de legitimación y de guía de la acción. Todo esto comporta la necesaria intervención de instancias canonizadoras. Un recorrido meridianamente atento por la

canónica eclesiástica y por el canon alejandrino ayuda a comprender las razones de la existencia histórica de cánones. Pero también permite adelantar algunas respuestas a la pregunta formulada más arriba: ¿quién canoniza?

No basta con observar que lo canónico — no importa cómo se presente ni a qué intereses declarados responda— tiene un fundamento religioso irremisible e insuperable. Es menester reparar también en el hecho de que siempre hay un agente de la canonización, sea este una institución en la que se despersonalizan los sujetos que la integran y a nombre de la cual actúan, o se trate de individuos que asumen su papel canonizador a conciencia y en nombre propio.

Esta realidad implica, entonces, que el basamento sacro de lo canónico se proyecta igualmente sobre los agentes de la canonización. La legitimación de un canon viene dada por un fundamento último, vinculado de diversas maneras con lo divino; pero, en los hechos, en el terreno pragmático, esa legitimidad se la ha conferido un agente que debe haber sido previamente legitimado conforme a un principio sacral afín. De modo, pues, que el canonizador puede canonizar porque previamente él ha sido canonizado. Como asienta con claridad el abate Bethléem, “en virtud de sus poderes divinos, la Iglesia prohíbe ciertos libros”. Lo afirma alguien que sabe bien lo que dice, en su condición de orfebre de la proscripción literaria, con base en criterios morales y religiosos, y autor de *Roman à lire et romans à proscrire*, un anticanon modélico en su campo y, por lo mismo, insoslayable.

Policleto, para seguir con el ejemplo, puede proponer una estética canónica para la escultura perfecta y apegarse a ella, porque así concreta un ideal que confiere sentido no solo a su labor artística, sino a la manera en que las propias potencias divinas han sido figuradas por el imaginario en que él se desenvuelve como artista. Policleto se erige él mismo en el canon del arte griego porque encarna de manera privilegiada un poder legitimador al que la mitología ha dado forma en deidades como Apolo, con la que se vinculan, por ejemplo, Hefesto y sobre todo Hermes (inventor de la flauta y de la lira, en medio de tensas relaciones con el primero) y las musas.

En el caso de Policleto, se observa una situación en la que un artista, una persona que realiza directamente una labor de creación estética, interviene en la implantación de un modelo canónico, es decir un paradigma de la perfección. No parece ser esta la norma en los procesos de canonización. Ya el canon alejandrino se nos ofrece como la iniciativa de unos gramáticos, que no tienen ninguna responsabilidad en la realización directa de ninguna obra literaria paradigmática. ¿En qué se basa la legitimidad de Aristarco y Aristófanes de Bizancio para actuar como canonizadores? En la asimilación, defensa y reproducción de un ideal estético, el cual solo puede funcionar como tal si previamente cuenta con el soporte de una referencia sacra, absoluta, universal, intemporal.

Este esquema se cumple con mucha más fuerza en el caso de toda la trama canónica de la iglesia. Por ejemplo, el Santo Oficio, una de las entidades que más protagonismo tuvo durante siglos en determinadas vertientes de los procesos de canonización literaria, trae el sello de su legitimidad en el adjetivo que la califica: *santo*. Ese organismo eclesiástico puede prohibir o permitir libros, autorizar unos estilos o modos de abordar ciertos temas y desautorizar otros, condenar y promover autores... en una palabra: puede canonizar, porque él mismo ha sido previamente canonizado y legitimado como máximo exponente y guardián de un sistema de creencias e ideales. Es obvio que, tanto en este caso como en el de los canonistas alejandrinos, se trata de agentes externos al territorio sobre el que aplican sus poderes. Ni el inquisidor es novelista ni el gramático es poeta o filósofo, pero ambos se sienten con derecho a actuar sobre la suerte de las novelas y los poemas, así como la de quienes los escriben, muy especialmente el primero.

El ideal bloomiano de un canon laico — con independencia de todos los problemas que le he venido señalando— se ajusta a una época en que el Santo Oficio ha perdido casi toda la fuerza que lo distinguía antaño y en que la iglesia tiene mucho tiempo de haber renunciado a sus pretensiones de canonizadora de la literatura, mediante su célebre cuanto inefable Índice. Es decir, la propuesta de Bloom se presenta en un momento histórico y en una formación cultural en los que no tiene cabida ningún aparato institucional de canonización. Hoy día,

al menos en ese ámbito espiritual — ya no tanto geográfico— que por convención y comodidad se suele designar con el término *cultura occidental*, no hay ninguna instancia del Vaticano ni de ninguna otra religión ni del mundo académico ni de ningún otro ente afín que asuma, expresamente y a conciencia, funciones de canonizador artístico y literario. Esto no significa que no haya dispositivos estructurales y espacios públicos y privados, eclesiásticos o no, cuyas actuaciones no tengan algún efecto canonizante. Como se verá en su lugar, los hay. Ahí están los casos de ciertos procesos académicos, ciertas corrientes críticas, ciertas orientaciones editoriales, ciertas influencias del mercado del libro, siempre en plan de potenciar efectos canonizadores, por separado o en conjunto. Pero tal función canónica no cuenta ni con el poder ni con los alcances que tenían los cánones en esas sociedades y comunidades literarias menos abiertas y con otro tipo de complejidad estructural del pasado.

Pero el proyecto bloomiano de un canon laico es una simple imposibilidad, una quimera más, mientras se asuma la vieja Canon City — los viejos modelos canónicos—. Ello, porque el complejo trasfondo religioso inherente a lo canónico así lo determina y porque supondría un impedimento adicional: el supuesto de un canonizador laico.

No hace falta echar mano de cayados, estolas, casullas, solideos y otras prendas litúrgicas para realizar una función de índole religiosa. Se puede actuar conforme al espíritu religioso incluso con la desnudez de un gimnosofista — como llamaron los griegos que acompañaron a Alejandro Magno en su expedición a Oriente a los gurús hindúes y afines— o de un bautista en los desiertos de Palestina. El ideal ascético-sacerdotal, como lo vio muy bien Nietzsche, es casi inexpugnable, porque carece de competidores efectivos entre todas las invenciones de que han sido capaces los seres humanos en lo que respecta al gobierno del espíritu. Durante milenios, el hombre no ha encontrado nada que supere a ese ideal en eficacia para el control profundo del alma humana. Si se tiene en cuenta todo esto, poco habrá de extrañar que el canonizador que se desprende del proyecto de Bloom solo formal y superficialmente — en el mejor de los casos— alcanzará a ser laico.

En realidad, todo acto canonizante comporta el esquema de un poder sagrado que sacraliza. Así, el canonista siempre actuará como una especie de pequeño dios, por mucho que se niegue a aceptarlo. Desde una investidura legitimada por algún poder o referencia divina, procede a efectuar acciones de cariz fundacional, como Dios en el génesis dando forma cada cosa de las que constituyen el mundo, o Adán adjudicándoles los nombres que habrán de llevar.

Desde este punto de observación, el canon laico propugnado por Bloom estaría motivado por el propósito un tanto paradójico de una divinización, consagración o santificación literalmente intrascendente. Es decir, un proceso sustentado en la negación de protagonismo a un poder sobrehumano, al mismo tiempo que en la deificación — al menos relativa — de una instancia canonizante o un agente canonizador de índole humana.

El propio sistema canónico estructurado por la institución católica, durante siglos, ha adquirido un carácter canónico. Es decir: se ha convertido — quierase o no; se esté consciente de ello o no — en el modelo de todo lo que concierne a un canon en sentido estricto. Así como Roma ha sido considerada, históricamente, el paradigma de imperio, a la iglesia romana hay que reconocerle la condición de referencia universal y, por ende, máxima expresión de lo canónico en general. Y si traigo este hecho a colación es para advertir que el proyecto canónico de Bloom no puede escapar a ello, aunque desde un principio pugne por hacerlo.

En efecto, a partir del supuesto de que el canon literario resulta de una pugna agonística entre escritores consagrados y escritores aspirantes a serlo — cuyas almas se agitan por una conflictiva angustia o ansiedad por las influencias —, Bloom remite el proceso de canonización a lo que podría parafrasear como una mundana “contienda intercanónica”. En último término — parece sugerir el promotor del canon literario occidental —, este resultaría de una lucha individual por el poder que comporta formar parte del canon, pues “el poder literario se alcanza a través de victorias parciales en dicha contienda”. La coronación de esa refriega, acometida en solitario por el autor que tiene las agallas y la vocación suficientes para ello, consiste en la incorporación al canon

universal como efecto de una “ansiedad conquistada” o dominada. Es lamentable que la extraordinaria lucidez que ostenta Bloom como lector de buena parte de la mejor literatura mundial no encuentre su correspondiente en el trabajo de elaboración teórica. Su idea general del canon carece de sistema y se presenta como la dispersión de esquilas, debida a una explosión de intuiciones, a lo largo de sus obras críticas. Pese a las dificultades exegéticas que este hecho implica, es razonable considerar que en esa visión agonística se sustenta el intento bloomiano por fundamentar un supuesto canon laico heterónimo. Ya no sería una instancia sagrada la que ordenaría e impondría ese tipo de canon, sino un movimiento intrínseco de la propia república de las letras.

Sin embargo, los acontecimientos constatables parecen estimular, al menos, otra interpretación. Incluso sin salirnos de los viejos modos de Canon City, es más que discutible la posibilidad de una puja, pongo por caso, de Cervantes por conquistar ningún poder literario y ser incluido en un canon. Todo el sustrato freudiano de la lectura que hace Bloom de las consagraciones de obras y autores significativos es legítimo, pero no puede arrogarse el monopolio del código que permita descifrar todo lo que sucede en la dinámica universal de la literatura.

Con la misma licitud con que el crítico norteamericano ve por todas partes parricidios simbólicos entre escritores, se puede pensar que, a escala individual, en el coto solitario donde se intersectan tradición literaria y ansia de expresarse, la pasión que tal vez más excita el alma del artista, el creador, es la del reconocimiento. Y tal vez, como pretenden algunos pensadores como Platón, Spinoza y Unamuno, en el fondo de ese afán por ser aceptado en la ciudad o república de las letras, yace algo aún más radical, ontológico: el anhelo de inmortalidad, una inclinación honda y ciega de perseverar en el ser. No estoy asegurando que esta sea la única motivación profunda de la voluntad de expresión artística. Solo afirmo que esta posibilidad teórica tiene el mismo derecho de ser considerada que aquella con la que se identifica Bloom. No se trata de sustituir una visión por otra, sino de propiciar un diálogo en el que tengan cabida diferentes modos de dar cuenta de la acción “poética”, es decir, creativa.

Por lo demás, aspirar a ser reconocido por lo que se hace no solo no comporta la aniquilación simbólica del padre literario, sino muchas veces lo contrario: la aceptación admirada de aquel por parte de este. Otras veces puede darse, también, un olímpico desdén hacia los grandes maestros y ascendientes por parte de quienes bregan por hacerse de un lugar entre los artífices de la mejor escritura. También sucede, en otros casos, que las pugnas más feroces por la conquista del espacio de consagración no se dan en sentido vertical — de abajo hacia arriba; de los “efebos” contra las grandes figuras ya canonizadas—, como se empeña en señalar Bloom, sino en dirección horizontal, esto es, entre autores contemporáneos. Estas actitudes y situaciones son las que se observan, como expresión más visible de las motivaciones conscientes de cada escritor genuino. Y en cuanto a los impulsos inconscientes ¿qué podemos decir, salvo lo que ciertos sistemas de psicología quieren confirmar en cada caso individual? Bloom tiene todo el derecho de asumir el freudismo con el brillo, la erudición y la vehemencia con que lo hace, para tratar de dar cuenta de las profundidades en que se cifra el trabajo de expresarse con arte. Donde yerra es en la pretensión de proponer esa posibilidad teórica como la única apta para comprender todo lo que implica lo canónico. Lo menos que se puede afirmar acerca de la tesis bloomiana relativa al fundamento agonístico del canon es que no es universalizable, y que se inscribe en las viejas estructuras canónicas, en la Canon City superada por los procesos de canonización complejos, dinámicos, abiertos e individualizados de nuestro tiempo.

Pero hay otro hecho constatable que me parece aún más digno de atención: contra la pretensión bloomiana de un dinamismo canonizante espontáneo, hay suficientes datos como para concluir que el canon a la antigua es obra de instancias canonizadoras externas o solo limitadamente vinculadas a la labor de hacer arte con la palabra. En la primera línea del primer capítulo de *El canon occidental* Bloom reproduce el esquema judeocristiano de la historia: “originariamente”, el canon era la selección de libros por parte de las instituciones educativas. Una circunstancia de relativa felicidad y tranquilidad, para decir lo menos, de cara a la suerte y a la situación de la cultura literaria. No

voy a reparar más de lo necesario en la cortedad de la mirada histórica de nuestro crítico ni en su localismo: lo que describe es más propio del ámbito educativo anglosajón, no de todo el mundo. Lo que más me interesa es establecer cómo Bloom trata de romper — a mi modo de ver, infructuosamente— la economía de la salvación implícita en la línea de su historia del canon. En esa línea se registra un momento caótico, prácticamente babélico, de caída, protagonizado por los adeptos a la “escuela del resentimiento”. Llega, pues, la hora de poner orden, rehabilitando un canon insuperable, eterno, ajeno a cualquier efecto erosionante de la historia y a cualquier otro elemento metaliterario.

En vista de que la propia caída en la historia canónica pone en serio riesgo, cuando no anula, al canon originario — especialmente a causa de la apertura y la constante ampliación de este que reivindican los “resentidos”— y dado que las propias instancias canonizadoras invocadas — los centros de enseñanza— se hallan sumidas en la decadencia y el caos, estaría plenamente justificado procurar un poder canonizador alternativo. Pero nada autoriza a pensar con bases suficientes que este pueda radicar efectivamente en los propios escritores, como pretende Bloom. Al menos, no en su totalidad. Y la primera prueba a *contrario* es la actitud y la iniciativa canonizadora del propio autor. En las primeras páginas de *El canon occidental*, el profesor de Yale apela con admiración y añoranza a Curtius, quien recuerda cómo Dante era un gran “dispensador de fama”. Me parece más que probable que aquí esté la clave de la pasión canónica de Bloom: tanto él como los críticos que se le parecen o lo secundan, junto con diversas entidades académicas, casas editoriales — sobre todo las más poderosas—, oficinas gubernamentales específicas, medios de comunicación y, en general, la industria al servicio de la cultura de masas, son las que desempeñan una función canonizante decisiva, en comparación con las inclinaciones, motivaciones y criterios de los escritores auténticos.

Todas estas instancias canonizadoras pueden ser tenidas por laicas a partir de un simple contraste con los sistemas y dispositivos análogos existentes en el ámbito de las religiones. Ciertamente, el poder canonizante de los críticos, los profesores de teoría literaria,

las editoriales, los medios masivos de comunicación, los escritores con vena crítica y otros puede legitimarse apelando a unos saberes desacralizados: una episteme y una doxa especializadas en canonizar, que no acuden a referencias trascendentes ostensibles y que incluso pueden declararse explícitamente ajenas a estas. De todas maneras, el esquema canónico es análogo al de las instituciones religiosas. El saber y la opinión más o menos fundada operan, en el caso del canon laico, como poderes consagradores. Basta con que un departamento de literatura de una universidad prestigiosa o una gran editorial o un espacio conquistado en una poderosa empresa de radio, televisión o en revistas, periódicos y, ahora, internet respalden una voz, para que esta empiece a actuar casi como si se tratara, no tanto de la voz de un inquisidor, cuanto de la del propio Dios. No es necesario insistir en la obvia capacidad de exclusión-inclusión que tienen estos enormes medios de canonización y satanización, de inmortalización y aniquilación, según el caso. Desde luego, no estoy negando en lo más mínimo la honestidad y la importancia de la labor crítica y creativa de autores y críticos serios, entregados a una vocación genuina. Lo que afirmo es que el poder canónico de estos es insignificante frente a los agentes que acabo de referir de manera sumaria. Lo que afirmo es que unos saberes orientados a la canonización heterónoma desempeñan una función homologable a la palabra sagrada de los cánones de cariz explícitamente religioso.

Aunque parezca un endeble argumento *ad hominem*, considero justificado señalar en la propia trayectoria personal de Bloom la realización ejemplar del fenómeno que estoy señalando: un académico típico, con un enorme prestigio justamente ganado tras su labor en una de las universidades emblemáticas de Estados Unidos, se entrega con fervor inaudito a proponer nada menos que *el* canon occidental, valiéndose de parcelas importantes de la industria cultural que más atenta contra la mejor literatura. Y a fe que les está saliendo bien la jugada, tanto al propio profesor como a las empresas que prohíjan sus afanes canónicos, a juzgar por el movimiento editorial y mediático que logran impulsar a escala mundial. En realidad, tamaña incongruencia cuestiona en lo más

hondo la quimérica pretensión bloomiana de cimentar su canónica en valores ahistóricos. Es decir, el propio Bloom, con sus actos, pone en evidencia que la dinámica propia de Canon City no puede disociarse asepticamente de las determinaciones de la historia, entre las que se cuentan, por cierto, las de índole política y ese mundo de los negocios, las ganancias y las enajenaciones que ahora monopoliza el título de “economía”.

Ahora bien, las analogías entre los poderes canonizantes explícitamente religiosos y el que Bloom quiere habilitar — básicamente el de los propios escritores agitados por el agonismo consagrador— no terminan en lo que dicho hasta aquí. En el fondo, la adjetivación del canon bloomiano como “laico” luce como un artilugio destinado a establecer quiénes son los admitidos en el reino del cielo literario, solo que entre los requisitos para entrar en este paraje de inmortales no está el de asumir y practicar otra religión que no sea la de la “grandeza”, la “extrañeza”, la “absoluta originalidad”, el “placer difícil” de la lectura shakespeariana y freudianamente humanizadora, la “agudeza cognitiva”, la “energía lingüística”, el “poder de invención” y algún otro dogma o valor afín. Y la imposición autoritaria de unos criterios canónicos y una nomenclatura de escritores cerrada — al menos en relación con el pasado— tiene un aire de familia demasiado evidente con el ímpetu con que las religiones monoteístas regulan a la fuerza la vida de toda la grey y, sobre todo, administran la inmortalidad.

La tentación de insistir

Desde hace varios lustros, la situación en el mundo de las letras es como para desesperar a cualquiera que haya formado su ser conforme a la educación sentimental, teórica y estética vigente antes de la deriva posmodernista. La enorme cantidad de libros producidos por una frenética industria cultural, por una parte, y el arrollador relativismo del gusto y los valores, por la otra, impele a algunos a reaccionar en la dirección señalada o deseada por los nostálgicos. Por lo mismo que abundan las razones para apesadumbrarse por la pérdida de mucho

de lo estéticamente disfrutable forjado durante milenios de creación artística, no faltan los motivos para que alguien trate de “poner orden” en el caótico escenario en que se desenvuelven ahora las artes y, en concreto, la literatura.

De cara a la grey, a los lectores potenciales, lo esencial de todo canon a la antigua es el control. Respecto de sí mismo, de su economía interna, lo propio de esa clase de canon es la consagración inmortalizadora, la inclusión de unos pocos elegidos, a costa de la exclusión y la condena eterna al fuego y al rechinar de dientes de los más. Ambas funciones remiten a una autoridad canónica que opera más allá de todo cuestionamiento; es decir, puede resistir y aun potenciar y asimilar a su favor toda iniciativa en su contra. Hablar de esencias — como lo acabo de hacer— no necesariamente implica sustentar una ontología esencialista. No estoy planteando aquí que exista una cosa en sí, llamada *control* y *exclusión*, que sustente la realidad de un canon literario. Lejos de toda mistificación, simplemente señalo algo que — por la razón que sea— hace que los viejos modos de entender el canon sean lo que son y tengan su propio sentido. Y, al margen de que se lo juzgue como bueno o malo, necesario o superfluo, legítimo o autoritario, ese “algo” es la voluntad de controlar y expulsar y así imponer referencias estéticas predeterminadas en el discurrir espontáneo de la literatura.

Se debe reconocer a Harold Bloom el coraje de retematizar el canon, contra la corriente según la cual se vienen moviendo el arte y la literatura en los últimos tiempos, así como la crítica que se desarrolla en su entorno. Paradójica o contradictoriamente, apoyado por las mismas fuerzas impulsoras de la cultura de masas contra la que esgrime sus admoniciones, el más célebre literato estadounidense ha sucumbido a la tentación de insistir en la vieja Canon City, en una canónica que actúe como la referencia universal de la buena escritura y la buena lectura, tanto como de la crítica y la educación literarias. Y cuando hablo de insistir, estoy diciendo que Bloom pretende repetir a su modo, en su escala y en su contexto, una historia de control crítico sobre la literatura, a la que en principio nos figuramos como tierra de nadie, y más en estos tiempos.

Como sucede con el sustrato utópico y escatológico de la propuesta de Bloom, también esta audacia se ve afectada por el signo dual de lo positivo y lo negativo entremezclados. Hay que admitir la existencia de razones de suma importancia en favor de todo lo que se oponga a cierta barbarie mal disfrazada de cultura, fomentada por el afán de lucro económico. Pero lo que no se justifica es la insistencia bloomeana en el viejo esquema de Canon City a partir del desdén hacia los aspectos rescatables — por su dinamismo y fecundidad— del actual relativismo estético.

La reivindicación del gusto, de la sensibilidad educada y el valor estético, como fundamento de la bendición que confiere a algunos el título de mejor autor y a algunos libros el de mejor obra, así como del estigma de mala obra y mal escritor, contra los textos y los escritores que así lo merezcan, no es privativa de una canónica heterónoma como la que impulsa Bloom. Es cierto que ninguna comunidad artística ni ninguna tradición estética podrían formarse y existir sin unos procesos y disposiciones llamados a hacer valer lo que vale sobre lo que no en ese terreno. Pero ello no justifica un canon a la antigua, con todo lo que tiene de autoritarismo, heteronomía y cerrazón a la dinámica viva de la literatura y el arte del presente.

Es por entero cuestionable la pretensión bloomeana de un control omnímodo sobre la literatura actual, así como la fantasía de un canon a la vez único y laico, esto es: una vetusta economía canónica, que pueda renunciar a los fundamentos religiosos en que por fuerza se sustenta. Frente a la apertura de opciones estéticas que ha facilitado el venturoso auge del relativismo artístico, lo peor, lo más pobre, es pensar en el control autoritario, en la limitación heterónoma que supondría un canon totémico impuesto por un gran elector, investido por instancias demasiado humanas — como siempre— de un poder poco menos que divino. Ante el vértigo de la diversidad a que da lugar la pluralidad del gusto y del valor, no puede haber nada más decepcionante, además de inútil, que las inclusiones y exclusiones que hacen posible un modelo de inexpugnable Canon City. Está claro que la propuesta bloomiana no es lo que va a permitir afrontar, con la necesaria pertinencia cultural, la

innegable plaga de los muchos malos libros que estorban y aun asfixian a los mejores, así como la confusión estética general que potencian y usufructúan los agentes del arte mediatizado.

MALDITO CANON

El canon de los condenados

Canon City, entendido al modo de Bloom, es el último gran avatar de la imaginación de un cielo, en la economía de la salvación estética de los escritores. El “canon occidental” es el nuevo empireo que habrán de habitar los inmortales, de entre quienes han cultivado algún modo de la poesía, en el sentido griego de la palabra (toda creación artística). Pero, entre las consagraciones canónicas de las diversas épocas antiguas — hasta el Renacimiento, por caso— y la propuesta por Bloom, están las nomenclaturas de los malditos sin remedio y de quienes, liberados de algunas perpetraciones perdonables y ocasionales, podrían redimirse. En menos palabras: una canónica del infierno y el purgatorio. Algo que — también hay que señalarlo— constituye el reverso del discurso canónico, entre las posibilidades de la lógica del asedio.

Me refiero en concreto a la larga tradición, todavía no hace tanto clausurada, de los “índices” inquisitoriales de textos prohibidos y de cierta variedad de libro, entre premática y directorio, donde algunos ardorosos guardianes de la fe católica y la moral establecida condenan, absuelven y administran penitencias entre los escritores. Aludo, también, aunque de forma menos directa y enfática, a la censura contra las más diversas formas de expresión literaria.

No voy a cometer el desatino de emprender aquí una historia de esta sombra tétrica, que ha acompañado a la literatura desde sus inicios. Será suficiente con establecer algunas afinidades y diferencias de esta variante de la canónica respecto de la propuesta por Bloom. Dentro de esos límites, bastará con examinar sumariamente, en su momento, la peculiar lógica de la sinrazón inquisitorial de cara a la literatura, junto con un par de “essais de classification au point de vue moral” de

novelistas y novelas de todos los tiempos y lugares, debidas al jesuita Pablo Ladrón de Guevara y al abad Louis Bethleém.

Hay, por lo menos, tres diferencias fácilmente observables entre la canónica de Bloom y las nomenclaturas de cariz inquisitorial. Mientras aquella pretende basarse exclusivamente en criterios estéticos, estas privilegian los de índole moral e ideológica, o se atienen a ellos en exclusiva. Cuando Canon City se diseña para excluir a indeseables reos de lesa literatura, los prontuarios de la condenación religiosa incluyen a los malditos. Por último, si el empeño del profesor de Yale estriba en imponer una lista de los libros que toda persona culta debe leer, el de censores e inquisidores consiste en advertir sobre los textos que nadie debe leer.

La primera de tales distinciones no es tan irreductible como parece, o como cierto esteticismo, a su modo tan fanático y unilateral como el moralismo, se empeña en afirmar. Las lindes que delimitan lo ético y lo estético no son tan fácilmente diferenciables. La apariencia de una disociación tajante e insuperable entre ambos modos de asumir la literatura y el mundo mismo puede deberse a la divergencia de las fuentes de legitimación de las prácticas que realizan quienes se identifican con una u otra posibilidad. El poder canonizador y proscriptor de entidades como la Iglesia católica no solo es notorio, sino que ha sido inmenso en ciertas épocas de la historia. Voltaire ironiza respecto de los alcances de esa fuerza, cuando en su *Diccionario filosófico*, al referirse a la Inquisición, advierte que “hay ahí [en la existencia y procedimientos de esta] algo de divino: pues es incomprensible que los hombres hayan sufrido este yugo pacientemente”. Así como las mentes inquisitoriales tienen resuelto el problema de la legitimidad de sus actuaciones, desde su creencia en el Dios que también sustenta la institución a la que sirven, las instancias canonizadoras esteticistas deben construir sus propias bases legitimadoras a partir de sus propios medios intelectuales. Quien canoniza en función del esteticismo solo puede contar con un poder sacralizador una vez que ha elaborado, con la consistencia mínima exigible, un discurso equiparable al de la palabra revelada. El hecho de haber logrado esto — con alcances ciertamente discutibles,

pero también innegables— es lo que dota a Bloom de una condición sacerdotal análoga a la de los oficiantes de una religión en forma. Solo tras esta autocanonización es pensable el efecto inmortalizador de los afanes canónicos del investigador de Yale.

Para decirlo de otra manera, solo a partir de ese paso resultaría concebible un canon que pretende ser “laico”, porque únicamente apela a criterios estéticos de valoración. En este punto, Bloom se deslinda sin ambages de todas las vertientes de la que él llama “escuela del resentimiento” (los marxismos; las corrientes posmodernistas procedentes de la deriva semiológica, estructuralista, fenomenológica, existencialista, en especial “esa moda importada llamada desconstrucción”; la perspectiva de género y la de la “diferencia” cultural y racial...”, lo mismo que de cualquier postura moralista y expresamente religiosa. Sin embargo, no basta con tomar esas distancias para que suceda lo mismo respecto de la moral misma a la hora de asentar la Gran Elección de los autores y los libros insuperables.

En realidad, la iniciativa canónica de Bloom podría interpretarse justamente como un intento de poner orden en el mundo de la literatura, amenazado de salirse de madre, a raíz también del libre desenvolvimiento del esteticismo y no solo de la acción crítica de los ideólogos “del resentimiento”. No es descabellado señalar, aunque solo sea a título de hipótesis, alguna liga entre la situación que Bloom pretende reparar y el proceso general de estetización del mundo por obra de la subjetividad moderna. La Modernidad puede actualizar, a su modo, el gran antídoto griego contra todo lo que la realidad pueda depararnos de deletéreo: leer el universo en clave estética. Será Nietzsche quien, con más hondura, perciba este giro espiritual cuando, a raíz de su deslumbrante interpretación de la tragedia griega, proclama que “solo como fenómeno estético se justifica la existencia del mundo”. Pero también hay que considerar la liberación estética que el sujeto creador experimentó a partir de la instauración progresiva del ideal del “arte puro” y las revoluciones irreversibles introducidas por el espíritu vanguardista, que se despliega con fuerza indetenible desde la segunda mitad del siglo XIX, entre otros fenómenos de la historia cultural de Occidente.

Es razonable pensar que, tal como una Iglesia decadente, a finales del siglo xx, con los poderes político y moral de antaño desmedrados, reacciona con coletazos inquisitoriales contra la evolución esteticista de la literatura y el arte, nuestro crítico norteamericano se alza en contra de la misma evolución en una etapa en que es el esteticismo lo que entra en un mal momento.

Bloom parece perder de vista que la crisis que su programa canónico pretende superar se debe a la sensación de vacuidad que entorna al esteticismo. Ciertamente, el rechazo a referencias y tutelajes ajenos a la propia dinámica del arte y la literatura trae aparejado, junto al gozo estético, una vivencia liberadora. También hay que tener presente que una obra con verdadera vocación artística aspira, en primer término, a realizar esta dimensión, al margen de sus potencialidades morales del signo que sean. Estas han sido las principales justificaciones y los más poderosos asideros y atractivos del artepurismo. Pero, tal vez obnubilados por tan gratificantes beneficios, los partidarios de la experiencia artística en sí no se han apercibido de que fijarse exclusivamente en ella comporta otro modo de la unilateralidad. Por muy importante que sea para una persona — sobre todo si cuenta con criterio propio, con autonomía— la delectación que le cause un buen texto o una obra plástica o musical, es obvio que la vida no se reduce a ello. No asombra, entonces, que aun cuando el ideal del arte por el arte lo haya protegido de las intromisiones de la religión y la moral, no haya podido lograrlo respecto de otras posibilidades ideológicas. Y es que, ahora que la libertad creadora no puede sentirse amenazada — al menos en los países que han asumido por entero el “espíritu de Occidente” — ni por quienes celan los dogmas de una religión ni por los guardianes de la vida sexual de cada quien — es decir, por ningún factor ideológico, político ni moral—, se antoja una frivolidad anacrónica reivindicar el arte puro al estilo de comienzos del siglo xx, pongo por caso.

Una de las ilusiones del esteticismo ha sido la de una eventual liberación de la dimensión ética de la existencia humana. Sus adeptos más fervientes han vivido en la fantasía de esa prescindencia imposible. Por lo mismo, no se han percatado de que las renunciaciones y abomina-

ciones de lo ético son, a su manera, manifestaciones de una específica actitud moral. El esteticismo no ha reparado en que él mismo es un eticismo sutil, oblicuo y refinado, que tiene la particularidad de ignorar esta condición. Y esa ignorancia de sí como peculiar opción ética es la que ha dificultado y aun impedido la busca de un equilibrio entre una radical e inalienable autonomía estética y una autodeterminación ética igualmente profunda. La reivindicación, a lo Bloom, de un esteticismo extremo viene a ser tan inoperante y extemporánea como la rehabilitación de los viejos presupuestos y exigencias relativos al compromiso ideológico y político del arte y de quienes lo cultivan.

En lugar de procurar el mencionado equilibrio entre la capacidad autónoma de crear y la capacidad igualmente autodeterminada de obrar éticamente, los practicantes más decididos del esteticismo se han movido durante más de un siglo en medio del pecado de omisión consistente en tratar de vivir con intensidad la experiencia artística, al tiempo que se desentienden de las demás necesidades, aspiraciones e intereses humanos. Se entiende que, en un mundo cada vez más complejo y difícil de comprender, a la par de más azotado por las calamidades emanadas de las diversas etapas evolutivas del capitalismo, el esteticismo suene a muchos a pura frivolidad. También es fácil de ver, por lo mismo, que una canónica erigida sobre bases esteticistas decaiga, entre en crisis y se vea en peligro de estallar y convertirse en añicos, pese a los intentos *a contrario* de Harold Bloom y quienes piensan como él. La insatisfacción que rodea a todas las modalidades pasadas y actuales del ideal que Bloom condensa en el término *canon occidental*, no tiene entonces una única raíz identificable con el influjo de ciertas teorías sobre la crítica de la literatura enfermas de resentimiento. Por lo que toca a la mayoría de las corrientes que Bloom estigmatiza con este marbete, a la vez psicologista y despectivo, la verdad es que prosperan precisamente por el vacío ético y el consiguiente hábito de irresponsabilidad política propiciados por el esteticismo unilateral. Así como este reaccionó contra un orden moralista, una nueva sensibilidad se alza contra las potencialidades evasivas de una idea del arte en extremo autorreferencial.

El esteticismo, en el campo de las diversas expresiones del arte, ha tenido plena justificación en un mundo en el que la socialización y el control moral de las personas se ha ejercido desde instancias y dispositivos expresamente dedicados a ello, como la familia, los aparatos educativos, las instituciones religiosas y los medios de comunicación. Antes de su extensa implantación en el desenvolvimiento del arte y la literatura de los últimos tiempos, en Occidente, el reclamo esteticista contra la intromisión de instancias moralistas, como la Iglesia, estaba completamente justificado. Y lo estará siempre que algo obstruya o amenace la principal función de toda expresión artística, que es la estética. En la Antigüedad, en todas las épocas anteriores a la Modernidad, con diferencias puntuales que no viene al caso consignar aquí, la literatura y el arte cumplían una doble función ético-estética, en una atmósfera ideológica en la que no se podía disociar la belleza de la verdad y la bondad. En un contexto nuevo, donde todo tendía a especializarse, donde los procesos de toda clase se dividían en parcelas que aspiraban a una autonomía total, parecería más lícito y pertinente abogar por una actividad creadora, sin compromisos con algún interés extraño a su propia dinámica y a sus propios frutos.

Sin embargo, nada proporciona bases suficientes para asegurar que la literatura y el arte se puedan liberar de alguna clase de vínculo, conocido o no, aceptado o no, con lo ético. Esto es algo que, en los hechos, también admite el propio Bloom. De otra forma no se entendería su propia voluntad canonizante ni la publicación, por caso, del libro *Cómo leer y por qué*, si no estuviera interesado plenamente en potenciar las consecuencias éticas de la literatura. Incluso *El canon occidental* responde al anhelo de salvar una tradición humanística, cuyo cimiento se halla en lo más granado de una escritura con radical sentido estético. En otras palabras, la obra más afamada de Bloom evidencia su intento vehemente de evitar el derrumbe de la *paideia* a la que ha dado forma Occidente, a través de los siglos; y hablar de *paideia* es hablar de transmisión transtemporal, generación tras generación, de lo mejor de una cultura; algo, por lo demás, indisociable de un *ethos*.

Así que una cosa es la ancilaridad, la subordinación a lo político y lo social, que los ideólogos pretenden imponer sobre la faceta estrictamente estética de toda verdadera obra con pretensión artística. Otra muy diferente proclamar una pureza tan extrema que llegue a parecer cosa de otro mundo. La posición de los primeros puede resultar — como de hecho lo es— inaceptable para muchos; la segunda opción, por su parte, es sencillamente una imposibilidad. Más aún en este momento histórico, en el que no es difícil constatar cierta entropía caótica, tanto en los dominios del arte como en los de la ética y la política, por lo que luce por entero legítimo volver a hacer la pregunta acerca de si la creación estética debe asumir o no alguna responsabilidad con el destino humano, más allá de garantizar la pureza de la experiencia estética. Formular esta interrogante comporta justamente lo contrario a identificarse con posturas previas, con ataduras ideológicas, económicas o con cualquier otra de índole extraestética.

Acendrar las exigencias del esteticismo, como pretende Bloom con su canon, es seguir en la unilateralidad y cerrar los ojos y los oídos ante las nuevas exigencias que depara la historia. Es desconocer, por ejemplo, la observación de Bourdieu en el sentido de que la invención de “lo estético puro” está indisolublemente vinculada con la generación de una nueva “personalidad social”. Considero que Bloom tiene razón al recelar del criterio de la justicia social como motivo creador y referencia de valoración de la literatura, ahora y siempre. Entiendo que también está en lo correcto cuando reivindica “la soberanía del alma solitaria” como condición para el desenvolvimiento satisfactorio de la literatura. En este punto, Bloom actúa en plena consecuencia con el ideal del sujeto moderno — a mi juicio, insuperado, pese a las fuertes y reiteradas críticas a que ha sido sometido en especial durante el último siglo—, y me parece que no puede ser de otro modo. Sin embargo, se le pueden achacar yerros semejantes a los que cometen sus denostados “apóstoles del resentimiento” cuando considera que el futuro de la literatura más elevada se decide en el terreno exclusivo de una canónica sostenida por unos valores que se suponen, en puridad, estéticos.

En realidad, es un error contraponer de manera taxativa los criterios estéticos a los de índole ética (en los que, convencionalmente, podrían caber los de carácter social y político). Tampoco conviene una yuxtaposición de valores éticos a los estéticos en la creación y en el acto de juzgar sus resultados. No reivindico este ideal que, a su modo, recoge la vieja consigna de “enseñar entreteniéndose” con la que se dora la píldora del pedagogismo, por ejemplo, en el *Quijote*. Tal vez el camino hacia una respuesta satisfactoria a la pregunta sobre los nexos actuales de la literatura con el destino humano es el que se transite en pos de la meta de vivir y hacer vivir. El ejercicio radical de estos dos verbos complementarios no repara en disecciones de la vivencia; no se fija en si esta es puramente estética o no o en si debe ser más ética o no. Se ocupa en lo suyo: sostener y enriquecer, con la mayor intensidad posible, la fuerza que nos impulsa a perseverar en el ser, con independencia de cómo se quiera entender esto último. Se diría que, en los casos de obras como la *Ilíada*— muestra entre muchas de obra que logró armonizar efectivamente sus funciones estética y ética, por lo demás indisolubles—, opera un desleimiento osmótico de las fronteras que traza la imaginación entre lo que se predica como ético y lo que se figura como estético, y basta con que eso permita vivir y crecer humanamente. Podría afirmarse, entonces, que en lugar de promover discriminaciones tajantes y guerras ideológicas, como las que emprenden Bloom y quienes lo combaten, cabría pensar en el desiderátum de procurar siempre la vida en el texto y el texto en la vida. Después de todo, como vio muy bien Nietzsche, “el arte es el gran estimulante para la vida: ¿cómo podría entenderse como algo sin objeto ni meta, como *l'art pour l'art*?”

Como podrá observarse, las prescripciones canónicas y las censuras que dan forma a los índices de libros prohibidos se enderezan, por caminos diferentes, a concretar una misma función en el orden del sentido: imponer autoritariamente una orientación estética en la literatura. En verdad, esta misión no solo la cumple una iniciativa esteticista como la de Bloom, sino también las de cariz moralista. Algo que, por lo demás, tienen muy claro quienes se identifican con estas

últimas. De ahí que el abate Bethléem, al principio de su catálogo de novelas dignas de ser leídas y merecedoras del rechazo mojigato y clerical, advierta con claridad agradecible: “Esta selección es delicada: 1º pues limita los derechos del arte sometiénola a las leyes morales y desemboca en proscripciones; 2º pero es necesaria: las exigencias del alma están antes que las del arte”. Por lo demás, esta aclaratoria del clérigo concuerda con la caracterización que hace J. M. Coetzee de ese modo del asedio, en *Giving Offense: Essays on Censorship*: “es propio de la lógica paranoide de la mentalidad censora suponer que la virtud, como tal, debe de ser inocente y, por ello, a no ser que se la proteja, vulnerable a las tretas del vicio”. Finalmente, la coincidencia de efectos entre un modo y otro del asedio, junto con la constatación de que ostentan vínculos inevitables con la simbólica y, en general, el discurso de las religiones, permite advertir el hecho de que ambas opciones tienen un aire de familia.

El canon bloomiano y las nomenclaturas de la proscripción vienen a ser las dos caras de una sola moneda: la del ideal sacerdotal, cuya misión consiste en administrar la economía de la salvación, aceptando a los elegidos y enviando a cada condenado a su respectivo infierno. Aunque la afirmación pueda parecer descabellada, es más lo que emparenta a Harold Bloom con el abate Louis Bethléem que lo que los separa, sin que esto último se deba negar ni menospreciar.

Condenar, quemar, manipular “genes”

Tanto el canon occidental como el discurso del asedio moralista y religioso responden a una voluntad de heteronomía. Se trata de impedir o, al menos, obstaculizar el contacto libre y aun inocente, literalmente irresponsable, del lector con el libro con pretensiones estéticas. Son, pues, dispositivos de control, piedras en el camino de la autonomía creadora, tanto en el sentido de quien escribe como en el de quien lee.

La voluntad de censurar y coartar de muchas maneras la libertad del lector en sus relaciones con el texto es tan antigua como la escritura misma. Se tienen noticias de la persecución de Platón contra las obras de

Demócrito, hasta el punto de planear quemarlas y hacerlas desaparecer por completo. Horacio, por su parte, en su célebre *Carta a los pisones*, registra la censura en el teatro antiguo. A lo largo de los tiempos, en fin, se suceden los casos de aniquilación de grandes bibliotecas por motivos de profilaxis y prevención ideológicas. El venezolano Fernando Báez ofrece una profusa relación del fenómeno en *Historia universal de la destrucción de los libros*. Basta deslizar la mirada por sus páginas para percibir las magnitudes de tamaña devastación, así como lo que la ha motivado a lo largo de distintas épocas y en diversos puntos del orbe.

Lo que esa historia siniestra pone de bulto es que nadie ha llegado tan lejos en el empeño de establecer, consolidar, perpetuar y perfeccionar un dispositivo de control de la producción y recepción de textos que la Iglesia. En ese abominable arte, esta ha superado y servido de maestra a poderosos estados autoritarios de diverso signo. Un historiador acucioso, como el mencionado Fernando Báez, parece quedarse corto cuando señala que “la Inquisición fue una de las instituciones judiciales de naturaleza religiosa más severas que haya podido crear el hombre para combatir la disidencia y el pensamiento heterodoxo”. Así pues, por sus magnitudes e importancia, por la abyección de sus fines, por la perversa ferocidad de sus procedimientos y la paradójica ambigüedad de sus efectos, en suma, por su condición de modelo de la heteronomía en el ámbito de la lectura, conviene hacer una mínima cala ilustrativa en las bases históricas de la censura y la inquisición eclesiásticas.

No es temerario asegurar que la pulsión inquisitorial de la Iglesia tiene que ver con su larga tradición de combate ideológico contra adversarios externos — las grandes escuelas filosóficas, las demás religiones, tanto monoteístas y como politeístas, los movimientos ideológicos más influyentes...— y enemigos surgidos en su propio seno, como todo aquello que la jerarquía oficial ha tachado de herético. Desde sus comienzos, la historia del cristianismo puede reducirse, en gran medida, a la lucha persistente y enconada de sus ideólogos y jercas por defender milímetro a milímetro el territorio de la *ortodoxia fidei* (rectitud o corrección de la fe), en contra de todo lo que la amenazara desde fuera y desde dentro. Ese antecedente sirve al Vaticano de “capi-

tal inicial” en la formación de un imponente dispositivo de control de la escritura y la lectura, en el momento en que surge y se expande la técnica de impresión por tipos móviles de Gutenberg, que en general coincide con el más importante cisma del cristianismo en Occidente, a resultas de la propagación del vasto movimiento que objeta la tradición católica y el poder de Roma para desembocar en la Reforma protestante.

No es de extrañar que algo que podría llamarse “mentalidad inquisitorial” sea consustancial a los procedimientos de los guardianes de la fe y la moralidad vigente, en las instancias mayores y menores de la jerarquía eclesiástica. Es de suponer que esa historia de enfrentamientos contra la heterodoxia ha sido decisiva en ese fenómeno. También debe de haberlo sido para su normalización y para su entusiasta asunción por parte de quienes se han dedicado a infamar, condenar, expulsar, reprimir obras y autores en nombre de la religión. De ahí que, por ejemplo, en ese auténtico tesoro de la iniquidad que es *Novelistas malos y buenos*, el índice particular elaborado a comienzos del siglo XX por el jesuita Pablo Ladrón de Guevara, se pueda leer lo siguiente:

¿[...] por qué la Iglesia prohíbe los malos libros? Como madre amorosísima, los prohíbe para evitar la ruina de la fe y buenas costumbres de sus hijos. Y es tan antiguo en ella el prohibir y quemar los libros perversos, que en tiempo de San Pablo se cuenta, en los Hechos de los Apóstoles, haberse quemado de una vez públicamente en Éfeso por valor de 50.000 denarios, o sea unos 45.000 francos. En el concilio de Nicea, el año 325, se echaron al fuego los de Arrio y en otros tiempos los de otros, como los de Abelardo, Marsilio Patavino, Hus y mil más. Pero no es la Iglesia la única en condenar los malos libros: hasta el mismo Juliano el apóstata prohibió, y a sus pontífices, la lectura de novelas; Roma y Lacedemonia las prohibieron también, y Diderot arrebató, irritado, de las manos de su hija, libros que él mismo publicaba para corromper a la juventud. Cosa semejante se refiere de Dumas.

Pese a toda su mezcolanza sofisticada, este pasaje no tiene desperdicio. Sin embargo, no voy a hacer aquí un análisis minucioso de él. Basta como ejemplo de la manera como el censor se autojustifica, apelando precisamente a una de las facetas más negras de la historia del cristianismo. Y en ese afán autolegitimador, el inquisidor no tiene empacho en apelar a abusos cometidos incluso por sus enemigos ideológicos más acerbos, como es el caso del emperador Juliano, y como también lo son los de Diderot y Dumas, quienes en *Novelistas malos y buenos* aparecen con las peores calificaciones. Eso, claro está, bajo el supuesto de que tengan alguna veracidad sus señalamientos contra ambos escritores.

Desde luego, junto a los aparatos de control eclesiástico de la literatura se hallaban también los de los poderes temporales, tratando de impedir la salida y circulación de textos que los cuestionaran políticamente. Sin embargo, la relevancia de estos, por mucho que haya sido significativa en algunas épocas y lugares, como en el caso de la monarquía francesa, nunca alcanzó ni las dimensiones ni la repercusión ideológica de los dispositivos inquisitoriales. Ahora bien, tal vez la modalidad más temible de control sobre la producción y recepción de obras literarias es la que resulta de la conjunción de la política con la religión. Esto es lo que sucede en las estructuras del extenso y duradero imperio español, desde sus mismas raíces históricas; es decir, desde los tiempos de los reyes católicos. No en vano, Antonio Sierra Corella, censor y apologista de la censura “nacional-católica” — esto es, franquista— en la España de mediados del siglo xx, invoca a “nuestros Reyes Católicos, Fernando e Isabel”, como referencias ennoblecedoras de su siniestra labor, en el mismo nivel que los principales artífices de la Inquisición en la jerarquía romana. El dato no pasaría de ser una curiosidad para historiadores eruditos de no ser porque ese modelo de heteronomía sustentado en el pacto de dos potencias conservadoras fue actualizado, por ejemplo, bajo la dictadura de Franco, en pleno siglo xx. En realidad, esta manera de entender y ejercer un control represivo sobre la literatura respondió a una consciente reacción contra la forma en que asumían su desenvolvimiento los gobiernos no asimilables a absolutismos o variantes de lo que en el siglo xx sería el fascismo. Así,

se entiende que Sierra Corella lamenta que, en el siglo XIX, luego de “establecida [...] la libertad de imprenta”, los gobiernos “más o menos liberales” — como los califica él con prudente ambigüedad— “ejercían el derecho de censura de una manera poco adecuada a la suprema y legítima defensa del Estado; después de haber dejado producirse el mal, tratan de repararlo con medidas de policía, de eficacia muy discutible, a largo plazo, tanto en el terreno religioso y moral como en el intelectual y político”.

En 1487, el papa Inocencio VIII avala las resoluciones sobre censura previa contra el uso de la imprenta, emitidas por los obispos de Wurzburg y Maguncia, en 1482 y 1485, respectivamente. Esta iniciativa papal marca la pauta de lo que será la actitud de la Iglesia en todo lo concerniente al control ideológico de todo texto antes de su impresión. El Vaticano irá asentando y perfeccionando un cuerpo normativo, especialmente a la vera del fervor inquisitorial de papas como Pío IV y Benedicto XIV. El emblema de esa voluntad de coerción son los lemas *nihil obstat e imprimatur*, es decir, las autorizaciones suscritas por censores y obispos. En los territorios identificados con el catolicismo, tenían que aparecer por fuerza en las primeras páginas de toda obra relacionada con la religión, a la hora de llegar a las prensas.

Ahora bien, en este discurso del anatema, hay que distinguir entre el control previo de la literatura, que es lo que comúnmente entendemos por “censura”, y la prohibición *a posteriori*, que es la base del *Index*. Y aun en esta vertiente de la heteronomía dirigida a coartar las libertades de los lectores, hay que diferenciar la condena total de un libro o todos los que ha escrito determinado autor de las expurgaciones parciales, junto con las consiguientes indicaciones inquisitoriales, relativas a las correcciones que se le exigen. Por ejemplo, ya en 1584, el cardenal Quiroga publica en España el *Index librorum expurgatorum*, inventario de obras de autores católicos que, según la Iglesia, son adulterados por los herejes, así como obras de heresiarcas que podrían ser de provecho para la erudición religiosa una vez que se sacan de ellas los errores.

Además, es menester referir un componente del orden de la proscripción más importante aún que los índices de textos prohibidos y

los expurgatorios: las normas generales que regulaban las actuaciones y las decisiones de censores, inquisidores y de todos los que pusieran en práctica la política eclesiástica de control y represión de la literatura. Estas reglas tenían su fuente en los pontífices mismos y acompañaban a cada edición del Índice de libros prohibidos. La divulgación de estas prescripciones y elementos de juicio sirvió para contrarrestar las limitaciones de los índices ante la creciente proliferación de libros condenables, en un contexto de evolución acelerada de la literatura y de pérdida de poderío por parte de la institucionalidad eclesiástica. Puesto que, en cierto momento, resultaba imposible incorporar en la lista de obras proscritas todas las que la industria editorial ponía en el mercado, el Vaticano delegaba en instancias subalternas su labor inquisitorial, con base en preceptos explícitos y de observancia obligatoria. Esto explica no solo la existencia de un *Index* emitido desde Roma, periódicamente renovado, sino la de numerosos listados afines publicados por obispos u organismos regionales de la Iglesia, como un “Concilio de la América latina”, que cita Ladrón de Guevara. Por supuesto, también permite entender la publicación, con aval oficial de la jerarquía católica, del catálogo firmado por este y el del abate Bethléem, a los que me vengo refiriendo con insistencia, en su condición de muestras que representan la lógica perversa de la proscripción.

A la vera del Concilio de Trento, el papa Pío IV promulga las reglas generales que habrán de orientar la tarea de los censores e inquisidores, a partir de la publicación del *Index librorum prohibitorum* de 1564. Un poco más tarde, en 1571, Pío V instituye la Congregación del Índice, sin que ello signifique que fuera la primera instancia proscriptora que conociera la historia de la Iglesia. Sin embargo, la iniciativa permite observar con facilidad la importancia que le asigna la más alta jerarquía romana a un dispositivo ecuménico para el control y la represión de lo que se pretendiera y lograra publicar en la época. Lo que la Iglesia combate con más ahínco en esa época no es una escritura con intención estética, sino un tipo de discurso que se enfrenta en el terreno dogmático y político con la ortodoxia católica: el protestantismo y otras corrientes heréticas más o menos afines, aparte de las expresiones que transluzcan alguna

huella de judaísmo o islamismo. El primer Índice elaborado por el clero español aparece en 1559, a instancias del inquisidor general Fernando Valdés, y responde al propósito de combatir, de manera implacable, contra esos enemigos de una religión cuyos jefes consideran como la única correcta y verdadera. A partir del XVII, la atención del Índice se centrará en doctrinas como el jansenismo, en la filosofía de la Ilustración, en la masonería, en las ideas que realiza la Revolución francesa y las que derivan de las frustraciones históricas que esta genera: como el socialismo y el anarquismo. También seguirá de cerca la deriva liberal de los movimientos revolucionarios de la época. Desde luego, lo que inquieta a la Iglesia no es solo lo que tiene por error doctrinal; también mira, con especial denuedo, por las consecuencias morales que acarrearán los cambios en los dominios de la ideología. En concordancia con el interés por combatir sin tregua todos esos demonios, los oficiantes del anatema juzgarán las obras literarias según la mayor o menor presencia de estos en sus páginas.

Sabemos lo que le cuesta a la Iglesia aceptar las novedades históricas que amenacen con alterar su estabilidad estructural y el monopolio ideológico que tanto la complace. Se ha comprobado numerosas veces cómo se ha opuesto a los cambios operados en la visión del mundo, a partir del Renacimiento y, sobre todo, de la Ilustración y la Modernidad. Ha mantenido la misma actitud frente a los avances de la ciencia. Los siglos no han podido borrar el ridículo de negar, por simple ceguera dogmática, evidencias como el hecho de que la Tierra gira alrededor del Sol. No debe sorprender, entonces, que haya reaccionado con igual o mayor cerrilidad contra la palmaria evolución general de las artes y, en concreto, de la literatura. Solo cuando el mundo asumía como algo normal la desintegración del control espiritual monopólico que se arrogaba ese avatar del totalitarismo universal, que fue en sus tiempos la Iglesia romana, cuando era inevitable la diversidad de opciones ideológicas y religiosas, cuando ya no se podían negar los progresos — siempre perfectibles, desde luego— en la política y en la organización de la vida en sociedad y cuando nada podía detener el alud de obras literarias que surgían de plumas libres, no sujetas a coerción alguna,

el Vaticano empezó a dismantelar, poco a poco y hasta reducirlo a su mínima expresión, el aparato inquisitorial. Así, la Congregación del Índice no fue abolida sino hasta 1917, por Benedicto XV, sin que por ello desapareciera del todo la maquinaria del anatema, pues, continuó viva todavía como parte de las competencias de la Congregación del Santo Oficio. Solo en 1965, hace poco más de 40 años — que no son nada en la perspectiva del tiempo histórico—, el papa Paulo VI suprimió definitivamente el Índice.

La coacción del discurso inquisitorial no era lo que se dice simbólica, no se limitaba a sembrar la culpa entre quienes transgredieran las prescripciones en que se sustentaban el *Index* y los catálogos que lo ampliaban y actualizaban, así como entre quienes se atrevieran a desdeñar sus proscipciones. De acuerdo con la propuesta de Bloom, el lector que se entretenga con una literatura distinta a la canonizada por él o el escritor que no se apegue a sus criterios estéticos — y esteticistas— pagará con la exclusión. Sabemos que un castigo así puede ocasionar consecuencias de gravedad considerable entre quienes integran una comunidad literaria. De manera análoga, la transgresión de las reglas generales que servían de base a los anatemas eclesiásticos era motivo de sanciones que, en ciertas épocas de la historia, hasta podían poner en riesgo la vida o la integridad moral de quienes tuvieran tal osadía. En la medida en que la Iglesia va perdiendo poder para regular la vida privada y pública de la gente, esas puniciones quedan en un plano declarativo, de modo similar a como sucedería ahora con quienes no acataran el canon occidental. Pero, en sus orígenes y durante siglos, la lectura y la conservación de libros que defendieran alguna herejía o que contaran con la proscipción expresa del propio papa de Roma se consideraba un pecado digno de la pena de excomunión. Y la simple relación con obras que estuvieran incluidas en el Índice se juzgaba causa de pecado mortal. Como es de suponer, la condición pecaminosa de la escritura o la lectura de tales obras cimentaba con un basamento de terror espiritual una heteronomía, una intromisión que limita y tiende a anular — cuando no lo hace por completo— la libertad creadora de quien escribe y de quien lee.

Y ¿para qué tanto afán de sujeción, tanta coerción contra la libertad creadora? Como los propios proscriptores y expurgadores reconocen con toda claridad, no es el valor estético lo que está en sus prioridades. Esto es obvio, como lo es también lo que advierte Vicente Llorens: que “los examinadores del Santo Oficio eran teólogos, no críticos literarios”. Ello hace que sus juicios sobre obras que básicamente ostentaran una voluntad estética fueran inevitablemente ridículos, incluso para el sentir general de la gente medianamente culta, en las épocas en que fueron emitidos, pese a que la moral ortodoxa de la Iglesia gozara todavía de una amplia aceptación formal en la sociedad. Lo mejor para hacerme entender será mostrar un ejemplo ilustrativo de lo que acabo de decir.

Veamos lo que, según el discurso del anatema, debemos tener en cuenta a la hora de pensar en leer a Cervantes. Este monstruo de la narrativa universal, toda una literatura por sí solo, merece para el abad Bethléem apenas 12 exiguas líneas. Dos de estas se destinan a decir que su vida misma fue una “dolorosa novela”. La parte media de la nota es para informar de que en 1605 “se reveló con brillantez” como escritor con su *Quijote*, obra que ha merecido numerosas traducciones. Pero el meollo de todo está en la línea y media en que advierte sobre “algunos trazos que podrían afectar a niños y doncellas”, y en la media línea en que sostiene que las *Nouvelles* — se sobreentiende que las “ejemplares” — son solo para adultos.

Pese a que, en general, Ladrón de Guevara es infinitamente peor que su homólogo francés, en el caso de Cervantes, aun cuando también emite una valoración banal e insulsa, por lo menos le dedica un poco más de espacio (tal vez porque en *El coloquio de los perros* este ensalza a la Compañía de Jesús). Detalle nada superfluo si se tiene en cuenta que se despacha, por ejemplo, a la inmensidad que fue Zola en menos de ocho líneas, una de las cuales, la más importante — tras todo el rosario de lugares comunes de la crítica católica contra el autor de *Les Rougon-Macquart* —, no es ninguna novedad: todas sus obras “están prohibidas en el Índice actual”. Pues bien, todo lo que importa destacar al jesuita, en la obra del de Alcalá de Henares, es que algunos pasajes representan algún peligro para la castidad de los lectores, algu-

nas escenas contienen “frases no buenas, saliendo además [...] malas mujeres” y otras más representan “caídas deshonestas” de personajes femeninos y aspectos de similar tenor. Paralelamente, sin desviarse nunca del criterio moralista, Ladrón de Guevara también refiere algunas partes “buenas” en la obra cervantina, como por ejemplo sucede con *La gitanilla* y *El amante liberal*, que “no tienen cosa mala, aunque tratan de amores”.

Se percibe con claridad el interés del inquisidor en la suerte que corra el alma del individuo. Y no solo desde la perspectiva de la pobre oveja susceptible de sucumbir a las tentaciones del mundo, la carne y el diablo, en forma de “mala” literatura, sino desde la de los autores. Pues, según el censor Sierra Corella, nada permite pensar que “los escritores en general son espíritus normales”, razón por la que debe tenerse en cuenta qué proporción de ellos “tienen la visión deformada, el gusto pervertido y la propia estimación y la vanidad elevada a un grado inadmisibles”. Pero llama la atención que tan ingentes esfuerzos en procura de la redención de cada mortal, en la parte que toca a sus inclinaciones hacia la literatura, no basten para sosegar al forjador de anatemas. Más allá del individuo están las entidades que prefiguran el reino de Dios, aquí en la Tierra, y todo lo que se haga para la salvación a escala de lo personal y privado debe hallar su sentido en aquellas. Así, en realidad, la censura y la expurgación se justifican como actos en defensa de “una sociedad perfecta, como la Iglesia”, lo mismo que de “una sociedad bien constituida y necesaria, como es el Estado”.

Las fuentes de tanta responsabilidad, de tanta seguridad y contundencia, en el ejercicio crítico inquisitorial, son diversas. La mayor de todas, ya se sabe, es siempre la divinidad de la que deriva la verdad revelada y la institucionalidad que se encarga de propagarla y sostenerla en el tiempo. También es claro que todo el intrincado y complejo sistema de normas que emana directamente del papa, de los concilios y de otras instancias de la jerarquía eclesiástica, dota al catalogador de anatemas de una sólida legitimidad, siempre que se acepten esa normatividad y esas autoridades. Pero, aparte de esas dos grandes bases de legitimidad para la infausta labor de inquisidores y expurgadores,

hay tres más que quiero destacar, aunque sea de manera sumaria: las doctrinas y los actos de los que se podrían considerar sus santos patronos, el supuesto de la bondad y la condición purificadora del discurso del anatema, y el derecho natural, asumido como un refuerzo de todas las demás.

Según el multicitado Sierra Corella —quien ejerció y justificó la censura, en España, durante los tiempos más recios y terribles del franquismo— el hecho de proscribir un texto literario o de eliminar o corregir forzosamente algunas de sus partes “no corta alas a la inteligencia ni entorpece su vuelo”. Esta falsedad, aliñada con fuertes dosis de estolidez fanática, parecería estar reclamando la gratitud de la víctima de tales prácticas. Y no solo la gratitud, sino incluso un sentimiento consecuente de alegría; pues, al cabo, “en los expurgatorios españoles se hacen aclaraciones justas, observaciones paternales y amistosas que incluso son beneficiosas para la corrección de la expresión y la belleza de estilo”. Tales maravillas explicarían anécdotas un tanto difíciles de creer, como aquella de Quevedo solicitando audiencia “espontáneamente” a una junta inquisitorial de calificadores, para explicarles qué partes de los libros publicados a su nombre eran auténticas y cuáles se le habían atribuido sin serlo. Con razón, Vicente Llorens considera inverosímil una espontaneidad tal, que iba a pagarse con la censura de obras como *El buscón*. J. M. Coetzee apunta que “la censura espera ilusionada el día en que los escritores se censuraren a sí mismos y el censor pueda retirarse”. La observación es, sin duda, acertada, pero todo indica que la llegada de ese momento no es precisamente fácil, sobre todo cuando se trata de autores como Quevedo.

Por su parte, se conoce la obsesión por el llamado “derecho natural” por parte de las instancias eclesiásticas que se dedican a fiscalizar la moral y a garantizar su observancia. Poseedora *del* criterio en virtud del cual se puede definir universalmente la noción de “lo natural”, la Iglesia se muestra particularmente interesada en combatir lo que considere *contra natura* y en fomentar el acatamiento de las que juzga leyes de la naturaleza. Esta predisposición ideológica también se cumple en el caso de la literatura. Así pues, gracias a Ladrón de Guevara nos enteramos

de que antes del derecho positivo — en este caso, el derecho canónico y los códigos civiles que, en algunos países, controlan la producción y distribución literarias— está el derecho natural, que “prohíbe libros, ya bajo pecado mortal, ya bajo pecado venial”. Es tal la primacía de esa modalidad de la ley que “prohíbe [...] libros que la ley positiva no prohíbe”. Por eso, por ejemplo, “aunque no traten ex profeso de cosas obscenas, están por derecho natural prohibidos muchos libros que son, sin embargo, peligrosos para la castidad”.

No se necesita demasiada perspicacia para advertir que en los afanes del inquisidor se entrecruzan elementos como la asunción de una misión divina y redentora, cierta manía persecutoria de doble sentido: defensiva — porque se supone que las huestes del Mal no paran de actuar— y ofensiva — porque es menester atajar al Mal y extirparlo cada vez y en cada lugar en que aparece—, una pasión por una idea gazmoña de la pureza, menosprecio por la capacidad creadora y la autonomía de las personas... También lo que podría entenderse como una “mentalidad de guerra”. No se trata solo de indicar qué es lo bueno o qué es lo malo, para que la grey actúe en consecuencia: es necesario aniquilar todos los avatares del Mal, también en la literatura. Esta motivación exterminadora es la que explica incluso iniciativas inquisitoriales más allá de los límites temporales y operativos del Santo Oficio católico. Está, como ejemplo altamente destacable, el caso de la *fatwa* decretada por el ayatola Jomeini contra Salman Rushdie por la publicación de su novela *Los versos satánicos*. Como advierte Jack Lang, lo que el imán iraní buscaba con esa medida era eliminar al escritor, anular su obra y atemorizar a todos.

Para emprender su colosal tarea de purificación, el proscriptor cuenta con poderosos sustentos. Por ejemplo, el propio san Ignacio de Loyola, gran artífice de la Iglesia tridentina militarizada, cuando ofrece la pauta sencilla e infalible para identificar un libro “malo”. Lo refiere muy bien Ladrón de Guevara: “Para proscribir un libro de Erasmo no necesitó [el fundador de la Compañía de Jesús] otra cosa que notar se le menguaba la devoción con su lectura”. Es sorprendente la analogía de este criterio con el que opera en el juicio de gusto: basta con que un

libro amenace con sumirnos en alguna “pasión” triste, aniquiladora o empobrecedora, para que lo cataloguemos como “malo”. En un sentido afin a la idea de pasión en Spinoza y Nietzsche, toda experiencia que atente contra la alegría de vivir comporta una “pasión triste”, y en este campo entran el aburrimiento, el hastío y, en general, el displacer causado por la mala literatura. Motivo pertinente para pensar en los peligros de toda crítica unilateral, incluyendo la que se sustenta exclusivamente en la delectación, la satisfacción, en suma, cualquier forma del placer.

Sin embargo, la mentalidad de guerra subyacente en el discurso del anatema tiene su referencia más ennoblecedora en la figura de san Pablo. Ya se pudo observar, en la cita reproducida hacia el comienzo de esta sección, cómo para Ladrón de Guevara este apóstol legitimaba todas sus actuaciones como inquisidor espontáneo desde el momento en que establece el modelo cristiano de la incineración de libros heréticos o simplemente ajenos al sistema de dogmas fijado por los seguidores del gran Nazareno. Pero, después de todo lo visto, ahora tenemos elementos para concluir que precisamente ese es el sentido último del proceso de proscripción ejecutado por todas las instancias inquisitoriales de la Iglesia — en las que cabe incluir a los espontáneos al estilo de Bethléem y Ladrón de Guevara—. Es decir, todas las condenaciones, las expurgaciones, las prohibiciones, las persecuciones tienen en la quema su modelo de referencia.

La guerra de los ortodoxos — y no solo de los que se adscriben a cualesquiera de las vertientes del cristianismo— tiene como fin la aniquilación del adversario ideológico y la batalla contra los “malos libros” se salda con su incineración. La quema de libros tiene un sentido análogo a las “limpiezas étnicas”: se trata de procurar y conservar la “pureza” de acervos que son como el fondo material de un capital simbólico y discursivo. Esto se observa sin dificultad en momentos emblemáticos de la destrucción de textos, como el plan devastador impulsado por Goebbels en 1933. En su alocución a las organizaciones juveniles y estudiantiles nazis que participaron en esa orgía aniquiladora — recogido en el citado estudio de Fernando Báez— el ministro de propaganda de Hitler aclara: “Durante los pasados catorce años

Uds., estudiantes, sufrieron en silencio vergonzoso la humillación de la República de Noviembre, y sus bibliotecas fueron inundadas con la basura y la corrupción del asfalto literario de los judíos”. Se trataría, pues, de depurar las bibliotecas, como condición interviniente en la purificación de las conciencias de los lectores y aun más.

En efecto, esa pulsión devastadora, en ciertas circunstancias históricas, puede rebasar todo límite simbólico-discursivo, hasta concretarse de la manera más brutal en el plano físico; pues, como observa Leonidas Hill, hay una “fuerte [...] conexión entre la quema de libros y la quema de hombres”. Es justo señalar que los efectos destructivos del orden inquisitorial no siempre son deliberados ni se cumplen merced a una voluntad consciente. También en el ámbito del asedio proscriptor se asientan la ignorancia y la estupidez, no menos peligrosas, como lo demuestra por ejemplo Peter Godman al documentar el proceso inquisitorial que se siguió contra Giambattista Vico y su *Scienza nuova*, un caso de inefable equilibrio entre represión e incompetencia.

La energía fanática invertida en toda esta morbidez y en toda esta destrucción puede explicar lo que, hasta donde he logrado saber, constituye una gran ausencia en el universo de una religión tan importante como el catolicismo: un canon positivo, un listado ecuménico de libros con intención estética que el buen católico podría y aun debería leer. Aparte de la canónica relativa a las sagradas escrituras, no tengo noticias de la existencia de un catálogo así. Casi todas las fuerzas de los guardianes de la fe se consumen en destruir y, al menos en lo que concierne a literatura, es muy poco lo que hacen para proponer los “buenos” o “mejores” libros a visitar. Todavía Bethléem es un poco más dado a orientar a la grey en ese sentido. No así Ladrón de Guevara, quien sin dejar de recomendar en su catálogo a unos pocos autores, mayormente jesuitas o muy vinculados a la Compañía, siempre es más dado a ejercer con furia sanguínea y biliosa el papel de *malleus maleficorum* [martillo de los malos]. El clérigo avecindado en Bogotá, cuando termina su *Novelistas malos y buenos*, en 1910, parece ufanarse de la displicencia con que aparenta hacerse cargo del problema que acarrea a los creyentes la escasez de libros permitidos, luego de tanta severa purga:

Si alguno pregunta: entonces ¿qué nos queda para leer? [...] no nos toca a nosotros responder esa pregunta: que se vaya con ella a esos novelistas inmorales e impíos, que son los que tienen la culpa de que no podamos leer sus libros. Nosotros no tenemos que ver con que haya muchos o pocos libros legibles. Nuestra crítica es como la del espejo, que no hace sino decir: esta cara que tengo delante es fea, esta otra que viene ahora es hermosa.

Y todavía, entre la indolencia y la inconsciencia, es capaz de dejar colar esta ironía involuntaria: “léase nuestra obra sin prejuicios y se verá que son no docenas, sino centenares de novelas las que decimos que se pueden leer”. Digo *ironía*, porque desde la portadilla se ha jactado de haber despachado un “sinnúmero” de obras de nada menos que 2115 autores — cantidades ante las que sus lecturas en positivo palidecen— y porque los juicios de carácter permisivo, además de escasear y no menudear, benefician en su mayor parte a unos cuantos con demasiadas trazas de nulidades literarias, impotables a juzgar por el puritanismo y la cursilería que destila lo único que nos es dado conocer de ellos: los títulos de las obras que consigna su poco entusiasta “canonizador”.

Cuando la quemazón de libros no puede ser ejercida materialmente o no logra su aniquilación, se procede a esa quema simbólica, que es la inclusión de los textos y sus autores en el canon de los condenados, el anticanon llamado Índice de los libros prohibidos, del que derivan inventarios parciales, locales y aun individuales como los que he considerado aquí. Sin embargo, dado que el sentido del recurso al fuego es la purificación, podría no estar de más pensar en metáforas legitimadoras más actuales o modernas de las mismas funciones que se esperan de la ignición purgadora. Es lo que hace Sierra Corella cuando echa mano de la imagen de la eugenesia: “en la concepción, gestación, edición y cuidados de los libros y escritos, cabe justamente la aplicación más escrupulosa y adecuada de las teorías eugenésicas, con más propiedad y mejor derecho que cuando se aplican en el campo fisiológico”.

Pero el modelo de la eugenesia no es un sucedáneo biotecnológico —esto es, ultramoderno— del que se basa en la más o menos vulgar

quema. No es que se pase de un paradigma a otro. La pasión por la heteronomía — esa obsesión fanática por la sujeción de las almas, que sustenta al mundo del anatema— encuentra en la estructura de los procedimientos eugenésicos la posibilidad de legitimación de una purga extrema *a priori*, antes del *imprimatur* que, desde la perspectiva totalitaria, cara al censor, debería exigirse a todo libro, literario o de otro tipo, sagrado o profano. La incineración — material, cuando es posible; simbólica, cuando no; y la combinación de ambos, en el culmen idóneo de la proscripción— sigue siendo válida para los libros que, como sea, logran superar ese primer filtro siniestro.

Sierra Corella es capaz de proponer su repugnante metáfora con singular alegría y entusiasmo en una época — 1947— en que la espesa bruma franquista puede permitirle hacerse el sordo frente al estruendo de las derrotas que viene sufriendo el fascismo, más allá del derrumbe militar de los regímenes que más amplia y hondamente lo materializaron: la Alemania hitleriana y la Italia mussoliniana. Entre las cosas que caen con estos, ya en 1945, se cuenta lo que los antropólogos llaman “racismo racialista” y, por ende, todas las arriesgadas estupideces concernientes a proyectos de “mejoramiento” genético de los seres humanos. La aniquilación material del nazismo trajo consigo un cuestionamiento radical de la noción de ‘raza’, hasta el punto de desaparecer del discurso científico.

Si esta metafórica legitimadora de las ideas y las prácticas purgatorias, la de la eugenesia, pudo aflorar en un contexto desfavorable, da qué pensar lo que pueda suceder en un momento histórico que parecería favorecer su retorno, como el presente. El actual discurso de la manipulación genética, con grave riesgo de implicaciones no muy santas, estaría en condiciones de acudir en respaldo de una canónica literaria universal. Lo cual no tendría nada de alarmante *per se*, pero podría poner los pelos de punta nada más de imaginar que pudiera sumar pretendidas justificaciones a la formulación preconcebida, manipulada, planificada, de un modelo esteticista o ideológico de la literatura.

El lenguaje del deber

Las concordancias entre la postura de Bloom y la tradición estigmatizadora de libros y autores no se limitan a compartir un análogo espíritu moralizador, aunque en cada caso se presente dirigido hacia sentidos contrapuestos.

Aun cuando tal vez se trate solo de una proyección de esa misma afinidad, cabe concentrar la atención en el hecho de que, tanto en el caso de la inmortalización canónica como en el de la satanización estético-moralista que nutre a los índices y catálogos afines, el lenguaje que prevalece en ellos es el lenguaje del deber. Si el canon de Bloom toma forma en una lista de libros, ello responde a que trata de imponer los títulos que es obligado leer si no se quiere estar al margen de la alta cultura. Todo el discurso que acompaña a su controvertida nomenclatura se dirige a sustentar teóricamente ese deber. Aunque Bloom no reivindica esa obligación con devastadora contundencia, lo cierto es que no faltan en las páginas que ha dado a publicar pasajes como este: “¿Por qué leer *El retrato de una dama* [de Henry James]? Si bien debemos leer en virtud de muchos propósitos, y para obtener copiosos beneficios, un propósito primordial y un beneficio considerable que deberían inducirnos a la lectura atenta es, sin duda, el cultivo de nuestra conciencia individual”. Pero, al margen de la mayor o menor cantidad de citas semejantes a esta que se pueden traer a colación y de la intensidad con que propugna Bloom esta especie de imperativo de no cualquier lectura, está la estrategia argumental de la implicación. Desde el mismo momento en que discurre en pro de la necesidad del canon occidental y propone un listado canónico de obras, Bloom da por supuesto que esa es la pauta de lo que se debe leer y que una de sus contribuciones centrales como crítico y teórico del canon único admisible radica en apartar el interés del lector eventual de aquellos textos que, según su criterio, no valen. Sin el supuesto de este “deber leer”, no vendría al caso ningún afán canónico.

Otra vez se aprecia una contraposición de direcciones a partir de esa similitud de fondo entre el discurso canónico y el estigmatizador.

Ciertamente, el *Index librorum prohibitorum* demarca el territorio vedado en el que se encierran los libros que no se deben leer, mientras que Canon City alberga a los que deben ser leídos. Pero esto, que es una evidente oposición frontal, no hace sino poner de relieve una coincidencia en un mismo afán imperativo. Así, la diferencia apuntada tiende a desleírse o, para decir lo menos, a perder relieve, y ello coloca a ambas posibilidades de la discriminación en un mismo plano ante la mirada crítica. Se diría que estamos ante un canon en positivo (el de Bloom) y un canon en negativo (el Índice y sus derivaciones). Cada opción se presenta, respecto de la opuesta, como modalidad invertida de un mismo empeño en asignar obligaciones, de una misma actitud impositiva. Esta relativa identidad entre las dos alternativas parecería explicar, en buena medida, la aparición de “anticánones”, esto es, índices elaborados desde un interés estético, no moral, en los que se proscriben ciertos libros por estar mal escritos, por ser insolventes desde el punto de vista literario.

Un célebre ejemplo de esto último es la propuesta y la exigencia de una especie de *Index* esteticista hecha por Oscar Wilde, en febrero de 1886, conforme a una idea que admite a un tiempo la canonización y la proscripción. Para el genial escritor irlandés, habría tres clases de libros. Las dos primeras obedecen al principio inmortalizador: se trata de los libros que se deben leer y de los que hay que releer. De por sí, eso de entreverar la aceptación con el rechazo, la sacralización con la estigmatización, es motivo de interés, puesto que rompe con la unilateralidad de cánones como el de Bloom o el de las listas malditas que publicaba, en su tiempo, el Santo Oficio. Sin embargo, lo que más me interesa considerar es la tercera categoría de libros demarcada por Wilde: la de los textos que por nada se deben leer (“Books not to read at all”). Si urge proscribir todas las obras de Stuart Mill — a excepción de su *Ensayo sobre la libertad*— o *Inglatera*, de Hume, o todo el teatro de Voltaire, es porque, para el autor de *La importancia de llamarse Ernesto*, así lo impone el criterio de la buena escritura y no porque atenten contra un sistema moral. En consecuencia, lo más resaltable aquí es cómo también por la vía de esta otra posibilidad del esteticismo se llega

a la imposición de un deber. Es decir, cómo opera de nueva cuenta el lenguaje del deber en cualquiera de las derivaciones de lo canónico.

Por lo demás, si lo que hace Bloom suscita hoy día una ruidosa rebelión del espíritu crítico, de modo similar a como lo hace el afán satanizador de los guardianes de la moral en literatura, es porque ambos se empeñan en imponer deberes, en un sentido o en el opuesto, y todo ello se contrapone a la autonomía, tanto estética como moral, de cualquier persona con criterio.

En todas sus modalidades, el discurso del deber concuerda con el fondo soteriológico de las iniciativas de carácter religioso. Desde luego, no es lo mismo tratar de salvar a quien es bien aceptado como lector, proporcionándole *el* catálogo que más le convendría en su condición de tal, que procurar redimir a la humanidad toda — haciendo lo posible, incluso, por evitar una verdadera autonomía del lector— alejándola de los libros que le granjearían su perdición. Tampoco hay una coincidencia plena entre redimir proponiendo la lista de los “santos” modélicos a seguir — los escritores que integran el canon occidental— y hacerlo mostrando, por el contrario, la nomenclatura de los “diablos” a rehuir. Oscar Wilde asume esta labor redentora ofreciendo no solo su anticanon, sino exhortando a los buenos críticos a confeccionar, cada quien, sus propias listas de los cien peores libros, con el fin de hacer el mejor servicio al género humano. Pero, de nueva cuenta, tanto Bloom, con su proyecto típicamente canonizante, como las instancias y las mentes inquisitoriales y quienes, al estilo de Wilde, combinan ambas posibilidades, concuerdan en la motivación redentora que los anima. Y las consecuencias de una u otra opción, en lo que las une y las separa, me parecen dignas de la mayor atención.

Con ello, en los hechos, todas esas posibilidades cumplen una función análoga: proponer una heteronomía, que determine, obture, bloquee la independencia estética de cada lector.

No hace falta discurrir en demasía para percibir que los reflejos tridentinos del inquisidor expresan un rechazo virulento contra la posibilidad del libre examen de la escritura y contra todo lo que evidencie autonomía, tanto en el plano moral como en el estético. Siglos de vigilar,

perseguir y castigar, en nuestro propio solar, a la sombra del espíritu del Concilio de Trento, nos ayudan a entender con cierta inquietante “naturalidad” que el anticanon de los índices ha sido concebido y elaborado para anular a machamartillo toda disposición crítica personal.

El inquisidor lee por nosotros y nos aparta del mal, prohibiéndonos el acceso a lo que sus ojos ya han visitado. La negativa a aceptar esto por parte de los proscriptores moralistas no hace sino causar hilaridad, como cuando el abad Bethléem señala que, si presenta su inventario de obras condenadas, “no es ciertamente porque hayamos pretendido establecer un régimen de lecturas [...] Nosotros solo hemos querido marcar los límites y prevenir los peligros”. A este respecto, es más agradecible la sinceridad de Sierra Corella, por ejemplo. Para este censor nacional-católico, está claro que “las multitudes piensan y sienten con cerebro y corazón prestados”, razón por la que conviene disputar con quien haga falta la primacía como más efectivo “prestamista” de cerebros y corazones, con miras a los más pingües réditos morales e ideológicos. Y, por supuesto, no puede faltar la justificación del monstruoso atentado contra la autonomía moral y estética hecha por el discurso inquisitorial, consistente en alegar el beneficio que incluso a nuestro pesar — cuando nos ponemos un poco necios, apelando a nuestras capacidades creativas— nos habrá de reportar.

Como sucede con los demagogos, también los purgadores proclaman hacer sus faenas en nuestro nombre y siempre a favor nuestro. Por eso, el catalogador Ladrón de Guevara se ocupa “gratuitamente” de nuestra salvación cuando nos previene de quienes, en punto a literatura, dicen: “Hay que conocer todo, saber el bien y el mal, para elegir el bien”. Pues “este criterio perdió a nuestros primeros Padres”. Y para que no nos suceda lo mismo que a ellos, que además estaban mucho mejor dotados que cualquier pobre lector de estos tiempos modernos, tan agobiados de poderosísimas tentaciones y tan debilitados en su fe, están los gendarmes como él, que nos ahorran la molestia de vérnoslas con libros “malos”.

Y, pese a que el criterio al cual apela Wilde es el del valor estético de la obra, ello no obsta para que su propuesta de índice de libros que

no se deben leer desempeñe igualmente un cometido contrario a la independencia de juicio por parte del lector. También Wilde lee por nosotros y quiere determinar nuestra libertad crítica, aunque ciertamente su incomparable sentido del humor y su inevitable tono irónico lo distinguen con nitidez, por ejemplo, de Gerónimo Ruiz de Camargo, el teólogo que encabeza la Junta de Catálogo y Expurgatorio de la Santa Inquisición española, a comienzos del siglo XVII. A partir de su desconfianza en la capacidad del lector para valerse por sí mismo, las mentes inquisitoriales se apresuran a proporcionarle las orientaciones de rigor. Por muy objetable que esto sea, desde el punto de vista ético no se le puede negar una lógica.

No se observa, sin embargo, la misma congruencia entre proclamar “la soberanía del alma solitaria” y esforzarse por ofrecer una nomenclatura perpetrada “sin querer”, cuya “principal función pragmática” consiste en “recordar y ordenar las lecturas de toda una vida”, como hace Bloom en *El canon occidental*. Pues esa soberanía queda en entredicho desde el mismo momento en que ya se le ponen determinaciones como la de que debe ser solitaria o no — punto en el que concuerdo con Bloom, pero no para plantearlo como imposición a nadie ni como presunta única posibilidad—. Y de nuevo es cuestionada sin ningún atisbo de respeto cuando se le ofrece un deber leer y toda una serie de referencias heterónomas. De manera similar a un juntero de los expurgatorios del Santo Oficio, Bloom también lee por nosotros y quiere alejarnos del mal. No importa tanto si ese mal es en un caso moral y en el otro estético, en el supuesto de ningún modo probado de que pudieran sostenerse con fundamento distinciones así de taxativas. Por algo será, entonces, que tanto una vertiente de lo canónico como la otra terminen ofreciendo un fruto semejante: sendos catálogos de lo que debe ser y lo que no, en relación con la lectura. Es posible que uno sea más amargo que el otro. Pero no es tanto ese el caso, cuanto que ambos resultan insufribles para el paladar bien dispuesto de saliva y papilas propias.

Trabajar en equipo o confiar en el olfato

Hay que reconocer una ventaja a la crítica inquisitorial y moralista: es de una facilidad y una economía envidiables. Le basta, para operar, un puñado de prejuicios que actúan como lentes a través de los cuales se observa la obra de todo autor. Todo el trabajo de quienes la practican consiste en establecer si tales presupuestos concuerdan con el texto examinado o no. Una vez comprobado este extremo, se juzga con seguridad contundente sobre la conveniencia moral de leer tal o cual obra, y ahí termina todo, por los siglos de los siglos. Con base en ese procedimiento, no será el abate Bethléem quien canse y aburra al lector potencial que, por ejemplo, se interese en una parte o en toda la vasta obra de Pérez Galdós. Todo lo que le dirá es: “novelista español, el carácter de cuya obra y su estilo han llevado a compararlo con Dickens y Erckmann-Chatrian. Sus obras son, ante todo, instrumentos de propaganda anticlerical. Ha unido su nombre a *Electra*, drama anti-religioso cuya representación hace poco ha suscitado tantos odios y perturbaciones. Murió cristianamente en 1920”. Una de las cosas que más teme y repudia el inquisidor es la complejidad, fenómeno asociable en muchos aspectos con la libertad creadora. Podría decirse que este que acabo de citar es un buen ejemplo de atentado contra toda la riqueza de elementos y la vitalidad que implica la experiencia estética, aunque el propio Índice y los catálogos de anatemas que lo emulan albergan numerosos casos de juicios que caben holgadamente en una lápida.

En el caso de Ladrón de Guevara, el criterio de juicio es todo un orden de normas dotadas de la más amplia legitimidad institucional: toda una heteronomía. Eso le facilita las cosas de cara a su productividad como censor. Así, cuando el jesuita habla de novelas “buenas” y “malas”, le basta con tener en cuenta, en toda su rigidez, “las reglas generales que preceden el Índice”. Esto significa que un libro será calificado como bueno solo en el caso de que no contravenga ninguna de las siguientes prohibiciones: no defender ni propagar “la herejía o el cisma”; no tratar “ex profeso de la Religión” — cuando el autor no es católico— ; no tratar de “socavar los fundamentos de la Religión, ya sea

con sofismas, ya con burlas, ya por medio de caricaturas, ya de cualquier otra manera”; no abordar expresamente ni narrar ni enseñar “cosas obscenas”; no hablar “con menoscabo de Dios, de la Virgen Santísima o de los Santos, o de la Iglesia Católica, de su culto, de sus sacramentos, de su Sede Apostólica”; no inferir “oprobios a la jerarquía eclesiástica, al estado clerical o al religioso”; no enseñar ni recomendar “sortilegios, adivinación, magia, evocación de espíritus y otras supersticiones”; no propagar “nuevas apariciones, revelaciones, visiones, profecías, milagros” ni inducir “devociones nuevas, bajo el pretexto de que son privadas”; no defender “el duelo, el suicidio o el divorcio”; no tratar “de las sectas masónicas o de otras sociedades del mismo género”; no propugnar “errores proscritos por la Sede Apostólica”. No habrá de causar mucha sorpresa que, en el propio catálogo de Ladrón de Guevara, los autores que según él han escrito obras “buenas” y aun “muy buenas” tienen los nombres de Lucía des Ages, Tomás Argüelles, Ramón Arrufat, Roe Art, Julio Ascanio, Julio Diniz, María de Echarri, Juan José Franco, José Santos Machicado, Luis J. Muñoz, la condesa de Segour. No son muchos más los que merecen la aprobación sin reservas del catalogador y, a su juicio, vendrían a ser como islas de una literatura edificante, en medio de un océano de libros entregados a alguna forma del mal. De todos ellos, apenas puede saberse algo, hoy día, desde el punto de vista literario. Ni siquiera el propio Ladrón de Guevara ofrece datos de meridiana significación. Por ejemplo, sabemos por él que tres de ellos — Franco, Argüelles y Muñoz— son jesuitas o que Art fue “capitán de artillería” y tenía “buenas intenciones de moralizar a la tropa” con las cuatro novelas que publicó. Muy poco más.

En su particular índice, *Novelistas malos y buenos*, el jesuita Ladrón de Guevara no es muy dado a diferenciar el anatema contra la obra de la condena contra quien la escribe. Alarma su tendencia irrefrenable a practicar a mansalva el juicio *ad hominem*. También esto le permite ser muy eficaz en su trabajo. Le basta con disponer de ciertos antecedentes, relaciones sociales, ideas políticas y morales de un escritor para tomar postura ante lo que publica. Y abundan las veces que, por este camino, desemboca en el impropio amargo y en algo no muy lejano

al chisme rampplón. Para alguien con mente de censor, expurgador, inquisidor, guardián de la fe y “las buenas costumbres”, un escrito malo solo puede venir de la pluma de un hombre o una mujer malos y vetar a aquel implica castigar a estos. Por eso, en la disposición de sus notas críticas — cuando no despacha a algún autor con alguna admonición de línea y media— aparece siempre, primero, una referencia a su historia personal, de la que derivará necesariamente el carácter de sus producciones; acto seguido, pasa a estigmatizarlas con frases fulminantes, caso por caso.

Un ejemplo de tan curiosa manera de “recibir” la literatura: el muy conocido y controvertido caso de Dumas padre:

DUMAS, ALEJANDRO (padre). Mal nacido. De Villiers-Cotterets (1803-1870). De malas ideas, inmoral y gran falsificador de la historia. Aparece como autor de doscientos cincuenta y seis volúmenes de novelas y de veinticinco de dramas; pero muchos son ya en parte, ya del todo, de otros autores, con los cuales hacía negocio, autorizándolas para la venta con su nombre. De *Las dos Dianas*, por ejemplo, que va con su nombre, vino a confesar que ni siquiera la había leído. Dícese que solo con unas cuantas ganaba en limpio cada año doscientos mil francos, que no le bastaban para sus excesos.

Conforme a esta óptica, la inclusión del narrador francés en el índice es más que comprensible, y este mismo hecho refuerza la lectura mórbida que el propio clérigo hará de algunos títulos importantes atribuidos a aquel. Todocalza a la perfección: inmoralidad de origen, escritura perversa, condena inquisitorial institucional y puntillazo del crítico moralino que actúa *motu proprio*.

Se diría que poco falta a Ladrón de Guevara para exigir certificado de pureza de sangre y cristianía antigua para dejar de sospechar *a priori* de un autor. Ello, a pesar de que la realidad del mundo moral y político le depara sorpresas, cuando sus prejuicios no concuerdan con los hechos. Un ejemplo más, entre centenares: el del desconocido

CREBILLON, CLAUDIO-PROSPERO-JOLYOT DE. De París, hijo del poeta trágico. Uno de los primeros novelistas corruptores del siglo XVIII. Alumno de los jesuitas, cuya severidad y odio a la impureza no le hacía ninguna gracia; abandonó el colegio de Luis el Grande para ir de teatro en teatro y andar en compañía de gentes epicúreas y licenciosas. Escribió cuentos muy obscenos, procurando envolverse en palabras ingeniosas, dejando al mismo tiempo que todo se entendiese. Lo más raro es que fue censor real para velar sobre la moralidad de los escritos de otros.

Como un ejemplo más de aplicación de esa lógica, el mexicano Ignacio Manuel Altamirano es evaluado como escritor, por Ladrón de Guevara, de este modo:

Nació en 1834 en Méjico. General, abogado, profesor, literato, periodista. Autor de obras en prosa y verso, de ideas liberales, y más de una vez perniciosamente sensual, lo cual no impide el que escribiera alguna hasta piadosa poesía. Novela *Clemencia*, un tomo de 315 páginas. Amores entrelazados con acciones de guerra y fusilamiento final. Mucha pasión, alguna descripción sensual, ideas liberales.

El simplismo de los criterios de juicio y las facilidades que otorga la heteronomía parecerían explicar la prodigiosa capacidad de lectura de inquisidores y catalogadores afines. ¿Cómo hizo Ladrón de Guevara para leer y analizar el “sinnúmero” de novelas de los “2.115 novelistas” que, según la portada de su prontuario de escritores malditos y mojigatos, leyó y analizó con el noble objeto de salvar al lector descarriado? ¿Cómo pudo, a su vez, Bethléem alcanzar algún grado de familiaridad real con “las principales novelas y novelistas” de entre 1500 y 1928, como para ofrecer su canónica? Los primeros en saber que tales empresas son humanamente imposibles son sus propios autores. Sin embargo, no por ello se arredraron en el momento de acometer su trabajo de pontificadores. Y, desde luego, hallaron algunas razones para curarse

en salud, con precavidas y oportunas palabras sobre el asunto, en las páginas iniciales de sus respectivos volúmenes. En el resto de sus listados de anatemas — o “cuadros”, como gusta llamarlos Ladrón de Guevara— nunca asoma la más mínima incertidumbre o vacilación sobre la validez de unos juicios que, muchas veces, son de segunda mano.

El clérigo francés es consciente de que un trabajo así “es inmenso”, máxime si “el estudio completo de la novela contemporánea exigiría la lectura de 50.000 volúmenes”. Pero posee la fórmula para superar tal escollo: el concurso de teólogos, literatos y colaboradores diversos, que comparten con él la misma o parecida vocación inquisitorial. Así, Bethléem reconoce o quiere dejar en claro que su lista de novelas censuradas y permitidas es el resultado de un aparato más o menos articulado de control moral e ideológico, cuya legitimidad vendría dada por la “seriedad” y la “competencia” de su trabajo. Una verdadera lástima, porque por lo menos había cierto atractivo en la imagen de un superlector, un supermán de la censura, que viene a ser anulada por la idea tan común, más bien vulgar, del trabajo en equipo.

Pero quien hace un buen contrapeso a esa decepción es el jesuita Ladrón de Guevara. En una especie de coda inocultablemente aviesa, colocada al final de la introducción a su catálogo y que se disfraza de “Nota del editor de la primera edición”, se da cuenta de cómo casi triplica, en cantidad de novelistas investigados, a un libro análogo publicado “en el extranjero”. Es muy probable que se trate del de Bethléem, aunque nunca lo mencione. Omisión bastante curiosa, por lo demás, si se tiene en cuenta que en la nota de marras “los autores que uno y otro [catalogadores] juzgan convenientes generalmente en lo sustancial del juicio, cuando se trata de condenar, diferenciándose más veces en el permitir”. Tan importante coincidencia ameritaría — se supone— una mayor generosidad, algún gesto o guiño dirigido a robustecer una complicidad en el mórbido arte de la condena moral e ideológica. ¿Por qué no se cita, entonces, a Bethléem o a quien haya sido el autor “extranjero” del volumen afín a *Novelistas malos y buenos*, de Ladrón de Guevara? No me parece descabellada la hipótesis de que el jesuita encuentra demasiado blandengues las admoniciones de su homólogo

innominado y, sobre todo, considera que este hace concesiones inadmisibles a cierto esteticismo; pues, aparte de “en el permitir”, también se distinguen ambos proscriptores “en el modo de dar el juicio y en el conceder más o menos importancia a ciertos elementos literarios”. Y aquí no solo tenemos una por demás interesante censura contra un censor, sino la clave de los portentosos poderes de Ladrón de Guevara como lector, escrutador y juzgador: su peculiar olfato.

Por modestia o por algún grado de pudor, como se ha visto, Bethléem escuda su responsabilidad como inquisidor tras la cooperación autorizada de otros. Por el contrario, Ladrón de Guevara asume él solo la ingente misión de redimir a los mortales de la “mala” literatura. ¿Cómo lo hace? ¿Cómo logra dar cuenta de una cantidad de obras y autores objetivamente inabarcable incluso para el lector mejor dotado? Será mejor dejar que sea el propio jesuita quien responda *in extenso* estas preguntas:

Por razón de un cargo que tuvimos, y de habernos dado a predicar contra los malos libros, acudieron a nosotros con los suyos, de novelas y de otras clases, innumerables personas. Fuimos tomando nota de los juicios que íbamos dando, apelamos a otros muchos y trabajosos medios, logrando al cabo ver concluida, aunque de modo imperfecto nuestra obra.

Curiosidad era esta que urgía satisfacer, pues de otro modo podría a algunos justamente causar escándalo el que un religioso tuviera conocimiento de tantas novelas, malas y buenas, como en esta obra se juzgan. Téngase también en cuenta que, no a mucha costa, se puede venir en conocimiento de la maldad de muchas novelas que en este libro juzgamos, como muy en breve se entera uno de la vecindad de materias hediondas. Así, basta abrir una novela de Louys, de Eça de Queiroz, de Valle Inclán, de D’Annunzio y de tantos otros, para que, sin más, sepamos que tenemos delante, además de la impiedad, la inmoralidad, la deshonestidad más asquerosa y desvergonzada.

Da escalofríos tan solo de pensar que empeños como los de Bethléem y Ladrón de Guevara tuvieran, en su momento, alguna posibilidad de afectar las relaciones de los lectores con la literatura. La cantidad de veces que se editaron sus catálogos, sobre todo el del abad francés, permite hacerse una idea al respecto. Pero también causa inquietud imaginar que el simulacro de lectura en que solo puede sustentarse el discurso del anatema — esa faceta amarga de la canónica moralista— pueda ser también la base del canon literario esteticista.

De ninguna manera es posible cotejar a Bloom con Bethléem y, mucho menos aún, con Ladrón de Guevara. Sin embargo, el hecho cierto de la imposibilidad de leer todo lo que se publica, incluso todo lo bueno que se publica, afecta a todo lector, tanto a los buenos como a los menos capacitados, tanto a los que tienen vocación canonizadora como a los mejor dotados, que simplemente se conforman con vivir de la forma más placentera y gratificante la experiencia literaria. He aquí, pues, un tope objetivo contra la pretensión de una lectura previa omniabarcante, dirigida a redimir al lector común.

Debe suponerse que una literatura canónica — es decir, paradigmática— debe estar fundada en una lectura igualmente modélica, desde el punto de vista estético. Pero, si se asume con un mínimo de rigor lo que sugiere una expresión como “lectura modélica”, es claro que remite a una praxis que no puede ir más allá de un límite muy reducido de textos. Este límite supone, entonces, la frontera a partir de la cual solo parece posible pensar en las dos prácticas señaladas en los catalogadores moralistas, que aquí he tomado como referencias: el trabajo colectivo o la capacidad olfativa de un lector que se presume omnipotente: leer entre varios o confiar en las narices de uno: una arbitrariedad colectiva — tal vez, incluso, colegiada— o una arbitrariedad individual. Cualquiera de las dos opciones pone en evidencia la condición ilusoria de un canon que pretenda actuar como regulador universal de la recepción literaria.

Bendecir maldiciendo: la paradoja del Index

Mientras lo que motiva al canon literario es el principio, entre fáctico y ético, de que no se puede leer todo, lo que mueve al discurso de la proscripción moralista y religiosa es el precepto de que no se debe leer todo. En la opinión de Bloom, “poseemos el canon porque somos mortales y nuestro tiempo es limitado. Cada día de nuestra vida se acorta y hay que hacer más cosas que leer”. De esto deriva un cuasi evangélico acto de separar el grano de la paja, con base en criterios estéticos. Bethléem, por su parte, se siente con derecho a ofrecer un “catálogo razonado” de novelas proscritas, porque aun cuando les reconoce cierta autonomía estética, al ser obra de mortales no son ajenas a la moral. Ello justifica que una instancia dedicada a salvaguardar la moralidad, como es la Iglesia a la que él pertenece, señale los textos que no se deben leer. Para su homólogo, Pablo Ladrón de Guevara, ese desdén deliberado de lo artístico, en beneficio de motivos moralistas, se sobrelegitima en tanto que es parte de la labor “apostólica” del censor e inquisidor. Leamos sus propias palabras a este respecto: “Si se nos pregunta por qué no alabamos las galas literarias de los novelistas impíos e inmorales, responderemos, entre otras cosas que nos callamos, que si tal hiciéramos iríamos contra el fin apostólico que nos hemos propuesto, y no servirían semejantes alabanzas sino para causar daño en nuestros lectores”.

Las afinidades y las disonancias entre la modalidad inmortalizadora y la prosriptora del discurso del asedio se entrelazan de manera harto compleja. En general, lo que es común entre ellas lo es como efecto de la realización de funciones de sentido opuesto. Esta paradoja se confirma de nuevo cuando se observa cómo opera en cada caso el fenómeno de la inclusión y la exclusión. Así como Canon City es el cielo que resulta de excluir al incluir, el *Index* equivale al infierno que incluye al excluir. Por eso, no parece aventurado imaginar que esta consecuencia de la anatematización haya beneficiado a la postre a muchos autores condenados por los catalogadores inquisitoriales. No he encontrado un

solo escritor español importante, entre 1551 y 1814, que no integrara la gran nomenclatura eclesiástica de los proscritos, lo cual habla de la puntería crítica de los agentes del Santo Oficio.

Mientras que la primera de dichas modalidades responde al esquema de la redención y la Gran Elección, el segundo opera por condenación. Es difícil asentar con firmeza inobjetable qué opción es peor que la otra. Pues, mientras la aplicación implacable del principio de sacra elección — que lo es también de sacra exclusión— puede sumir en el anonimato eterno a cualquier libro o escritor preteridos, un anatema inquisitorial contra algún autor o texto puede terminar por inmortalizarlo — es decir, por rescatarlo de la peor muerte, que es el olvido: la muerte literaria— asignándole un lugar en un anticanon, un canon maldito. ¿Podría reparar alguien, de otro modo, en el escritor francés decimonónico Jacques-Albin-Simon Collin de Plenay? Traigo a cuento este nombre como simple muestra entre decenas de todo calibre y pelaje. Se trata de un autor “indexado” conforme a un decreto del Santo Oficio fechado en Roma el 10 de septiembre de 1827. Según este documento, se condena toda su obra (*opera omnia*) hasta ese momento. En 1841, regresó al redil como una oveja más de la grey católica, renegando de los escritos que le fueron proscritos. A partir de esa rectificación, publicó textos que muy difícilmente podrían elevarlo a ninguna nomenclatura de modelos de lo que debe entenderse por literatura: vidas de santos, leyendas de los “comandantes de Dios” y otras por estilo. Se ve a leguas que se trata de un plumífero deleznable; pero, de cara a lo que aquí se dirime, eso carece de relevancia. Lo que sí importa es destacar cómo una condena que excluye de los elegidos a ese escribidor lo mantiene sin embargo en los límites de uno de los instrumentos de la memoria: ese archivo de proscritos que es *Romans à lire et romans à proscrire*, el anticanon de Bethléem, en el que se da noticia del justamente ignoto Collin de Plenay. El simple acto de nombrar a alguien o algo — como se hace en el génesis bíblico—, aunque sea para mal, da vida; la omisión, por el contrario, mata. Y otro efecto no buscado por el abate de marras, tal vez más destacable todavía, es el interés que suscitan las obras vetadas en quien se asoma a su lista

de condenados. Es bien sabido que lo prohibido ejerce un atractivo irresistible en quien tenga un mínimo de curiosidad y sensibilidad.

Tal vez no sea excesivo aseverar que el discurso del estigma moralista y religioso efectúa, a su modo y a su pesar, una inmortalización del escritor proscrito. Pero, sobre todo a partir del triunfo de la Revolución francesa, cuando el debilitamiento político de la Iglesia resulta indetenible y cuando la acelerada evolución modernista del mundo pone a aquella a remar contra la corriente de la nueva literatura, ha debido de ser un gran honor, para todos los grandes escritores del siglo XIX y comienzos del XX, aparecer en las últimas ediciones del *Index*. En el fondo, una canonización en sentido inverso. A la consagración literaria, autores como Lamartine, D'Annunzio, Hugo, Stendhal, Balzac, Zola, Flaubert, George Sand, Anatole France... pudieron sumar — se supone que a mucha honra— la paradójica bendición de aparecer en el canon de los malditos. Ya antes Montesquieu, Voltaire y Rousseau, entre muchos otros, gozaron del mismo privilegio.

Por sus efectos los conoceréis

“De muy mal efecto”, asienta Ladrón de Guevara, al final del anatema de dos líneas que dedica a la novela *Adolfo*, de Benjamin Constant. No es el único ejemplo, pero basta como muestra.

El tema de los efectos suscitados por el arte, en general, y la literatura, en concreto, es una antigua obsesión de todos los moralistas. En realidad, es la inquietud de fondo en todas las disquisiciones y precauciones de Platón, sobre todo en *República*, respecto de las artes. Establecer las secuelas que se derivan de la relación del niño o el adolescente con cierto tipo de manifestaciones artísticas, así como las maneras de evitar o contrarrestar su negatividad, es parte esencial de la idea platónica de *paideia*. Desde luego, en el caso del autor de *El banquete*, no se puede hablar de un moralismo pacato, como el de un censor al servicio de alguna instancia inquisitorial eclesiástica. El ideal de la *kalokagathía* — la conjunción, en la misma persona, de la belleza con la bondad—, así como el de la implicación recíproca necesaria entre

la verdad, el bien y lo bello, exigían un control de lo que acontecía en las almas de quienes mantuvieran alguna relación con un texto. Pero decir *control* no es lo mismo que decir *aniquilación, eliminación*. Sin menoscabo de las virtualidades censoras de su política, Platón no está en contra de todos los placeres estéticos, sino a favor de reconducir pedagógicamente los que mejor sirvan para la vida de la persona y para su entorno civil. Como lo está también Aristóteles, cuando asume el valor positivo de la catarsis en las mejores tragedias o el de las pasiones, en los usos adecuados de las potencialidades que le reconoce a la buena retórica.

En general, el mundo antiguo tenía una muy sólida conciencia de que nada que procediera del arte era inocuo para la “sensibilidad del paladar y el corazón”, de la que habla Plutarco con un dejo de humor irónico. Los sabios paganos de la Antigüedad conocían la ambivalencia de la *aisthesis*, la experiencia total de la relación con el mundo y, especialmente, con las obras destinadas adrede a suscitar efectos particularmente intensos en el psiquismo humano. Por eso, en ellos, esa certeza no derivaba en un intento por coartar o reducir al máximo posible las capacidades estéticas de cada quien, sino en encauzarlas por el derrotero que condujera a sus posibilidades más elevadas. Lo expresan muy bien estas palabras de Plutarco: “En la poesía hay mucho agradable y que es alimento del alma del joven, pero no en menor medida hay algo perturbador y vacilante, si su audición no tiene un buen entrenamiento”.

Por un camino diferente al recorrido por un polígrafo más identificado con el epicureísmo, como Plutarco, los estoicos llegan a un mismo punto: es necesario extender la templanza y el comedimiento incluso al dominio de las lecturas: no conviene leer demasiado, puesto que ello desvía la atención que debe prodigarse con preferencia al alma propia, y se deben evitar textos que amenacen su equilibrio con pasiones incontrolables. No se trata de evadir todo texto con posibilidades perturbadoras: no olvidemos, por caso, que el propio Séneca cultivó con notable fortuna la poesía trágica. Lo importante, para los seguidores que la escuela estoica tuvo durante siglos, es contar con la entereza

de ánimo suficiente para no dejarse afectar de manera indebida por el contenido del texto. En definitiva, lo que los discípulos directos o remotos de la Stoa proponen en su relación con la literatura es tanto una prudencia, como la que confiesa Marco Aurelio en *Soliloquios*, cuanto una capacidad para afrontar favorablemente lo que expresa.

También los grandes forjadores de la teología, la política y la moral cristianas tenían una conciencia precisa de los efectos esperables de la literatura. *Confesiones*, de san Agustín, por ejemplo, es una verdadera mina de consideraciones sobre los sentimientos y las sensaciones experimentados por el alma sometida a la acción de las cosas mundanas en su tiempo, entre ellas la literatura. Sin embargo, la síntesis teórico-ideológica que realiza el también autor de *La ciudad de Dios*, a partir de sus vínculos con el neoplatonismo y el gnosticismo, amén del cristianismo y otras corrientes orientales, servirá de base a una actitud negativa ante el placer y a una constante sospecha del origen maligno de las gratificaciones del cuerpo y del alma no sujetas a las prescripciones moralistas emanadas de la Iglesia. Desde el apóstol Pablo de Tarso — primer quemador de libros, entre los grandes prohombres del cristianismo— pero, muy especialmente, a la vera de las doctrinas y las actuaciones de Agustín de Hipona, la ortodoxia cristiana mostrará sin vacilaciones sus virtualidades intolerantes, su permanente disposición a la guerra ideológica y moral, de la que formará parte la caza del Error, la extirpación del Mal, en cada texto, en cada obra de arte.

En virtud de su decidida adscripción al ámbito de la cultura de El Libro — esto es, la Biblia— y de un fogueo de siglos en la lucha contra las desviaciones heterodoxas, la jerarquía eclesiástica llegó a adquirir una clara conciencia de la importancia del texto como arma ideológica, así como de sus potencialidades para el cuestionamiento de un orden político y moral. Durante su implantación en el mundo antiguo el cristianismo contó con su propio gran libro, cuyas páginas ilustran una novedosa relación del viejo Dios judaico con todos los mortales dispuestos a creer en Él.

Con los Evangelios, que pueden verse como una ramificación del Antiguo Testamento, los seguidores del Crucificado disponen del erario

simbólico y doctrinal a partir del cual se puede acometer la constitución de una férrea ortodoxia. En ese proceso van a tener capital importancia tanto la asimilación sincrética — en especial, de ciertas tesis filosóficas griegas y de algunos mitemas de procedencia oriental, así como de corrientes místicas del universo grecorromano— como la guerra sin cuartel contra lo que se perfila como herejía. La vertiente bélica, intransigente, de esta historia se acendrará en los momentos y en la medida en que la jerarquía católica romana vea más amenazado su poderío, así en el plano espiritual como en el temporal.

Una de las circunstancias que inducirá a la Iglesia a reaccionar de manera más virulenta es aquella en que se conjunta la invención de la imprenta por Gutenberg con el surgimiento de los movimientos heréticos radicales, que harían posible la expansión y consolidación del luteranismo y sus derivados. Estas son las coordenadas en que se sitúa tal vez la más grande de las batallas históricas motivadas por el control de la producción, propagación e interpretación de textos. Desde el siglo xv en adelante, los dos grandes polos ideológico-religiosos que aparecen a raíz del cisma de Occidente, protestantismo y catolicismo contrarreformista, llevarán a su máxima expresión la pelea por sentar su imperio en un tipo especial de territorio o incluso de “nuevo continente”: la página impresa: la sementera donde se siembran, crecen, se multiplican y también se guardan las creencias y los relatos más preciados. Ciertamente, el bando surgido a raíz de la contestación de Lutero no estuvo libre de la pulsión persecutoria que distingue a todo fanatismo. La historia de Calvino ilustra con creces las virtualidades totalitarias e inquisitoriales de la Reforma. Pero quien, con toda certeza, llegó más lejos en esa dirección fue el Vaticano, sobre todo a partir del Concilio de Trento.

La obsesión católica por evitar el avance de la herejía protestante, más que nada para impedir la propagación del ideal de la libertad de interpretación, es decir, de una lectura libre, sin mediaciones sacerdotales ni institucionales, de las Escrituras, exacerbó hasta extremos inauditos la paranoia de la jerarquía eclesiástica ante el texto ajeno a su control o al de las monarquías que le eran afectas. El tema del efecto

religioso, espiritual, de los libros va a ser objeto de la más minuciosa y maniática atención por parte de una instancia que, por esos tiempos, alcanzará un poder digno de pavor, especialmente en función de la alianza entre el imperio español y el Vaticano: la Inquisición. Con el tiempo, esa inquietud del catolicismo integrista por las repercusiones ideológicas del texto se centrará en todas las derivaciones de la ciencia y el pensamiento modernos. Pero no va a ser asunto de preocupación menor, para la mentalidad policial y persecutoria de las instancias inquisitoriales, el de las afecciones morales suscitadas por la literatura. De hecho, la Iglesia también perseguirá con irrefrenable ahínco todo aquello que cuestione su idea de la sexualidad, de las buenas costumbres, de cómo debe llevarse la vida privada de cada quien. En consecuencia, la literatura, la escritura con intención estética, será objeto del implacable fuego purificador emanado del Santo Oficio, tanto por sus riesgos en el plano ideológico como en el moral. La aversión de este organismo ante el libro se hace patente, de manera inmejorable, en el propio discurso de sus instancias. Por ejemplo, en un edicto promulgado en Madrid en diciembre de 1612, por la Junta de Catálogo y Expurgatorio, que dependía directamente de la Inquisición, se lee: “I es cierto, que por ningún medio tanto se comunica i dilata como por el de los libros, que siendo maestros mudos, continuamente hablan i enseñan a todas horas, i en todos lugares, aun a los que no pudo llegar la fuerça de la palabra”. Como observa Vicente Llorens, con tino, en el célebre episodio de *Don Quijote de la Mancha* en el que se procede a quemar los libros pertenecientes a Alonso Quijano, ni para su sirvienta ni para los inquisidores allí presentes, ningún texto — fuera de caballerías o de otra clase— era letra muerta, cualquiera de ellos “arrebataba a los lectores y los lanzaba a la acción”. De hecho, los poderes de la escritura sobre el lector están muy bien sugeridos en la mencionada obra de Cervantes, desde el momento en que se consigna que el propio Caballero de la Triste Figura había perdido el seso a resultas de tantos libros de caballería que leyó.

Pero ¿cómo entiende el inquisidor los efectos de la literatura? Me parece que la respuesta a esta pregunta está implícita en el siguiente pasaje de la obra de Sierra Corella que tan ilustrativa me ha resultado:

“El mal o el bien producido por los escritos es transmisible, duradero y fecundo, y por lo tanto la publicidad equivale a una siembra, de la cual no se podrán esperar frutos distintos de la naturaleza de las semillas depositadas”. En primer lugar, según sugiere el censor profesional que escribió estas palabras, la impronta de un texto en la subjetividad del lector no puede salirse del esquema binario bien-mal. En segundo término, tal secuela es inevitable; al margen del signo que pueda tener —bueno o malo—, nada eximirá al lector de quedar marcado por el contenido del texto. Por último, la índole de la afición vendrá dada por el carácter moral específico de lo leído. Desde la perspectiva del purgador, todo el poder está del lado de la literatura y quien lee es un simple sujeto paciente. De ahí que sea menester vigilar y, en su caso, reprimir lo que se entrega a la imprenta y lo que sale de sus engranajes. En definitiva, la estrechez de la visión eclesiástica acerca de las repercusiones asignables a la literatura concuerda con la negación —por lo demás, típicamente católica— de la autonomía moral y estética del ser humano, con un menosprecio supino de su capacidad crítica. Lo cual podría tener alguna leve explicación si se tratara de un autor del siglo XVII o anterior, no de alguien como Sierra Corella, que dijo estas cosas a mediados del siglo XX.

Dada la capacidad que tiene de albergar la complejidad de la vida —sin disociar lo público de lo privado, lo racional de lo pasional, lo ideológico de lo moral...—, es lógico que la novela sea la auténtica bestia negra del inquisidor. Una novela como *Ana Karenina*, entre mil posibilidades, puede reunir todos los males que desesperan al puritano y al moralista. No será difícil imaginar la ferocidad y la obstinación con que reaccionaron las mentes inquisitoriales, en el momento histórico en que ese género se convirtió en el emblema de la visión del mundo y de la cultura modernas, fortalecidas por el auge del industrialismo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Más tarde sucedería algo parecido con el cine. La virulencia de las reacciones inquisitoriales es directamente proporcional a la capacidad expresiva de un género artístico. El asedio pertinaz y obsesivo de los censores, tanto religiosos como políticos, contra determinadas películas se debe a que su efectividad comunicativa —al

menos en sus alcances cuantitativos— supera en general a la del libro.

Otra curiosidad, sustraída a título de muestra de la caverna moral en que se movían mentes como la de Ladrón de Guevara, puede resultar altamente ilustrativa a ese respecto. Me refiero a “Nueve tesoros que se pierden con la lectura de novelas”, del también jesuita R. V. Ugarte. Ese breve tratado pone muy nítidamente al desnudo el horror de las almas inquisitoriales precisamente ante todos los efectos que el esteticismo considera como contribuciones de la novela en favor del lector. Al margen de su intención — suscitar el sentimiento de culpa y de consiguiente terror en quienes se acercan al género—, se encuentran allí las bases de la evaluación crítica de la literatura situadas en el polo opuesto de las que sustentan el canon occidental. Los criterios esteticistas tienen enfrente su referencia negativa: los criterios moralistas. Sin embargo, no es eso lo que reclama con más fuerza mi atención. Lo verdaderamente llamativo del sermón edificante de Ugarte es la ingenuidad con que acaricia o manosea los valores esteticistas para así fundar sus consejas morales. En consecuencia, no sería tan descabellado como parece afirmar que en esas escasas cinco páginas están expuestos, *via negationis* — es decir, como indicación de lo que no se debe hacer—, los fundamentos del canon occidental. Y, por lo mismo, puede asegurarse también que la premática de este clérigo es, involuntariamente, un buen manual de cómo escribir buenas novelas. Una vez más, nos encontramos con las derivaciones paradójicas de la pacatería: el moralista trabajando a favor de lo que repudia.

Por leer novelas, dice el padre Ugarte, “se pierde tiempo y dinero”. Este es uno de los tesoros amenazados sobre los que versa su cartilla moral. Dicho así no rebasa el nivel de la monserga tediosa y estúpida. Lo que me interesa destacar es la razón por la que eso sucede: “el que lee novelas no se contenta con leer una o dos, sino que, aficionado a ellas, lee todas cuantas le vienen a la mano, y emplea en ellas todo cuanto tiempo puede emplear”. La segunda pérdida en orden de aparición es la de “la laboriosidad”. ¿Por qué? porque “gala de la novela es nunca terminar un capítulo sin dejar el interés suspenso, de modo que el lector quede obligado a empezar otro capítulo: nunca terminar

un lance sin que esté ya comenzado otro nuevo, de manera que nunca quede satisfecha la curiosidad, ni haga punto aparte la atención”. ¿No es francamente genial? ¿Cómo se pueden sugerir mejor los requisitos esenciales de una buena narración?

También “se pierde la pureza” por andar leyendo novelas, debido a que, en su mayor parte, son nada menos que “¡Cantos de amor! Pero no he dicho bien. ¡Cantos de amores!, que es una cosa mucho peor”. En este punto, sube el tono de la lamentación moralista de Ugarte, en la medida en que pierde de vista la efectividad pedagógica del género que ataca. Justo porque en sus páginas se abordan “asuntos de que vuestra madre no permitiría que se tratase delante de vosotros en visita, historias que si sucediesen en realidad se os procurarían ocultar, diálogos que si los oyeseis en la sala vecina os taparíais los oídos, escenas que si las vieseis os cerraríais los ojos...”, allí puede encontrar el lector las mejores lecciones de vida. Pero, si esto ya es cosa de agradecer, resulta todavía que el cura mojigato debe reconocer que el núcleo moral “de casi todas las novelas” es “¡La dignidad! ¡la santidad del amor!” Nada mal, se antojaría pensar, y más cuando se aprecia que el tono escandalizado de quien hace la observación se debe a que, según él, eso “quita miedo a las ocasiones y peligros de pecar”. Allí donde la gazmoñería ve que “se pierde rectitud de conciencia”, lo mismo que “el corazón” puro del adolescente, se encuentra uno de los mayores dones de la buena novelística: un efecto liberador. Algo digno de agradecer en todas las obras del género donde ello suceda.

Las tres últimas perdiciones causadas por las novelas — más que *pérdidas*, para recurrir a un vocabulario más a tono con las intenciones del propio Ugarte— son igualmente importantes, como referencia de lo que cabría esperar de los mejores ejemplares del ramo. Se pierde “el sentido común de esta vida”, dice el jesuita, de manera tal que, tras la experiencia de tales lecturas “de seguro que vuestro padre os parece prosaico, vuestra madre os parece tonta, vuestros hermanos y vuestra familia zoquetes, sus pensamientos rastreros, sus conversaciones mezquinas, su trato soso...” Las admoniciones del tratadillo en cuestión están dirigidas a escolares adolescentes. Se ve que el temor de

su autor estriba en que la vida cotidiana colida con la vida novelesca, a la que presume siempre idealizada, y ello origine un desencuentro del niño o la niña con las personas con que se relaciona normalmente. Sin embargo, no hace falta ser diestro en psicología para saber que tal desavenencia se dará medien novelas o no. Además, según ese criterio, ¿cómo juzgar, por ejemplo, el caso de *Vigilante en el centeno*, de Salinger? Hablo, como se sabe, de una obra cuyo cometido es precisamente mostrar con crudeza — no idealizar— la desubicación de las víctimas de la pubertad en su contexto familiar y escolar. ¿Que un texto puede ayudar a cortar definitivamente el cordón umbilical que todavía a esas edades nos mantiene atados a algún avatar del útero? Pocas cosas habrá que agradecer y exigir tanto a las buenas narraciones.

Que “se pierde la paz” asegura acto seguido el predicador Ugarte. Ello se debería al choque entre el mundo “idealizado” que ofrecen las novelas y la realidad siempre “infraideal” en que se desenvuelven los lectores de carne y hueso. Esa colisión puede llegar a ser — y, en la mayor parte de los casos, lo es— la causa de un síndrome peculiar que el jesuita llama “nostalgia del país de las novelas”. Es, según él, una enfermedad incurable, una “enfermedad fatua”, una “neurastenia”, cuyos síntomas son “el hastío, el disgusto de todo lo que dé pena y sea vulgar, es decir, de la mayor parte de las cosas de esta vida”. Si se tiene en cuenta el peso que, en distintas épocas, han tenido las diversas variantes del realismo en la narrativa, la acusación de idealismo contra esta resulta incomprensible, por parcial y carente de veracidad. Pero, aun en el caso de que tuviera algún asidero mínimo, el argumento se antoja una suerte de retroceso a tiempos prearistotélicos en la historia espiritual de Occidente: niega la función liberadora y pedagógica de la literatura más intensa, justamente por apelar a las posibilidades de la verosimilitud, para poner de relieve historias que contrasten con el plúmbeo transcurso de la normalidad cotidiana. Dado que no abundan los estoicos por naturaleza — y, por ende, nuestras almas con suma dificultad pueden alcanzar alguna paz estimable—, el hecho de que las novelas nos permitan sobrellevar la vida “real” es una bendición. Está visto que el moralista no puede soportar ningún

grado de catarsis, ninguna afección que se salga del estrecho coto de la moralidad religiosa. La peor consecuencia de leer novelas — la última perdición ugarteana— es la pérdida de la piedad, la imposibilidad de ser virtuoso. La acusación es grave, aunque también un hiperbólico homenaje al poder del género. Como sea — y dejando a un lado la condición exclusivamente moral de esta última impugnación—, lo cierto es que, tanto esta última conclusión como los señalamientos antecedentes confirman el hecho de que el censor, el inquisidor y, en general, el moralista religioso cuentan con una idea bastante precisa de los efectos de la literatura. Esa idea puede ser considerada errónea, no fundada en bases racionales, inadmisibles, desde perspectivas ajenas a la de los custodios de la fe y la moralidad. No por ello deja de operar en los contextos donde el proteico ideal sacerdotal tiene alguna vigencia.

La pugna de inquisidores y purgadores contra la literatura evidencia aquí un afán irrefrenable por el control de las emociones de la gente. Las nueve “pérdidas” del padre Ugarte tienen el tono de una lamentación, porque las novelas compiten con los sacerdotes por el dominio de las almas de la gente. Es tal el sentimiento de impotencia del predicador ante las virtualidades de la escritura, que parece perder el sentido del ridículo:

Niñas [dice el jesuita, dirigiéndose a unas colegialas imaginarias]: si en el colegio se os ha despertado la afición a leer más que a trabajar, sois desgraciadas. Porque ni filosofía, ni ascética, ni historia, ni ningún libro serio, no leeréis mucho: lo sé. No haréis otra cosa que leer novelas, como tantas jóvenes que salen hoy de los colegios incapaces de otra cosa ninguna. Casi valiera más que saliesen sin saber leer.

Pero lo más curioso de todo esto es que la estructura del discurso del anatema, a cuenta de lo que los moralistas religiosos consideran relaciones peligrosas e indebidas con cierta literatura, es análoga al de la exclusión con base en criterios esteticistas, es decir, al del canon occidental. Como se ha visto, un orden de creencias teológicas y antropológicas que sostiene una serie de criterios morales da lugar a juicios

sobre el valor de obras literarias. Entre tales criterios se cuenta el de los efectos emocionales y, en general, morales, que estas puedan suscitar en quienes las leen. De manera semejante, una serie de supuestos acerca del lugar del hombre en el universo sustenta un conjunto de referencias en razón de las cuales se juzga sobre la valía de determinados textos. Entre dichos referentes se encuentran las secuelas estéticas y, por esa vía, también espirituales y psicológicas que estos pueden ocasionar en sus lectores. No voy a negar diferencias obvias entre ambas posibilidades de la voluntad de inclusión-exclusión que derivan ya sea en un canon o en un índice de autores malditos. Lo que me interesa destacar es la analogía, la afinidad estructural entre ambos procesos. En primer lugar, porque ello hace igual de apreciables o condenables a ambas, dependiendo del punto desde el cual se las observe. Pero, principalmente, porque estimo que tomar conciencia de esa similitud es un paso hacia la superación de esa lógica limitada que da pie a la actitud discriminadora, binarista.

Por lo demás, no debe extrañar tanto ese punto de encuentro entre lo que pretende el canon de Bloom y lo que procuraban Bethléem y sus congéneres si se tiene en cuenta que sus empeños al respecto también coinciden, a su manera, en la preocupación por las consecuencias que puede comportar el acto de leer.

La noción de “mal efecto” blandida por Ladrón de Guevara para pontificar en contra de algunos libros pone de relieve una idea bastante clara sobre el tema: todas las faltas proscritas por el derecho canónico y el “natural”, todo lo que transgreda los preceptos morales aceptados e impulsados por la Iglesia, todo lo que atente contra sus bases ideológicas deja secuelas perniciosas en el lector. Dificilmente se hallará entre quienes asumen algún modo del esteticismo una representación tan nítida de la impronta ejercida por la literatura en quien la recibe, pero ello no significa que carezcan de ella. Implícita o expresamente, también para estos la escritura que no satisfaga las exigencias de la más elevada literatura afectará negativamente a quienes se relacionen con ella. Y así como, en general, la visión moralista enfatiza el combate contra lo que considera malo, para acceder por contraste a una imagen de lo

bueno, en el caso de los esteticistas se diría que es más común remarcar ciertos ideales positivos, cuya ausencia define todo escrito como algo negativo, deleznable. Por ejemplo, Bloom, que no puede contar con algo equivalente a las “reglas generales” que anteceden al *Index* para ofrecer un modelo abstracto y universal de escritura con valía estética, recurre no obstante a críticos prominentes para fundar sus juicios, procurando convertirlos en criterios de validez genérica. Es el caso, entre otros, de las apreciaciones de Samuel Johnson sobre Shakespeare. Según el célebre exégeta inglés, la inmersión en las obras del autor de *Coriolano* podría permitirnos curarnos de los “éxtasis delirantes” producidos por las obras de otros escritores, por el hecho de que en las de Shakespeare se pueden “leer sentimientos humanos en lenguaje humano”. Bloom ve en esta experiencia la posibilidad de “una verdadera bendición”, que vendría a ser la vivencia “entendida en el más puro sentido judío de ‘vida más plena en un tiempo sin límites’”. Esto es — en todo lo que tiene de vago y estimulante— lo que debe esperarse de la mejor escritura. Y algo semejante cabe decir de categorías como “placer difícil”, que también sugiere el autor de *El canon occidental* en el sentido aquí señalado y que abordaré con más detalle en su momento y lugar.

En realidad, el rango de coincidencia relativa que he venido destacando entre los discursos del anatema y del canon literario parece tener su más sólido fundamento en una común voluntad de heteronomía. En el fondo, ambas maneras de entender los efectos de la literatura adjudican la preponderancia al texto en relación con el lector. Para los inquisidores, el texto rezuma los poderes del mal. A juicio de Bloom, podría pensarse en un poder del texto, en la medida en que existen “poemas fuertes” [strong poems] que ejercen un poder sobre “sus poemas predecesores”. Y así como el Índice de libros prohibidos y los catálogos que lo amplían y “enriquecen” procuran controlar los apetitos literarios del lector, Bloom — el gran crítico, el que es capaz de imponer su propio poder (“lo que el Satán de Milton llamaba *poder vivificante*”) sobre el del texto— ofrece al lector su canon occidental. Ambas posibilidades concuerdan, pues, quiéranlo o no, en subestimar la autonomía y la consiguiente capacidad crítica de quienes leen.

HAGIOGRAFÍA DEL AUTOR Y CANON LITERARIO

El sujeto que vos matáis goza de buena salud

Durante el último siglo hemos podido atestiguar un grave descrédito de la idea moderna de sujeto. Hoy día sigue siendo — junto con su correlato necesario: el objeto— la base de toda la producción de sentido, en los terrenos de la ciencia, el arte y la representación general y cotidiana del mundo. Pese a ello, paradójicamente, se ha convertido en el centro de una obsesiva impugnación crítica, un ímpetu dirigido a denunciar, desenmascarar, dismantelar, desconstruir... todo lo atingente al orden de la subjetividad occidental, que es el de la antropología o imagen que nos hemos hecho del hombre, a partir de una combinación de las herencias legadas por la Antigüedad griega, el judaísmo y el cristianismo.

No es este el lugar para presentar una historia de la idea de sujeto. Me limitaré, pues, a considerar tan solo lo que tenga que ver con las inclinaciones humanas a juzgar y a degustar las diversas expresiones del arte.

Desde su primera formulación, por parte de Descartes, como “sustancia” o “cosa pensante” (*res cogitans*), la noción de “sujeto” se piensa en términos de una capacidad o disposición humana racional, dirigida a producir sentido, es decir, a ordenar una imagen del mundo al modo de sistema de las ideas y de los objetos, en general, los cuerpos (*rei extensae*). La referencia cartesiana es pertinente, porque ayuda a precisar la noción de “sujeto”. Pese a que se emplea con tanta frecuencia y en contextos diversos, el significado de esa palabra no es precisamente claro. Aquí se la entiende, en primer lugar, como el correlato formal de la idea de “objeto”: si se habla de un objeto es porque se está implicando un sujeto que lo conoce, lo representa y, por ello mismo, “habla” de él. Desde ese punto de vista, el sujeto es una entidad formal, una

estructura dinámica en constante proceso de representación de lo real y de producción de sentido. En segundo lugar, el sujeto es el agente, el autor de toda clase de acciones, por lo que se le identifica con el sujeto gramatical de todo enunciado que dé cuenta de ellas.

En su momento, tras diversas tentativas destinadas, en unos casos, a darle continuidad, y a refutarlo, en otros, Kant postula la idea de “sujeto trascendental”. Con este término, el autor de *Crítica de la razón pura* quiere nombrar la estructura desde donde opera una espontaneidad racional, en virtud de la cual el ser humano puede articular toda “experiencia”, esto es, toda representación, toda idea acerca de la realidad, desde antes de la intervención de cualesquiera de nuestros sentidos. De esa forma, el modelo hegemónico de hombre en todas las etapas de la Modernidad queda limitado a la figura de una virtualidad productora de formas, certezas e instrumentos para aprovecharse de lo existente. En consecuencia con ello, el sujeto kantiano se reduce a unas estructuras formales *a priori* que, conforme al principio de razón suficiente, permiten construir todo lo que sentimos y concebimos acerca de los fenómenos. Kant las califica como “*a priori*”, porque son anteriores y, por lo mismo, condicionan todos nuestros sentimientos e ideas. Y, si habla de fenómenos, es porque considera que lo único que se puede decir acerca de todas las cosas con las que nos relacionamos es que son apariencias que se nos dan o presentan. Desde la perspectiva asentada por el filósofo alemán, todo lo que constituye lo que llamamos “realidad” tiene un carácter fenoménico.

Sé que no es posible ni conveniente negligir la crítica al sujeto trascendental que han venido haciendo los grandes románticos, Nietzsche, las diferentes escuelas marxistas, las más variadas tendencias freudianas, las diversas expresiones del estructuralismo, las corrientes vinculadas a la fenomenología husserliana — como el pensamiento de Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty— y todas las diversas corrientes posmodernistas, desde la encabezada por Derrida hasta el llamado “pensamiento débil”, pasando por Lyotard y muchos más. Sin embargo, también considero que toda esa energía crítica, a la postre, ha terminado confirmando la idea poscartesiana de subjetividad como la más

representativa y, en realidad, la única sostenible desde la formación del mundo moderno hasta el presente.

Está bien, escuchemos a Nietzsche en su denuncia “genealógica” de una subjetividad moderna sustentada en una dinámica perspectivista — es decir, interesada, parcial, carente de “objetividad” — del lenguaje. Atendamos, por caso, el acucioso análisis que hace Enrique Lynch de ese proceso, en virtud del cual se constituye “un mundo al lado del Mundo”. ¿De veras bastan sus argumentos para desmontar en la teoría o en la vida presente el esquema sujeto-objeto? ¿Qué importa, a tal fin, el origen de esa correlación formal asumida y vivida en sentido “moderno”? ¿No corrobora, por el contrario, dicho esquema, en la medida en que se ofrece como posibilidad de toda representación?

Cuando, por ejemplo, el Zarathustra de Nietzsche advierte que el despierto, el sapiente, dice: “cuerpo soy íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es solo una palabra para designar algo en el cuerpo”, no me parece que logre refutar la idea de sujeto. Ni siquiera la de alma. Más bien se diría que pierde de vista que tan *flatus vocis*, tan nominalista palabra es *cuerpo* como *alma*. Ambas voces hablan de sendas representaciones ante las cuales lo único que hace la crítica nietzscheana es tomar partido, sin que un fundamento real justifique un mayor valor ontológico en favor de la idea de cuerpo o de la de alma. Al margen de su naturaleza, o sea, de su basamento ontológico y de su origen — que tanto interesa a la genealogía nietzscheana —, lo cierto es que la crítica al sujeto solo puede hacerse desde el ámbito de la representación — que, en última instancia, remite siempre al sujeto —, y no hay forma de salir de ese círculo vicioso.

En el mundo de la representación del que hablaba Schopenhauer — y que es el que habitamos — no cabe otra posibilidad, y eso explica el fracaso de la tentativa de Nietzsche y de quienes lo han secundado, aunque resulte muy loable su intención crítica. No se puede decir lo mismo, por ejemplo, de la noción de *sarx* (carne) con la que Epicuro figuraba al hombre. Una reducción tan radical de lo humano, como la efectuada por el griego de Samos, es posible en un orden de la experiencia en el que lo dado, toda presencia, remite a un fundamento

absoluto y, por ello, enteramente objetivo, independiente de toda actividad anímica, psíquica o como se la quiera calificar. Y es que la “carne” epicúrea comparte con las manifestaciones mentales el mismo fondo atómico, material, aunque los átomos constitutivos de uno y otro modo ostenten atributos distintos.

Lo antedicho no pretende negar ni menoscabar la importancia de las objeciones señaladas al sujeto trascendental. Es un innegable y apreciable signo de vitalidad el rechazo a reducir nuestra actividad anímica a simples procesos formales, literalmente “insustanciales”. Es por demás legítimo tratar de llenar de sustancia y corporeidad vital las ideas que concebimos como realidad. Y es aún más lícito desenmascarar el trasfondo interesado, ideológico, ilusorio de todo lo que concierne a los movimientos del sujeto.

No obstante, tampoco es posible olvidar que, lo acepten o no sus exponentes, toda esa contestación del sujeto solo concreta una serie de modos de las representaciones que elabora este. Es decir, es obra de una subjetividad que se autotematiza para producir ciertas imágenes de sí desde sí mismo. La esfera de lo fenoménico es infranqueable y la abigarrada y colorida variedad de sus contenidos se figura como una suerte de calidoscopio en expansión, pero imposible de reventar o franquear. Por eso, al margen de cómo apreciemos esta verdad, lo cierto es que la idea de sujeto sigue gozando de buena salud, por mucho que algunos se hayan empeñado en negarlo hasta el punto de crearla muerta. Y, en definitiva, todo lo que han hecho por acabarla y suplantarla ha reafirmado su vigencia.

Hoy, como en los cuatro siglos precedentes, el yo, la conciencia, el alma personal, el ego, la primera persona — todos estos y otros avatares del sujeto moderno— siguen siendo la base del sentido y la identidad. Es posible que todas esas palabras nombren una ficción, una construcción cultural, una elaboración insustancial que regula nuestra relación con las cosas. Pero dichas caracterizaciones solo pretenden dar cuenta de la naturaleza de una entidad, cuya existencia no se puede negar. Y aquí no pretendo hacer una ontología del sujeto, sino reconocer su evidente presencia y dinamismo, independientemente de su realidad

de fondo, en la medida en que hace posible y pone en marcha tanto la creación como la recepción literarias.

Las consideraciones precedentes — siempre un tanto graves, pese a los esfuerzos por ofrecerlas de una manera fácilmente comprensible— interesan en la medida en que el sentido mismo del pensamiento kantiano no radica en la pregunta sobre qué sean realmente las cosas, sino sobre cómo es posible que seamos capaces de conocer y de producir toda clase de percepciones y concepciones, así como de experiencias, como los sentimientos de gusto — es decir, de placer y de dolor—. Importan, pues, en tanto que constituyen la base de la estética kantiana, erigida sobre la piedra de la facultad de juzgar (*Urteilkraft*), que se bifurca en dos vertientes: una, epistemológica, dirigida a integrar cada experiencia particular en el correspondiente género universal, y la otra, que se concreta en una disposición espontánea al gusto, fuente de la apreciación relativa a lo artístico, de la que procede lo que hoy llamaríamos “experiencia estética”.

Tampoco viene a cuento exponer aquí, en detalle, la estética kantiana; ejercicio claramente ocioso, dada la cantidad de muy sólidas y fecundas interpretaciones de que ha sido objeto por parte de importantes exégetas a lo largo de más de dos siglos. Lo que sí se justifica es destacar que las impugnaciones ya señaladas al sujeto trascendental traen aparejado el efecto, muy cuestionable, de menospreciar la importancia teórica y ética-estética que ha tenido la teoría del arte suscrita por Kant. Mi tesis a este respecto es que la pretendida aniquilación del sujeto trascendental ha supuesto graves tribulaciones para la facultad de gustar y degustar. Y ello, a su vez, ha significado una especie de amputación de una de las posibilidades de apropiación y apreciación de las artes por parte del espectador y el lector.

Este presumible hecho comporta, por si no bastara, un retroceso ético-teórico y una injusticia con el talento visionario de Kant. Lo primero, porque echa por tierra todo un largo y tortuoso proceso de liberación de la sensibilidad, y lo segundo, porque desconoce el mérito kantiano de haber independizado, con notable fundamento, al gusto y a las artes mismas de su milenaria subordinación a los procesos de producción de verdad.

Se entiende, entonces, que ahora tengamos que afrontar una extraña necesidad: preguntarnos por la pertinencia o la licitud teórica de hablar del gusto como una categoría aceptable para el ejercicio de la crítica.

Por lo menos desde que los grandes idealistas alemanes poskantianos desocuparon el centro de la escena en el gran teatro del pensamiento, la crítica del arte y de la literatura se ha mostrado reticente, cuando no abiertamente hostil, contra el criterio del gusto. Desde los comienzos de la filosofía, la constante ha sido el recelo ante todo lo que implique alguna concesión a sentimientos reñidos con la razón o ajenos a ella, entre los que se cuenta la delectación.

Nosotros, en concreto, somos herederos de un pensar que, al desterrar con justicia el psicologismo y al desdeñar con menos fundamento todo interés por la felicidad, ha confinado al gusto en una especie de limbo teórico, cuando no en el olvido o el desprecio. Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Unamuno... son más bien excepcionales en esa historia. Sin embargo, en el presente, la situación parece resumirse en una pugna indefinida entre dos referencias: el gusto y el valor estético. Hoy tampoco estamos dispuestos a aceptar un ejercicio crítico que pretenda sustentarse en simples juicios como “me gusta tal poema o tal novela”; pero nos mostramos igualmente reacios a evaluaciones que se limiten a confirmar teorías prefabricadas o a constatar el cumplimiento de ciertos valores predeterminados. Así que al crítico de hoy le ha tocado en suerte un nuevo modo de la vieja tensión entre experiencia individual y compromiso universal.

Al conflicto con el gusto que este abrupto diagnóstico permite resaltar le acompaña una espesa cortina de niebla, que impide tener en cuenta y justipreciar un proceso histórico por demás llamativo: el de la liberación moral de la sensibilidad. Se suele pasar por alto que, cuando Kant cifra no solo su estética, sino la completud y consistencia de todo su sistema en la facultad de juzgar, está coronando toda una serie de pequeñas mutaciones ideológicas, en virtud de las cuales el placer en sí ya no es algo culpígeno.

Al atardecer del 26 de abril de 1336, el poeta Francesco Petrarca se apresura a relatar, en una carta al agustino Dionigi da Borgo San Sepolcro, la experiencia que acaba de tener ese mismo día al ascender al Mont Ventoux. De esa esmerada relación pueden extraerse al menos estas tres conclusiones. La primera es que, una vez en la cima de la montaña, tras las penurias de la ascensión, el poeta experimenta un momento de desbordante sublimidad. Una vivencia que, por lo demás, trata de explicar por las condiciones externas en que tiene lugar y no como fruto de su propia subjetividad, tal cual lo exigiría la perspectiva moderna: “debido a cierta insólita sutileza del aire y a la visión de aquel vasto espectáculo, me quedé como pasmado”.

Luego, esa especie de vértigo delicioso pone al poeta en un estado asimilable al de los antiguos dioses, en los elevados parajes que habitaban, según los mitos: “Miro hacia atrás: las nubes estaban bajo nuestros pies; el Athos y el Olimpo empezaban a hacerme menos increíbles, al ver en un monte menos famoso lo que había oído y leído sobre aquellos”. Como ha observado Ottmar Ette, todo viaje implica lecturas antecedentes, que operan como patrones de referencia. Aparte de toda la mitología grecorromana, la que más precisamente realiza esa función en el caso de Petrarca es la historia de Roma, de Tito Livio, en la parte donde registra la subida de Filipo de Macedonia al Hemo, con el propósito de divisar desde allí los mares Adriático y Euxino. El apego a ese modelo deriva, en el caso de Petrarca, en una actualización de lo que ha oído y leído acerca del Athos y del Olimpo, pero en una cumbre de mucho menor prosapia, en las inmediaciones de Aviñón. En resumen: un humano, en una montaña de prestigio más bien provincial, vive una experiencia análoga a la de las deidades olímpicas.

Por último, esa vivencia es asumida por Petrarca como una caída en las tentaciones del mundo: lo que empieza como liberación de la sensibilidad individual y dignificación suprema de lo humano —al equiparar sus potestades con las divinas— termina en penosa culpa. El encuentro fortuito con una de las tantas admoniciones de san Agustín contra el mundano descuido del alma propia, en el ejemplar de las *Confesiones* que no abandonaba ni en situaciones tan tortuosas,

actúa como revulsivo en esa frustrante turbación del poeta. Al abrir el libro sin mirar por dónde, al azar, justamente, lee el siguiente pasaje agustiniano: “Y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y las órbitas de las estrellas, y se olvidan de sí mismos”. Tal contingencia no hace sino activar toda la presión de la moral cristiana — con su cauda de prohibiciones, recriminaciones, terrores y chantajes— contra un hombre del Medioevo, particularmente sensible. Es claro que la experiencia petrarquiana se sume en las turbulencias de la fragorosa y eterna lucha entre el bien y el mal.

La circunstancia vivida por Petrarca no es necesariamente un hito en el paso de una mentalidad medieval a una moderna, pero es una anécdota muy ilustrativa y fecunda al respecto. Casos como este permiten observar mejor el proceso de surgimiento del sujeto trascendental — como hemos visto, máxima expresión de la antropología moderna—, a partir de las cuitas, las contradicciones... en suma: las ruinas del alma personal — máxima expresión de la antropología medieval—. Esa mutación fue, en su momento, un viaje hacia un estado de libertad y autonomía poco frecuente en la historia. Un viaje largo y arduo, pasando por estaciones como la Reforma protestante, el humanismo renacentista, la Contrarreforma, un discreto pero penetrante neohelenismo, el cartesianismo, el empirismo inglés, la ciencia moderna y la Ilustración, con su progresismo y sus zigzags entre materialismo y deísmo. Como es bien sabido, esa transición ideológica se avino con toda una serie de novedades en el plano económico, político y social, entre las que interesa destacar la secularización del mundo y una nueva individualización de los seres humanos.

Esa trayectoria enmarca, a su vez, una evolución de la sensibilidad, que es lo que más me interesa destacar. El neoescepticismo activado por Montaigne y Descartes, en su pugna contra el protestantismo, derivará a la postre en el sujeto trascendental kantiano y, en consecuencia, en una renovada idea de la experiencia, decisiva a su vez para cimentar una sólida noción de gusto.

Recordemos que el proyecto filosófico kantiano aspira a establecer las condiciones de toda experiencia posible. En consonancia con esto, Kant se aplica en asignarle a la experiencia estética un lugar digno y adecuado en su sistema. La evidente singularidad e incluso unicidad de los juicios de gusto acarrea enormes problemas al pensamiento sistemático, siempre empeñado en colocar lo singular en lo universal. Pero el autor de *Crítica de la facultad de juzgar* no se arredra ante tamaño desafío, y sitúa las representaciones de placer y displeacer en la trama articulada por sus tres críticas — la pura, la práctica y la del juicio—. Al hacerlo, Kant ejecuta una maniobra teórica a tono con las exigencias internas del corpus que logra construir; pero también obedece a la necesidad de atender el inveterado problema de lo bello y lo sublime, vuelto a tematizar al socaire de las reflexiones de los principales empiristas ingleses y de algunos de sus oponentes, lo mismo que las de ciertos exponentes de la Ilustración francesa y las de algunos pensadores alemanes influidos en mayor o menor grado por Leibniz.

Ahora bien, esa operación teórica pone a la filosofía kantiana a tono con la estetización del mundo consumada por la Modernidad. Proceso, este, que forma parte de otro más amplio, consistente en lo que Heidegger entiende como la estetización general del mundo mismo. En concreto, Kant contribuye a dar espesor y solidez a la tópica que integra nuestro horizonte estético, y así sienta las bases definitivas de lo que sería el no pocas veces vilipendiado esteticismo. Hablo de una auténtica revolución en la manera de pensar las diversas expresiones del arte y sus relaciones con los seres humanos, la cual concuerda con las transformaciones que, desde los albores de la Modernidad, se vienen dando en el plano de las concepciones de la realidad.

Lo que está en la raíz de dichas visiones de la realidad es el esquema sujeto-objeto, que ya se presenta como base del *cogito* cartesiano, y que necesariamente deriva en la noción de certeza, entendida como representación clara y distinta de las cosas. A partir de Descartes, ya no es sostenible la antigua idea de verdad como una posible adecuación de una realidad objetiva con un intelecto. Ahora, es la subjetividad la que desde sí misma estructura las imágenes lógicas y racionalmente

ciertas y nítidas de lo que llamamos realidad. Un ejemplo ilustrativo, entre muchos, de esta novedad en la historia de la visión humana del mundo lo ofrece Osiander cuando, en su prólogo a *De revolutionibus*, de Copérnico, advierte que no importa si sus hipótesis son verdaderas o verosímiles: “Basta con una sola cosa: que permitan realizar cálculos que concuerden con la observación”.

En puridad, el mencionado esquema sujeto-objeto se aleja de las referencias espirituales y conceptuales que posibilitaban la antigua idea de mimesis y el que podría considerarse su efecto más representativo: la catarsis. Si se apela a los significados actuales de la palabra *imitación*, la mimesis no es propiamente imitación de nada, sino actualización de una realidad absoluta de la que ninguna cosa concreta puede, en definitiva, escindir. Por su parte, la catarsis griega tampoco es una simple purificación o purga, como se suele asegurar con demasiada frecuencia, sino una vía de participación en el Absoluto por parte de las personas que entran en contacto con las más elevadas expresiones de la literatura. Por lo demás, no estará de sobra tener en cuenta un fenómeno estético colateral, como el de lo sublime, el cual era asumido por la Antigüedad clásica como una pasión (*pathos*) arrolladora en el contexto particular de la retórica, según se desprende del célebre tratado sobre la materia elaborado por el Pseudo-Longino.

Este breve recordatorio es para que podamos observar la distancia infranqueable de la mimesis antigua respecto de la representación clara y distinta cartesiana o las concepciones articuladas conforme al “uso teórico de la razón”, que propugnaba Kant. Lo mismo cabe decir acerca de las diferencias entre la catarsis y lo sublime, vistos al modo clásico, y las formas modernas de la experiencia estética; concretamente, las nociones kantianas de lo bello y lo sublime, en sus posibilidades “matemática” y “dinámica”. Desde luego, esas divergencias no han surgido de la nada, y se debe admitir la responsabilidad de Kant y su proyecto teórico, en lo que podría describirse como la desmimetización y descatartización definitivas de todas las artes en los últimos tres siglos.

A estos procesos innovadores se une otro de innegable importancia: la independencia del arte respecto de la ciencia o del discurso general

de la episteme, la producción de verdad. De allí la idea kantiana de lo bello como delectación libre de interés y de concepto. Sin emprender una defensa fanática de su pensamiento, es justo reconocer en Kant al autor de las contribuciones definitivas para llegar a esta innovación. Este fenómeno concuerda, ciertamente, con el de la estetización de la idea del mundo, que a su vez está en la raíz de las diversas visiones del arte que coexisten en la Época Moderna.

Todavía hasta la época de Baumgarten — y aún mucho después de Kant, e incluso hoy día, en algunos casos—, la filosofía de lo bello se empeñaba en vincular la experiencia estética con el conocimiento y en legitimar a aquella en razón de sus contribuciones a este.

Recuérdese cómo Baumgarten actualiza la naturaleza estética — es decir, sensible— de la experiencia, fijándose en la zona específica de realidad concerniente a lo bello. En el sistema de Baumgarten confluyen una teoría de la sensibilidad y una teoría del arte — especialmente, el poético—. Lo cual implica un tipo de experiencia, que a la postre se arroga el monopolio en el uso del término pleonástico *experiencia estética*.

Por muy avanzadas y audaces que luzcan las maniobras teóricas de Baumgarten, no puede negarse que su estética es subsidiaria de una señalada valoración de la epistemología. No hay que olvidar que la *Estética* de Baumgarten tiene como objeto la “perfección del conocimiento de las cosas sensibles” y que, en tanto que modo del saber, es “ars pulcre cogitandi”, esto es, “arte de pensar lo bello”. En concreto, la nueva ciencia que propone Baumgarten es “teoría de las bellas artes, gnoseología inferior, arte de pensar bellamente, arte de pensar por analogía”. Gadamer entiende esta operación teórica como la acción de intuir, en lo universal, una belleza insoslayable. Así, en tanto que “ciencia del conocimiento de las cosas sensitivas” (*scientia cognitionis sensitivae*), “el fin de la estética es la perfección de las cosas sensibles en tanto que tales” (*aestheticae finis est perfectio cognitionis sensitivae, quae talis*).

Esa es la sombra bajo la que late su admirable reivindicación de lo sensible y lo individual; la estimación inusitada de las “representaciones confusas”; la inserción de estas y de las “facultades inferiores” a que remiten (la sensibilidad, la imaginación y el apetito) en el orden

del sentido; la reconsideración de los nexos entre poesía y verdad; en suma: la poetización del mathema y la “mathematización” del poema, la anunciación prerromántica de la poesía como sistema de filosofía, en una atmósfera donde reinan Descartes y la *demonstratio more geometrico*.

Por su parte, en un contexto determinado por la crítica al mecanicismo cartesiano y a las frialdades y pruntonos del empirismo, especialmente el de Hobbes y Locke, también Shaftesbury — otro ejemplo destacable en esta historia— aboga por una experiencia estética hondamente vinculada con el conocimiento racional. Pero, en su caso, este último remite a las potencias propias de una realidad absoluta y trascendente.

Shaftesbury propugna, así, por una figura entusiástica del sujeto, con la que se aviene su idea de “genio” (*Temper*): un cuasihusserliano flujo de pasiones, dotado al mismo tiempo de un erario de ideas universales innatas; un ímpetu siempre en pos de la belleza, un poco como lo imaginó Marsilio Ficino antes que él, y que más tarde parece resonar en Schopenhauer. Y, en concordancia con ello, postula a su vez una concepción del objeto como una bella totalidad trascendente. Para Shaftesbury existe, en efecto, un “sistema del mundo”, una armonía universal, en razón de la cual puede afirmarse que “todas las cosas en este mundo están unidas”. Se trata, insiste el pensador inglés, de un “UNIVERSAL SYSTEM, and coherent Scheme of Things”. El hombre se relaciona estéticamente con este mundo, entendiendo el *estéticamente* en toda su amplitud y profundidad. El sujeto se configura, así, como conciencia estética y moral, en virtud del *sensus communis*, que es también la fuente de la sociabilidad humana.

El sistema universal intuido por Shaftesbury no es indiferente: está signado por lo bello, conforme a “grados y órdenes”, hasta llegar a la “suprema Belleza”. En ese contexto, la experiencia estética se da como afición placentera y supone un impulso impetuoso en busca de la belleza — al igual que del conocimiento y del bien—, que se manifiesta como entusiasmo. Así, en un ámbito tan fuertemente marcado por la pugnacidad ideológica y religiosa, Shaftesbury tiene la arriesgada lucidez platonizante de reivindicar el entusiasmo; aunque, consciente de sus vir-

tualidades no siempre benévolas, recomienda manejarla con moderación.

En su función creadora, propiamente “poética”, el sujeto es un “segundo creador, un verdadero Prometeo, después de Júpiter”. De ahí que Rafael Argullol atribuya a Shaftesbury haber inventado la “concepción prometeica del poeta”. Pero ese poder del “artista cabal” — que es un “artista moral” —, del “verdadero genio”, tiene un límite; ya que su virtud consiste en ser “capaz de imitar [...] al Creador”. Pues, como el propio Shaftesbury sostiene tajantemente, el artista “no es en realidad otra cosa que un copista de la naturaleza”; de lo que podría inferirse que Shaftesbury postula la idea de una conjunción — extraña al genuino platonismo — entre creación y mimesis. Por esta ruta se desemboca en la postulación del artista perfectamente dotado, el *virtuoso*, que — en opinión de R. Bayer — “es una creación de Shaftesbury”.

Para Shaftesbury, la relación entre un objeto divinizado y un sujeto a la altura de esa trascendencia está marcada por el desinterés o “actitud estética”. Ahora bien, reacio a un esteticismo extremo, el pensador inglés asegura que el disfrute y la elaboración del arte se sostienen y legitiman, no por sí mismos, sino por la dignidad ontológica de la realidad absoluta a la que remiten: una idea que, por lo demás, ya tiene precedentes en la Edad Media y que, como se sabe, será procesada críticamente por Kant a la hora de pensar la facultad de juzgar.

Si bien Shaftesbury y Baumgarten no compendian toda la riqueza de aspectos que dan forma a la imagen esteticista moderna del mundo, también es verdad que sus tesis son muy representativas de esta. Sin negar la importancia que a este respecto tienen Hume, Home, Burke, entre otros, los escritos de Baumgarten y Shaftesbury dan cuenta de una atmósfera ideológica-teórica habitada por categorías, nociones, intuiciones y desiderata, como sensibilidad, sistema de las afecciones, entusiasmo, humor, placer, percepciones pregnantes, facultades superiores e inferiores, imaginación, sistema del mundo, ímpetu, genio, desinterés, gusto, educación del gusto... Esta es la atmósfera que respira Kant y en la que adquieren sentido, en primer lugar, sus *Observaciones sobre lo sublime y lo bello* y, al menos, la parte estrictamente estética de su *Crítica de la facultad de juzgar*.

Lo que quiero destacar, llegados a este punto, es que Kant trata de deslindar con la mayor precisión posible los campos del conocer, el desear y el juzgar. Al hacerlo, sin embargo, no renuncia al sentido de totalidad, sino que más bien solo así puede propugnar, con rigor, por una visión total y sistemática de la experiencia. La demarcación de cada una de estas tres regiones de la subjetividad — en general, lastrada por una estorbosa pasión por la simetría, constantemente denunciada por Schopenhauer— permite encauzar con más efectividad teórica una reflexión totalizante, que en sus antecesores aparece marcada por el signo de la dispersión, cuando no por el de la autolimitación o la cortedad de miras. Y cabe destacar, todavía, una consecuencia más significativa de esa operación teórica: al colocar al juicio de gusto, junto con la facultad que le corresponde, en un territorio propio, Kant asigna a aquel una posibilidad de autolegitimación de la que carecería si se empeñara en incardinarla al orden de la razón teórica o el de la razón práctica. En suma, lo que Kant impulsa con su pensamiento estético es el abandono definitivo del ideal antiguo de la *kalokagathía* — la exigencia de una síntesis entre belleza y bien, anacrónica de cara a la Modernidad—. También trata de evitar, con ello, una eventual reedición moderna del Platón de *República*, empeñada, como en el caso del griego, en justificar el arte conforme a su relación con la verdad y la realidad absoluta hiperuránica.

Por lo demás, junto a las ruinas de algunos de los antiguos dogmas más relevantes, como Dios, la libertad personal y la inmortalidad del alma, Kant asienta la trama teórica que da cuenta de un sujeto permanentemente impulsado a conocer, a querer y a disfrutar (aunque también a dolerse y a sentir desagrado). Esta última posibilidad también se aviene con la idea del sujeto trascendental y su encarnación histórica, en Occidente, en el hombre solo, emancipado — por no decir huérfano— de los ideales absolutos, los cuales, al mismo tiempo que limitaban u obstruían su independencia, servían como referencias incuestionables que dificultaban y aun impedían toda reflexión libre. Sin embargo, consecuente con la diferenciación formal, estructural, entre ciencia, ética y arte, asigna al sujeto estético un tipo de potencialidad que denomina “heautonomía”: algo que comporta un *magis* respecto de

la autonomía del ser humano moderno, que según Kant ha adquirido la mayoría de edad en el escenario de la historia. Así pues, la experiencia de gusto — que el gran pensador alemán deriva de una específica “facultad de juzgar reflexionante” (*reflectierende Urteilskraft*)— tiene sus cimientos en una total indeterminación: nada que no sea la propia dinámica interna de la subjetividad puede regirla.

La instauración kantiana del sujeto como base autorreferente de la experiencia estética, en función del juicio de gusto, implica una especie de imperativo del placer; máxime si se tiene en cuenta que Kant libera de toda culpa al gusto, al mismo tiempo que lo rescata de la milenaria imantación del conocimiento, para reconocerle una legitimidad y una soberanía propias. Sobra decir que, en el caso de Kant, la noción de ‘gusto’ nada tiene que ver con las mediocridades éticas y estéticas que cierta crítica pretendió consagrar como “buen gusto”, y contra las cuales arremete con toda razón, entre otros, Roland Barthes, en *Critique et Vérité*.

Es fácil de percibir la enorme distancia que media entre el Petrarca arrepenido por experimentar una vivencia placentera y el filósofo alemán. Por lo demás, la heautonomía del sujeto estético y la condición exclusivamente reflexiva de toda la gama de sentimientos de delectación o de desagrado y dolor abre la posibilidad de una constante educación de la sensibilidad. Pero, como también estamos hablando de una “facultad de juzgar”, resulta evidente que esta idea nos ofrece el basamento de la disposición humana a valorar las realizaciones artísticas. Hay que tener en cuenta, entonces, que la subjetividad — tal como Kant concibe sus operaciones de cara al arte— se mueve entre las lindes de la satisfacción placentera y la valoración. Así, no creo que sea disparatado ver en la facultad de juzgar kantiana el basamento de un apolíneo hedonismo democrático y de la voluntad de distancia y distinción que fomenta todo desarrollo cultural auténtico. De seguro, esta aseveración colide con las expectativas de quienes ven en Kant una especie de frío pietista mojigato. Lo cierto es que, sin los antecedentes señalados, sería inconcebible todo el arte postaural de que hablaba Benjamin, lo mismo que el pujante relativismo estético del presente.

Como lo sería también, por otra parte, si se perdiera de vista la idea kantiana del genio. En tanto que verdadero demiurgo de la belleza, dotado del poder de imponerle reglas a la naturaleza, el genio kantiano abre la compuerta de una espiritualización absoluta del arte, de lo que habrían de sacar provecho no solo Schelling, Hegel y Schiller, sino los hermanos Schlegel y los principales propulsores del romanticismo y tendencias afines, hasta llegar a la figura posromántica y contemporánea del poeta — y, en general, del autor— que acuña Paul Valéry, más ligado al trabajo, el esfuerzo y la disciplina que a la hipótesis de la inspiración y los accesos entusiásticos.

La posibilidad de una crítica rigurosa y de un debate serio en torno a un canon literario en el presente pasa necesariamente por reconocer que solo pueden darse en un territorio acotado por alguno de los avatares de una disposición o facultad humana a “degustar” el texto y por alguna expresión de la proclividad igualmente humana a valorarlo en términos artísticos. Coincido con quienes piensan que los diversos grados de recepción y asunción estética de la obra literaria prescinden de los procedimientos de la ciencia, de la producción de verdad. Sin embargo, ello no los priva de un compromiso con el sentido. De ahí que sea deseable la máxima claridad y consistencia teórica en lo que respecta a las bases del disfrute estético y la estimativa que lo acompaña. Como observa Walter Benjamin, en nuestro tiempo la experiencia se ha erosionado y empobrecido, pero no existe otro modo meridianamente aceptable de nombrar lo que nos pasa al leer un libro, ver una película o escuchar una pieza musical. Es decir, el esquema sujeto-objeto continúa vigente, y se adapta proteicamente a todo lo que la historia depara a las culturas del presente; sigo considerando que la vieja facultad de juzgar kantiana es una referencia de primer orden a ese respecto.

La resurrección del autor

En su célebre conferencia *¿Qué es un autor?*, Michel Foucault trata de responder la cruda pregunta de estirpe beckettiana “¿Qué importa quién habla?”

Uno de los puntos más destacables de la respuesta foucaultiana es que pone en evidencia la condición histórica de la figura del autor, antes de proclamar su muerte: “borrado en beneficio de las formas propias del discurso”. La sintética intervención de quien publicó obras de influencia tan honda y duradera como *Vigilar y castigar e Historia de la sexualidad* corona sus reflexiones sobre la literatura con la reivindicación de una fría y despersonalizada “función de autor”, que a la postre permitiría hablar de las “situaciones transdiscursivas” a las que dan lugar las obras de poderosos artífices de la palabra, como Platón y Aristóteles o Marx y Freud, más cercanos en el tiempo.

En el núcleo de ese pequeño y efervescente magma teórico está la idea foucaultiana de la historicidad de la figura del autor y la de su consiguiente superación histórica, durante la segunda mitad del siglo xx. En el caso específico de la literatura — y, más concretamente, de las obras narrativas— ese acontecimiento se vincula con la irrupción y subsecuente “naturalización” de la imagen — por lo demás, netamente discursiva, descarnada— del “narrador”, aunque el pensador francés no haga ninguna mención explícita de ella.

En realidad, parece que Foucault se limita a registrar una modificación histórica en el componente subjetivo que sostiene la obra literaria, en especial la novela y otras vertientes de la prosa narrativa. Las atribuciones otrora plenipotenciarias del autor — una de las modalidades más representativas de la subjetividad moderna— quedan relativamente limitadas por obra de la dinámica interna del discurso.

En un mundo reducido a representación — es decir, autorrepresentado como representación—, toda narración con un mínimo de complejidad adquiere cierta objetividad autónoma como universo aparte, como una especie de mundo dentro del mundo. Esta manera de entender la realidad operante en la literatura — que, desde luego, implica una visión específica acerca de la relación que se da entre esta y la realidad extraliteraria— empieza a ser sugerida, por lo menos, desde *Don Quijote de la Mancha*. Por ejemplo, en el capítulo lx de la segunda parte de la magna obra cervantina, aparece una clara muestra de la autonomía del personaje respecto de su autor y narradores iden-

tificados o no — Cide Hamete Benengeli y la “otra voz” que da cuenta de las andanzas del hidalgo de la Triste Figura—, a juzgar por lo que en sus primeras líneas se lee:

Era fresca la mañana y daba muestras de serlo asimesmo el día en que Don Quijote salió de la venta, informándose primero cuál era el más derecho camino para ir a Barcelona sin tocar en Zaragoza: tal era el deseo que tenía de sacar mentiroso a aquel nuevo historiador que tanto decían que le vituperaba.

Al margen de los conocidos enredos propios de la diversidad de “historiadores” de los que emana la narración de las aventuras quijotescas, lo que cabe destacar en ese ejemplo es la decisión tomada por el caballero manchego en contra de lo planeado por el narrador. En lugar de atender a las intenciones de este, él y su escudero se disponen a enderezar sus pasos a Barcelona y no a Zaragoza.

A la idea del mundo como representación —a cuyas raíces no es ajena la intuición calderoniana de que “el mundo es sueño”— le corresponde con plena congruencia la concepción de mundos narrativos paralelos, cuyo fundamento ontológico es también algún modo de la experiencia y, por ello mismo, resulta análogo al que sustenta a la realidad de la representación.

Y una vez que se admite esa relativa fundamentación ontológica de los universos narrativos, no es fácil encontrar razón lógica de meridiana validez para negarles una correlativa autonomía ontológica y existencial a los personajes que pueblan tales espacios “ideales”, que por lo demás se hacen posibles mediante sus actuaciones y el despliegue de sus “vidas paralelas” a las de las personas reales.

Es posible una “humanidad” literaria o novelesca paralela a la que realiza su existencia en el “mundo objetivo” y que ya empieza a irrumpir en la gran obra de Cervantes, y en ello se cifran las libertades que adquieren los agonistas que habitan *El amigo manso*, de Benito Pérez Galdós, *Niebla*, de Miguel de Unamuno, y *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, por citar los libros en los que de manera más

destacada empieza a manifestarse la conciencia del fenómeno a que se hace referencia.

Ahora bien, si la propia dinámica del discurso, de la cual dimana la “realidad literaria”, ha dado lugar a la autonomía existencial y a la libertad de acción de los personajes novelescos, no debe causar extrañeza que sea esa misma discursividad la que, por obra de su propio desenvolvimiento — presumiblemente al margen de una sobredeterminación subjetiva, como la que podría provenir de un autor plenipotenciario—, esté en posibilidad de arrogarse el origen y el fundamento específico de la voz que articula el texto, ejerciendo su función de narradora. En otras palabras, la “función narrador” — más hondamente enraizada en el fundamento discursivo del texto que la “función autor” de que habla Foucault— es coherente con la idea de un orden del discurso del que brotan sus propias criaturas, con absoluta independencia de ningún sujeto creador (“autor”) que presumiblemente elabora una obra. A esto se estaría refiriendo Foucault cuando hablaba de la muerte del autor.

A ese respecto, podría entenderse que estamos ante el resultado de un largo periplo histórico, cuyo punto de arranque sería la configuración judicial y punitiva del autor, y su desenlace: el desenvolvimiento de un proceso-sin-sujeto en el terreno del discurso, en el que adquiere pertinencia la función autor. Entre ambos extremos, habría que señalar momentos de innegable importancia, como la individualización del hombre moderno, junto con la desacralización del mundo y del texto.

La transición del modo comunitario de ser humano al individuo moderno, moralmente autónomo y dotado al menos formalmente de libertad política, incluyó en su seno el proceso particular de constitución del autor, a partir de la persecución del ejercicio de dicha libertad en la escritura. Según Foucault, es el poder, en su faceta represiva y en su afán de controlar a sus enemigos reales o potenciales, el que da forma y cuerpo a la figura del autor. Fue la necesidad de castigar a quien cometió tal o cual transgresión contra el orden establecido, junto con la necesidad de vigilar a todo aquel que pudiera blandir la palabra para hacerlo eventualmente en el futuro, lo que dio lugar al surgimiento del autor, en el sentido moderno del término, en la Europa de los siglos XVII y XVIII.

A la par de este proceso político-judicial-policial, los centros de más intensa actividad intelectual, económica y política en la Europa moderna vivieron con la mayor intensidad una gradual secularización. Esta no solo afectó al ámbito moral e ideológico. Penetró también el orden del discurso, y le sustrajo al texto toda el aura de sacralidad con que se manifestaba en el pasado premoderno.

De manera semejante, lo que empezó siendo un modo de realizar el soberbio ideal del Único, el sujeto divinizado y aplicado al baconiano dominio de la naturaleza: el autor omnisciente y omnipotente, terminó sucumbiendo al frígido, indiferente y anticlimático poder del propio discurso, que, de modo relativamente afín al antiguo logos griego, se da a sí mismo su ley y encuentra en sí mismo su legitimidad y consistencia. Eso es lo que permite hablar de la foucaultiana “muerte del autor”, que no consiste en la desaparición de ningún oficio ni de ninguna actividad especializada — ni siquiera de un modo del sujeto moderno—, sino en la colocación de dichas dimensiones — oficio, sujeto, etc.— en el ámbito de una función sustentada en la dinámica de una discursividad autónoma.

Pero recordemos que la pregunta que motiva las reflexiones foucaultianas acerca del autor es: “¿Qué importa quién habla?” Y reparemos, asimismo, en que la respuesta que termina dando el también autor de *Arqueología del saber* es, a su modo, “Nada”: que no tiene importancia quién sea el que habla en la obra, entendiendo por tal a quien la ha escrito y sometido al escrutinio público.

¿Es aceptable esa respuesta?

A pesar de la fecundidad teórica de ese punto de vista que, por lo demás, remite a *autores* como Roland Barthes y Michel Foucault, entre otros, y a pesar de la aceptación de que ha llegado a gozar, en ciertas instancias, la idea de un narrador relativamente independiente del artífice de la obra y de la presumible “desaparición” y aun muerte de la figura moderna del autor, ¿es cierto que no importa quién habla en la obra?

Se puede formular esa pregunta de otra manera. Por ejemplo: ¿es verdad que lo que el texto dice no tiene que ver con la vida, las intenciones éticas (en positivo o negativo), los recursos estéticos, los antecedentes intelectuales y espirituales de un hombre de carne y hueso que tiene la audacia de sembrar de palabras, con mayor o menor esmero, centenares de folios en blanco y disponerse a darlas a conocer a quien se deje en el mundo?

Un examen concreto del desenvolvimiento de las obras literarias del presente, en su espacio de realización estética, en un contorno social dado, otorga parte de la razón a Foucault. La crítica literaria ha ampliado los límites de su perspectiva desde el momento en que desliga la obra de la personalidad de quien la elabora y, a partir de esa disociación, coloca con obvia naturalidad a un narrador indeterminado entre el autor del texto y los personajes que en él existen. De esa forma, en la actualidad, tanto el crítico como quien escribe la obra criticada actúan conforme al reconocimiento de una realidad específica, que es la del texto, y que se diferencia de la del llamado “mundo objetivo”.

Sin embargo, ese hecho no alcanza a anular la evidencia de que persiste la figura del autor, tal como empieza a perfilarla el poder desde sus aparatos judiciales y de control social, ulteriormente consolidada por la dinámica misma de las relaciones entre libro y público, mediadas bien sea por intereses económicos, por determinadas orientaciones del gusto y el sentido crítico, y otros factores de contexto, más o menos extraliterarios.

De hecho, hoy día, se percibe una clara coexistencia de los procesos-sin-sujeto que desata la propia discursividad literaria con dispositivos y prácticas que reafirman la entidad del autor, con todo y los rasgos que lo muestran como agente intelectual y material de la obra. Al margen de cuáles puedan ser los orígenes de este fenómeno, lo cierto es que se comprueba a cada momento la fuerte asociación del texto con aquel cuya figura personal envuelve y trata de legitimar o prohiar una producción discursiva que se le atribuye enfáticamente.

En el presente, es obvia la contumaz resistencia de las comunidades literarias a aceptar la anonimidad en torno a un libro, sobre todo si se

trata de ciertas obras de vocación y existencia canónicas. Si bien esa actitud se registra en diversas épocas, se ha exacerbado notoriamente en nuestro tiempo. Hoy, parece cosa de vida o muerte la certeza plena en cuanto a que Fernando de Rojas sea el autor de la *Celestina*. Como si la obra no se sostuviera sin esa verdad. Como si el fuerte individualismo gestado a la vera de los valores de la Modernidad redujera también la recepción literaria a una relación de un individuo lector con un individuo autor, dotado de un mínimo irrenunciable de concreción. Lo cual induce a la razonable hipótesis de que al desamparo existencial del anónimo hombre moderno podría corresponderle todo un esfuerzo dirigido a destacar la figura personal del autor, el nombre que con su sola preferencia o su sola aparición en el espacio de la promoción mediática habrá de imantar el mercado del libro y, con ello, garantizará un consumo masivo.

Incluso por la puerta un tanto estrecha o no muy claramente digna del mercado puede acceder un nombre, una figura, un objeto del deseo determinado con la etiqueta del “autor”, a los dominios selectos de la divinización más o menos auténtica. Si se escrutan con detenimiento las iniciativas de “lanzamiento” comercial que las grandes editoriales tramam en torno a ciertos escritores, se constatará la presencia y re- vivificación de los viejos, “eternos” mecanismos de entronización de seres especiales, en algún grado superiores, en determinada comunidad de referencia. Y lo que puede resultar más llamativo todavía es que el fenómeno de marras se muestre acompañado de una resistencia cada vez mayor a la obra y, sobre todo, a la genuina literatura.

Hay razones para pensar que se trata de un fenómeno de oscilación pendular. Por ejemplo, a una época marcada por una literatura subordinada a intereses políticos — como lo imponía la estética del realismo socialista o las de los diversos fascismos— o por la actitud del autor *engagé*, le siguió un periodo en el que la teoría y la crítica literarias concentraron todos sus afanes en la reivindicación de la autonomía relativa del discurso, la legalidad propia de la discursividad que articula el texto con valor estético. Y, más concretamente, en proclamar algo tan deshumanizado como la “función de autor”.

Todo indica que, en el presente, el péndulo se ha desplazado al extremo opuesto: se observa una suerte de resurrección del autor. La verdad es que, si se toma el vocablo *muerto* en su sentido más estricto, el autor nunca había fallecido. El propio Foucault entiende la fórmula “muerte del autor” no como una manera de dar cuenta de la defunción del sujeto estético, sino como un modo de expresar un proceso de recolocación de la tradicional tarea del autor, en el terreno de una subjetividad cuestionada en sus poderes y delimitada por la inmanencia del logos narrativo, por la discursividad del texto literario. Pese a todo, aún yace una humanidad asumida a regañadientes bajo la expresión “función de autor”. Todo ello, por lo demás, facilita las cosas al reconocimiento triunfante del autor, el creador, el hacedor, el escritor. Aparte de que, desde luego, concuerda con la accidentada supervivencia y continuidad del sujeto moderno en los avatares a que ha venido dando lugar el último siglo.

Es altamente probable que la efectividad de este proceso se haya visto favorecida por una simple necesidad cultural: no es concebible una literatura — vista como fenómeno actual y/o como tradición— sin la existencia de una comunidad literaria. A su turno, no es posible una comunidad literaria sin el presupuesto del escritor, de los autores concretos de obras igualmente concretas. El universo de la literatura, tanto en sus dimensiones globales como a escala de cada país o región lingüística, sería sencillamente impensable sin una serie de nombres prominentes, con los que se designan seres de carne, hueso y notable talento para elaborar textos de indudable valía estética. Y, por esa misma razón, todo intento de fundar una canónica literaria está obligada a tomar una postura determinada ante el tema de los nexos entre el autor y su obra.

Es posible, incluso, que esa propensión a llenar de contenido humano los procesos relativos a la escritura — especialmente la determinación obsesiva de la autoría de una obra— revele una de las modalidades de una pulsión de cultura, fundamental en el ser humano. Es de elemental justicia atender, por ejemplo, la intuición nietzscheana de que todos los afanes creativos en que se sustenta la cultura son manifestaciones

de una genialidad natural, cósmica, que se concreta por medio de los artistas mejor dotados. Genialidad que, en el caso del joven Nietzsche — fuertemente apegado a los intereses estéticos y teóricos de Wagner y Schopenhauer—, se asume como un poder de acceso inmediato a la realidad absoluta, y que, posteriormente, con un Nietzsche ya maduro y en contacto crítico con los presocráticos, con la latinidad, con la deriva cartesiana en la Ilustración francesa y con el hervidero cientificista del siglo XIX, se trasunta en fuerza metódicamente encauzada. Desde esa perspectiva, resulta imprescindible que una comunidad literaria, incluso una sociedad entera, se consagre a la mejor realización de las potencias del genio, así como a su ensalzamiento y a su inserción en el mundo. La crítica, la biografía y las expresiones discursivas afines — con sus esperables efectos canonizadores— podrían formar parte de esa necesidad, cuya intensidad extralimitaría las intenciones y las capacidades de cada creador particular.

Ahora bien, lo que permite hablar de una resurrección o, cuando menos, de una revitalización de la figura del autor es la enorme densidad que actualmente ostentan los actos de promoción mediática y el derroche de capital simbólico dirigido a recolocar la personalidad y — no pocas veces de manera subordinada— las prendas de su genio artístico, en la economía del reconocimiento, que tan positivamente se aviene con la economía crematística pura y dura.

Y la pertinencia de tener en cuenta los alcances y el sentido de esta obscena estribación de la industria cultural viene dada por el peso que el factor autor puede tener en la imagen y la contraimagen de una canónica literaria en el presente.

Lo que debe ser leído

Como se ha visto, el canon literario comporta la imposición de ciertas lecturas. Ciertamente, no encontraremos ninguna disposición explícita que, en nombre de determinadas referencias canónicas, establezca un imperativo inequívoco de lo que hay que leer. Esto es verdad, pero lo es también que tácitamente se inducen determinados condiciona-

mientos de la lectura, que operan a su modo como un deber. Es decir: de manera implícita, todo el discurso de lo canónico se asienta en y apunta hacia el establecimiento de los libros que se deben leer, si no se busca el aislamiento o la ruptura con una tradición e incluso con una comunidad literaria.

Pero eso que resulta comprensible en el contexto de la lectura de libros tiene un correlato en las biografías de los autores de los textos canonizados o en vías de canonización. La lógica del canon no opera a plenitud si al libro que debe ser leído no le acompaña como sombra una vida (de autor) que ha sido, oportunamente, convertida en leyenda.

Ya se ha señalado que los procesos de canonización del texto literario traen aparejados ciertos procesos correlativos de canonización de su autor. Esta correspondencia tiende a ser directamente proporcional al relieve de la obra — aunque pueden darse casos de manipulaciones deliberadas en sentido contrario— y, por ende, de su autor. A mayor importancia o reconocimiento colectivo de este, mayor impulso a la construcción de una imagen personal que, de múltiples maneras y en términos de supuesto básico, permita comprender justamente los alcances claramente estimables de esa obra de la que es autor. Dicho de otro modo: a la relevancia canónica del libro o de los libros se le corresponde la elaboración y consiguiente propagación de la leyenda relativa a su autor. Y esta es la función específica de la biografía y la autobiografía.

No está de más recordar que la palabra *leyenda* significa, originariamente, ‘aquello que debe ser leído’ (*legenda*). Ello facilita comprobar que, al texto que debe ser leído por razones del singular imperativo canónico ya mencionado, le habrá de corresponder la vida que también “debe ser leída” de su autor. Se trasluce, pues, una determinación recíproca entre, por una parte, las obligadas referencias que impone un canon respecto de ciertas obras y, por la otra, el tratamiento *ad hoc* de la biografía intelectual y, en general, personal de sus autores. Se establece así un “deber leer”, una leyenda que ponga de relieve aspectos de la existencia de los escritores que arrojen alguna luz en relación con las razones por las cuales tanto ellos como sus obras tienen un estatuto canónico.

Desde luego, ese “deber leer” en que deriva la leyenda en torno al autor de una obra insertada en un proceso efectivo de canonización no tiene el mismo carácter de un deber moral. No se trata de que todo lector esté obligado a realizar una misma lectura o a poner en práctica unos mecanismos únicos de lectura. Pero la leyenda, entendida en los términos señalados, sí supone efectivamente una presión del entorno comunitario, del ámbito de recepción, sobre cada uno de los individuos que pueda entrar en contacto con determinada obra. Esa presión se da al modo de una puesta en primer plano de una posibilidad de lectura sobre cualquier otra. Así pues, la leyenda acerca del autor y su obra opera como una constricción inicial del acto de leer, que por fortuna no alcanza la fuerza coercitiva e impositiva de un imperativo propiamente dicho.

Por lo demás, los casos de existencia de varias biografías sobre un mismo autor no desdican la función general — “abstracta” — de proponer algún modo de lo que deber ser leído. En todo caso, esa diversidad, cuando se da, habla de una multiplicidad de maneras de cumplir ese cometido, compitiendo entre sí, no de una negación de este.

Es obvio que el lector perspicaz y dotado de sentido crítico puede rebasar las determinaciones del “deber leer” inherente a toda leyenda. Pero también es cierto que, en algunas comunidades o atmósferas de recepción, el peso de la leyenda pone en riesgo la libertad de lectura.

En comunidades en las que predominan la transmisión y la recepción orales, generalmente es mucho más poderosa la constricción procedente de la leyenda. Lo cual no quiere decir que en las comunidades literarias sustentadas en la lectura individual esa presión exógena, “legendaria”, desaparezca del todo, ni mucho menos. Pero, en general, el imperativo de la lectura que supone la leyenda nunca alcanza el rango de categoricidad que le confiere Kant al imperativo ético. Es, pues, en todo caso, un imperativo de baja intensidad, abierto, presente como primera opción posible, en la medida en que define el sentido de la recepción literaria en una comunidad más o menos cohesionada, donde se pone entre paréntesis la libertad personal de lectura, o se abjura de ella.

La correspondencia entre deber en el terreno de la lectura de textos canónicos y deber en el dominio de la lectura de las vidas de sus auto-

res pone en evidencia el sentido último de las biografías de escritores canónicos: ofrecer ante los miembros de una comunidad literaria las leyendas que justifiquen y hagan comprensibles las consagraciones canónicas del caso y, por ese camino, proponer un canon visto en su conjunto. De ahí la estrecha cercanía y coimplicación entre canónica y biografía.

A la luz de tal comprobación, pierden fuerza los reparos que en su momento opuso Pierre Bourdieu al discurso biográfico. No se le podrá negar razón cuando afirma que “tratar la vida como una historia, como un relato coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos es, tal vez, sacrificarla a una ilusión retórica”. Ciertamente: el registro de una existencia personal nunca se da como un discurso espontáneamente unitario y homogéneo. Sea: las afinidades entre el relato histórico y el biográfico son una trampa discursiva. Las apariencias en este terreno engañan, parece decir Bourdieu.

Pero esa condición ilusoria no le resta a la biografía efectividad en el impulso de los procesos de canonización. Al contrario, fortalece y amplía su eficacia “realizadora”, como acontece por lo regular con todo ejercicio certero de la retórica. De ese modo, la historia de las vidas de los escritores se nos ofrece como un género cuyo sentido es la recepción de su existencia, en estrecha imbricación con la acogida de su obra.

La recepción de determinados libros o de la obra íntegra de un autor es un proceso de gran complejidad. En él desempeña un papel considerable el modo en que se van concretando los nexos de tal o tales autores con su comunidad literaria de referencia. Por lo demás, esos vínculos nunca se dan de modo coherente y lógicamente articulado de manera espontánea. Lo que sucede, normalmente, es otra cosa: la incompreensión, la tergiversación de sentidos, la colisión de intereses, ideas y opiniones entre el público o en una colectividad de lectores. El archiconocido caso de Jonathan Swift es bastante ilustrativo, a este respecto: su *Viajes de Gulliver* terminó convirtiéndose en una especie de relato para niños, a pesar de que originalmente fue pensado como un gran sarcasmo contra el orden político que le tocó sufrir al autor durante su vida. Lo sucedido con el conspicuo escritor irlandés fue un

claro malentendido, que no lo privó, sin embargo, del reconocimiento y aun de la gloria como cultor prominente de la literatura.

En el caso de Swift, se observa una arrebatadora apropiación de su *Viajes* por parte de quienes conocen directamente o de oídas esa obra. Por lo mismo puede pensarse que se trata — como en todos los casos de una fulgurante consagración— de una circunstancia en la que la obra canoniza, sin dejar ningún lugar a dudas, al autor, y no viceversa. Cuando se da un acontecimiento así, la biografía del autor parece limitarse a proporcionar una serie de datos, anécdotas, sucesos... que enriquecen la información de que pueda disponer el lector acerca de todo lo relacionado con la obra que admira o ha degustado con interés y pasión. Cuando más, los relatos biográficos que pudiera suscitar la vida personal de Swift no apuntalan ni dejan de sostener la aceptación de la obra misma por parte de una comunidad literaria. Por ello mismo, la leyenda, lo que debe ser leído acerca de Swift y su obra, materia que aportan la biografía y en parte la crítica, se ofrece como un agregado en el contexto de un proceso de canonización que ostenta todas las trazas de haber sido autosuficiente.

Por su parte, en la recepción de *Vida del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* llama la atención el contraste entre una amplia y espontánea aceptación popular, al aparecer la primera parte de la obra, y la frialdad desdeñosa con que fue acogida por los sectores más cultos de la comunidad literaria a que iba dirigida la obra. Es altamente significativo, asimismo, que el proceso de canonización de la obra cervantina de referencia haya dado una buena parte de sus primeros pasos decisivos en países distintos a España. El simple dato de la cantidad y, sobre todo, calidad de las ediciones y las traducciones de que fue objeto el *Quijote* ilustra a las claras los vaivenes sufridos por la obra en la ruta de su consagración universal. En realidad, hay que tener en cuenta que la canonización del *Quijote* empezó siendo, según todos los indicios, de alcance universal, antes que de envergadura nacional; fenómeno por demás curioso, pues lo que predomina es lo contrario: el asentamiento de la recepción a escala local sirve de base para la proyección de las obras en el plano internacional.

En realidad, el discurso biográfico se convierte en parte de “lo que debe ser leído” (*leyenda*) en la medida en que apuntala una literatura canónica, es decir, una escritura que debe ser leída. Las biografías de autores canónicos contribuyen a que estos alcancen dicho estatuto, pero al hacerlo y como expresión de una tendencia generativa, “reproductora”, se trasuntan ellas mismas en obras de obligatoria lectura, en virtud de que, implícitamente, prometen la comprensión del sentido de una canonización gracias a que ponen a la vista las características del autor. Y ello, por lo demás, entra — aunque de forma poco clara— en la tensa lógica de los nexos entre genio y comunidades humanas y literarias de referencia.

Vista desde la perspectiva de sus efectos concretos (contribuir a poner de relieve las dimensiones más estimables de la actividad intelectual y la existencia de un autor), el discurso biográfico es un poderoso productor de leyendas. Este hecho no depende tanto del rigor en la fundamentación histórica de una biografía concreta cuanto de los recursos formales que dan pie a un relato sugerente y creíble.

El efecto de legendarización inherente al discurso biográfico es apreciable incluso en los casos de las autobiografías. Bajo el supuesto de que el autor que elabora su propia historia personal sabe mejor que nadie cuáles son los hechos que mejor definen su andadura intelectual y existencial, se tiende a creer que la autobiografía puede estar dotada de bases veritativas inobjetables. Pero tal supuesto carece de sustento. Así como, en general, los biógrafos de la Antigüedad clásica se remitían a las leyendas surgidas de los procesos de legendarización que se daban en las comunidades culturales de la época — mayormente basadas en invenciones idealizantes—, las autobiografías ponen en marcha procesos de construcción ficcional del personaje-autor, con base en omisiones, selecciones y tratamientos postizos de situaciones, anécdotas y personajes secundarios, conforme a las intenciones e intereses canonizantes del autobiografiado.

Se advierte, pues, que la autobiografía concreta, de manera específica, el mismo esquema de la escritura biográfica vista en general. No hay diferencia estructural entre la narración que hace un biógrafo

exponiendo la “historia” personal de un autor determinado — esto es, la ficción intencional de su paso por el mundo y la escritura— y el relato de la andadura — no menos “imaginaria”, al mismo tiempo que “real”— que hace de sí mismo el autor del texto autobiográfico. En ambos casos, se trata de construir un sujeto de leyenda, tratando de agregar referentes de identificación de una obra con su comunidad literaria de referencia. En una de las posibilidades, un agente distinto al autor traza los contornos y llena de contenido existencial la figura de un autor-personaje, convertido en agonista de una historia. En la otra, la de la autobiografía, el sujeto se desdobra en objeto circunstancial de sí, de cara al proceso de su elaboración como figura de leyenda, esta vez de autoleyenda. Fenómeno en el que, desde luego, poco cuentan aspectos como la honestidad o la fidelidad a los “hechos reales” por parte de quien realiza una autobiografía. Pues, en realidad, no es la probidad ética lo que está en juego, sino la interpretación de una vida y su articulación discursiva por la misma persona que la ha vivido y la “carga” en términos de memoria, con el fin de colocarla en el territorio de lo duradero y canónico. En ese sentido, la autobiografía responde a un esfuerzo de afirmación de sí, a un ímpetu mayor o menor de inmortalización procedente del propio interesado. Mientras que la biografía supondría el encuentro de dos impulsos de inmortalidad: el del autor biografiado y el de quien labra el texto sobre su existencia.

El peso ejercido por la interpretación en ambas opciones del discurso biográfico es de capital importancia. En ambos casos se trata de ofrecer un sujeto determinado como “mensaje”, como leyenda, como “texto” que debe ser leído. Pero el fondo exegético de ese empeño puede ser igual de grande tanto en una como en otra posibilidad. Sylvia Molloy, por ejemplo, pone en evidencia cómo la sugerente autobiografía del esclavo cubano Juan Francisco Manzano termina siendo el resultado de una acumulación de manipulaciones propias y ajenas, de acuerdo con intereses diversos. Finalmente, como señala Molloy, se trata del

relato de un esclavo que, además de tener por tema el despo-
seimiento, sufrió ese mismo despo-seimiento en el proceso de

su redacción y final publicación. Fue escrito a iniciativa de otro (Del Monte); fue otro quien lo corrigió y publicó (Suárez y Romero); otro lo tradujo y lo modificó (Madden); otro (Calcagno) lo anexó a su texto. Por último, lo desposeyeron de su segunda parte. En resumen, fue un texto *aprovechado* por otros, sobre el cual Manzano apenas ejerció control. El hecho de que el texto se haya utilizado para promover una causa cara a Manzano no resta importancia a esa manipulación.

Ciertamente, el ejemplo de Manzano exhibe la intercambiabilidad de sentidos de la historia de una vida, según los puntos de vista e intereses de quienes la manejan. El texto escrito por el exesclavo opera como biografía y como autobiografía, según la ocasión.

En todo caso, el verdadero punto de diferencia relativa — es decir, no esencial— entre biografía y autobiografía es la respuesta a la pregunta sobre quién selecciona los materiales que dan contenido al discurso y quién los procesa. Obviamente, en lo que toca a la autobiografía, el primero en tener ese privilegio es el propio autor del texto sobre sí mismo. Pero ya se ha visto que, en determinadas circunstancias, ese privilegio puede ser rebasado y desconocido a partir de intereses provenientes de *otros* manipuladores de la historia originaria. Sea como fuere, en el discurso biográfico — en cualesquiera de las dos variantes que se han señalado: la del *authós* y la originada en los afanes de un otro más o menos *voyeur*— siempre se cumple el esquema sujeto-relator/sujeto-personaje o sujeto-narrado. Solo que, cuando se trata de una autobiografía, el sujeto-relator se desdobra en sujeto-narrado. Así, la leyenda autobiográfica se nos presenta como la exacerbación del empeño por mostrar u ofrecer al examen de otros a un autor-personaje desde sí mismo, un contenido vivencial o existencial, desde la mínima distancia posible de cara al hablante.

Las estrategias de esa autoexposición pueden ser diversas. Obviamente, está en primer plano el simple discurso directo del interesado, la narración destinada a ofrecer un autor-personaje, quien da por supuesto que su existencia personal puede revestir algún interés para una comunidad

literaria de referencia, y, de ese modo, puede apuntalar los procesos de canonización de su obra. Pero, por su interés, puede referirse la que descubre Sylvia Molloy en la escritora argentina Victoria Ocampo. Consiste en recurrir a personajes de la gran literatura, primero, para asignarle asideros a su propia subjetividad — ulterior objeto de autobiografía—, y, en segundo término, para edificar su propia leyenda. En palabras de Molloy, “el recurso a la literatura, en ese rescate del pasado, permite algo más: permite la interpretación retrospectiva en la que se emplea con habilidad la literatura para asignar al yo la mejor parte, disimulando sucesos que podrían darle una imagen adversa, y desviando la lectura de la autobiografía de temas espinosos en potencia”.

Sylvia Molloy formula la anterior tesis concluyente a propósito de la relación de Victoria Ocampo con la obra de Proust, pero antes ha examinado un momento de la autobiografía de la argentina que resulta, tal vez, más vivamente ilustrativa: la circunstancia en que Ocampo se identifica con la representación de *L'Aiglon*, de Rostand. A ese respecto, tras la lectura del texto autobiográfico, concluye Molloy: “Ocampo se lee a sí misma no solo en un personaje [de la pieza teatral] sino en un personaje *que lee*”. Lo que resulta digno de destacar es esa doble presencia de la lectura en el proceso de configuración de un sujeto que da sustancia al discurso autobiográfico. Sin duda, la más importante es la primera, puesto que atañe a todo afán de escritura de sí o autobiografía: el proceso de leerse a sí mismo y, de ese modo, de autoprocesarse como leyenda, como el texto que debe ser leído acerca de sí.

La cercanía del autobiógrafo respecto del objeto sobre el que versa su relato — sí mismo— no garantiza que este sea más veraz, en el sentido historiográfico del adjetivo. Por ejemplo, desde el punto de vista de su autenticidad histórica, no es más creíble lo que dice Josep Pla sobre su propia persona en *El cuaderno gris*, que las figuraciones que sobre ella se fue haciendo Dionisio Ridruejo, a la sazón alguien dotado de innegable autoridad para hablar de la vida y la obra del célebre escritor catalán.

Abundan los ejemplos que evidencian esa manipulación interesada de la biografía por parte de su propio protagonista. En realidad, toda

autobiografía resulta de una maniobra *ad hoc* de parte de su autor. El caso de Sigmund Freud confirma esto que ya hemos venido observando en otros.

Según observa Han Israëls, “la imagen que se nos muestra del modo en que Freud llegó al psicoanálisis todavía está dominada por lo que el propio Freud escribió al respecto y lo que repitieron sus adeptos en todo tipo de variantes, aunque es bien sabido que existen muchas críticas a esta versión”. Esta breve observación de Israëls revela la fuente de una imagen conveniente de cierto autor: su propia idea de sí. Con ello da cuenta, también, de las repercusiones casi insuperables que tal labor de imaginación tiene sobre su comunidad de referencia. Ese influjo no solo se aprecia de modo más que notable entre los adeptos y epígonos del autor que construye su propia “historia oficial” biográfica, sino que también se echa de ver en quienes han reaccionado contra ella desde un punto de vista crítico. Acaso no sea del todo aventurado señalar que, una vez forjada la imagen biográfica de un autor canónico — y Freud lo es no solo de cara a la psiquiatría, sino a la literatura misma, si se tiene en mente la generosidad con que Bloom lo ha consagrado como escritor en *El canon occidental*—, todo discurso producido en su entorno, incluso con intención impugnadora, es absorbido por el proceso canonizador mismo y por su proyección en el tiempo. Es decir, todo proceso de recepción de una obra y un autor canónicos, al menos durante la vigencia ostensible de su estatus de figura paradigmática y venerable, refuerza el curso de toda canonización, y da pábulo a su pervivencia en la historia de la literatura o del pensamiento.

Israëls, por su parte, se vale de apreciaciones de estudiosos como Henri Ellenberger, quien descubre una auténtica “mitificación” de la trayectoria recorrida por Freud, en el proceso de articulación teórica del psicoanálisis. Mitificación y legendarización son conceptos intercambiables. Y, en el caso de Freud, lo que “debe ser leído”, en torno al nacimiento del psicoanálisis con que se asocia su nombre, es lo que Ellenberger llama “la leyenda del héroe”, que habría sido el psiquiatra vienés. ¿En qué consistiría ese mito o leyenda? En “una deformación sistemática en la que se presenta a un Freud más heroico, más original

y más solitario durante su expedición de búsqueda del psicoanálisis de lo que en realidad fue”.

Lo más llamativo de casos como este es la constitución de una especie de “realidad segunda” que se sobrepone a la verdad de los hechos históricos, de manera análoga a cuando se habla del mundo de la cultura humana como una “segunda naturaleza” que coexiste con la naturaleza ciega e indistinta, ajena a las creaciones del ser humano en el tiempo.

En la primera etapa de ese proceso de elaboración de una imagen canónica, emprendido por el propio Freud — esto es: la trayectoria de una especie de “autocanonización” —, cumple un papel decisivo la manera en que el vienés maneja los resultados relativos al tratamiento del caso Anna O., una paciente con síntomas de histeria, junto con su colega Josef Breuer. A un primer “descubrimiento” de las “causas sexuales” que explicarían la situación de la mencionada dama — teoría que Freud descartaría por vaga e insatisfactoria— le sucedería una tesis sustentada en la supuesta detección de “causas más profundas”, como “los recuerdos de abusos sexuales reprimidos acontecidos en la más tierna infancia”. Ello, como advierte Israëls, “a pesar de que sus pacientes lo negaron”.

Posteriormente, tras constatar, decepcionado, que los tratamientos emprendidos a partir del supuesto de los abusos sexuales sufridos en la infancia habían fracasado en el caso de Anna O., Freud “empezó a concentrarse en un paciente menos decepcionante”, según comenta Israëls, no sin ironía. Es decir, “eligió como sujeto más destacado de experimentación a alguien que sabía los resultados que se esperaban: se eligió a sí mismo”. Y, como resultado de esa operación, “muy pronto ‘descubrió’ en sí mismo el complejo de Edipo, y de inmediato supuso que este complejo tenía validez universal”.

A lo que quiero llegar, después de este excursus en apariencia tan ajeno al mundo de la recepción literaria, es a señalar las maniobras por las cuales Freud convirtió una historia de fracasos continuos en una saga exitosa o, más precisamente aún, en una gesta heroica y victoriosa. En suma: su propia vida, enfrentada a derrotas en el campo de batalla en el que debería desempeñarse con éxito, metamorfoseada en una

biografía intelectual modélica por el supuesto descubrimiento de las bases de una nueva “ciencia”. Como precisa Israëls, con suma claridad, Freud elaboró una narración *ad hoc* de esa trayectoria en principio fallida, hasta hacerla aparecer como un logro superlativo. Para ello, empezó por caracterizar como un avance lo que no era más que “una sucesión de fracasos”. La puntual descripción que hace Israëls de ese ardid freudiano no tiene desperdicio:

[Freud] alcanzó este efecto mediante un giro retórico muy peculiar. [...] cargó sus ideas iniciales de fallos artificiales para, a continuación, poder presentar estos fallos como las razones por las que no había podido seguir aferrado a sus ideas. Así podía guardar silencio sobre las verdaderas razones que le habían llevado a abandonar sus concepciones anteriores — falta de éxito terapéutico— y siempre podía presentar las ideas subsiguientes como una mejora importante. En sus miradas retrospectivas afirmaba que en sus publicaciones con Breuer todavía no había señalado la gran importancia de los factores sexuales, cuando en realidad sí que los había señalado; por eso podía presentar su posición siguiente como una mejora con respecto a las ideas asexuales que supuestamente habría predicado con Breuer. También la teoría de la seducción se presentó en las posteriores historias de la creación del psicoanálisis de manera más defectuosa de lo que en realidad había sido, como si Freud a la sazón se hubiera fiado [...] de lo que le habían contado sus pacientes sobre los abusos sexuales en su tierna infancia (siendo el propio Freud quien en realidad había reconstruido esas historias); de esa manera podía presentar su siguiente fase como la superación de una candidez inicial. [...] con esto creó la historia de cómo se le había ocurrido la idea del complejo de Edipo: dándose cuenta del componente fantástico de las narraciones de los pacientes.

Como puede apreciarse, la invención de una “historia oficial” de la vida de un autor, tanto por parte de los críticos, los biógrafos y afines como por los propios escritores, desempeña una función canonizante aun a costa de la verdad histórica. Así pues, la veracidad de los hechos tomados como referencia de la construcción *ad hoc* de un icono destinado a algún modo de la reverencia no es necesariamente la base efectiva de una imagen canónica relativa a la vida y a la obra de determinado autor. En todo caso, lo decisivo a efectos de los procesos de legendarización y canonización es el cumplimiento del principio de verosimilitud de la narración. Y eso depende de la pericia formal con que se articula el discurso del caso. Carece de importancia real quién lo concrete, y si ello tiene lugar en un texto heterobiográfico o autobiográfico.

Por su parte, la contestación a esa imagen conseguida por vías decorosas o *non sanctae* no parece tener éxito. Una vez que se da una sólida canonización de una obra, en función de la cual se ha producido un conveniente discurso biográfico sobre su autor, las posturas y actitudes críticas solo parecen reafirmar la fortaleza del icono cuestionado. Podría haber seguido Vladimir Nabokov, póngase por caso, profiriendo imprecaciones, en la década de los sesenta del siglo pasado, contra “esa figura de burla” que para él era Freud. No por ello desaparecerían quienes el escritor ruso tenía por “crédulos y [...] mediocres [confiados en] que todos los males mentales pueden curarse mediante una aplicación diaria de viejos mitos griegos a sus partes privadas”. Menos aún se registraría una variación sustancial en los grados de aceptación canónica de la imagen general —no importa que bastante vaga, difusa— del autor de *Tótem y tabú*.

Ciertamente, el autor de *Lolita* podría continuar en su afán de expulsar del universo canónico occidental, cuantas veces se lo impusiera su temperamento más bien ácido y rasposo, al “maniático austriaco con paraguas raído”, como cuando espetó un desdeñoso “Freudianos, fuera, por favor” cuando se le inquiriere sobre ciertas derivaciones de la imaginación en su vida y en su literatura. Se cansaría antes de lograrlo, pues lo que hace el humus sobre el que germina, crece y florece una figuración realmente canónica es convertir esa clase de invectivas y

aun los análisis críticos más consistentes y fundados en nueva savia de gloria, más viva y potente.

Pero si en lugar de Freud se prefiere un caso asentado por entero en el universo de la literatura, será muy ilustrativo referir el de Borges, canónico donde los haya, a partir del último cuarto del siglo pasado. Las cotas que ha alcanzado la fama del escritor argentino, en el presente, no pueden ser más elevadas. Abundan y, sin duda, son mayoría quienes admiran irrestrictamente su prosa y su poesía, su fraseo lúcido e irónico, su imagen de intelectual erudito y, en general, el hecho de encarnar — se supone, casi sin paliativos— las virtudes más elevadas y por siempre exigibles a todo aquel que verdaderamente consagra su vida a la literatura. No faltan, sin embargo — y son más y de mayor calibre de lo que muchos podrían suponer— quienes, contra la corriente canonizante que no ha dejado de fluir a la vera del icono argentino, han tratado de poner al descubierto la endeblez de esa consagración.

Lo han intentado desde objeciones relativas a su más que reprochable desenvolvimiento como hombre público, en un medio político dominado por la abyección y la ignominia, como el de las dictaduras del cono sur latinoamericano (Argentina, Uruguay, Chile y Paraguay). Lo han procurado, asimismo, a partir de su actitud frente a fenómenos sociales-culturales, como el del “guapo” de arrabal. Lo han pretendido, en suma, desde diversos ángulos solo indirecta y tangencialmente vinculados con la escritura de vocación estética. Pero — para sorpresa de algunos enceguecidos por una veneración refractaria a todo sentido crítico— también se le han señalado al gran Jorge Luis Borges notables debilidades en el terreno artístico.

Mucho antes que Allan Pauls, quien en *El factor Borges* aborda de manera crítica algunos aspectos relativos a las fuentes, los procedimientos y los alcances de ciertas zonas del universo literario borgesiano, se alzaron en la propia Argentina diversas voces más bien inclementes contra la escritura del autor de *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Le daré la oportunidad de ser escuchada a una de ellas, sin que ello signifique comulgar con lo que expresa.

Juan José Sebreli, por ejemplo, a partir de un *mea culpa* respecto de su propia juventud escorada hacia posturas dictadas por el sectarismo ideológico, hace un impresionante inventario de las deficiencias que, en su opinión, lastran el talante intelectual y el oficio artístico de Borges. Lo reproduciré casi íntegro, porque no parece sobrarle nada. Según Sebreli, el autor de *Historia universal de la infamia*

descreía plenamente de la historia, ignoraba la sociología, se desinteresaba de la psicología, se aburría con la política, censuraba el sexo. Corrientes enteras de la filosofía y la literatura modernas y contemporáneas le eran ajenas. Relativizaba la filosofía o la reducía a sofismas y filosofemas, y su fuente de conocimiento al respecto era la *Historia de la filosofía occidental* de Bertrand Russell, ingeniosa, arbitraria, descaradamente partidista, muy a la manera borgeana. Desdeñaba a los escritores preocupados por los problemas de la mera condición humana. Menospreciaba globalmente géneros literarios y literaturas nacionales en su totalidad, por ejemplo la novela francesa y rusa del siglo XIX. No leía a algunos de los más grandes novelistas del siglo XX, se burlaba de Proust y desconocía a Thomas Mann o Musil, entre muchos otros, y hacía ostentación de no poder terminar algunos libros clásicos. Las artes plásticas no le interesaban demasiado, la música le estaba vedada. Sus comentarios críticos eran deliberadamente parciales y caprichosos, a menudo alevosamente equívocos. Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña objetaban su información errónea y estimación injusta. Caricaturizaba las interpretaciones económicas o políticas de la literatura, pero a su vez incurría en no menos artificiosas interpretaciones literarias de la economía o la política. Tenía el prurito de “conocer lo que casi nadie conoce, pero ignorar lo que todo el mundo conoce”. Su erudición era extravagante y unilateral, limitada a las lecturas hedonistas, a su memoria selectiva, a la *Enciclopedia británica*, al *Diccionario de literatura Bompiani*, al *Diccionario de filosofía* de Fritz Mauthner, al *Diccio-*

nario enciclopédico hispanoamericano de Montaner y Simon, a la *Enciclopedia* de Chambres y a su muy pequeña biblioteca personal, “...los grandes volúmenes que he hojeado, hojeado y no leído, y que me bastan” (*La Cifra*, 1981). [...] A las citas apócrifas, a la bibliografía inventada, a las referencias tácitas, al pastiche y las reminiscencias inconscientes, se mezclaban a veces los plagios inconfesados, por ejemplo: “Has gastado los años, y te han gastado” (Mateo XXV, 30, “El otro, el mismo”). *I wasted time, and now doth time wast me* (William Shakespeare, *Ricardo II*, acto V, escena V).

Imputaciones, como las que lanza Sebrelí contra Borges, ponen al descubierto la pugna en el orden de los valores estéticos — y, en no poca medida, también éticos— a que remite todo proceso de canonización de un autor. En medio de esa tensión, son las referencias valorativas que cuentan con una mayor aceptación en una comunidad literaria determinada las que terminan imponiéndose sobre otras. Ello hace que la figura canónica del caso permanezca prácticamente indemne ante cualquier cuestionamiento sobre las bases de su inclusión en el canon o ante cualquier apreciación decididamente adversa a ese hecho.

Las críticas de Sebrelí y de quienes concuerdan en lo fundamental con su actitud y sus ideas contra Borges denotan una identificación con ciertos valores y, en su unilateralidad, se estrellan contra el muro de una escritura a la que no se le pueden negar momentos de gran brillantez, agudeza, riqueza en el manejo del lenguaje, deslumbrante genialidad en la plasmación de situaciones e imágenes de una poderosa plasticidad, tanto en los ámbitos de la narrativa y el ensayo como en el de la poesía, y un profundo sentido irónico. Como ha asentado Claudio Magris, “Borges es grande porque logra evocar la vida, su plenitud y su vanidad, cantando la ineptitud de la literatura para representarla”. ¿Qué importancia pueden tener, ante estas virtudes del verbo borgesiano, por ejemplo, los reproches relativos a la erudición y la cultura más bien deficientes del autor de *Ficciones*? ¿Qué mella puede hacerle a la estimación del arte de Borges, vista como concreción de unos valores

estéticos que gozan de la máxima aceptación en el presente, ciertas acusaciones relativas a su manera de vivir la literatura, como esa de que ignoraba a autores como Proust o los grandes novelistas de la Francia y la Rusia decimonónicas?

Una de las derivaciones más dinámicas del conflicto de las interpretaciones sobre la vida de un autor canónico es lo que podría designarse como “biografía con caracterización”. En todo caso, no basta con hilvanar una relación de hechos biográficos, sino que se procura dar cuenta de una realidad de fondo que confiera un sentido preciso y firme a la existencia del escritor venerado. Es lo que hace Lionel Trilling cuando edifica la imagen de John Keats “como héroe”. Guiado por esa intención caracterizadora, su minucioso estudio sobre la vida, la obra y, muy especialmente, el pensamiento del poeta inglés asume un notorio sentido correctivo. De hecho, empieza por rebatir la leyenda — el imperativo de lectura— realmente existente sobre el gran poeta romántico, sometiendo a cuestión la fuente de la que emana: su obra poética.

De acuerdo con Trilling, la referencia más rica de la vida de Keats es su correspondencia. Pero esta afirmación comporta algo parecido a una sustanciación canonizadora de ese cuerpo documental, como paso previo para ejecutar su operación de contraleyenda:

En la historia de la literatura, las cartas de John Keats son únicas. Todas las cartas personales son interesantes; las cartas de los grandes hombres tienen, como es natural, un atractivo especial; y es probable que entre las cartas de los grandes hombres, las de los grandes artistas creadores sean las más profundas, las más vivas y las más llenas de sabiduría. Pero incluso entre los grandes artistas Keats es quizás el único cuyas cartas poseen un interés virtualmente idéntico al de sus obras canónicas como escritor.

Esta maniobra de Trilling apunta a la identificación de un fundamento antropológico y ético que explique la obra del poeta y justifique su

correcta y sólida canonización. Así pues, en opinión del crítico, “debido a sus cartas resulta imposible pensar en Keats solo como poeta; inevitablemente pensamos en él como alguien aún más interesante que un poeta, pensamos en él como hombre, como cierta clase de hombre, como un héroe”.

A partir de la colocación del poeta biografiado en ese plano antropológico, Trilling puede ir postulando ideas como la de que, para Keats, “ser poeta fue el modo en que eligió ser hombre”. Esta apreciación parecería irrelevante si no fuera porque es la anticipación del aserto de que el poeta “perteneció a esa clase de genios que pronto aprende a confiar esencialmente en sí mismo...” Así, el biógrafo lee la historia personal del autor, interpretando cada hecho, cada anécdota, cada frase, cada carta, cada poema... como signos de su superioridad genial. No importa tanto que esta clase de operaciones se ejecute casi siempre *post eventum*, es decir, después de que se ha constituido una atmósfera de idealización, que determina la lectura de la obra y la vida del autor-personaje como dimensiones que confluyen en su canonización. De modo que, en el caso del Keats visto por Trilling, el proceso de legendarización describe una trayectoria circular: se recibe y asume la obra de un autor como digna de un ser superdotado — “genio”, en su acepción más ordinaria— y a partir de esa estimación se lee su vida y todo lo que en sus escritos tiene alguna conexión visible con ella, como confirmación de esa valoración previa de determinado escritor como genio.

Conforme a esa trayectoria circular, en el esfuerzo por comprender y construir la imagen más digna posible de un autor canónico o en vías de canonización, a críticos y biógrafos como Trilling — cuyo rigor, acuciosidad y perspicacia están fuera de toda duda razonable— les basta con pontificar como genio a un poeta como Keats. Los pasos que siguen a este aparecen, convenientemente, como una consecuencia necesaria. Como cuando, por ejemplo, Trilling, ya entrado en gastos, procura dar una vuelta de tuerca más en su afán de idealizar la figura del poeta inglés, al advertir que “si Keats es genial, lo es en uno de los significados elementales de la palabra: del *gens*, de la familia, de la tribu, en último término de la nación”. En definitiva, hasta las inclinaciones

del autor en punto a su identificación nacional conciernen, de acuerdo con la lectura de Trilling, a su genialidad de fondo. Observación con la que, por lo demás, el crítico no se está limitando a aportar un dato más entre otros, sino remitiéndonos al significado más profundo del vocablo *genio*: el que ha sido directamente engendrado por los poderes de la tierra y, como tal, los pone en práctica o canaliza al desplegar su labor artística.

En definitiva, a partir de una seducción inicial, vivida en el terreno específico de la recepción, es decir, determinado por la relación del lector con la obra, todo en la vida del autor parece tener una potencialidad incantatoria. De ahí que, por caso, Trilling observe en las más tempranas manifestaciones artísticas del poeta la evidencia de una de “las vitales contradicciones que hacen fascinante la mente de Keats: [...] que la sabiduría de la madurez surge de las preocupaciones de la juventud”. Si de por sí este tipo de apreciaciones habla de una tendencia pertinaz a la intensificación o sublimación, con ánimo canonizante, de ciertos momentos en la vida del autor, ellas pueden llegar a su máxima expresión imaginable a partir de la constatación, por parte de Trilling, de que “el encanto de la vida es mayor en Keats debido a su duración tan corta y tan dramáticamente concisa”.

A la luz de muestras como las que acabo de referir se advierte, igualmente, que cuando se trata de elaborar y ofrecer la historia personal de escritores importantes y, más aún, claramente canónicos, la biografía aparece como un escaparate de la relación del autor con una literatura, con una tradición necesariamente determinada por una canónica explícita o no, expresamente configurada o no. Esto pone de relieve la importancia de establecer un antecedente, una especie de genealogía que pudiera explicar las características y el sentido definidor de la obra de un autor incluido en un canon determinado o no. En virtud de esta función genealógica de la biografía, se parte del supuesto de que la escritura de un autor puede explicarse por su vínculo con una herencia escritural recibida. Ese vínculo puede ser notoriamente conservador, inconfundiblemente contestatario o, finalmente, una combinación de ambas. El caso de Borges parece expresar esta última posibilidad.

Aunque, tal vez, se trate de una característica extensible, en mayor o menor medida, a cualquier autor de importancia: finalmente, todo escritor destacable procede ante su tradición de referencia recurriendo a lo que de valioso encuentra en ella y rechazando lo que le parece deleznable. Toda biografía de un escritor que se precie pasa necesariamente por esa estación, por lo cual remite de muchas maneras a ese choque entre pasado y presente, antigüedad (relativa) y modernidad en que se dirime la suerte de un poeta, un narrador o un ensayista realmente dignos de gran aprecio estético.

Desde luego, las biografías también procuran obtener las claves de la escritura de un autor canónico en factores extraliterarios, como su carácter y, en general, su psicología, los traumas y felicidades de su infancia, la presión del contexto político, económico y social, la incidencia del ambiente familiar, la educación recibida, la vida pasional del propio escritor y tantos otros. La biografía, como género al servicio explícito o implícito de los procesos de canonización, parte de la manipulación de un supuesto en sí mismo aceptable: el de la unión entre obra literaria y vida. No es posible negar esa liga, pero tampoco que desconocemos prácticamente todo acerca de los términos en que se da esa conjunción inevitable. Es, pues, razonable sospechar la limitada pertinencia de las consideraciones relativas a los aspectos más o menos extraliterarios o extraestéticos mencionados cuando se trata de poner en claro la historia personal de todo poeta, narrador, dramaturgo o afín, con posibilidades de dejar alguna huella en la tradición cultural. Deben de ser, entonces, otras las referencias de sentido de las capas de discursividad biográfica que rodean a una figura literaria canónica. Y, como es fácil de suponer, las de cariz apologetico (justificadores de una escritura, legitimadoras de una opción estética, remarcadoras de una manera de consagrarse a la literatura, y otras afines) tienen la prioridad a ese respecto.

Por lo demás, las biografías sostenidas en testimonios constatables, así como en bases historiográficas de rigor innegable, no son menos generadoras de leyendas que las “vidas” elaboradas sin método apreciable y huérfanas de los apoyos testimoniales pertinentes, sobre la figura del autor de una obra significativa. En este punto, terminan siendo esencial-

mente equiparables la, en general, bastante caótica y a veces improbable e insostenible *Vida de los filósofos*, de Diógenes Laercio, con las biografías rigurosamente documentadas y sólidamente argumentadas de Brian Boyd, sobre Nabokov, o de Christopher Domínguez Michael, sobre fray Servando Teresa de Mier, por referir un par de casos entre cientos. En ambas modalidades del discurso biográfico se echa de ver que el propósito de fondo de la indagación y exposición de las vidas de personalidades prominentes es la generación y difusión de ciertas leyendas que puedan circular y ser asumidas por sus comunidades intelectuales de referencia y, cuando sea el caso, suscitar efectos canonizantes específicos.

Tal vez en aquellos casos en que el documento o la referencia historiográfica veritativa brillen por su ausencia, la sola idealización e incluso la simple invención de supuestos hechos y presuntas hazañas intelectuales de un autor den pie a una efectividad legendaria mayor aún que en los casos que sí cuentan con apoyos documentales claros. Sea desde la autoridad de unos hechos registrados por una memoria sistemáticamente articulada o desde predicamento no menos efectivo y poderoso de una tradición legendaria surgida en el seno de determinada comunidad, las construcciones de las vidas de los héroes, los santos, los pensadores, los escritores y otros sujetos que tienen en común su condición de seres extraordinarios, sus leyendas, imponen un “deber leer” sobre las personalidades a que se refieren.

Ese deber leer más o menos coactivo, al que remite la leyenda de determinado autor y su obra, a partir de la crítica y la biografía, no siempre se presenta con un signo positivo. Es decir, también puede manifestarse como un “deber de no leer” a determinado autor, bien sea en bloque o parcialmente. Aunque el efecto sea asimilable, no se trata de una prescripción al modo de la lista de libros condenados por el célebre anticanon de Wilde, ya referido en el capítulo precedente.¹ Aquí, la repercusión anticanónica se sustenta en referencias biográficas, no puramente críticas, es decir, no estrictamente relativas a valoraciones que, de diversas maneras, se adscriben al ámbito de lo estético.

¹ Véase *supra*, p. 84

Nietzsche ofrece un buen ejemplo a este respecto. Para dar cuenta de Victor Hugo, lo llama “un asno de genio”, conforme a una expresión que toma prestada de Baudelaire. Para el pensador alemán, el escritor francés “siempre tuvo el atrevimiento del mal gusto”. Pero lo que interesa destacar es que esta apreciación relativa al arte de *Los miserables* apela a referencias biográficas, como el hecho de que aquel fuera hijo de un general napoleónico. A partir de ese dato, Nietzsche traza todo un cuadro crítico, en virtud del cual Hugo “tenía [en su oído] la necesidad de una especie de retórica militar. Imitaba los cañonazos y el fogonazo de los cohetes con palabras; el *esprit* francés aparece en él oscurecido por el humo y el estruendo, por decirlo de alguna manera, a menudo hasta la pura y mera estupidez. Jamás mortal alguno escribió semejantes antítesis absurdas y chirriantes”.

No paran ahí, sin embargo, las impugnaciones estéticas que Nietzsche hace a la escritura de Victor Hugo, a partir de criterios diferentes a las de cariz artístico, en general vinculados a aspectos psíquicos y accidentes de la vida del poeta. Así, apelando a una presunta característica psicológica de este, el autor de *La gaya ciencia* no solo trata de derribar y hacer polvo el icono de un autor canónico concreto, como lo era Hugo, sino que arremete contra todo el romanticismo francés. En efecto, desde la perspectiva nietzscheana, el escritor francés

dejó dominar también el apetito de pintor de sus ojos sobre su espíritu; está lleno de ocurrencias pintorescas y a menudo no hace más que transcribir con exactitud lo que ve, lo que le pone delante de los ojos la alucinación de pintor. Él, el plebeyo, está sometido a la voluntad de su gran apetito sensual, me refiero a sus oídos y ojos. Este es [...] el hecho fundamental del *romantisme* francés, una reacción plebeya del gusto: de este modo está en la vía opuesta y quiere justamente lo contrario de lo que querían de sí mismos los poetas de una cultura noble, como por ejemplo Corneille.

La insistente alusión nietzscheana a la supuesta plebeyez de la escritura de Victor Hugo tiene que ver con la identificación de este con los ideales de quienes Nietzsche denominaba “artistas del movimiento democrático”, entre los que el alemán incluía, además, a Michelet y a George Sand, entre otros. Este dato permite captar muy bien la operación anticanonizante de Nietzsche en detrimento de la figura consagrada de Victor Hugo. Maniobra que deriva en juicios de cariz estético, a partir de consideraciones extraestéticas, en las que la vida y las particularidades personales del autor desempeñan una función destacada.

Ese tipo de estratagemas pone al descubierto la intención de configurar una imagen de determinado autor juzgable desde la moral. En esa dirección, la biografía o las aproximaciones caracterológicas-biográficas se fijan en fragmentos o episodios concretos de la vida de un escritor, para dar forma a un objeto pasible de un juicio de carácter ético, que aspira a tener alguna repercusión en las valoraciones estéticas.

No sería descabellado presumir que en esa vinculación *ad hoc* entre ética y estética pueda estar manifestándose una coextensividad tácita entre ambos niveles. Si a la hora de estimar una obra o la trayectoria artística completa de un autor también entran en juego — a sabiendas o no— referencias de carácter ético-biográfico, es lícito suponer que se debe a que estas desempeñan alguna función en la formulación de una valoración estética. Y, si este supuesto tiene algún fundamento, podría pensarse con plena legitimidad, igualmente, que una canonización estética exige en algún grado una canonización ética.

Difícilmente logrará entrar un autor a los dominios de Canon City si previamente no cuenta con una aprobación de carácter moral en algún sentido. Esto no significa, forzosamente, que se requiera una santificación ética para que pueda acontecer una consagración artística. Pero lo que se manifiesta como imprescindible es el hecho de una aprobación moral por parte de una comunidad o de una instancia canonizadora, aunque tal anuencia se sustente, en algún caso concreto, en antivalores o en la apreciación obsecuente de actos y actitudes reñidos con un orden moral establecido y unas jerarquías axiológicas operantes.

Un proceso tan paradójico como el señalado parece evidenciar las dificultades que enfrentan las tentativas de descanonización de autores ya consagrados. Descanonizar no es lo mismo que excluir. Es muy diferente impedir la entrada a alguien que desterrarlo de un recinto una vez que ha vivido en él por algún tiempo. Y, desde luego, no faltan casos en que persistentes intentos por excluir de un repertorio canónico a un autor dado terminen siendo infructuosos.

Pienso en Céline, por ejemplo, y me doy cuenta de que las constantes resistencias a su aceptación como autor consagrado, digno de pertenecer a la pléyade de escritores modélicos, se cifran por lo regular en contraindicaciones de carácter claramente moral. Se sabe que Dostoievski vivió atormentado por su irrefrenable pasión por el juego y se conocen las consecuencias que ello le deparó en su vida, pero todo el mundo toma esta dimensión de su biografía como algo secundario, por completo subordinado, a sus dotes como escritor y a la excelsitud de los valores estéticos que alberga su obra. Joseph Roth, por su parte, fue un bebedor empedernido, es decir, era prisionero de otro vicio destructivo — por ende, mal visto en su tiempo—. Pero, de manera similar a como ocurre con el ruso, esa faceta de su existencia no obsta para su reconocimiento como uno de los escritores fundamentales de las postrimerías del imperio austrohúngaro.

Dado que los escritores de categoría no son santos ni seres sobrehumanos, quienes de entre ellos pudieran encarnar un *ethos* irreprochable alcanzarían a una cantidad ínfima, por no decir que nula. Este hecho nos coloca ante una especie de aporía intensamente llamativa: por una parte — como se ha visto— la canonización estética parece llevar aparejada una canonización en el plano ético; pero, por otra, casi nadie de entre los escritores dignos de tal título se caracteriza por una vida especialmente virtuosa. La respuesta a esta paradoja no puede ser la creencia, tan común, en una supuesta disociación total entre moral y arte en el quehacer del escritor. Más bien, lo que más se aproximaría a una solución, en este punto, parecería tener que ver con una manera especial de asumir todo lo concerniente al *ethos* por parte de las comunidades literarias.

Parece que las exigencias de la moral, de cara a la existencia de los escritores — y, en general, de los artistas—, son diferentes respecto de las que impone a los demás mortales. Por eso, incluso lo que podría asumirse como antivalores y como conductas de cariz más o menos inmoral puede operar a modo de factor favorable a la consagración estética de determinados escritores. Tal vez el caso más extremo, en este punto, es el que encarna el marqués de Sade. Ya se ha visto cómo a pesar de la completa discordancia de sus actos y su escritura con la moralidad vigente en su tiempo, su figura y su obra es altamente apreciada, incluso “divinizada”, por importantes sectores de diversas comunidades literarias, precisamente a partir de criterios que tienen que ver con su peculiar perspectiva ética.

Pero ¿qué pasa con alguien como Céline? ¿Por qué el autor de *Viaje al fin de la noche* no logra ser admitido, sin ambages, en una instancia canónica realmente respetable, a pesar de que casi todo lector de buena literatura y aun sus propios pares escritores reconocen las virtudes artísticas de su escritura? ¿Qué le impide ser un autor canónico, pese a que una colección de tanto poder canonizador, como La Pléiade, publica su novelística? Formulo el interrogante de otra manera: ¿por qué la condescendencia moral de la que se beneficia la mayoría de los buenos autores no alcanza a Céline, hasta el punto de que ello se convierte en un obstáculo para su inclusión franca en algo como el canon occidental bloomiano o en algún repertorio consagrador respetable?

No es fácil explicar un caso de lo que podría llamarse “polaridad canónica” como el de Céline. Sin embargo, parece obvio que en la desestimación de su obra, en un sentido o en otro, pesa sobremanera el criterio ideológico-político, junto con el moral. Por mucho que se predique con honestidad el supuesto de una distinción infranqueable entre lo ético-político y lo estético, ese presunto hiato resulta sistemáticamente inoperante, cuando se trata de Céline y su obra.

En concreto, el punto determinante en el proceso de estimación de la obra de Céline es su adhesión al nazismo y el antijudaísmo que ello comportaba. En su caso, la publicación de sus novelas por parte de La Pléiade apenas expresa una tensión entre factores canonizantes

y contrapartes excluidoras, no una verdadera canonización: el episodio de una larga lucha por la conquista y la contrastante negación de un espacio canónico para el escritor francés. Esa pugna es la que ha potenciado una polaridad, que prácticamente coloca a Céline en una suerte de limbo del que no ha logrado salir en décadas.

Es de suponer un vínculo entre esa extraña condición en la que se encuentra la obra celineana toda — y no solo la parte de esta que prescinde de referencias antijudías y racistas explícitas— y lo que Julia Kristeva define como “efecto Céline”. Este consistiría, según la autora de *Historias de amor*, en un milagroso “efecto de lectura”, que se caracteriza por ser “fascinante, misterioso, íntimamente nocturno y liberador de una risa sin concesiones, pero sin embargo cómplice, más allá de los contenidos de las novelas, del estilo de la escritura, de la biografía del autor o de sus posiciones políticas insostenibles (fascistas y antisemitas)”. Llama la atención, inmediatamente, la liga que establece Kristeva entre una experiencia de lectura y las irradiaciones que sobre ella emite la conciencia relativa a la biografía y a la ideología de su autor. Ese influjo de lo biográfico-político lleva a Kristeva a percibir un vivo contraste entre la literatura celineana y la de otros autores canónicos en mayor o menor medida. Así, deja constancia de que

no encuentro [en Céline] la deliciosa y alambicada frase proustiana que despliega mi memoria y la de los signos de mi lengua hasta los recovecos incandescentes y silenciosos de esta odisea del deseo que él descifró en y por la mundanidad de sus contemporáneos. [...] No abrego en sus textos la belleza blanca, serena y nostálgica del arabesco, siempre caduco, de Mallarmé, quien sabe invertir los espasmos de un *de profundis* en el trazado elíptico de una lengua que se retuerce. Tampoco encuentro en su prosa la rabia negra y romántica de Lautréamont, que estrangula el clasicismo en una risa satánica; ni las salvas del dolor ritmado de Artaud, donde el estilo cumple con su misión de transporte metafísico del cuerpo al lugar del Otro, ambos sacudidos pero dejando una huella, un gesto, una voz...

Es aún más llamativo el hecho de que, en ese juego de contrastes al que acude Kristeva para encuadrar su experiencia con la literatura céliniana, le resulte estéticamente — tomando el adverbio en su dimensión sensual y artística— más satisfactoria la escritura de Sade, cuyas obras, como se sabe, serán lo que sea menos un modelo de moralidad aceptable con comodidad, sin reservas, sin problemas. En efecto, según confiesa la ensayista francesa, de la lectura de las obras de Céline no sale “estremecida hasta la excitación, hasta el vértigo [...] como cuando la máquina narrativa sadeana devela, bajo el poder del terror, el cálculo gozoso de la pulsión sexual enroscada en la muerte”.

Este hábil contraste Sade-Céline permite a Kristeva tomar partido, con fundamento y elegancia, contra el segundo. No se anda con tantas sutilezas Pierre-Antoine Durand, quien de entrada asienta con severidad que “nadie puede hoy día pretender hablar de Céline ‘como si no hubiera pasado nada’”. Es decir, como si su colaboración con los nazis y su antijudaísmo militante — con sus implicaciones de cara a la monstruosa *Shoah*— fueran ignorables o desdeñables, a cuenta de sus comprobadas competencia y calidad como escritor.

En realidad, no se trata tan solo de reparar — como propone Durand— en “cómo una escritura innovadora, revolucionaria incluso, puede vehicular una ideología reaccionaria y racista”. El odio por motivos raciales y las ideas retrógradas son cosas que han sentido y tenido muchos en los últimos dos o tres siglos. En los tiempos de Céline, las expresiones más pedestres del racismo eran prácticamente moneda corriente. Por lo demás, el racismo tiene una capacidad mimética asombrosa, y nuestra circunstancia histórico-política, pese a su identificación con los ideales de los derechos humanos, está muy lejos de haberse librado de algunas modalidades subrepticias y refinadas de racismo. Incluso, como señalan los antropólogos especialistas en la materia, lo más frecuente en nuestros días, en las sociedades con una cultura más compleja y desarrollada, es la pervivencia de un “racismo no racialista”, es decir, un tipo de prejuicio que ni siquiera apela al confuso concepto de “raza”, sin que por ello deje de presentarse como

una forma de representación denigrante de amplios grupos, por el simple hecho de su pertenencia a una religión, del color de su piel, de su condición social, de su procedencia geográfica u otros criterios similares. En definitiva, será muy difícil erradicar por completo una literatura que pueda tacharse de racista desde algún punto de vista. Y la aplicación forzada de las exigencias y los requerimientos de la llamada “corrección política” en los dominios de la estética acarrearía — como es de prever con gran probabilidad— consecuencias funestas para todas sus expresiones.

Por eso, todo parece indicar que, en el fenómeno de polarización canónica que entorna al caso de Céline, interviene no solo la índole retardataria y racista del autor y de parte de su literatura, sino su indisoluble vínculo con una historia criminal, genocida. Es este el límite que franqueó Céline con sus actitudes, con sus actuaciones e incluso con una parte de su escritura — en especial, panfletos como *Bagatelles pour une massacre*, *L'école des cadavres*, *Les beaux draps...* Y es esa la linde que otros autores retrógradas y afectados por prejuicios segregacionistas de la clase que sea no han rebasado, por una u otra razón.

Así pues, la desaprobación justamente feroz y perseverante de la figura y la obra de Céline no se sustenta en la pretensión de exigir a este la aceptación de un código ético determinado, sino en la recriminación de unas actitudes, unas actuaciones y unas obras por estar intrínsecamente asociadas a un genocidio atroz.

Por lo demás, extremos como el que representa Céline resultan de interés porque ponen de bulto los nexos entre ética y canónica; lo cual es, a su vez, una confirmación de los vínculos entre moral y literatura. En realidad, lo que pone en evidencia la suerte corrida por la escritura celiniana es que en los procesos de canonización intervienen ciertamente factores extraliterarios, concretamente éticos, políticos, ideológicos. Pero no al grado de exigir la forzosa identificación de una obra con una jerarquía predeterminada de valores, unas posturas morales específicas o una ideología concreta. Lo que, en el fondo, exige el *ethos* implícito en la recepción, en el ejercicio de la crítica y en todo lo que contribuya

a canonizar obras literarias, es la solvencia de sus autores — y también de sus páginas, desde luego— respecto de cualquier atentado contra la existencia de conglomerados humanos o de la especie misma.

Canon City no es solo un teatro de operaciones en el que se enfrentan diversos valores estéticos. También es un campo de batalla entre valores morales. Y, de manera más sugerente todavía: el escenario donde ciertas transgresiones éticas o ciertas actuaciones moralmente indefendibles se subliman hasta convertirse en expresión de un *ethos* fuertemente asociado a ciertos modos de ejercer y aun vivir el arte.

En realidad — y por ventura, podría agregarse— desde el momento en que la vida de los seres humanos se ha emancipado de referencias ideológicas absolutas, podría decirse que el mundo del arte, el campo general de la *aisthesis* artística, ha sido asumido como el territorio donde puede ponerse en práctica una suerte de paradójica moralidad siempre provisional, polivalente, inclusiva, expresada de muchas maneras y conforme a múltiples opciones, en virtud de las cuales todos los grandes sistemas axiológicos y éticos tradicionales están siendo constantemente cuestionados y sometidos a un proceso de desmontaje, denuncia y menosprecio.

El fenómeno no debería suscitar demasiada extrañeza. Si en la Antigüedad politeísta occidental la literatura actuaba como el sustento fundamental de la *paideia*, es decir: de lo que debía ser enseñado y, por ello, lo que constituía el bien y el mal en todos los órdenes de la vida, es lógico que tienda a recuperar sus poderes, en este terreno, ahora que vivimos una larga etapa en que la moralidad cimentada en el monoteísmo ha perdido la fuerza que ostentaba antaño. En cierta medida, la moral de fundamento monoteísta se ve obligada a competir, en algo parecido a una igualdad de condiciones, con las de raigambre pagana hoy parcialmente redimensionadas.

En los dos últimos siglos, la literatura, sobre todo, aparece como el coto específico donde puede operar toda una serie de opciones morales alternas respecto de las vigentes. Las protestas y los actos coercitivos y hasta represivos emprendidos por representantes de sistemas morales predeterminados con rigor y rigidez han fracasado claramente contra

esa situación. La *fatwa* del imán Jomeini contra Salman Rushdie, por caso, puede ser vista, por tanto, como algo que va más allá de una iniciativa de censura (tal como, por lo demás, se señaló en su momento):² como una reacción airada y desde todo punto de vista desmesurada — con lo que también se convierte en una acción reñida con una ética verdaderamente respetable— de quienes se han arrogado para sí la misión de preservar todo un orden moral, con sus bases de abolengo tradicional y con sus referentes de poder concretos. Orden moral que estaría en peligro por culpa de la literatura. Así pues, Jomeini no solo castiga una transgresión imputada a Rushdie sino que, al hacerlo, cree defender toda una tradición en lo que hace a la regulación de las costumbres y las relaciones interhumanas propias de una sociedad.

Esa conversión de la literatura en una especie de escaparate de moralidades alternativas puede estar en la raíz de ciertas conductas de determinados escritores. Me refiero a quienes parecen haber decidido instalarse en una evidente “moral de literatura”, no solo diferente a la que regula las vidas del común de los mortales sino aun opuesta a ella en muchos aspectos y sentidos.

En *Vida del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se narra, como es bien sabido, una existencia afectada por el influjo moral de los libros de caballerías, esto es, una rama concreta de la literatura. Es decir, se ponen de relieve los efectos éticos de una discursividad específica en la historia personal de un lector. Esa afección termina siendo interpretada y tratada como una variante de la locura. Podría entenderse que ello se debe al efecto de todo un orden moral asentado en la aceptación incondicional del Dios católico de la Contrarreforma tridentina, que se impone sin vacilaciones sobre cualquier otra posibilidad. Cuestionar — en algún grado o modo— un entramado de disposiciones éticas y dogmas religiosos tan imponente como el que articuló y potenció, por ejemplo, la Compañía de Jesús, en sus primeros tiempos, era tan arriesgado que se presume la facilidad con que se volviera loco quien lo intentara. Pero la situación cambia cuando ese orden se ha erosionado y debilitado de

² Véase *supra*, p.78.

manera ostensible, y la literatura puede disputar con él la posibilidad de ejercer cierto influjo en las prácticas y conductas de la gente.

Y todo cambia, también, cuando es el autor y no tanto el lector quien se apropia de alguna de las opciones morales que la literatura pone en movimiento. Es lo que sucede, por ejemplo, con William Burroughs y con todos aquellos que a partir, tal vez, del siglo XVIII, pero sobre todo del XIX, viven sus vidas de manera tal que parecerían ellas mismas la realización de alguna novela.

Ahora bien, lo que quiero destacar aquí no es ese fenómeno tan conocido y comentado, sino su relación con los procesos de canonización, teniendo en cuenta siempre el lugar que en su cumplimiento ocupa la biografía como género. El hecho de que Burroughs fuera un adicto empedernido a drogas fuertes como la heroína, que bajo los efectos de tales sustancias llegara a matar de un disparo a su propia mujer, que ejerciera una sexualidad claramente enfrentada a las convenciones imperantes al respecto en una época y un mundo que distaban mucho de la liberalidad que distingue a nuestro presente nunca parece haber sido un obstáculo considerable a la hora de colocar al autor de *El almuerzo desnudo* en un lugar prominente, por lo menos en el canon de quienes se ejercitaron en la poética, más o menos variada, de la llamada “contracultura”.

Al contrario de lo sucedido con Céline, los componentes del malditismo de Burroughs no parecen interferir —al menos, no negativamente— en las apreciaciones estéticas sobre su obra ni en las posibilidades de esta de cara a su incorporación a un canon. Más bien, con frecuencia ocurre lo contrario: la dimensión maldita del también autor de *El lugar de los caminos muertos* pone en un segundo plano los aspectos artísticos de su escritura, y puede alcanzar a enturbiar la mirada crítica de quienes solo deberían juzgar a un autor por sus virtudes o sus deficiencias literarias, y no por su vida moral, cualquiera que fuese su signo.

A ese respecto, por ejemplo, Eric Griffiths pone al descubierto el peso que tiene en su escritura la formación científica adquirida por Burroughs desde la infancia y la adolescencia. Como dice el mencio-

nado crítico, “Burroughs era, y eso lo enorgullecía, un escritor menos inventivo de lo que sus seguidores de ojos más vidriados suponen”. Lo que para los adeptos de las obras del escritor norteamericano era una supuesta muestra de virtuosismo literario en sí mismo impugnador y maldito, tenía que ver con un tipo de discurso más bien convencional. Ello coloca a Burroughs, en el terreno de algo que advierte Griffiths: “Las salpicaduras de vocabulario técnico son comunes en la ficción gótica; entre mayor sea la ignorancia de una ciencia, más encrespada se vuelve la curiosidad léxica que genera. La ciencia no solo proveyó el sustento de algunos de los cuentos de Burroughs, sino que justificó modos de escribir que él consideraba como un método científico...”

Como se sabe, las idealizaciones dirigidas a convertir a Burroughs en una leyenda tratan de sublimar su vida como adicto a las drogas y como transgresor de convenciones en el orden de la sexualidad. Así, la escritura burroughsiana parece adquirir relieve en la medida en que — por los medios más diversos— hace transparecer esas facetas de la existencia personal del escritor norteamericano. Y esta manera de relacionarse con el autor y su obra responde, como me he empeñado en demostrar, a una visión de la ética en virtud de la cual la literatura constituye un territorio liberado de la moral prevaleciente en nuestras sociedades, sin importar demasiado si esa “moralidad literaria” resulta éticamente aceptable o no.

La leyenda impone siempre un deber leer, exigencia cuyo dogmatismo y cuyas restricciones en relación con el ejercicio de la crítica no parecen tener en cuenta quienes se entregan a la admiración incondicional de ciertos escritores. En el caso de Burroughs, estos “fans” — recuérdese que esta palabra viene del antiguo y desprestigiado *fanum*, nombre latino del templo— pierden de vista que se trata de una persona ciertamente conflictuada con el orden moral vigente, pero no porque encarne ninguna virtud ejemplar, asimilable por lo mismo, sin problemas, por el resto de sus congéneres. Por el contrario, si Burroughs representa algo en el terreno ético, ese “algo” puede acercarse peligrosamente a lo más vulgar. Esto es lo que pone Griffiths en evidencia, a partir de la lectura confluyente de la vida y la obra del escritor. Por ejemplo, según este

crítico, la presencia, las palabras, los gestos y los actos, en *El almuerzo desnudo*, de “un par de homosexuales muy afeminados [que] pasan por Tánger, anunciando a los árabes: ‘Hemos venido a alimentarnos de su subdesarrollo... En palabras del Bardo Inmortal, a cebarnos con estos moros’” es algo más que una simple coincidencia con la vida real del escritor en el norte de África. En realidad vendría a ser algo así como la puesta en escena de unos ideales de muy “bajo perfil”, cuya realización en la vida personal pasa directamente a las páginas de la mencionada novela. Pues, como observa Griffiths,

La deformación que se le hace a las palabras de Hamlet [en la cita que acabo de transcribir] es refinada, pero el susurro no debe volvernos sordos al hecho de que Burroughs era un turista sexual que explotaba adolescentes paupérrimos desde México hasta África. Cuando se le preguntó cómo era la vida sexual en Tánger, contestó: “Terriblemente sencilla. Los muchachos son pobres” [...] Para él, el Tercer Mundo era un vasto adolescente cuya “dulce inocencia masculina” y su “inocente y tosco culo” canturreaba y cuyos servicios él aseguraba, por lo general mediante una tarifa de cincuenta centavos al día, más alimentos. [...] Viajaba no por aventura o curiosidad, sino de acuerdo con las leyes de la oferta y la demanda, conforme lo guiaran sus antojos.

La severidad ética — y aun la causticidad— que rezuma la mirada crítica de lectores como Griffiths no me parece la actitud correcta a la hora de acometer la apreciación literaria de una escritura como la de Burroughs. Si este puede ser considerado el más grande escritor satírico después de Jonathan Swift, como quería su amigo Jack Kerouac, no lo será — o no deberá serlo— precisamente por sus contribuciones en el terreno moral, sino por las virtudes que ostente su escritura, desde el punto de vista estético, literario.

Ahora bien, el sentido último de la producción discursiva legendaria, que acompaña a todo proceso de canonización, no radica en la exactitud

biográfica o historiográfica. En el caso del escritor venerable, la leyenda ofrece una suerte de épica o hagiografía *ad hoc*, apta para pulsar e impulsar la amplitud e intensidad en la recepción de su obra y su personalidad. La leyenda interesa, pues, en tanto que constituye un deber-ser-leído, al mismo tiempo que un indicio de la manera y los grados de asimilación o apropiación de esa doble realidad de escritura y vida.

En el proceso de elaborar “historias verdaderas” de la vida de los autores, el estudioso puede echar mano de diversas opciones. Por ejemplo, del contraste entre personajes marcadamente distintos. Ahí está el caso de Stefan Zweig, cuando construye la imagen de Erasmo recurriendo a una muy ilustrativa contraposición con la de su contemporáneo — también rival y enemigo— Martín Lutero. En un plano de simplificación extrema, el juego de oposiciones que le permiten al narrador y biógrafo austriaco hacer resaltar la figura de quien compuso *Elogio de la locura* puede reducirse a la oposición en buena medida simbólica — más allá de las especificidades químicas— entre el borgoña, que mantiene más o menos tibio el cuerpo aterido de Erasmo, y la “fuerte cerveza de Wittenberg”, que sirve para atemperar en algo, cada noche, el impetuoso organismo del impulsor de la Reforma protestante.

Es por demás interesante la colocación de ese contraste, por parte de Zweig, en el terreno orgánico. Pues, como advierte el escritor austriaco, la “oposición [entre Erasmo y Lutero] se hace ya sensible en lo corporal”; es decir: cuando se compara el “pedazo de vida lleno de tensión, atarugado de energías casi hasta el estallido”, que es Lutero — ese mismo que confiesa que “devoro como bohemio y me emborracho como un alemán” —, con el “hombre de espíritu” que es Erasmo, el “hombre de color de pergamino, fino de piel, sutil, frágil, circunspecto [...] con una salud eternamente escasa”. En esa disonancia pueden hallarse importantes claves de la pugna irreductible de ideas, visiones del mundo y programas con que se identifica cada uno de ellos. Nunca hay que perder de vista que el discurso biográfico —lo mismo que el más explícitamente hagiográfico— parte siempre del supuesto de una correlación entre vida y personalidad, por una parte, y obra, por la otra. Y esa correlación, en un principio hipotética — es decir, solo en un

principio sospechada—, siempre tiende a comprobarse positivamente en el despliegue de la narración de la existencia personal del caso.

De ahí que la labor biográfica de Zweig se fije en ciertos aspectos fisiológicos de su(s) personaje(s), bajo la premisa de una determinación orgánica sobre el carácter y, siguiendo por este camino, la de un condicionamiento caracterológico sobre la escritura y las propuestas de cada autor en juego, en el terreno filosófico, teológico y aun político. Pues, una constitución orgánica se halla asociada a la persona de alguien que, como Lutero, siendo uno de “los hombres geniales que ha sostenido la tierra”, se presente “acaso [como] el más fanático, el menos capaz de ilustración, el menos acomodable y el más antipacífico”; mientras que la otra se vincula con alguien que, como Erasmo, “no conoce ningún Cristo guerrero ni ningún Dios combatidor. El odio y el afán de venganza le parecen a él, aristócrata de la cultura, una recaída en la plebeyez y la barbarie. Todo estrépito y querella, toda riña salvaje le repugnan”. Desde luego, toda esta operación histórica-crítica de Zweig se dirige a llenar de humanidad la figura de un sujeto-personaje, inmerso en una narrativa *ad hoc*, en la medida en que ello apunte a la realización de un proceso de índole canonizadora. Y a ese propósito no llega a oponerse con la suficiente efectividad el ejercicio de “contrasentido” que pone en práctica contra la imagen de Lutero. Es decir, Zweig llena de sentido la gesta intelectual de Erasmo, a costa de tratar de mermar la de Lutero. Pero, en los hechos, ese intento no logra mellar la canonización de este. Lo cual confirma el hecho de que las bases de lo canónico rebasan los límites de los juicios relativos a la corrección moral de un autor-personaje.

Por supuesto, los juegos de contrastes dirigidos a destacar una figura literaria no siempre se sustentan en cotejos a partir de los cuales “lo positivo” adquiera relieve a costa de referirlo a “lo negativo”. En las maniobras practicadas por Zweig, es claro que, desde su perspectiva, Erasmo representa todo lo que le resulta aceptable en la reyerta teológica-política que tuvo lugar en la época en que se enfrentan aquel y Lutero, quien obviamente representaría el polo de lo reprobable para el mencionado biógrafo. Pero puede darse el caso de comparaciones

menos lastradas por polos valorales; puede darse, en suma, un modo de contrastar determinada figura con otras, con el propósito único de situarla a la altura de quienes podrían considerarse sus pares o que, al menos, el biógrafo o el crítico desean tratar de dibujar de esa manera.

Es lo que hace, por ejemplo, Mario Praz con la figura de Pushkin, a decir verdad, no con demasiado entusiasmo, siguiendo en ello las investigaciones de Ettore Lo Gatto, y en el contexto de un examen de la “personalidad estética” — por llamarla de alguna forma— de la ciudad de San Petersburgo. Si recorro al eminente crítico italiano es para ilustrar un modo de caracterizar a un sujeto-autor, Pushkin, a partir de su colocación en el plano de quienes considera sus pares. El breve análisis de Praz, al respecto, arranca desde el punto de la actitud del poeta ruso sobre el romántico tópico del tedio. En este plano, según el autor de obras como *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, a Pushkin “lo situaríamos junto a Shelley, a Hölderlin, a Lamartine, todos los cuales expresan semejantes acentos de liberación en el torbellino de las nubes y los vientos”, a la hora de poetizar sobre el hastío de la existencia.

Como se aprecia, Praz acaba de situar a Pushkin en un rango no solo actitudinal y de espíritu, sino también estético, igual al de los tres poetas con quienes lo compara. La maniobra presenta todos los visos de la colocación de una obra y un autor en lo que podría interpretarse como una especie de ranquin del romanticismo más claramente modélico, universal. Sin embargo, el crítico italiano no parece hacer gala de tanta condescendencia, cuando por ejemplo, sin salirse del mismo plano o contexto temático — recordemos: la poetización del tedio— también compara al ruso con el italiano Monti, para poder afirmar lo que sigue:

no se puede decir de Pushkin que fuera más romántico que Monti, que lo era más por reflejo, por impulso nato. Hay en él [en Pushkin] una medida, una claridad, una sabiduría despreocupada, una bondad hecha de humanidad y de escepticismo, que van mucho más allá de los desahogos un poco ácidos y pícaros del desprecio un poco *dandy* y un poco blasfemo del Byron de *Beppo* y de *Don Juan*, del que el poeta recogió la idea

de la poesía dialogante; pero pese a ello no diría, como Leone Pacini, que sea “el único apolíneo en tierra de dionisiacos”

Esa misma severidad crítica vuelve a presentarse cuando Mario Praz considera la universalidad de la obra de Pushkin. Ante todo un inventario de virtudes que Renato Poggioli registra en la obra del poeta (sería el único rival de Goethe entre los modernos; parafraseando a Friedrich Schlegel, habría sido el Shakespeare y el Voltaire de Rusia y de su tiempo o, también, el Alexander Pope o el Wordsworth rusos; habría fundido en él las tradiciones de dos siglos que se habían enfrentado entre sí, etc.), el crítico italiano concluye contundente: “Esta enumeración tal vez sea excesivamente rica, y en lugar de mostrarnos la universalidad de un genio, corre el peligro de denunciar la mutabilidad de un camaleón”.

En realidad, la leyenda más exagerada, unilateral, reductiva e improbable puede desempeñar una función veritativa. Es decir, puede suceder que sea el relato historiográficamente falso, pero vitalmente operante en una comunidad determinada, lo que confiera la suficiente veracidad al mito generado en torno a la figura de un escritor de culto. La narración legendaria puede estar muchas veces reñida con los hechos o carecer de bases comprobables, pero aún así produce efectos de verdad. ¿Cómo saber a ciencia cierta, por caso, que Homero había sido ciego? Sin embargo, su figura es “recibida” por la comunidad donde adquiere vida y vigencia su escritura, conforme al plus de dignidad que le confiere el hecho, cierto o no, de haber perdido la vista.

Por lo demás, la leyenda puede ir formándose a partir de medias verdades, de sucesos sometidos a interpretaciones poco escrupulosas o de la simple inventiva de algunos de sus receptores más destacados. Esto pone en evidencia la endeble relación del discurso legendario con las verdades de hecho y su muy sólida conexión con supuestas verdades efectivas, generadoras de vitalidad cultural, espiritual y existencial.

Los biógrafos más rigurosos pueden aplicarse a esclarecer los episodios más importantes de la vida de Franz Kafka, por ejemplo. Apelarán a cartas, testimonios de amigos y familiares, documentos oficiales (actas de nacimiento, registros escolares...), notas autobiográficas, fotografías

y otras fuentes de datos en torno a su carácter, sus relaciones con sus padres y familiares, sus opiniones, sus valores morales y literarios, sus amistades, sus aversiones, sus hallazgos y logros literarios más importantes, sus métodos de trabajo, sus vínculos con la comunidad literaria local e internacional, su salud física y mental, su ideología y visión del mundo, las motivaciones profundas de su vocación y de las formas concretas en que se ha desplegado y muchos otros aspectos, cuya consideración conjunta permite trazarse una imagen general apegada a fundamentos sólidos. Sin embargo, no pocas veces todo ese esfuerzo suele ser la expresión de un combate contra leyendas “infundadas”, en aras de la implantación de un deber leer acerca de la obra, la personalidad y la compleja circunstancia vital de Kafka.

Ahora bien, esa pugna entre leyendas espontáneas, anónimas, de dudoso basamento veritativo, y leyendas surgidas de un esfuerzo heurístico sistemático permite observar que son las primeras, las figuraciones e invenciones surgidas de un indefinible imaginario colectivo, muchas veces sedimentadas en el suelo espiritual apisonado por una larga sucesión de generaciones, las que terminan asentándose como verdades definitivas sobre la obra y la vida de un autor.

Los sectores de las investigaciones biográficas más sólidas e informadas sobre Kafka — para seguir con el mismo ejemplo— se forjarán una imagen más apegada a la verdad histórica de su vida y de las implicaciones de esta en su obra. Pero es de dudar que los alcances de la biografía sistemática sean suficientes para contrarrestar una recepción “natural”, de ambas dimensiones en la consideración de este autor, hasta el punto de anular una serie de mitos, como aquel de que supuestamente escribía solamente para sí, mostrando un presunto desinterés por publicar sus obras, o el de la sobredeterminación de su pertenencia al mundo de la agobiante burocracia moderna, de cara a la elaboración de obras como *La metamorfosis* o *El proceso*, pongamos por caso.

Y, cuando se trata de todo un círculo de autores de primera categoría, que generan los esperables efectos legendarizantes y, en último término, canonizantes, ese poder prácticamente insuperable de los

mitos anónimos y espontáneos, respecto de las leyendas que tratan de cimentar la investigación histórica y biográfica rigurosa, es aún más amplio y notorio. El grupo formado por Borges, las hermanas Victoria y Silvina Ocampo y Bioy Casares es, tanto por las figuras de que consta como por el peso que llegó a tener en una comunidad literaria más allá de los límites nacionales argentinos, una poderosa fuente de leyendas “naturales” de toda índole — relativas a la actividad literaria, lo mismo que a las vidas de todos ellos y a sus relaciones interpersonales—. Ante su fuerza y vigencia poco pueden hacer los hallazgos historiográficos concernientes a las existencias de sus integrantes, más allá de algunos ámbitos de la crítica y la actividad académica.

Esa desventaja relativa de las leyendas asentadas a partir de la biografía seria, sistemática, metódicamente ejecutada, frente a las leyendas “populares”, procedentes de una comunidad de lectores y de personas que “viven” la literatura en un contexto cultural determinado, se debe a que estas son vida y dan más vida que las primeras. De la misma manera en que la recepción de obras está, en último término, asociada a su capacidad de enriquecer y aun sustentar en algún grado la vida de los lectores que las reciben positivamente, la recepción legendaria de las vidas de sus autores también tiene efectos vitales equivalentes. Tales leyendas son fuente de vitalidad existencial; más cuanto más se caracterizan por su naturalidad, su condición irreflexiva o prerreflexiva, salvo en los casos en que los frutos mismos de la biografía sistemática son asimilados por la “mitología popular” en torno a ciertas obras y autores, sobre todo debido a que refuerzan creencias espontáneas al respecto.

Estos fenómenos se presentarán con mayor intensidad cuanto las vidas a que se refieren se destaquen por su fuerza y colorido vital. Las personalidades de Kafka, Borges o Bioy Casares se caracterizan por evidenciar un contraste muy fuerte entre una voluntad de forma a la hora de elaborar sus obras, una temeridad en la superación de ciertas tradiciones literarias y, por ende, una tensión con los referentes de determinado legado canónico, por una parte, y un medio tono vital, en lo concerniente a sus biografías, por la otra. Es lógico que, en

consecuencia, los procesos de legendarización que se produzcan a su alrededor expresen esa disparidad y, sobre todo, que no puedan rebasar esa grisura relativa de las vidas de esos autores. De modo, pues, que se aprecia una asociación entre intensidad biográfico-vital y fuerza de las leyendas relativas a los autores del caso.

Por eso se puede anteponer a los ejemplos anteriores la exacta contrapartida representada por autores como William Burroughs, Charles Bukowski y Jack Kerouac. Es esperable que unas vidas signadas por el consumo compulsivo de alcohol y drogas, el vagabundeo constante, la ruptura perseverante y en general violenta con los moldes burgués y pequeñoburgués de existencia, al punto de llegar, en el caso de uno de ellos, al escabroso terreno del homicidio (Burroughs), den lugar a numerosas leyendas espontáneas, cuya intensidad difícilmente podrá ser mermada por lo que aporten las biografías metódicamente elaboradas.

En casos como estos últimos, las leyendas difícilmente pueden introducir novedades significativas respecto de la imagen que de ellos se han forjado sus lectores más fieles. En general, el culto a sus modos de vida, sus andanzas, sus actos, sus dichos y opiniones, sus obras y todo lo que puebla y da cuerpo a sus universos personales, se nutre por igual de lo que procede de los bajos fondos del universo literario como del discurso que, en torno a ellos, se produce en el Olimpo de la academia o de las iniciativas críticas bien o mal intencionadas. Y, por supuesto, para los efectos de la idealización legendaria de las figuras de estos tres autores, parece algo completamente incidental el tema de la eventual potencialidad canonizante de sus obras.

No sucede lo mismo con autores como Balzac, por caso. Se da en ellos una notoria distancia entre la figura pública — decididamente canónica y legendaria— y la vida (semi)privada a la que están gozosa y penosamente condenados. A este ámbito prácticamente olímpico de su existencia solo tienen acceso unos cuantos elegidos, y ello hace que la imaginación pura y la interpretación idealizante — no la comprobación empírica de hechos cumplidos— sustente las leyendas que se producen en su entorno. Alguien como Bukowski da pie a historias cuyo sustento radica en la valoración de unos actos reales que el propio personaje

se empeña en poner a la luz del día de múltiples maneras (por medio de textos autobiográficos, de confesiones en entrevistas, de actitudes, gestos, expresiones y actos que sus lectores pueden apreciar en los espacios que se le conceden en los grandes medios de comunicación, etc.). En casos como el de Bukowski, la distancia entre vida real y leyenda llega a su mínimo posible, sin que ello impida que esta adquiera niveles inusitados por obra de diversos procesos de sublimación de una existencia azarosa, en la que la escritura aparece como efecto de la terquedad de alguna potencia ajena a lo humano.

Pero cuando se trata de alguien como Balzac, esa distancia aumenta hasta el máximo de sus posibilidades. En realidad, salvo los desagradables momentos que tienen que ver con sus colisiones con la vida (por ejemplo, la necesidad de encarar el sempiterno endeudamiento a que su propio tren de vida tiene sometida a su economía, por lo general no muy estable), prácticamente toda su vida se reducía a escribir y a tomar decisiones y a realizar actos relacionados, casi en exclusiva, con la escritura. Ante casos con tales características, los procesos de legendarización del autor se aferran a la idealización de todo aquello que se manifiesta como presumible basamento de su escritura. Dado que una existencia como la de Balzac no ofrece datos suficientemente novelescos, lo más lógico es que los biógrafos y los críticos fijen la mirada en referencias aparentemente de tan escasa significación, como la rutina diaria, las horas que dedica a escribir, las maneras en que lo hace, las veces en que redacta y corrige o reescribe un texto... Todo ello, a partir del supuesto de que tales datos vienen a corroborar una genialidad del autor que —obviamente con razón— se da por de contado.

Así, un crítico de la talla de Théophile Gautier, por ejemplo, puesto prácticamente en plan de fisiólogo, encuentra la confirmación del talento del autor de *La comedia humana* hasta en sus rasgos físicos. Así cuenta el gran crítico francés sus impresiones, cuando en su juventud tuvo la ventura de ser recibido por Balzac en su propia casa:

El capillo [Gautier se refiere al curioso indumento que “a guisa de bata” de traza “frailesca” acostumbraba usar Balzac] echa-

do atrás le dejaba al descubierto su cuello de atleta o de toro, redondo como un fuste de columna, sin músculos aparentes y de una blancura satinada, que contrastaba con el colorido más intenso del rostro. Por aquella época, Balzac, en toda la fuerza de la edad, presentaba los signos de una exuberante salud, poco en armonía con las palideces y los tonos verdosos románticos puestos de moda. Su pura sangre turense encendía sus mejillas con un púrpura intenso y coloreaba con calor sus bondadosos labios gruesos y sinuosos, fáciles para la risa; ligeros bigotes y mosca acentuaban sus contornos sin ocultarlos; la nariz, cuadrada por la punta, partida en dos lóbulos, abierta por unas ventanillas anchas, tenía un carácter enteramente original y particular [...] La frente era hermosa, ancha, noble, sensiblemente más blanca que la cara, sin más repliegue que un surco vertical en el arranque de la nariz; [...] los cabellos, abundantes, largos, fuertes y negros, se dirigían hacia atrás como las melenas de un león. En cuanto a los ojos, nunca han existido otros semejantes. Tenían una vida, una luz y un magnetismo inconcebibles. A pesar de las vigiliias de todas las noches, su esclerótica era pura, límpida, azulada como la de un niño o de una virgen, y recuadraban dos diamantes negros que, a veces, fulguraban con espléndidos reflejos de oro: eran sus ojos capaces de hacer la vista a las águilas, de leer a través de las paredes y de los pechos, de derribar una fiera furiosa; ojos de soberano, de vidente, de domador.

Nótese cómo, en este pasaje, Gautier se esmera en destacar en la persona de Balzac unos rasgos que supuestamente comprueban la excepcionalidad total, la unicidad, podría decirse, del genio. En ese sentido, el prolífico autor francés se diferencia claramente de sus contemporáneos románticos, hasta por la plenitud de su salud rebosante de vitalidad. Y, desde luego, toda esa potencia se traduce en una penetración frente a la realidad que, en el fondo, explica por qué Balzac tiene un lugar innegable en el canon de la literatura producida en Occidente.

Las tendencias canonizantes, a instancias de la sublimación del escritor, convertido en personaje de leyenda, también se presentan a propósito de autores solitarios, huraños, poco menos que misantrópicos, como J. D. Salinger o Juan Carlos Onetti, por mencionar algunos.

En casos como estos, la falta de relieve de sus biografías es compensada por el mito que, a su turno, puede reforzar de ese modo las potencialidades canonizantes de sus obras o, cuando menos, contribuir con un componente de vitalidad recibida en préstamo a una mejor ubicación en el seno de una comunidad literaria.

Hasta donde se sabe, la vida personal de Onetti parece ser tan plana que linda con el aburrimiento insuperable. Si, como asegura Stefan Zweig al comienzo de su célebre estudio biográfico sobre Erasmo de Rotterdam, “una criatura humana de existencia silenciosa e incesante trabajo proporciona rara vez una brillante biografía”, es esperable que el paso del escritor uruguayo por este mundo no sea registrado de manera particularmente atractiva. Sin embargo, puede darse el caso de que esa misma “existencia silenciosa” en una época abrumada por el ruido vacuo y el resplandor de todas las expresiones imaginables de la vanidad se convierta en uno de los valores de mayor estima, en la apreciación de los lectores más exigentes y comprometidos con la literatura. Así que no han de causar demasiada extrañeza las leyendas que sobre la vida del autor de *El astillero* se han ido formando con el paso de los años, incluso desde antes de su muerte. Y tales idealizaciones legendarias, desde luego, han aportado un grado mínimo de humanidad al entorno vital que el despliegue de la recepción de toda obra importante, como la de Onetti, parece requerir necesariamente, y que explica y motiva el fenómeno de la leyenda, tanto en relación con la obra como con la existencia de su autor.

No quiero decir, con esto, que obras como *El astillero* serían leídas por menos lectores o que tendrían una recepción fallida por el simple hecho de que no hallaran alguna correspondencia en una atmósfera legendaria específica. Lo que deseo expresar es que, pese a la ausencia de relieve de la vida del autor, una función humanizante de un proceso de legendarización, que convierte en tema de culto lo que podrían con-

siderarse incluso debilidades del escritor, resulta en general favorable a la suerte que tengan sus obras.

Por lo demás, esto es algo que se observa también en la circunstancia personal de alguien que, como Salinger, no solo se nos muestra como un insociable contumaz, sino que hace lo posible por eliminar, desaparecer, borrar toda posibilidad de conexión entre su obra — en especial su obra cumbre y casi única: *El vigilante en el centeno*— y su andadura personal. Sin embargo, lo que logra con ello es que esa misma resistencia se convierta en leyenda y, con ello, se produzca ese fenómeno de idealización, de puente parasagrado que se tiende entre él y la comunidad que recibe su obra. Todo lo cual resulta altamente llamativo, dado el proceloso mar de contradicciones, incongruencias y hechos *non sancti* que ha llegado a ser la vida íntima de Salinger, junto con su heroica familia.

Ese efecto canonizante, de casi sacral conciliación del autor con la comunidad literaria — y muy especialmente con sus lectores “fanáticos” o fans—, originado por un afán de distanciar al autor respecto de su obra o de disociar al máximo las dimensiones de la vida y la del arte, como sucede con suma claridad con Salinger, llega prácticamente al último extremo posible en casos como el de Bruno Traven.

Este misterioso narrador se empeñó en evitar que se conociera incluso su nombre verdadero. Su afán de ocultar todo lo que concerniera a su vida derivó en una exitosa disyunción entre biografía y obra, hasta el punto de convertirlas en dos líneas paralelas que, por ello mismo, nunca se habrían de tocar.

Si la intención de Traven consistía realmente en dejar que su obra “se defendiera sola”, se sostuviera sin el apoyo de una personalidad conocida, capaz de suscitar identidades y desencuentros de determinada clase, o permaneciera a salvo de los prejuicios que pudiera suscitar en el lector el conocimiento de su identidad, su temperamento, sus andanzas... en suma: su vida y milagros, los efectos cosechados parecen dar cuenta de un notorio fracaso en su empeño. A fin de cuentas, de muy poco sirvió a Traven esa especie de existencia bífida. Al contrario, ello avivó la curiosidad por su figura casi fantasmal Y no solo entre sus seguidores,

sino aun en sectores bastante alejados de los intereses genuinamente literarios, como el de la prensa proclive al escándalo noticioso.

Finalmente, un periodista de escrúpulos más bien escasos, como Luis Spota, terminó descifrando el enigma de Bruno Traven, a la postre un sujeto sigiloso, con las trazas de esa clase de gente de procedencia norteamericana o europea, bastante común en puntos de atracción turística, como la localidad de Pie de la Cuesta, en las inmediaciones de Acapulco.

Desde luego, la revelación misma — por mucho que impactara en un primer momento— terminó siendo reabsorbida por el enigma que siempre fue parte de la figura de Traven. Es decir, pese a todas sus referencias documentales, más o menos serias, la puesta al descubierto de la identidad del escritor fue correspondida, en general, por dos reacciones que en muy poco o en nada disiparon el halo de misterio que envolvía al autor de *El tesoro de la Sierra Madre*. Una consistió en un escepticismo e incluso una incredulidad más o menos amplia y profunda por parte de las personas interesadas en la obra de Traven. La otra, en cierto modo parecida a la anterior, asumió las revelaciones con total indiferencia: en el caso de que fueran ciertas, no tenía ninguna importancia para la calidad de la obra ni para la imagen de sí que había fomentado, con maña o no, el autor.

El misterio fue parte de la figuración del protagonista de la biografía de Bruno Traven. Bien por obra del propio escritor, bien por sus editores, bien por sus lectores más conspicuos, esa disociación del autor respecto de su vida — paradójicamente— operó como seña principal de su identidad “real”. Así que tal disyunción termina siendo solo aparente, puesto que a la postre es ese modo de vivir, consistente en distanciarse del camino que sigue la obra, lo que distingue a esa biografía. También en el caso de Traven una existencia que pretende escindir por completo de la escritura determina el modo en que esta es recibida en una comunidad literaria y, por ende, suscita efectos de índole canonizante.

Una prueba apreciable de la fuerza y realidad de ese efecto viene dada por su conversión en materia literaria. La historia del autor que

escribe libros de culto y que se esconde de manera obstinada a sus fieles y refinados lectores — con lo cual hace más poderosas sus virtualidades seductoras— es muy atractiva como tema de novela. De ese modo, la propia escritura literaria desempeña el papel más eficaz en la producción de cierta leyenda y se integra a los engranajes de la canonización.

Los acercamientos biográficos a un autor como Bruno Traven ofrecen una narrativa sobre un personaje al que nunca se le niega realidad y al que, por el contrario, se le celebra y reconoce el hecho de que vive en una tensión entre el anonimato — en último término imposible— y la fama de escritor que debe ser leído, es decir: la leyenda. Pero este caso arraigado en la realidad se proyecta después en alguien como Hans Reiter, quien en la novela *2666*, de Roberto Bolaño, se transfigura en el misterioso y siempre críptico, clandestino, narrador Benno von Archimboldi.

Archimboldi tiene su propia canónica, aunque a decir verdad podría haber sido un poco más explícita y detallada. Es muy sencilla. Consta, en primer lugar, de los libros que él consideraba “portentosos y a veces monstruosos”. A estos le seguían “los libros de los autores epigonales y de aquellos a quienes llama la Horda”. Por último estaban sus propios escritos y los que proyectaba redactar.

No se conocen con precisión los efectos que sobre Archimboldi hayan podido tener las sabias palabras que le espeta el anciano (un escritor retirado) que le alquila la máquina con la que aquel escribe su primera novela. La idea nuclear de su largo sermón al aspirante a narrador consiste en que “las obras menores, en realidad, no existen”, porque los artículos y libros que escribe “el autor de una obra menor” no “están escritos por ellos”. Ello, a su vez, debido a que “toda obra menor, toda obra salida de la pluma de un escritor menor, no puede ser sino un plagio de cualquier obra maestra”. En último término, aunque en el libro de Bolaño no se diga con estas palabras, el canon literario se ilustra con la imagen de Jesús crucificado, que “es la obra maestra”, mientras “los ladrones son las obras menores”. Tesis un tanto lúgubre, ciertamente, que lleva al anciano de marras a renunciar a la escritura y a conformarse con el placer de la lectura.

Pero, en realidad, no es tan importante el influjo de este pensamiento en Archimboldi, como la actitud con que sus lectores idólatras asumen la obra de este.

En buena medida, todo el primer tramo del libro de Bolaño — “La parte de los críticos” — es la que da cuenta de esa recepción marcada inexorablemente por la leyenda del escritor prácticamente fantasmagórico, cuyo rostro nadie ha visto nunca, salvo sus también fieles y benevolentes editores. Todo ello sin que ocasione ninguna merma respecto de la imagen legendaria que se han formado sus seguidores. Más bien al contrario: cuanto más inasible se torna la figura de carne y hueso del autor venerado — el cuerpo o la persona concreta a que debería referir el nombre de Archimboldi —, más incondicionalmente se asume su obra. O, para decir lo menos, esta ocasiona secuelas más profundas en la vida misma de sus devotos lectores.

No viene al caso la tarea de sintetizar aquí las casi 200 páginas en que el narrador de la novela de Bolaño retrata las ideas, decisiones, actos y movimientos que la recepción misma de la obra de Archimboldi suscita en sus lectores más entusiastas. Bastará con recurrir a uno de los pasajes allí contenidos para aproximarnos siquiera a una idea o a una de sus posibilidades. Por ejemplo, Pelletier — uno de los más destacados exponentes de la “causa archimboldiana” — conoce en una de sus andanzas, ambigüamente colocadas entre el viaje de trabajo y el turismo, a una mujer llamada Vanessa, con quien inicia una relación sentimental. Desde luego, no voy a entrar en demasiados detalles acerca de eso que, en la literatura del corazón, suele darse en llamar “romance”. Solo transcribiré una situación que, a su modo, tiene que ver con la dinámica de la legendarización y, por ende, con la de la canonización: una noche, tras hacer el amor con Vanessa, el crítico Pelletier “buscó entre sus libros una novela de Archimboldi” — concretamente *La máscara de cuero* — y se la regaló a su amante. Cuenta el narrador que, tras la comprensible sorpresa inicial, ella “se puso muy feliz con el libro, más aún cuando Pelletier le explicó quién era Archimboldi y el papel que el escritor alemán tenía en su vida”.

En realidad, Vanessa parece dar en el clavo cuando interpreta el gesto de Pelletier “como si me regalaras algo tuyo”. Pero el narrador — que es de esos dotados de la siempre controvertida “omnisciencia” — advierte que esa afirmación de la mujer

dejó a Pelletier un tanto confuso, pues por una parte efectivamente era así, Archimboldi era algo suyo, le pertenecía en la medida en que él, junto con unos pocos más, había iniciado una lectura diferente del alemán, una lectura que iba a *durar*, una lectura tan ambiciosa como la escritura de Archimboldi y que acompañaría a la obra de Archimboldi durante mucho tiempo [...] si bien por otra parte no era así, pues en ocasiones, sobre todo después de que él y Espinoza suspendieran sus vuelos a Londres y dejaran de ver a Norton, la obra de Archimboldi, es decir sus novelas y cuentos, era algo, una masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa, literalmente un pretexto, una puerta falsa, el alias de un asesino, una bañera de hotel llena de líquido amniótico en donde él, Jean-Claude Pelletier, terminaría suicidándose, porque sí, gratuitamente, aturdidamente, porque por qué no.

Al margen de las incertidumbres y las ambivalencias del perseverante fan de Archimboldi — el clandestino escritor de culto —, al margen de que su fervor incondicional flaquea precisamente por la reiterada frustración en que resultan todos los intentos por dar con él, conocerlo, conversar con él sobre sus libros, su vida y su idea de la literatura, lo que destaca en la narración trasplantada a estas páginas es la profunda incorporación del autor-personaje convertido en figura legendaria en la vida y el ser mismo de su seguidor y estudioso. Es decir: la transustanciación de la leyenda en parte del cuerpo mismo de quien la profesa. Situación o fenómeno que pone en evidencia una recepción radical y profunda, tanto de una obra como de un autor trasuntado en personaje de una no biografía, de una vida que a duras penas se sostiene en su

constante refriega contra el mundo y que, de esa manera, se niega a la biografía.

Casos como los que he venido refiriendo en los párrafos precedentes permiten observar un efecto cierto y, en mayor o menor grado, poderoso de la leyenda — lo que debe ser leído— acerca de la vida de los autores más significativos en la recepción de sus obras. Se pone en evidencia que a una recepción de estas le corresponde una recepción de las existencias personales de quienes las han elaborado. También ofrecen algunos de los elementos en virtud de los cuales se puede pensar que al efecto de relevancia de determinadas obras literarias, que deriva de los procesos dirigidos a su canonización, le corresponde también un impulso enderezado a hacer destacar la vida personal de sus autores. En ese sentido, la leyenda es un factor de relevancia de la existencia del hombre o mujer que ha sido capaz de ofrecer una obra admirable a una comunidad literaria. Y considero también que esto es así debido en muy buena medida al potencial humanizante que brota desde el fondo de los procesos intersubjetivos que tienen lugar en una comunidad literaria, en la que entran en relación unas obras, unos autores y unos lectores.

Ad hominem

La pregunta “¿Qué importa quién habla?” tiene su verdadero eje en el pronombre *quién*, y trasluce una maniobra retórica consistente en disminuir, de manera implícita, la importancia del componente humano en la figura del autor de una obra literaria. En el contexto del teatro beckettiano, remite a una displicencia ríspida, con lo que no puede ocultar una mínima carga de humanidad. Pero extrapolada a la teoría literaria, a manos de Foucault, se asume como una “indiferencia” cuyo déficit de humanidad apenas termina siendo morigerado por su sorprendente identificación con “uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea”. Dado que cabe entender por *ethos* la disposición con que cada quien se relaciona con toda alteridad, es difícil entender que una negación del “hablante” que construye la

discursividad constitutiva de la obra con valor estético tenga la dignidad ética que le confiere Foucault.

La historia — y ya se ha constatado, incluso a instancias del propio Foucault, el peso de lo histórico en la figuración y desfiguración del autor— muestra más bien un obstinado empeño por colocar en su justo lugar a la humanidad del factor autor.

Abundan, ciertamente, los casos en que las dudas o las deficiencias acerca de la humanidad de determinado nombre de persona, con la que se asocia cierta obra literaria, dan pie a una dedicación pertinaz por disiparlas o superarlas definitivamente. Es ingente la cantidad de estudios históricos, filológicos y críticos que, en la actualidad, se destinan a tratar de desentrañar la personalidad humana y artística de los autores anónimos de importantes obras, empezando por el Antiguo Testamento. La identidad de sujetos que, por ejemplo, llevan el nombre de Homero o Shakespeare ha sido, durante siglos, y todavía sigue siendo motivo de arduas y prolongadas investigaciones. Y no es descabellado pensar que esa voluntad de saber no cejará hasta que logre resultados meridianamente satisfactorios, refutando así, en el plano empírico, la idea de una “muerte del sujeto”.

Incluso esa misma pulsión por conocer la autoría de obras fundamentales de la literatura universal se ha convertido en tema de obras literarias, lo cual puede verse como el colmo de un anhelo de cubrir de humanidad las fallas de que, en tal terreno, adolece el anonimato o la autoría dudosa, apócrifa, nebulosa. Es francamente conmovedor, al mismo tiempo que trágico-hilarante, observar en las páginas de la muy disfrutable novela de Ismaíl Kadaré, *El expediente H*, al “subprefecto de la ciudad de N.”, en la Albania del primer tercio del siglo XX, leyendo con hastiados ojos de agente de contraespionaje un informe de los señores Willy Norton y Max Roth, investigadores de la tradición rapsódica en los Balcanes y zonas aledañas.

Al subprefecto le parece enigmáticamente sospechoso un texto en el que un par de occidentales han escrito: “¿Quién fue Homero? Un poeta ciego como se lo representan millones de escolares, un simple redactor o bien un jefe de redacción...” Todavía le parece más inquie-

tante que, en ese mismo escrito, adquirido con procedimientos *non sanctos* por sus espías, se afirma que “el rapsoda constituye una pieza esencial en la maquinaria de la epopeya. Es a la vez editor y librero, y también bibliotecario, pero al mismo tiempo es más que todo eso: es a la vez coautor tardío y en calidad de tal posee el derecho de modificar el texto”. Apreciación teórica, esta, que suscita la ansiedad de los profesores Norton y Roth, pues cada día que pasa puede dar al traste con una tradición que ellos quieren registrar y conservar tal como a ellos les toca conocer. Ese acicateo de la impaciencia los lleva a escribir: “Debemos darnos prisa, entonces. Antes de que las brasas se extingan. Antes de que derrumbe el taller”. Este tipo de afirmaciones, junto con otros detalles, como por ejemplo, el hecho de que la mencionada pareja de historiadores de la literatura trae consigo una misteriosa, por no decir diabólica, máquina para reproducir sonidos (un primitivo magnetófono), exacerban la suspicacia del subprefecto, lo que a la postre acarreará determinadas consecuencias, que no viene al caso considerar aquí, en la historia relatada en la novela de Kadaré.

Pese a la relativa escasez de datos que aquí aporto sobre la narración de Kadaré, se puede presumir que Norton y Roth encarnan los empeños de quienes sostienen la idea de que es altamente probable que *Iliada* y *Odisea* son los títulos de dos grandes obras maestras de la poesía universal, resultantes de un *work in progress* de siglos, en el que habrían intervenido muchos rapsodas — nunca del todo ajenos a intervenciones creativas en una tradición que no puede basarse en la repetición exacta de antecedentes, sino en la constante recreación a pequeña escala—. Es decir, lo contrario a la creación genial y perenne de un único poeta ciego. De hecho, en el cuestionamiento crítico de esta posibilidad, los principales agonistas de la novela de Kadaré llegan a conjeturar que “él [Homero] debía de padecer sin duda una grave tara física, pero antes que de ceguera, debía de tratarse de sordera. Sordera ocasionada por la audición de docenas de miles de hexámetros. En realidad, era la sordera lo que le cuadraba a Homero”.

No pienso sustituir la ingente cantidad de estudios sobre el tema de la existencia histórica de Homero con unas cuantas citas de una novela,

a un tiempo divertida y trágica, cuyo asunto (más bien, pretexto) es justamente ese tema. Lo que pretendo es poner de bulto el hecho de que ni la historia ni la crítica ni la curiosidad de tantos lectores, durante tantos siglos y aun milenios, se han conformado con constatar las operaciones de la “función de autor” — para retomar la fórmula foucaultiana—, dejando al margen la humanidad en que necesariamente se sostendría tal función. El libro de Kadaré se desentiende de aspectos graves como la clase de griego en que están escritas las obras homéricas; la anticipación, por ejemplo, de los “cantos argonáuticos” respecto de la *Odissea*; la procedencia social y geográfica de los poetas y/o rapsodas que habrían intervenido, a lo largo de diversas etapas, en la configuración del texto; los criterios que habrían privado en la selección y entrelazamiento canónicos de los componentes de la obra tal como finalmente quedó “concluida”; qué factores confirieron poder y legitimidad a los autores de tales operaciones y maniobras y tantos otros asuntos de evidente importancia. Con su frescura y su tono irónico, lo que hace la narración de Kadaré es confirmar la tendencia humana de los lectores — sean estos ingenuos, amateurs o especializados, de ahora y de siempre— a buscar humanidad en los autores que despiertan su interés.

En las canónicas del mundo antiguo lo decisivo parece radicar en la figura de un autor, un hombre o mujer, convertido(a) en personaje de una narrativa, las más de las veces con un elevado tono de leyenda. Las obras que haya escrito o se le puedan atribuir parecen pasar a un segundo plano, por mucho que sean de una importancia tal que puedan dar lugar a lo que Foucault llamaba “instauraciones discursivas”. No estoy hablando de la opción unilateral a favor de alguno de los dos extremos de la relación autor-obra en que se cifra la suerte de toda producción literaria. A partir del reconocimiento, por lo demás ineludible, de dicha vinculación, destaco que en la Antigüedad las referencias canónicas parecían definirse conforme a un equilibrio entre obra y autor-personaje. Se trataría, en cierta medida, de una conexión armónica de inmanencia discursiva y atributos humanos de un autor de perfiles en algún grado legendarios.

El peso de la discursividad se evidencia de manera extrema en casos como los de anulación o desaparición material de los escritos que alguna vez existieron. Toda la pedacería faltante en las reconstrucciones de obras como la de Heráclito o la de Anaxágoras pone de relieve esa situación. Lo mismo puede decirse de zonas completas de la escritura de un autor, como sucede por ejemplo con los célebres diálogos perdidos de Aristóteles. También se registra un efecto parecido cuando se detectan atribuciones apócrifas a favor de un autor. Fenómeno, este, que estaría evidenciando la asignación forzada, artificiosa y aun tramposa, algunas veces, de ciertos frutos discursivos a un modelo literario canónico.

Pero el polo de la autoría, como expresión de una acción humana intencional (sea de índole teórica o estética), se hace claramente patente al presentarse como la dimensión complementaria — cuando no dominante— del polo de la discursividad. En el mundo antiguo, por muy abstracto y sublimado que llegara a ser un legado discursivo, necesariamente debía adscribirse al radio de influencia de un nombre de persona que solo cabe considerar como autor. Solo que cabe insistir en que, en los casos más descollantes, ese nombre designa a una leyenda, es decir, a un personaje que habita una discursividad adyacente, colateral, y que adquiere su legitimidad y su sentido dentro de sus límites y en el desenvolvimiento de su dinámica.

Por lo demás, el hecho de que, por ejemplo, un escritor del siglo xx, como Ismaíl Kadaré elabore una novela a partir de la secular tópica acerca de Homero como supuesta persona histórica, no hace sino corroborar su carácter de personaje de leyenda. Y esta última característica, por su parte, presenta una estrecha relación con la condición canónica de ese autor y las obras que se le atribuyen.

El caso de Homero puede ser suficiente para notar ese proceso de formación o constitución de un autor, en la medida en que encarna o representa un modo canónico de ejercer una vertiente de la literatura y se sostiene en la posteridad por obra de su conversión en personaje legendario. Dicho de otro modo, Homero personifica de manera singular un equilibrio entre la discursividad de una tradición literaria y una expresividad personal sin la cual sería imposible el discurso.

Pero es dable acudir a figuras de menor renombre en quienes parece cumplirse ese patrón.

Por ejemplo, Hermógenes, en su tratado *Sobre las formas de estilo*, canoniza a Demóstenes o registra su nombre como un autor canonizado por la comunidad intelectual y literaria de su época como el principal exponente del “discurso político”. La razón por la que se coloca en tan elevado pedestal al célebre orador ateniense radica en que es capaz de combinar y procesar como nadie todas las “formas estilísticas” que, a su vez, tienen también un carácter canónico. Se trata de la Claridad, la Elegancia y la Belleza, la Grandeza, el Carácter, la Viveza, la Sinceridad y la Habilidad, todas ellas así como se transcriben: en mayúscula.

A siglos de distancia de su tiempo, Hermógenes (siglos II y III de nuestra era) establece las referencias formales de todo discurso. Es decir, estatuye el canon formal del buen uso de la palabra, en sus posibilidades de alocución deliberativa, forense y epidíctica. Una vez concluido ese proceso de abstracción, recorre el camino inverso: el de la identificación de las formas de estilo abstractas con un nombre que se pretende concreto y singular. En este caso: Demóstenes. Se trata, en palabras del propio tratadista, de establecer las referencias del “más bello discurso político, para que a partir de este no nos resulte difícil caracterizar individualmente a los [...] autores que son reputados por su oratoria política”.

Ese “más bello discurso político” resulta, según Hermógenes, de la adecuada mixtura de las mencionadas formas de estilo, aunque se les otorgue mayor peso a algunas de ellas, como la Claridad, el Carácter y la Sinceridad. Este planteamiento remite a una instancia abstracta (de ahí las mayúsculas para nombrar los referidos conceptos), a referentes que pretenden tener validez universal y, por ello mismo, canónica. Pero, a pesar de lo anterior, por encima de esta apelación insistente y rotunda a referencias abstractas, Hermógenes advierte con contundencia que “el mejor discurso político, nadie duda, desde luego, que se trata del de Demóstenes”. Ello es lo que explica que, quienes “tratan acerca de esta materia [la oratoria política] necesariamente deben tratar también sobre Demóstenes, pues es un argumento circular: el mejor discurso político es el de Demóstenes y, a su vez, el discurso de Demóstenes es el mejor de los políticos”.

Al margen de sus inconvenientes lógicos, esta formulación hermogeniana resulta de sumo interés, en la medida en que pone en evidencia la liga insoluble entre una canónica y una personalidad.

Por lo demás, la pertinencia y la legitimidad de tal vinculación viene dada, según todos los indicios, por el secular prestigio canónico de un orador ateniense (Demóstenes), quien llevó el ejercicio de su oficio de rétor, junto con una congruente praxis política, a los extremos de la tragedia. Recordemos que Demóstenes combate con su verbo y su acción civil a la dominación macedonia, con un grado de compromiso personal que terminará exigiéndole el suicidio.

Dada la escasez de citas textuales a que apela Hermógenes, así como la relativa debilidad ejemplar que no pocas veces ostentan, se puede pensar —apelando a la propia circularidad del planteamiento hermogeniano— que es el prestigio canónico que entorna a la figura del gran orador griego lo que impele al tratadista de Tarso a leer la retórica de Demóstenes en clave modélica y universal y, con ello, a extraer las bases formales de su discursividad. Y, subsecuentemente, una vez identificadas dichas bases, lo que procede es tratar de observar cómo se concretan en las alocuciones de los oradores que pretenden actualizar y continuar el modelo canónico demosteniano.

En sus componentes estructurales, esa constitución de un modelo canónico, junto con su consiguiente operatividad, aunque solo sea en el campo restringido de una práctica específica, como el de la retórica, se presenta como análoga a la conformación de un personaje legendario, aunada a la formalización de la simbólica, los tipos de prácticas y la discursividad con que se identifica. En ese sentido, dentro de los límites que se están señalando, puede observarse una analogía entre —póngase por caso— la figuración del personaje conocido como Amadís de Gaula, prototipo inconfundible de una vertiente de la discursividad literaria: las novelas de caballería, junto con la formalización de lenguajes, gestos, valores, modos de actuar, etcétera, específicamente asociados a ese nombre, y la constitución de un autor, personaje a su modo de una leyenda intelectual, en virtud de cuyas características, valores, maneras de ejercer una disciplina (su poética y su obra) y un modo de operar en

el lenguaje, actúa como referencia canónica. Así, la discursividad con que se vincula el autor-personaje encuentra su correlato en la “leyenda” — “lo que debe leerse” — que se le atribuye a este o en la que se le ha envuelto generación tras generación. De ese modo, tal como Amadís de Gaula “encarna” el canon del caballero andante, en toda la extensión de lo que ello representa para el universo caballeresco, un Demóstenes “encarna” un canon de ejercicio del discurso, en toda la magnitud de lo que ello significa para el universo de la retórica antigua, por razones equivalentes en ambos casos.

No estará de más recordar, finalmente, que la vinculación, en términos fuertes, de la figura de Homero con referentes de carácter divino le confiere a su arte de la palabra un basamento canónico evidente, de solidez incuestionable. Al margen de la historicidad del personaje Homero, la propia atmósfera legendaria de la que aparece envuelto, remite a una sacralidad que opera como factor fundante del carácter canónico de su discurso. Pero, si bien el hecho de que se trata de un personaje, en primera instancia, histórico, con una existencia documentada, parece debilitar la condición legendaria del Demóstenes que actúa como modelo canónico, no se debe perder de vista que, en el fondo, el papel paradigmático de su obra retórica se funda en la concreción de unos valores estéticos cuyo sustento es la sacralidad. Los ideales de Grandeza, Claridad, Belleza con que se asocia la oratoria demosteniana, apelan a los muy arraigados patrones clásicos, como el de la *kalokagathía*, de muy sólida raigambre sacra. Así que el fondo canónico de la épica homérica y el de la retórica demosteniana participan de análogas raíces trascendentes y, por ello, comparten una legitimidad semejante.

Si las limitaciones de la argumentación anterior inducen a una sensación de temeridad teórica — no es precisamente frecuente un cotejo entre Demóstenes y Amadís de Gaula—, es posible apelar a muchas otras figuras del mundo antiguo. Las de Heráclito y Pitágoras podrían ser algunas de las que presenten mayor interés, respecto de lo que se viene exponiendo en estas líneas.

Vida de Pitágoras, de Porfirio, un autor del siglo III de nuestra era, ostenta la condición siempre atractiva de ser una síntesis de las imágenes

que, a lo largo de una gran cantidad de siglos, se forma una comunidad de cultura acerca de algunas de sus figuras más prominentes, como es el caso del pensador y caudillo espiritual —y, en algunos momentos, también político— a que se refiere su tratado. Sobre el sedimento de una ingente cantidad de relaciones biográficas previas, el estudio de Porfirio logra asentar con trazos de gran nitidez la figura del filósofo. Aquí no me interesa precisar si el también autor de los *Himnos órficos* es más fidedigno que sus antecesores en la tarea de contar la existencia de Pitágoras. Lo que, en realidad, me importa es poner de relieve cómo Porfirio es un eslabón tardío de una cadena de iniciativas análogas, que implican, en diferentes épocas, a Apolonio de Tiana, Jámblico, Duris de Samos, Timeo de Taurimeno, Eudoxo de Cnido, Antífonte, Aristóxeno de Tarento... No son estos, ciertamente, todos los nombres de los autores que contribuyeron en algo a perfilar la idea de un gran autor, pero no hace falta llegar a la exhaustividad para poner en evidencia todo un esfuerzo y una discursividad seculares, destinados a dotar de humanidad y aun carnalidad a un personaje cuyas coordenadas existenciales son las que encuadran un relato.

Desde luego, entre los contenidos que dan cuerpo a ese relato, no es el de menor importancia el que tiene que ver con las experiencias de cariz místico —es decir, relativas a los vínculos con lo sacro— del joven Pitágoras. El acto de consignar sus profundos nexos con los estamentos sacerdotales de Egipto y Mesopotamia, por ejemplo, da cuenta de la índole suprahumana de un singular caso de *bíos theoretikós* (vida contemplativa o propiamente filosófica), como llamará Aristóteles a este género de existencia humana. Y esto, por supuesto, aporta una doble legitimidad: la que concierne al personaje biografiado, cuya dignidad viene dada por sus relaciones con lo divino, y por ende la que tiene que ver con el trabajo de sus biógrafos, dedicados como puede apreciarse a vérselas con un personaje de relieve innegable.

En ese proceso de constitución permanente y generativa del autor, salta a la vista cómo todo un cúmulo de maniobras y actos discursivos apunta literalmente a poner de relieve la vida, obra y aun milagros —por lo menos en el caso específico de Pitágoras— de un autor-per-

sonaje-de-relato. De manera tal que puede postularse, con un mínimo de pertinencia, que estamos ante la concreción de un principio de relevancia del autor, sin el cual un canon literario o artístico, al menos en el ámbito occidental, carecería de bases suficientes, por cuanto se limitaría a tener en cuenta las características o los valores estéticos de la obra por sí sola, tomada por separado.

El hecho de que, en algunos casos, la existencia histórica del autor haya sido puesta en duda y de que todavía no exista una certeza indiscutible a ese respecto, permite a su turno poner en evidencia un proceso de sobrehumanización del acto de producir una obra literaria canónica, con total independencia de si el poeta es un solo hombre o toda una secta de rapsodas anónimos. En realidad, el cumplimiento del principio de relevancia del autor-personaje trivializa por completo la consistencia o la veracidad bien de la tesis de un único Homero personal, bien de una muchedumbre de sacerdotes de la palabra, a partir de cuyo arte impersonal termina redondeándose una obra literaria coherente.

La indiscutible importancia de la labor desempeñada por un historiador y biógrafo como Diógenes Laercio en lo que respecta no solo a la consolidación de una imagen de la tradición cultural en Occidente, sino muchas veces al rescate y preservación de algunos de sus componentes decisivos, puede explicarse por su aportación a lo que se presenta como una necesidad: colocar al autor en las coordenadas pertinentes de un orden del universo, situando con ello, por simple coextensividad, a la obra — no necesariamente escrita ni conservada— en ese mismo plano ontológico-existencial. Lo cual deriva en una puesta en relieve del autor-personaje, justamente en la medida en que puede representar los más elevados valores éticos-estéticos de una comunidad de referencia, es decir, en cuanto que expresa unos nexos destacables con instancias de carácter suprahumano. Si no fuera por estas funciones del discurso diogeniano, su célebre *Vidas de los filósofos ilustres* no pasaría de ser un amasijo imponible de alusiones banales, no pocas veces simples chismes en los que el tiempo ha jugado sus bazas agrandando simplezas o reduciendo cerebros — en metafórico jibarismo—, con tesis apenas enunciadas, claras contradicciones, registros históricos, situaciones y

personajes tratados sin un mínimo de rigor y con otros defectos de forma y contenido, sin que por ello deje de ofrecer, también, relatos altamente valiosos y disfrutables.

Un caso, entre muchos, puede bastar para ilustrar adecuadamente las razones por las cuales Diógenes Laercio ha sido un doxógrafo e historiador clave, en la formación de las referencias canónicas en que se sustenta la tradición cultural de Occidente. Me refiero a Heráclito de Éfeso. A pesar de cierto desorden en el tratamiento de la vida y la obra del gran pensador, no se le escapa a aquel que “hubo cinco Heráclitos: el primero es este mismo [es decir, el efesio]; el segundo, un poeta lírico de quien se conserva la *Loa de los doce dioses*; el tercero, el halicarnasense, poeta elegíaco para quien escribió Calímaco...; el cuarto, un lesbio que escribió la *Historia de Macedonia*; el quinto, un autor burlesco que cambió la cítara por ese género”.

El proceso de relevancia debe atender, en primer lugar, esa prolífica homonimia, pero también — y más honda y fuertemente aún— la necesidad de proponer las bases que sustenten una valoración adecuada, de sentido claramente canónico, del autor-personaje de esta parte de su relato, que es Heráclito de Éfeso. Y esa iniciativa incluye, por una parte, la definición personal del filósofo como el “más orgulloso y altanero”, alguien que “fue excéntrico desde niño”, al mismo tiempo que — según testimonio de Timón de Fliunte— un “despreciador de la plebe”, a la par de muy poco considerado para con los políticos y el rey mismo y un “enigmático”, mientras, por otra parte, consigna su “grandísima fama” incluso entre los atenienses, registra algunas de las tesis éticas, políticas y “físicas” fundamentales del pensador y da la noticia de que el gran efesio ofrendó su única obra — *Perí physeos* [Sobre la naturaleza]— a la diosa Artemisa y de que había renunciado a los privilegios de su condición de miembro de la familia real y sacerdotal de los Andróclidas.

Casos como el de Heráclito muestran el peso preponderante de una obra, un sistema teórico diferenciado, sobre la biografía del autor. Sin embargo, también hay que tener presente que, sin la referencia biográfica, sin la posibilidad de responder con claridad la pregunta de a quién asignar tal territorio discursivo claramente delimitado, su

función teórica se vería seriamente mermada, cuando no anulada. Si el pensamiento de Heráclito y de quienes se encuentran en situación semejante a la suya no tuviera nombre, ciertamente nos veríamos obligados a manejarla como obra de un autor anónimo. Pero, en ese caso, el vocablo *anónimo* y el significado a que remite estaría desempeñando un papel análogo al de un nombre propio concreto. Decir algo así como “el texto anónimo del siglo VI-V a. C., escrito en griego jónico, donde se propugna la idea de un logos universal” equivale, desde el punto de vista discursivo, a hablar de “la teoría heraclitea del logos” o cualquier otra frase parecida. De lo que se desprende que, por muy fantasmal que resulte, la noción de ‘anónimo’, en tales casos, realiza a su modo el “efecto autor”, que se da con toda naturalidad cuando se le adjudica a una obra dada el nombre de determinada persona.

Tan vastos y prolongados esfuerzos por determinar con claridad — y aun con supuestas bases objetivas— las vidas y las imágenes de personajes tan difíciles de asir en términos historiográficos, como Homero, Heráclito y Pitágoras, pone en evidencia un afán ineludible por establecer nexos sólidos entre el autor y sus obras. Todo indica que no puede sino inducir a pensar que, por la razón que fuere, en la tradición cultural e incluso espiritual de Occidente, resulta muy difícil, por no decir imposible, aceptar la idea de una obra desligada por completo del relato o los relatos biográficos concernientes a su autor.

En el contexto de la *paideia* — esto es, la cultura o tradición humanística occidental—, no parece posible canonizar ninguna obra sin que medie una idea, de algún modo positiva, sobre su autor. En esa atmósfera espiritual milenaria, no parece posible una obra que no sea hecha por una persona (convertida, a conciencia o no, en personaje), por medio de la cual se expresa en el mundo una potencia transhumana.

Dada esa tendencia, muy hondamente arraigada en la historia de nuestra cultura, habrá que tener muy presente el condicionamiento que ejercen los relatos biográficos concernientes al autor, en los procesos de canonización. Procesos que, por cierto, — como se evidencia en la canónica de Bloom— afectan sin mucho discernimiento lo mismo a títulos de obras que a nombres de autores o a ambos simultáneamente.

De manera análoga, convendrá no perder de vista la posibilidad de que esa propensión a valorar la obra pasando por el tamiz del relato biográfico del autor se explique por una suerte de reflejo o automatismo, tras siglos de manifestarse a instancias del supuesto de algún referente transhumano o transmundano del artífice de toda obra significativa en el terreno artístico.

Al margen de sus orígenes históricos, no solo hay que resaltar esa imposibilidad de disociar el discurso de quien lo produce. También debe señalarse que esa vinculación texto-autor encuentra un correlato radical en niveles más limitados de discursividad que el ostentado por una obra terminada y rotunda. Por ejemplo, la voz del personaje en una pieza dramática o en un poema épico pone en evidencia esa liga entre lo dicho y quien lo dice. Y, al menos, en un contexto ostensiblemente sacralizado como el de la Antigüedad clásica, es un hecho claro que sí importa, y mucho, quién habla.

La importancia de la autoridad de quien habla, en el ámbito antiguo, afecta a la obra desde fuera y desde dentro. No solo importa la credibilidad del autor o el narrador, sino también la de sus personajes. No solo pesa lo dicho por Homero, por el simple hecho de que es él quien lo dice. Es asimismo relevante lo que dicen Ulises o Aquiles, por la mera circunstancia de que son ellos quienes hablan. El influjo de sus palabras y actuaciones viene garantizado, en muy buena medida, por su procedencia moral, es decir, personal. De ese modo, obras de innegable peso canónico, como *Ilíada* y *Odisea*, ostentan una autoridad por lo menos doble; lo cual es extensible a una autoría igualmente diversa, dado que se presentan, en sus respectivos planos, el discurso del narrador y el de los agonistas, remitiendo siempre a un quién desde el que proceden o al que se le adjudican los contenidos del texto.

La conciencia de esta duplicidad de la autoría de lo dicho, en un mismo texto o espacio discursivo, se evidencia con suma claridad, por ejemplo, en las reflexiones de Aristóteles sobre la retórica. Puesto que el sentido del horizonte discursivo de la oratoria es la persuasión, el gran filósofo de Estagira llama la atención, sin ambages, sobre “la importancia de la credibilidad de los oradores”. De modo, pues, que

existe cuando menos una posibilidad de uso del lenguaje, en la que prevalece la relevancia de quién habla sobre los contenidos que profiere. Al menos, en ciertas derivaciones de la elocuencia, viene a ser mucho más efectiva la autoridad o ciertas características morales de quien habla que la pertinencia, veracidad, consistencia y virtud de lo que dice. Ciertamente, el del arte del buen decir es solo una de las variantes posibles del discurso, pero el hecho de que allí se constate con más nitidez que en otros ámbitos discursivos una sobrerrelevancia de las características personales del autor, en detrimento del mensaje transmitido por él, no niega que el fenómeno se dé en otras clases de producción textual.

A partir de la constatación de la importancia del autor del discurso, Aristóteles procede a establecer, en su *Retórica*, las bases de su credibilidad:

Tres son las causas que hacen persuasivos a los oradores; y su importancia es tal que por ellas nos persuadimos, prescindiendo de demostraciones. Esas causas son la sensatez, la virtud y la benevolencia. Así que, [cuando] los oradores engañan en lo que dicen o sobre lo que dan consejo, [ello es] por todas estas causas o por alguna de ellas [...] Fuera de estas (causas) no hay ninguna otra. Y, por lo tanto, es forzoso que aquel que parezca tenerlas todas resulte ser [un orador] persuasivo para el auditorio.

El empeño aristotélico en destacar la importancia de la credibilidad personal del orador se corresponde con la inclinación griega y, en general, propia de toda tradición humanística, a fijarse en el fondo anímico de todo fenómeno y proceso discursivo. Por eso considera Aristóteles que deben tenerse en cuenta también algunos de los rasgos propios de la personalidad de los oyentes, si se quiere ser realmente persuasivo. De ahí la importancia que el gran filósofo otorga al conocimiento de las pasiones que embargan al auditorio a la hora de estructurar una pieza oratoria. En palabras del propio filósofo:

las pasiones son, ciertamente, las causantes de que los hombres se hagan volubles y cambien en lo relativo a sus juicios, en cuanto que de ellas se siguen pesar y placer. Así son, por ejemplo, la ira, la compasión, el temor y otras más de naturaleza semejante y sus contrarias. Ahora bien, en cada una se deben distinguir tres aspectos: en relación a la ira [...] en qué estado se encuentran los iracundos, contra quiénes suelen irritarse y por qué asuntos; pues si solo contamos con uno o dos de estos [aspectos], pero no con todos, no es posible que se inspire la ira. Y lo mismo ocurre con las demás [pasiones].

Como puede apreciarse, la noción de autor — en el fondo, la idea de “quién habla” — se presenta con una doble faceta. En primer término, aparece como una representación necesaria para la recepción del texto por parte de un público lector u oyente. Este necesita un asidero, una especie de contraparte humanizada del que espera escuchar o leer algún discurso. Esta exigencia, por lo demás, aflora incluso en los casos de textos de autor desconocido. El hecho de remitirlo a una figura anónima permite que se entable y se mantenga la relación autor-texto-receptor, pues, a falta de un nombre concreto, basta con tener en cuenta que se trata de un autor innegable, con la única característica destacable de que se ignora quién es, cómo se le puede nombrar.

En segundo lugar, la determinación más o menos precisa de “quién habla” responde también a un constructo específico realizado desde la crítica. Históricamente, esta ha demostrado ser una dimensión imprescindible de la constitución de una comunidad literaria y del establecimiento de una tradición. Pero no es posible pensar en una herencia humanística — es decir, sustentada en el cultivo continuo y esmerado de la letra y la palabra — si en él no se le ofrece un espacio y una presencia respetables a las personas que han elaborado dicho legado cultural.

Es, pues, inconcebible una herencia cultural, sin el reconocimiento explícito de los autores de las obras que la conforman. Y este es un proceso que se sustenta tanto en la recepción popular de un canon

como en la labor de las instancias canonizadoras, destinadas a fijar determinados textos en la órbita humana de autores concretos.

En definitiva, no hay canon sin autores. Los textos anónimos de un listado canónico son una excepción no deseada por nadie y cada caso aparece entornado por un aura legendaria, que actúa como factor de realización, a partir de un imaginario individual o colectivo. De ahí que, en última instancia, no haya tal anonimato y que el marbete *anónimo* actúe como sucedáneo de un nombre propio. Y la construcción del autor termina siendo obra de toda una comunidad cultural o literaria en la que tanto el receptor común como el crítico ponen de su parte.

La corriente silenciosa de las generaciones que han asentado, a lo largo de milenios, una canónica de la literatura o un universo específico de las letras han requerido siempre unas referencias autorales de carácter personal, por no decir carnal. Esto se evidencia, con trazos inequívocos, en la carnalidad ideal — no por ello menos real, como sostenía Miguel de Unamuno— de los habitantes de la “ciudad, cuyos capiteles de plata y oro bruñido deslumbraban la vista y se levantaban a comunicarse con el cielo”, es decir, la Canon City soñada por Diego de Saavedra Fajardo como la “república literaria”, según consta en las páginas del libro así titulado. Pero mucho antes que él, ya Luciano de Samosata, en su satírica *Subasta de vidas*, figuró a Zeus y a Hermes a la busca de postores que estuvieran interesados en adquirir al mejor precio las personas de buena parte de los filósofos más importantes de la Antigüedad, convertidas en vil mercancía esclava. Por ejemplo, el comprador que sopesa el precio por el que se llevaría a Pitágoras, profundizando en la cata de la “mercancía”, aduce y exige: “Todo lo has dicho en tono poético y sacral. Vamos, desnúdate, que quiero verte en cueros”. Y, acto seguido, exclama: “¡Por Heracles! Tiene el muslo de oro. Un dios y no un mortal, una apariencia”. Pero contra lo que podría suponerse — pues parecería muy extraño que alguien comprara un espectro comprobado o una potencia divina imposible de mantener como esclavo— el marchante concluye: “lo compraré sin dudarlo. ¿Cuánto pides por él?”

Por lo demás, esa divinización que, casi como de soslayo, se observa en el pasaje de Luciano, invita a ser vista como una profundización, un acto realizador en extremo, de la personalidad que se le confiere al autor de una obra o un sistema filosófico. En todo caso, no le niega humanidad, sino que se la confirma, consolida y aun trasciende. Y esa humanización — como se ha visto, necesaria para que operen los procesos propios de la república de las letras, entre ellos las canonizaciones— llega al punto de la carnalidad e incluso la rebasa, cuando se trata de casos como el de Pitágoras, tan fuertemente cargado de referencias sacrales. Los muslos del filósofo de Samos son vistos como de oro porque son carne áurea.

Rumbo a la gloria

Por diversas vías, una comunidad literaria se percata de que los procesos de recepción y los de canonización están fuertemente condicionados por factores extraliterarios: ciertas fuerzas e intereses que obturan el despliegue de la literatura conforme a valores estrictamente estéticos.

Los discursos biográfico y hagiográfico son parte de esa intervención paraliteraria, entre otras razones porque tienen la capacidad de constituirse como un espacio discursivo apropiado y legítimo, en el que se presenta como “naturalmente” engarzada con la literatura una serie de factores ajenos a esta.

Esa escritura que da cuenta de la vida de determinado autor, convertido en personaje de una historia, tiene la capacidad de articularse como un territorio discursivo paralelo, a base de datos y consideraciones sobre sus prácticas sociales, su carácter, su familia, sus antecedentes educativos, el ámbito religioso al que se adscriben él y sus grupos de pertenencia y de referencia, sus rasgos identitarios (étnicos o nacionales, lingüísticos, políticos, profesionales o de cualquier otra índole, incluyendo los literarios), las vicisitudes de su vida personal, sus respuestas ante las exigencias y estímulos más o menos bonancibles o violentos de la historia, los nexos que tiene con sus pares escritores...

Así, la literatura en torno a las existencias personales de escritores establece de qué manera han concretado estos, en su persona y en el despliegue de su oficio, una serie de valores, cuyo examen contribuye a la introducción y permanencia de la obra y su artífice en Canon City. En último término, el discurso biográfico se nos ofrece como una suerte de cantar de gesta que cuenta las grandes y pequeñas glorias del autor en el cumplimiento de lo que una comunidad literaria acepta como sus ideales estéticos y aun éticos.

Esto explica la profunda analogía entre la biografía de los escritores canónicos y la literatura hagiográfica. Esta última se dirige siempre a mostrar, ante un público previamente cautivado por una fe religiosa los actos adjudicados a una persona a la que, con antelación, se le reconocen los rasgos de la santidad. Por su parte, en la biografía relativa al autor de obras literarias se destacan los actos y las anécdotas que pueden asociarse con la naturaleza y las cualidades singulares de una escritura que cuenta ya con una gran estimación. Es clara, pues, la semejanza esencial entre una y otra posibilidades del discurso relativo a la vida de personajes o actores destacables.

En esa afinidad estructural se cifran las similitudes formales entre el discurso estrictamente biográfico, de cariz laico, y el que una institución como la Iglesia fue forjando, para dar cuenta de sus miembros más destacados: los que entregaron y consagraron su vida a la fe de una manera propiamente canónica: los santos, en una palabra.

Todo, en esa comparación entre literatura biográfica profana y narrativa hagiográfica, termina reduciéndose a un cotejo en el terreno de los valores asumidos por las comunidades de referencia en cada caso. Un público de lectores y críticos interesados en obras de carácter literario valorará determinada obra conforme a criterios artísticos. Por su parte, una feligresía centrará su atención en la estimación de aquellos hechos adjudicables al santo, que hayan materializado de manera ejemplar los ideales que propugna la Iglesia, denominación o religión en la que milita.

De ese modo, toda la atmósfera en que adquiere sentido una localidad como Combray — el nombre con que Proust prefirió figurar, en su *En busca del tiempo perdido*, la Illiers de su vida real— o las famosas magdalenas de la tía Leoncia y la importancia que tienen en la vida del personaje de la obra proustiana aparecen en el discurso biográfico como exponentes de una simbólica consagratoria del autor francés. Las actitudes, los gestos, hábitos, rutinas, pensamientos, recuerdos... que pueblan el gran libro del escritor francés, en tanto que proyección de una existencia “real” a la que se da por supuesto que se encuentran ligados, encuentran como correlato una aceptación de los lectores, los críticos y los factores idealizadores o sublimadores, presentes en el escenario canonizante, en virtud de que expresan un orden de valores estéticos — no por ello totalmente libres de algunos otros de cariz ético— .

Todas esas referencias ilustran, por lo demás, un modo de ver, una manera de leer una serie de anécdotas y circunstancias que encuentran una clara contrapartida en el caso de la literatura estrictamente hagiográfica. La vida de Ignacio de Loyola, pongo por caso, es interpretada y asumida como expresión de una santidad, incluso desde los tiempos anteriores a la iluminación y la conversión profunda que, según la historia jesuita oficial, le impulsó a emprender su peculiar ascética.

Así, por ejemplo, la actitud del joven militar que más tarde fundaría la Compañía de Jesús, ante la brutal operación quirúrgica que dio pie a su conversión, es registrada por su hagiógrafo, Antonio Astráin, como una anticipación indudable de su santidad, es decir, de su condición superhumana: “Ejecutose todo exactamente como decían los facultativos, e Ignacio sufrió inmóvil aquella horrible tortura, sin hacer otra demostración que apretar fuertemente los puños cuando arreciaba el dolor”. Si así es como se idealiza un hecho de carácter mundano, es fácil imaginar hasta dónde puede llegar la sublimación de los episodios enmarcados en la vida específicamente religiosa de quien la Iglesia incluye en su canon.

Todavía en pleno proceso de convalecencia, tras la lectura de vidas de Cristo que han llegado a sus manos de manera bastante azarosa, el aspirante a santo, durante un rezo, tiene la experiencia de la aparición de “María Santísima con el Niño Jesús en los brazos [...] No le hablaron

palabra, pero le concedieron un don inestimable, cual fue el purificarle el corazón de todo afecto impuro”. Ciertamente, estas palabras pueden pasar como el registro de un hecho que, por sí mismo, anuncia la posterior santidad de su beneficiario directo. También pueden leerse esos datos como la elaboración *ad hoc* de la figura del santo Loyola, a partir de lo que él mismo ha definido como los criterios de la santidad, ajustándose a su modo a la tradición hagiográfica. Y se ofrecen, por lo demás, como un buen ejemplo de la forma en que opera el discurso hagiográfico: enaltecendo o sublimando los hechos ordinarios (las heridas sufridas en acción bélica por el aspirante a santo, el valor demostrado ante el dolor físico, la ausencia de libros de caballerías en el lugar en que convalece, la aparición de sucedáneos históricos del Cristo... incluso los modestos alcances de la visitación mariana), así como sustentando la credibilidad de los sucesos extraordinarios. Todo ello como actos de producción discursiva, basados en referencias valorales con pleno sentido en el universo simbólico y espiritual en el que tiene lugar.

Puede observarse, pues, que todo — sea profano o explícitamente religioso, sea rutinario o excepcional— en la vida del personaje objeto de hagiografía adquiere siempre una tonalidad sacra. De manera parecida, en el terreno de la biografía de los autores literarios, desde lo más banalmente cotidiano hasta lo más fuertemente vinculado con las exigencias estéticas radicales de la literatura, se asume y estima como la comprobación de unas cualidades humanas fuera de lo común, que no pueden sino explicar el hecho “obvio” de que se trata de un escritor digno de avecindarse en Canon City, junto con su obra.

Desde esa perspectiva, el autor venerable, el “interesante”, el “autor de culto”, el “imprescindible” — los epítetos pueden aumentar— es el que ha sorteado toda la épica de superación de lo ordinario, la normalidad opaca en que se desenvuelve la vida del común de los mortales. Más allá de la literatura, ese proceso puede cifrarse, por ejemplo, en la acción política heroica, lo mismo que en la enfermedad — téngase en cuenta el papel de la ceguera en autores-personajes como Homero, Milton o Borges, entre otros, en comparación con las referencias para su valoración como hombres que ostentan un vínculo excepcional con la

literatura— o en la trasgresión directa y deliberada de un orden moral establecido o en algún otro aspecto de similar característica.

Desde luego, las afinidades que se han señalado entre la hagiografía convencional y la biografía de impulso canonizador, en el terreno de la literatura, no implican una correspondencia plena entre ambas. En realidad, puede darse el caso de que las biografías de escritores — cuyo laicismo y fondo ajeno a lo sacro se dan, a veces con ligereza injustificada, como sobreentendidos— procuren responder a una inversión del modelo hagiográfico clásico u ortodoxo. Es como si se tratara de llamar la atención sobre “milagros” de un ser profano (el autor), para maravilla de hombres sin fe. En efecto, cierta vertiente de la biografía puede estar motivada, en lo declarativo, por una pulsión transgresora y contraria a una santificación propiamente dicha. Es decir, puede responder a un ímpetu de demonización, de exaltación de unos valores negativos, opuestos a los que predominan en un orden moral establecido. Casi todo lo que se dice acerca de las vidas de Sade o de alguien como Bukowski ilustra muy bien esta posibilidad. En general, se trata de interpretar por el lado tremendista lo que da colorido a sus agitadas vidas personales, con la esperanza de aportar un referente más de sentido a sus obras como escritores.

Pero, claro está, en las sociedades laicas del presente, las iniciativas destinadas a demonizar o convertir en modelos de malditismo a ciertos autores se integran al proceso de inmortalización y, por ende, de canonización de quienes han sido objeto de ellas. En el fondo, la biografía se constituye y se presenta como una especie de épica del escritor. La condición heroica que se desprende del discurso biográfico se nutre por igual de las expresiones estimables en positivo por una comunidad literaria y cultural, que de las que se ajustan a criterios de signo negativo, transgresor, rupturista. En definitiva, termina operando un proceso canonizador, a partir de una interpretación específica de la existencia personal de determinado autor.

A fin de cuentas, el discurso crítico en torno a una obra literaria pone de relieve un modo de darse la escritura. Ello supone un esfuerzo

por orientar la recepción más o menos masiva de esta. Pero lo que la existencia misma de la biografía de autores literarios pone en evidencia es que tales afanes son insuficientes u ostentan una apariencia huérfana si no van seguidos de una labor dirigida a dar gran significación a la vida de los escritores. Así que el relieve estético o artístico de una obra requiere, para alcanzar la intensidad satisfactoria, el relieve complementario de la vida de su autor.

Hay casos en los que esa interconexión llega a cotas de intensidad claramente extraordinarias, como por ejemplo el de José Martí. En su colosal estudio *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*, el historiador y filólogo alemán Ottmar Ette sigue con sumo detalle los vaivenes de ese proceso en el que se conjugan y se intercondicionan una amplia acogida literaria, por parte de una comunidad que rebasa los límites de Cuba, y la conversión del autor en un ser sobrehumano.

En el caso de Martí, esa interconexión de lo político con lo literario es tan profunda que, en realidad, se hace difícil establecer con precisión si la recepción de sus libros habría sido tan amplia de haberse tratado de obras indiferentes a la circunstancia política en que su autor debió componerlas. En realidad, la innegable calidad de la escritura martiana no se resiente de su inevitable inserción en el contexto de las luchas en las que autor desempeñó un papel protagónico. Sin embargo, también es verdad que la excelencia estética de su literatura se ha visto determinada por los compromisos políticos de Martí. De modo, pues, que en su caso el proceso de canonización refleja esa doble dimensión: la política y la literaria. No quiero decir, con esto, que su condición de insurrecto contra el imperialismo español le haya abierto la puerta de acceso al canon de los mejores títulos conocidos en la lengua española. Sin embargo, es innegable que, de haber sido otra su manera de entender sus deberes civiles, sus escritos no se habrían beneficiado de una recepción tan rápida, duradera. Debe concluirse, pues, que Martí entra al canon de la literatura cubana y latinoamericana al socaire de su canonización en el plano político. El curso tomado por la santifica-

ción personal del luchador patriótico, antiimperialista, pesa de manera decisiva en la gloria con que una sociedad — y no solo una comunidad literaria— retribuye sus aportaciones a la literatura.

Según Ette, ya en 1889 la crítica — inevitablemente escorada hacia determinados intereses ideológicos y políticos— le confiere a Martí el título de “apóstol”. Y, como advierte el investigador alemán, a comienzos del siglo xx, “la función de Martí como símbolo nacional, pero ante todo la sacralización iniciada antes de fin de siglo [xix], despertaron [...] el interés de biografías totalmente diferentes”. Esta suerte de pugna por la construcción de la imagen del autor-personaje de una historia en la que se entrecruza lo personal con lo histórico, derivó pronto en lo que Ette caracteriza como “una creciente ficcionalización de Martí, que podría calificarse más exactamente de configuración literaria del mito y de la leyenda...”. Movimiento, este, que “se basó en el temprano proceso de sacralización del ‘Apóstol’, que ya caracterizaba la imagen martiana antes de culminar el siglo [xix]”.

Ese proceso se inserta, con tanta naturalidad cuanto inconsciencia, en la tradición biográfica, puesto que, como observa el estudioso alemán, “si se investigan las publicaciones sobre Martí aparecidas a comienzos de siglo [xx], puede constatarse que muchas de ellas manifiestan los rasgos característicos de un género que gozó durante siglos de una amplia difusión, también en América Latina: las historias de santos”. Y, en consecuencia, ostentan las características esenciales de tales relatos: “menosprecio de las categorías de tiempo y espacio”, preeminencia del desenlace de la vida del santo — esto es, su canonización como tal—, desdén por los hechos acaecidos en su vida real.

El sentido último del discurso hagiográfico no es la verdad histórica respecto de la vida de los personajes sobre los que versa, sino la composición de un cuadro coherente y unitario de hechos, situaciones y agonistas, que actúe como una leyenda en una comunidad de creyentes; es decir: como lo que debe ser leído en la relación de una existencia moral y religiosamente ejemplar.

Lo que, según se ha visto, vale para el mito de Martí opera, análogamente, en el caso de cualquier otro escritor canónico, aun cuando este

no tenga la dimensión política, civil, que caracteriza al prócer cubano. En último término, es una *interpretación* lo que sustenta a una figura venerable, también en el terreno artístico y literario. Y el proceso de construcción de una imagen, con base en la lectura de ciertas anécdotas y datos, arranca desde la selección misma de estos. Finalmente, lo que debe ser leído en torno al habitante de Canon City termina siendo una guía para su comprensión, que remite a una *imago* predigerida: lectura de una lectura, que habrá de gobernar las lecturas que de ellas deriven.

Los procesos de canonización, en nuestro tiempo, solo pueden darse con base en el despliegue y el reconocimiento de un sujeto-autor. En este terreno, el sujeto no solo no ha muerto, sino que ha ganado vigor. Así, ninguna obra literaria importante basta por sí sola para acceder a Canon City: requiere la patente del reconocimiento de su creador. Sin embargo, esto no significa que sea suficiente la simple referencia nominal a un autor, por muy amplia que sea su recepción, para que su obra adquiera rango canónico. Lleva, pues, razón Michel Foucault cuando advierte que “el nombre como marca individual no es suficiente cuando nos dirigimos a la tradición textual”. Es decir, cuando se despliega el movimiento de figuración hagiográfica del escritor debe darse en una especie de horizonte textual y de prácticas de reconocimiento, en los que adquiere sentido toda autoría concreta.

La importancia de lo que acabo de señalar se evidencia no solo en los casos de obras de autor dudoso o desconocido, sino en aquellos otros, no menos frecuentes, por lo demás, en que se atribuye indebidamente una obra al autor de otra u otras, con las que tendría supuestamente alguna afinidad o punto en común.

A propósito, Michel Foucault trae a colación el punto de vista de san Jerónimo, aplicado por razones dogmáticas en la ubicación ortodoxa de determinadas obras:

si entre varios libros atribuidos a un autor, uno es inferior a los otros, hay que retirarlo de la lista de sus obras (el autor se define entonces como un cierto nivel constante de valor); lo mismo si ciertos textos están en contradicción doctrinal con

las otras obras de un autor (el autor se define entonces como un cierto campo de coherencia conceptual o teórica); hay que excluir igualmente las obras que están escritas con un estilo diferente, con palabras y giros que en general no se encuentran en la escritura del escritor (el autor como unidad estilística); finalmente, deben considerarse como interpolados los textos que se refieren a acontecimientos o que citan personajes posteriores a la muerte del autor (el autor es entonces momento histórico definido y punto de confluencia de un cierto número de acontecimientos).

Los criterios de san Jerónimo, en lo concerniente a la interdependencia obra-autor, no parecen haber caducado. También hoy un texto adquiere pertinencia en un campo autoral — e igualmente puede ser excluido de este— en la medida en que presenta signos que lo remiten a un autor previamente constituido o configurado como tal. Pero, de manera análoga, un autor puede ser asumido cual autor, en un horizonte discursivo determinado, si puede identificársele con cierta producción discursiva, que podemos concebir bajo la designación de *obra*.

En el primer caso — que es el que Foucault ilustra recurriendo a san Jerónimo—, son las cualidades de un orden discursivo las que legitiman y sustentan la adscripción de un texto dentro de sus límites. En el segundo, sin embargo, es el cumplimiento de unos valores estéticos o la proposición de unos referentes teóricos o ideológicos, a lo largo de una textualidad determinada, los que permiten hablar de una “obra” asignable a un autor.

Este último fenómeno, en el que Foucault halla un estrecho paralelismo con el procedimiento de san Jerónimo, pese a que resulta de los efectos de la crítica moderna, es descrito como sigue por el pensador francés:

el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y esto por la

biografía del autor, la ubicación de la perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, la puesta al día de su proyecto fundamental). El autor es asimismo el principio de una cierta unidad de escritura — debiendo reducirse al mismo todas las diferencias por los principios de la evolución, de la maduración o de la influencia—. El autor es también el que permite superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos: debe haber — en un cierto nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia o de su inconsciente— un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, encadenándose finalmente los unos a los otros los elementos incompatibles u organizándose en torno a su contradicción fundamental u originaria. Por último, el autor es un cierto centro de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta igual y con el mismo valor, en obras, en borradores, en cartas, en fragmentos, etcétera.

Presumo que, de las cuatro referencias que propone Foucault para asignar la autoría de una obra, la más importante, la que aparece como fundamental — en el sentido de que confiere un fundamento a todas—, es la primera: la historia personal del individuo al que se le adjudica una discursividad. Más precisamente: la biografía del autor.

No anda errado Foucault, en este punto, puesto que la crítica puede hallar en la biografía las referencias más o menos fiables y sólidas del origen y el sentido de una obra. En efecto, una vez dado este paso, se facilita todo lo conducente a establecer una significativa y representativa unidad formal, una coherencia psíquica, ética, ideológica, así como una constancia discursiva, al margen de los moldes formales en que se exprese. El acto de poner al descubierto y narrar las estribaciones intelectuales, literarias, artísticas... de la vida de una persona ostenta una poderosa pertinencia, no solo por los resultados teóricos y críticos que de él se derivan, sino también por el hecho de concordar plenamente con algunos de los presupuestos centrales del historicismo y del psicologismo, doctrinas en las que arraiga con fuerza la imagen del mundo

— sobre todo, del mundo artístico y literario— de los últimos dos siglos.

La reducción de los procesos discursivos a ciertos referentes genealógicos y a la condición de hechos emanados del psiquismo del autor concuerda con una visión del mundo, de la teoría — es decir, de los procesos de producción de verdad— y de la crítica con gran prosapia a partir de comienzos del siglo XIX. Es fácilmente percible un hilo de pensamiento, que arranca con Hegel y termina, en principio, en el propio Foucault, pasando por los nudos de Schopenhauer, Marx, Nietzsche, Freud, Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Derrida y pocos más, con muy significativas derivaciones en el terreno de las críticas literaria y artística. Y en ese cauce teórico — de ninguna manera homogéneo ni exento de puntos procelosos— opera como premisa y punto de partida de todo análisis crítico la idea de una vida que actúa como fuente de una escritura y, correlativamente, el supuesto de que los actos, situaciones y frutos que registre la narrativa de tal vida están determinados, a su vez, por una estructura psíquica.

No es preciso excavar demasiado profundamente en una tradición o en una comunidad literarias, para descubrir el peso que se le otorga a la biografía del autor en los procesos de canonización. Esto solo es explicable, por la sospecha de que debe de haber un vínculo necesario entre obra literaria y vida. Octavio Paz, por ejemplo, en la magna iniciativa biográfica que es *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, asienta la certidumbre de que “es claro que hay una relación entre la vida y la obra de un escritor, pero esa relación nunca es simple. La vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica la vida. Entre una y la otra hay una zona vacía, una hendedura. Hay algo que está en la obra y que no está en la vida del autor; ese algo es lo que se llama creación o invención artística y literaria”.

Estamos, pues, ante una intuición que apenas podemos formular como una especie de hipótesis que, por lo general, se asume con muy escaso sentido crítico. Se sobreentiende que las ligas vida-obra son un fenómeno natural y, por ello, no sujeto a cuestionamiento ni reflexión. Desde luego, no es fácil — y acaso ni siquiera posible— encontrar razones válidas en contra del supuesto de una conexión insoslayable

entre biografía y escritura. Sin embargo, tampoco se puede negar que esa suposición pierde gran parte de la fuerza teórica y crítica que podría atribuírsele, en la medida en que resulta imposible describir los términos de esa relación. Es decir, cuando se comprueba que no es dable observar en qué términos la vida “causa” el “efecto” de cierta discursividad. Dicho de otro modo: todos estamos dispuestos a aceptar que tiene que haber un asociación inevitable entre la obra y la vida de todo autor, pero nadie puede mostrar de qué manera, con base en qué mecanismos y en qué grado de profundidad, el segundo de dichos factores (la historia personal) incide en las características, alcances, calidad, etc., de los frutos de su producción estética-discursiva.

También podemos contar con la apreciación inicial de que la biografía de un autor se sustenta en una textualidad que, a su vez, se funda en otra textualidad: la obra. La vida se transfigura en texto porque remite a un cuerpo textual. Pero esa constatación no basta para superar el hiato enigmático en el que vida y obra se conectan.

Puede suponerse que, debido a esa debilidad, no parece suficiente el simple recurso a la biografía como referente crítico, de cara a los procesos de canonización. Debe tenerse en cuenta que la biografía comporta un texto que sustenta la imagen de un autor que, a su vez, de ese modo, actúa como soporte de un texto. Así que estamos ante un entrecruzamiento de discursos, cuyo nudo es el icono que logre elaborarse del autor. Ello no quita, desde luego, que el simple hecho de historiar, de narrar una vida vinculada a una producción discursiva, para poner en claro — en términos de causa-efecto— las características de una obra, pueda llegar a tener una pertinencia notable como ejercicio crítico. El valor cualitativo de un ejercicio así parece depender casi por completo de la pericia y creatividad del crítico; esto es, de su calidad como oficiante del criterio. Pero, por mucho que la narrativa de la vida de un autor pueda enriquecer determinado ejercicio de la facultad de juzgar y ayude así a su examen y comprensión, no basta por sí misma para canonizar la obra de un autor dado. La biografía, entendida en el sentido moderno y contemporáneo, en general parece conformarse con apelar a referencias de validez y fundamentación equiparables a

los que operan para el discurso de la historiografía. Esto, desde luego, en los casos en que la biografía se ejerza con un mínimo de seriedad. Pero, aun cuando el discurso biográfico se ejerza con el máximo rigor, solo puede proponer algunas hipótesis, algunas conjeturas acerca de la manera en que la vida del escritor pueda explicar lo que ha escrito. Nunca podrá ofrecer tesis concluyentes.

Pese a esa limitación, la biografía desempeña un papel relevante en los procesos de canonización. No tanto porque tenga una efectividad heurística equiparable a la historiografía, cuanto por sus analogías con el discurso hagiográfico. Aun cuando en la narrativa del autor pueda ser pertinente la verdad de hecho, el tratamiento consistente de las anécdotas, la validez de las referencias probatorias, eso no basta para que se dé una verdadera canonización. Para ello, lo decisivo es una interpretación de los datos que sustente y exorne — conforme a valores ideológicos y estéticos de peso— una figura venerable.

Acaso la función principal de la biografía consista en nutrir a la crítica de referencias factuales que expliquen los rasgos definidores de una obra. Por ejemplo, el fuerte componente genealógico de las narraciones sobre las vidas de autores coloca el examen de los hechos, dichos y circunstancias del autor-personaje, implícita o expresamente, en el terreno de las relaciones causa-efecto. El triunfo y la expansión del historicismo va aparejado con el prestigio heurístico e ideológico de la narrativa de los orígenes. Eso explica la obsesión moderna por las genealogías, el culto ciego al determinismo del origen, en sus modos de procedencia social, étnica, intelectual, ética y religiosa o de constitución psíquica. Conforme a las premisas de ese genealogismo, el hecho de haber nacido en determinada comunidad ética o espiritual o de haber abrevado en las fuentes de tal tradición o de haber venido al mundo formando parte de tal o cual estamento social o de mostrar alguna de las tantas modalidades del psiquismo humano, ha de determinar positiva o negativamente las características y el sentido de una obra.

Finalmente, la lógica misma de la biografía como género coloca el examen crítico de una obra y el papel desempeñado por su autor, de cara a una tradición literaria y cultural, en los dominios de la explicación

causal. Aunque, desde luego, en este contexto, la causalidad operante no sea de ningún modo idéntica a la que encontramos en los órdenes de la realidad física o biológica.

De acuerdo con esto, la biografía se nos ofrece como un género híbrido o fronterizo: hunde sus raíces en el vago territorio en el que confluyen — con sus presupuestos, procedimientos y métodos específicos— la historiografía, la historia de las ideas, la crítica textual, la sociología, la politología, la historia del arte, la filosofía y tantas otras disciplinas.

Pero ¿qué necesidad tiene la crítica literaria de aprovechar las posibilidades que, en el terreno epistemológico, le ofrece la biografía intelectual y personal del autor? No parece haber respuestas fáciles a esa pregunta. Sin embargo, lo menos que puede afirmarse a ese respecto es que la narrativa de la vida y los hechos del autor sí aporta referencias útiles al estudio crítico de su obra. Y puede hacerlo en un grado e intensidad estimables, en la medida en que el trabajo de desentrañamiento de la historia personal del autor sea más rico, mejor documentado, y se interprete con la mayor perspicacia y capacidad analítica del biógrafo.

La biografía se inserta con pertinencia en el campo de relación entre el autor y la obra. Así confirma y refuerza el dato cultural ya registrado de que, al menos en Occidente, un texto siempre debe remitir a un autor. En la medida en que no parece deseable el anonimato, o que choca con los valores estéticos y críticos de nuestra cultura artística y literaria, la biografía aporta muchos y muy provechosos elementos a la figuración — y, por ende, humanización o encarnación— del autor de determinada obra. Así, mientras siga siendo tan fuerte la liga entre obra y autor, no será extraño que siga habiendo biografía.

La biografía contribuye a los procesos de canonización desde el momento en que concreta la deferencia de interesarse por la persona del autor. Eso ya supone una importante operación de puesta de relieve, tanto de su vida como de su obra.

El simple acto de ponerse a dar cuenta de los hechos, obras, situaciones destacables en la existencia de un autor ya abre la posibilidad de canonizarlo. En realidad, ese puede ser un momento clave en el cumplimiento de lo que Foucault llama “función autor” y, para ello, no

es indispensable — pongo por caso— una labor tan minuciosa como la de Brian Boyd, al narrar los “años rusos” de la vida de Vladimir Navokov, o un estudio de tan arrolladora erudición teórica e ideológica como *Vida de fray Servando*, de Christopher Domínguez Michael. Ni siquiera es necesario llegar al nivel de las ágiles, deliciosas y precisas pequeñas biografías sobre Milton, Swift, Pope, Collins y otros que nos ofrece Samuel Johnson en *Vidas de los poetas ingleses*. El efecto humanizador, personalizador, realizador, con sus esperables consecuencias canonizantes, puede lograrse también con una narración comedida, básica, de los momentos reconocibles en la vida de un autor. Podría decirse, pues, que existe una especie de principio de narración suficiente, que permite a un registro biográfico, a partir de cierto punto, desempeñar las funciones que aquí se le están señalando al género biográfico, en el contexto de la recepción y la crítica literarias. Esto puede explicar el hecho de que ningún autor se salva de alguna dosis de biografía. Se diría que es algo imprescindible para la recepción de la obra y para la canonización del autor.

Ese proceso insoslayable de configuración del autor implica necesariamente su conversión en personaje de una narrativa, aunque, desde luego, va más allá de ese paso. Así, entre la narración de carácter literario y la biografía se da una notoria analogía de procedimientos y sentido. Ciertamente, un relato se arma con personajes y elementos ficticios, y una biografía digna de crédito debe sustentarse en datos históricos relativos a la persona de que trata y a las situaciones más significativas de su existencia. Pero esta distinción no desdice una semejanza estructural: ambas modalidades de la escritura concretan alguna forma de narración y el hecho de que, en unos casos, los agonistas respondan a una invención no los hace esencialmente distintos de un autor-personaje, cuando este ingresa al curso del relato biográfico.

Esa analogía es posible, entre otras razones, porque tanto en el relato ficcional como en el biográfico el narrador elabora o construye una subjetividad y la pone a actuar conforme a ciertas exigencias de la escritura. Que la biografía se refiera a una persona históricamente existente no priva al biógrafo de la tarea de dar forma a un sujeto, de

comprenderlo, de asirlo, en un contexto vital e histórico determinado. Esa labor de comprensión, de interpretación, adquiere tanto más sentido cuanto más parece contribuir a una recepción o apropiación más honda y radical de la obra del autor.

La comprensión de la vida y la obra del autor parece requerir una toma de partido ante los valores éticos y estéticos que este representa. Lo más común es que esa iniciativa se enderece hacia la identificación entre el autor y su biógrafo o quien apela a elementos biográficos en el ejercicio de la crítica. Pero también puede suceder lo contrario: que un estudioso de la obra de determinado escritor apele a datos de su existencia histórica-personal, para exacerbar y ahondar las diferencias en el plano de las creencias, ideologías, gustos artísticos-literarios, actitudes morales y asuntos por el estilo. En definitiva, el crítico o quien realiza determinado grado de apropiación de una obra aspira a profundizarla o ampliarla, haciendo una lectura de la existencia personal del autor. A la necesaria lectura del texto se suma, pues, la lectura de la vida de quien lo ha escrito.

Por su parte, la interpretación de la existencia personal del autor se trasunta en escritura, en narración. Y, por lo general, cuando se trata de lectores avezados y, además, escritores ellos mismos, la relación de tal interpretación se convierte, a su vez, en literatura. De modo, pues, que el acercamiento a la biografía del autor, como parte del proceso complejo de apropiación de su escritura y continuación de los procesos de lectura con nuevos actos de lectura, articula un plexo de procesos complementarios. Entre ellos se cuentan, además de los que acabo de señalar, los ya referidos de comprensión de una trayectoria vital, configuración de una subjetividad paraficcional específica...

Cuando Marguerite Yourcenar se aproxima a la vida de Yukio Mishima, pone en evidencia, a mi entender, todos o buena parte de los procesos que acabo de señalar. Por ejemplo, luego de mostrar con notoria economía verbal la relativa irrelevancia de la mayor parte de los parientes consanguíneos del escritor japonés, la autora de *Memorias de Adriano* observa que “la abuela [de Mishima] sí que era un personaje”. Y, a continuación, se detiene en datos referidos a ella, con la idea de

señalar en estos antecedentes la clave de ciertos rasgos personales del nieto autor y, consecuentemente, la explicación de las características principales de su escritura:

Nacida en una buena familia de samuráis, biznieta de un daimio (que equivale a un príncipe), emparentada incluso con la dinastía de los Tokugawa, todo el Japón antiguo, pero ya en parte olvidado, perduraba en ella en forma de una criatura enfermiza, un poco histérica, sujeta a reumatismos y neuralgias craneanas, casada tarde, a falta de algo mejor, con un funcionario de ínfimo cargo. Esta inquietante pero conmovedora abuela parece haber vivido en sus habitaciones, en las que también confinaba al niño, una vida de lujo, de enfermedad y de sueños, totalmente alejada de la existencia burguesa en la que se acantonó la generación siguiente. El niño más o menos secuestrado dormía en la alcoba de la abuela, asistía a sus crisis nerviosas, aprendió muy pronto a vendar sus llagas, la guiaba cuando se dirigía al cuarto de baño, llevaba unos vestidos de niña que ella le hacía ponerse por capricho algunas veces, y asistía a instancias de ella al espectáculo ritual del *No* y los del *Kabuki*, melodramáticos y sangrientos, que él mismo emularía después. Aquella hada loca puso en él, probablemente, el grano de demencia que antaño se consideraba necesario para el genio; en todo caso, fue ella la que le procuró aquellos añadidos de dos generaciones, a veces más, que posee después de su nacimiento el niño que ha crecido al lado de una persona anciana. Mishima debe tal vez su primera impresión de la *extrañeza* de las cosas a la lección esencial, al contacto precoz con una carne y un alma enfermas.

Este pasaje reviste un innegable interés como muestra de un modo concreto de producción de un discurso sobre un discurso que, a su turno, lo es también sobre otro discurso. Es decir, en el momento de la biografía se constata un texto que remite al texto de una vida —leída, por lo demás, como tal— que, a su vez, da cuenta de una escritura, es

decir, todo un orden de textualidad. No hace falta convencer a nadie de la evidencia perogrullesca de que la obra del autor objeto de lectura y biografía es una realidad factual de la que parten todas las demás iniciativas textuales. Lo mismo cabe decir de la narración biográfica: se concreta como hecho textual en algún grado y de múltiples formas posibles.

Esa concatenación de textualidades sería impensable sin algún modo y grado de identificación entre el autor y el biógrafo. Identificación que supone, en principio, una concordancia mínima respecto de valores estéticos y que, por ello mismo, comporta una modalidad de canonización a escala individual — que es la única que cabe aceptar—. La biografía intelectual, la que trata de establecer puntos de contacto entre vida personal y actividad artística, se justifica a sí misma por ser una oportunidad para poner en claro una manera de entender la literatura y el arte, por medio de la exposición de una vida con implicaciones estéticas, cuando no es que se asume a esta como una obra de arte.

Pero, en razón de las presumibles conexiones entre una obra y la vida de su autor, resulta inevitable tener en cuenta la posibilidad de que la identificación canonizante biógrafo-autor rebase los límites de lo estético, para adentrarse en el territorio de la ética.

Pese a la autonomía relativa de lo estético, es inconcebible una dimensión estética pura, desconectada por completo de cualquier otro componente de la vida. De ahí que el biógrafo tienda, con frecuencia, a compenetrarse con la figura del autor-personaje, también a partir de criterios éticos y, en general, existenciales.

Esto es algo que puede observarse con claridad, continuando el examen de la figura de Mishima, pero esta vez desde la perspectiva de Henry Miller, que es muy diferente de la de Marguerite Yourcenar.

En un opúsculo, *Reflexiones sobre la muerte de Mishima*, Henry Miller remite a situaciones significativas de su vida personal que evocan o traen a presencia momentos igualmente relevantes de la existencia del escritor japonés. Desde luego, la posibilidad de esa conexión siempre está sustentada en la empatía y aun admiración artística que, originariamente, suscitan las obras literarias de este en el autor

norteamericano. Sin tal premisa, no sería concebible esa deriva en el terreno ético-existencial.

Cuenta el autor de *Trópico de Cáncer*, en el texto mencionado, cómo un episodio de su vida aparentemente insignificante, pero de una gran carga simbólica, da pie a una especie de conjunción humana radical entre él y el autor japonés muerto. Según el relato de Miller, tras un movimiento reflejo de uno de sus brazos, mientras sostenía una conversación con un estudiante chino, derribó su propio busto, esculpido hacía pocos días por una escultora yugoeslava. La pieza se partió en dos y todos los intentos por juntar las partes resultaron infructuosos. Lo que marca al escritor norteamericano no es solo el hecho de que “esa cabeza [...] siempre me ha perseguido”, sino también el paralelismo de su desplome y fractura con la caída del cráneo de Mishima, tras su trágica decapitación en Tokio. Ese punto de afinidad, podría decirse que “tanática”, adquiere una fuerza y una hondura tremendas; pues, en palabras del escritor norteamericano:

Aunque efímera, la impresión [de las cabezas “independientes” de ambos escritores] nunca me ha abandonado. Entre el momento de mi recuerdo y mi encuentro con Mishima en el otro mundo no hubo más que un paso. En ese instante decidí interrumpir mis escritos para dialogar con Mishima en el limbo. Mi muerte imaginaria, siguiendo de cerca a la de Mishima, hacía que nuestros cuerpos estuvieran tibios y vivos. Ahora sucede que me encuentro en aquel sueño y continuo dialogando con él. Hablamos sobre lo que hubiéramos discutido de habernos encontrado en la vida.

Pese a la tonalidad simbólica y aun onírica que rezuman estas líneas, salta a la vista el grado de identificación humana que arrastra a Miller tras la figura de Mishima. Aunque, desde luego, la condición extraliteraria o supraliteraria de esa atracción arrebatadora no obste para tener siempre presente su origen literario y estético y aun el basamento estético en que se sustenta. Ciertamente, el ímpetu milleriano en pos

de la ética estética idealizada que encarnó a su manera el escritor japonés no vendría al caso si no fuera visto en todo momento como una posibilidad de profundización en los goces de la literatura y la actividad intelectual más luminosa. No, desde luego, como respuesta a ninguna motivación moralizante, de la que el autor norteamericano no da, por lo demás, ninguna muestra. Finalmente, lo que anhela el autor de *Trópico de Capricornio* es realizar una especie de viaje sideral con el japonés, esto es: “Un viaje verdadero; iniciado en las ideas y no en las drogas. Un viaje brazo a brazo por la Vía Láctea, escoltados por ángeles. Un viaje a lo largo de la realidad, no de los principios y las ideologías”.

Pese a las diferencias específicas que presente cada caso, la oscura evidencia de un vínculo entre obra y vida impele a los biógrafos a buscar claves de ese nexo en la escritura del autor-personaje. Lo demuestra, una vez más, por ejemplo, Jacques Rivière, cuando se interesa en la figura de Arthur Rimbaud: el primero acudirá directamente a los poemas de su biografiado, para captar en ellos las huellas de un *modus vivendi*. De ese modo, la elaboración de una narrativa del autor-personaje, por parte de Rivière, tiende a identificarse, a hacerse una, con la crítica de cariz estético. En este caso, pues, la crítica y la narración de vida aparecen imbricados con tal fuerza y estrechez que no le faltará razón a quien objete la condición narrativa del *Rimbaud* de J. Rivière.

Rivière toma el poema rimbaudiano como puerta de entrada al alma del poeta. Con esa estratagema, pretende zambullirse en las aguas siempre oscuras de un espíritu. Más aún, si se trata de un espíritu de la catadura del que sostenía y movía la vida del autor de *Una temporada en el infierno*.

En palabras del propio Rivière, “para comprender la naturaleza” del “misterioso privilegio” en que consiste “el tormento personal” que mortifica, pero también sustenta, la existencia de Rimbaud, es necesario “considerar su alma más de cerca”, tratando de “descubrir en ella el signo que nos dé la clave de sus humores y de su genio”. Y no importa si, “al plantear de este modo el problema, salimos netamente de la literatura. O, mejor aún, enfrentamos a quienes no quieren salir de ella a ningún precio con quienes ven en Rimbaud una invitación a sobrepasarla”.

En la manera en que Rivière aborda la vida y la obra de Rimbaud subyace el supuesto de una fuerte determinación recíproca entre ambos extremos de la relación. Este es un supuesto compartido por biógrafos de diversas épocas y tendencias. Eso impele a leer la vida del autor conforme a las claves que aporta su literatura o su pensamiento, al tiempo que se lee a estos a partir de la historia personal del escritor.

Pero el afán por hallar lo que hay de vida en la escritura y de escritura en la vida de un autor puede alcanzar, entre los biógrafos y críticos, cotas poco menos que extremas. Por ejemplo, es una constante en buena parte de las tentativas de abordaje de la historia personal — tan elusiva, por lo demás— del Marqués de Sade. Aunque no siempre se plantee explícitamente, es notorio en muchos biógrafos del autor de *Justine* el empeño por referir a ciertos episodios de su accidentada vida algunas situaciones decisivas en sus narraciones más importantes.

Esa pulsión no es exclusiva de las tendencias más mecanicistas de la biografía sobre escritores. Acaso con más problemas, pero también con más audacia, se puede observar en el ámbito de las vidas de pensadores. No faltan quienes se esmeran en establecer una liga indisociable entre la existencia de un filósofo y sus teorías. *Vida sexual de Immanuel Kant*, compuesta por Jean Baptiste Botul, es una buena muestra de ese determinismo, aunque se desentienda de bases empíricas precisas. En esa serie de conferencias sobre las presumibles andanzas y creencias, grandezas y miserias, que pueblan y darían forma a la intimidad del célebre filósofo alemán, Botul llega a postular una implicación directa entre las fantasmagorías y excesos — la *Grillenkrankheit* (literalmente, “enfermedad de los grillos”)— que aquejaban a la mente de Kant y, nada menos que los paralogismos, la dialéctica y las antinomias, que somete a radical cuestionamiento en su *Crítica de la razón pura*, como condición para la ulterior fundamentación de las tesis centrales de su sistema teórico.

Al margen del grado e intensidad en que se pretenda penetrar en la vida de un autor con el objeto de extraer explicaciones sobre su escritura, se evidencia el rol del discurso biográfico en la canonización de escritores y obras.

Si la biografía aparece siempre como un ingrediente imprescindible de los procesos de canonización, es porque aporta datos estimables sobre la presencia viva de ciertos valores en la existencia personal de un autor.

La narrativa sobre el autor-personaje remite, entonces, a un fondo axiológico que siempre supone el correlato de unos valores equivalentes que se le reconocen a su obra. En última instancia, el discurso biográfico aporta nuevos elementos valorales a la estimativa de una obra, a partir de referencias destacables en la vida de un escritor.

Desde luego, la narrativa del autor-personaje desempeña esa función de fuertes implicaciones canonizadoras, con independencia del signo moral de los valores que pone de relieve. Está la vía negativa, la de la estigmatización o satanización, que abre paso a la estimación positiva de lo maldito; como está, también, la de la hagiografía. Haz y envés de un mismo curso de proceso, cuyo sentido es legitimar la adscripción del autor y su obra en un espacio canónico: la Canon City del caso.

Tomada como género diferenciado, la biografía opera como una proyección en la figura del autor-personaje de una serie de valores con los que se identifica o a los que rechaza abiertamente el crítico-biógrafo. El discurso biográfico solo puede alcanzar sus propósitos, cuando el autor-personaje aparece a los ojos del estudioso como una alteridad en la que encarnan positivamente o se niegan de manera plástica y significativa los valores estéticos que aquel juzga más apreciables. Como se observa, por ejemplo, en esta imaginación que Juan Ramón Jiménez hace de Mallarmé y que registra Alfonso Reyes, en su *Mallarmé entre nosotros*:

Esta madrugada, durmiendo, he formulado la siguiente infantil definición de Mallarmé:

“Un exactísimo, culto y digno señor de mal gusto, que escribe —fumando— los domingos, en papelitos del Japón, el alfabeto enigmático de la poesía pura”.

“—Hincapiés del hombre despierto: *De mal gusto*: portiers de madroñitos, papel de lujo para borradores, sillones de hule,

iniciales enlazadas, sintaxis de compás, periódico de modas, hibridismo humoso, y oro de inventos y filosofías de la época, mal digeridos, con perfectas liquidaciones eternas. *Los domingos*: la poesía pura es fiesta, gloria, ocio, excepción. *Alfabeto*: cifra, compendio, tesoro, norma, secreto, síntesis, centro, origen.”

La autobiografía, por su parte, no niega sino confirma ese cometido de la narrativa del autor-personaje. En ese caso, el escritor mismo se desdobra, se convierte en objeto de su propia consideración crítica y traza algunas de las líneas que definen su psiquismo y su adscripción en una comunidad poética, apelando a referencias de su existencia personal. Lo hace, por ejemplo, Rimbaud incluso en su propia poesía, concretamente en estos pasajes de *Una temporada en el infierno*:

Las chocheces poéticas tenían buena parte en mi alquimia del Verbo.

Me habitué a la alucinación simple: veía muy francamente una mezquita en el lugar de una fábrica, una escuela de tambores hecha por ángeles, calesas sobre la ruta del cielo, un salón en el fondo de un lago; los monstruos, los misterios; un título de vodevil alzaba espantos ante mí.

¡Luego explicaba mis sofismas mágicos mediante la alucinación de las palabras!

Concluí por encontrar sagrado el desorden de mi espíritu.

Me convertí en una ópera fabulosa.

Ninguno de los sofismas de la locura — la locura que uno encierra— fue olvidado por mí. Podría volver a decirlos todos, domino el sistema.

Debí viajar, distraer los encantamientos reunidos en mi cerebro.

El peso de la admiración por el autor-personaje biografiado es decisivo en el discurso biográfico. Admiración que no siempre significa una identificación. Incluso puede darse la paradoja — y no escasea— de una

empatía a partir de la diferencia, como cuando Henry Miller confiesa a propósito de su profunda estima por Mishima: “Yo siempre he adorado lo que me es extraño”.

Pero *admiración, simpatía, estima, simpatía...* son palabras pertinentes por entero al ámbito de los procesos de canonización. Los sentimientos y afectos que nombran esas voces radican en la base del discurso biográfico y actúan como fuerzas de relevancia y enaltecimiento ético-estético. De ese modo, la narrativa del autor-personaje contribuye a canonizar autores en la medida en que concreta un movimiento de divinización del escritor.

No importa tanto el sentido y signo de los hechos, situaciones, actitudes y creencias que distinguen al personaje objeto de tal o cual biografía. Al margen de esa característica, la divinización, en tanto que va pareja a la conformación misma del autor en personaje, puede valerse de una vida éticamente reprobable, incómoda e inaceptable para determinado orden comunitario, lo mismo que de una vida más a tono con los valores morales predominantes entre quienes lo integran.

En realidad, la preponderancia de los valores estéticos por sobre los de carácter moral explica que la manera como se expresan estos, en las vidas singulares de cada autor-personaje, pasen a un segundo plano y terminen siendo positivamente procesados, en términos de una socialización que en lo esencial concuerda con lo que ya he señalado en los procesos de canonización en el plano artístico.

Esto se observa aun en casos de autores de escasa o nula calidad artística como el de Catalina de Erauso, la célebre Monja Alférez. Su *Historia personal* — “escrita por ella misma”, como reza el subtítulo con que la presentan sus editores— no está del todo exenta de atributos estéticos apreciables. Pero resulta obvio que, al tratarse de un texto de la autora sobre sí misma, es su vida la que da cuerpo a la obra, antes y por encima de su improbable vocación de escritora.

De entrada, el sentido del opúsculo está marcado por la urgencia de redimir moralmente a la autora-personaje. Ello implica cargar las tintas en ciertos contenidos, lejos de todo interés estético. Así, en la *Historia* de la Monja Alférez se expone, con la crudeza soportable por su comuni-

dad de referencia, una serie de actos y situaciones terribles, claramente transgresivas, de manera tal que una absolución espiritual, pero sobre todo institucional y social, adquiera el máximo relieve, al tiempo que adquieren más nitidez los trazos de una magnanimidad a la altura de la dilatada dimensión de las faltas cometidas por la autora-narradora.

Pese a todo, finalmente, esa intención soteriológica del texto erauso termina subordinándose al proceso de estetización de cierta vida y determinada escritura que realiza el discurso biográfico. Por su parte, a ese impulso le sucede otro consistente en dar paso a una relevancia, esto es: hacer destacar la vida de la autora-personaje por sobre la de los demás mortales. Y esta elevación de la autora — que apunta a su conversión en persona especial, *extraordinaria* y aun, en algún sentido, “sobrehumana” — favorece de muchas maneras la recepción y, en general, la presencia social de una obra. Desde luego, cuando una obra concreta de manera ejemplar ciertos valores estéticos hegemónicos en un contexto comunitario dado, el cumplimiento de los referidos momentos de estetización, relevancia y consiguiente “suprahumanización” o divinización de la vida del autor-personaje propicia, con suma efectividad, su canonización.

Historia de la Monja Alférez no alcanza la estatura estética suficiente para la realización de todas esas etapas. De hecho, no logra su canonización estética, ni con la ayuda de obras como la célebre novela de Thomas de Quincey, *La monja alférez*, empeñada en darle realce. Pero, pese a su fracaso relativo, el autor de *Confesiones de un comedor de opio* contribuye sobremanera a la idealización de su biografiada. En especial, porque su narración rebasa con creces las magnitudes que la misma Erauso se adjudica a sí misma en su *Historia*. De Quincey eleva de manera hiperbólica la significación de los hechos que registra la falsa monja aventurera. De ese modo, su novela cumple su cometido idealizante con más efectividad que el texto que le sirve de referencia, aunque este fuera elaborado por la propia interesada.

Pero, hablar de idealización de la vida del autor-personaje es hablar de su sacralización o divinización en algún grado. Un pasaje del libro de Thomas de Quincey ilustra esto del modo que sigue:

Ahora nuestra Catalina está sola en las cimas de los Andes y en soledad aterradora, pues se encuentra a solas con su propia conciencia afligida. En otras dos ocasiones estuvo en soledad igualmente profunda, sobre las aguas agitadas e inciertas del Pacífico, pero entonces tenía la conciencia tranquila. Ahora no queda nadie capaz de ayudarla; su caballo ha muerto — los soldados han muerto—. Con nadie puede hablar, salvo con Dios; muy pronto veremos que en verdad habla con Él, pues en esos vastos desiertos aéreos ya Él le ha dicho algo al oído. En algunos aspectos la condición de Catalina se parece a la del *Viejo Marino* de Coleridge.

Este solo pasaje basta para ilustrar el nivel de realidad psíquico-espiritual en el que De Quincey coloca a su personaje. Si no se tiene en cuenta esa elevación deliberada, será difícil entender esa digresiva alusión al *Viejo Marino* de Coleridge, dirigida a situar el estado anímico de la terrible monja, con algo más de precisión, nada menos que en el terreno de una “locura [...] que brota de un suelo más hondo que cualquier enfermedad corporal” y cuya raíz es “el dolor de la penitencia”.

En el caso de Thomas de Quincey, el sentido sacralizante de su narración biográfica se refrenda con un mal disimulado ingrediente erótico: “Yo quiero a Catalina, aunque esté manchada de sangre”, grita contra las mezquindades de Alexis de Valon — biógrafo francés de la falsa dominica—. Tan exaltada confesión es apenas la señal de una toma de partido, a partir de la cual el novelista inglés pontifica: “Catalina era noble en muchas cosas. Sus peores errores nunca se debieron al interés egoísta o al engaño. Era valiente y generosa, sabía perdonar, no guardaba rencor, estaba llena de verdad — Dios ama estas cualidades en el hombre y en la mujer—”.

Podría pensarse que estos procesos de idealización-divinización pueden darse efectivamente solo en casos en que haya tenido lugar una redención estética o una de carácter moral. La historia evidencia que no es así. Por ejemplo, Lope de Aguirre ejemplifica como pocos esa posibilidad en que no se registra ni una obra escrita, digna de consideración,

ni una vida que, pese a deslices y aun faltas éticas graves, al menos termine siendo asimilable por el orden social en que ha tenido lugar.

Pese a todas las tropelías, crímenes y transgresiones cometidas hasta el momento de la escandalosa anagnórisis en virtud de la cual queda al descubierto su género e incluso su inclinación sexual, la Monja Alférez acaba regresando al redil de la orden católica de la que se había fugado, en medio de solemnes ceremonias presididas por la más elevada jerarquía eclesiástica. De manera sorprendente, todo ese tránsito absolutorio contó con la anuencia del papa Urbano VIII y la del emperador Felipe IV, a quienes la dominica llegó a conocer en persona. Pero los “méritos” de Lope de Aguirre apuntan casi siempre en el sentido contrario. A partir de cierto momento de su vida — en concreto, desde que asesina brutalmente a Esquivel, en Bogotá, luego de trasegar a pie la cordillera andina, en su persecución—, prácticamente todos sus actos significativos lo convierten en un proscrito irredento por irredimible. Un perfecto maldito, sobre el que recaen implacables la ira y la repulsa de la sociedad y de todos los poderes establecidos, con Felipe II a la cabeza.

Sin embargo, desde que gracias a sus artes *non sanctae* el conquistador irrelevante que había sido se convierte en el caudillo de la célebre rebelión de los marañones, Lope de Aguirre pasa a ser personaje de toda una saga narrativa, que incluye una buena cantidad de relatos orales, novelas, obras de teatro, películas..., en torno a la cual se ha generado y prosperado una inmensa discursividad paralela, en forma de estudios e investigaciones de la más diversa índole. Puede observarse, pues, cómo las andanzas de alguien que apenas escribió un puñado de cartas insolentes dirigidas al amargo Felipe II, suscitan y desatan a su alrededor los procesos de idealización a partir del momento en que su existencia se trasunta en cuerpo textual.

Ni Catalina de Erauso ni Lope de Aguirre son prototipos de autores canónicos, pero tampoco lo son de héroes con ejemplares hazañas en su haber. En apariencia, nada en su vida ayuda a su canonización en ningún grado ni sentido. Aun así, han sido objeto de idealizaciones, magnificaciones suprahumanas, de signo positivo y negativo. Esto es, justamente, lo que en sus casos llama la atención: el poder de procesos

de relevancia o elevación, no necesariamente sustentados en datos, hechos y realidades estéticas o morales ejemplares. Si así accede a algún rincón de la “ciudad canónica” gente de semejante catadura — en el fondo, unos pobres diablos— no será difícil imaginar lo que sucede con grandes autores y con grandes héroes.

No debe causar asombro, entonces, el proceso de enaltecimiento sobrehumano y aun explícita divinización de que ha sido objeto alguien como el Marqués de Sade. La obsesión por establecer un vínculo necesario entre vida y obra, tratándose del célebre escritor libertino, encuentra vías de realización más fluidas y fáciles en la medida en que la afinidad — que no identidad— de ambas es detectable con más facilidad que en otros casos. Por eso son tan frecuentes las biografías en las que se trata de asentar una correlación muy fuerte entre la vida de Sade y las historias de los personajes que habitan en sus obras. Por ejemplo, en *Un retrato del Marqués de Sade. El placer de la desmesura*, Raymond Jean informa al lector que, en el comienzo del verano de 1772, el autor de *Los 120 días de Sodoma* hace un viaje a Marsella:

En principio lo ha hecho para negociar una carta de crédito. En realidad, para organizar algunos placeres menudos. No olvidemos nunca ese principio sádico fundamental formulado por Delbene en *Juliette*: “Pongamos un poco de orden en nuestros placeres; solo se los goza programándolos”. Aquí, en Marsella, en ese breve intermedio de cinco días los placeres serán programados aún más que en París o en Arcueil.

Basta este pasaje para observar cómo el biógrafo da por supuesta una continuidad plena — por no decir una indistinción— entre la vida del autor y su obra. No hay ahí una verdadera diferencia entre Delbene y Sade. Esa identidad se mueve en ambas direcciones: desde la existencia personal hacia el mundo de la escritura y viceversa.

Un biógrafo sadeano más eminente que Jean, como J.-J. Pauvert, también acusa esa interrelación vida-obra de modo más preciso. Según advierte en *Sade. Una inocencia salvaje*, el mismo episodio escabroso

de Marsella, en el que estuvo implicado el aristócrata francés, remite al “vigésimo tercero de *Los ciento veinte días de Sodoma*, donde se ve pasar, como una sombra anónima y fugitiva, a aquel de los libertinos de Sade que presenta, en ciertas líneas que se asemejan al incidente de la Rue d’Aubagne, el rasgo que con más justicia se podría calificar de autobiográfico”. En ese sentido, Pauvert parece confirmar lo que, con su agudeza característica, advertía Roland Barthes en *Sade, Loyola, Fourier*:

Basta leer la biografía del Marqués después de haber leído su obra para convencerse de que fue un poco de su obra lo que él puso en su vida — y no lo contrario, como la presunta ciencia literaria quería hacérselo creer—. Los “escándalos” de la vida de Sade no son los “modelos” de las situaciones análogas que encontramos en sus novelas. Las escenas reales y las escenas fantasmizadas no están dentro de una relación de filiación; todas ellas no son más que duplicaciones paralelas, más o menos fuertes (más fuertes en la obra que en la vida), de una escena *ausente, no figurada*, pero no inarticulada, cuyo lugar de no figuración y de articulación no puede ser más que la escritura: la obra y la vida de Sade atraviesan por partes iguales tal región de escritura.

Está bien documentado que, en la marsellesa rue d’Aubagne, a fines de junio de 1772, Sade envenena a la prostituta Mariette Borelly, con lo que Pauvert llama “una preparación a la vez carminativa y afrodisíaca”. Es decir, unos “bombones” que suscitan flatulencias, al mismo tiempo que urticaria y excitación sexual. Esa intoxicación fue un acto premeditado, programado con suficiente antelación, con el fin de obtener el máximo placer erótico a costa de la humillación de su víctima. A criterio de Pauvert, este es “el rasgo autobiográfico” que con más claridad aparece en *Los 120 días de Sodoma*, donde se lee:

Todo esto es cuestión de cinismo, dice Curval sobando las nalgas de Fanchon: ¿quién no sabe que el castigo mismo produce

entusiasmo?, ¿y acaso no se ha visto gente que entraba en erección en el instante en que se los deshonraba públicamente? Todo el mundo conoce la historia del marqués de quien, desde que le dieron a conocer la sentencia que lo quemaba en efígie, sacó su miembro del calzón y exclamó: “¡Me cago en Dios! Heme aquí en el punto en que quería estar, por fin estoy cubierto de oprobio y de infamia; ¡dejadme, dejadme, tengo que descargar!” Y así lo hizo en el mismo instante.

Pero el atractivo de la figura de Sade no estriba tanto en el hecho de una clara continuidad entre vida personal y vida de los personajes de sus obras, cuanto en su divinización como autor. Una divinización expresa, ostensiva y que se afirma en la reivindicación de unos valores claramente opuestos a los hegemónicos y que va mucho más allá del tránsito “de las catacumbas a la academia” que había registrado con acierto Octavio Paz. Tras un rechazo y un ninguneo de siglos, el autor de *Historias de Julieta* se convierte en “el divino marqués”. De ese modo, Sade encarna e ilustra de manera óptima la estructura de los procesos de canonización, que incluyen, como se ha visto, algún modo de elevación suprahumana de la vida del autor.

La expresión “divino marqués”, que pusieron en boga los surrealistas, puede sonar hoy bastante común en ciertos medios académicos e intelectuales. Pero, tanto la concepción como la ulterior “naturalización” de este título son el resultado de una serie de interpretaciones, decisiones y actos dirigidos a tal fin. En el comienzo de ese movimiento de transmutación está el redescubrimiento de la obra del marqués por parte de Guillaume Apollinaire. Ese acontecimiento supone una suerte de anagnórisis: saltan a la vista las afinidades del programa surrealista con la figura de Sade. En efecto, “el surrealismo proclama la omnipotencia del deseo y la legitimidad de su realización. El marqués de Sade es la figura central de su panteón”, según observa Maurice Nadeau, en su *Historia del surrealismo*.

Como sucede con todo descubrimiento, el que realizan los surrealistas respecto de Sade viene condicionado por la imagen que previa-

mente se han hecho de él. El autor que descubren Apollinaire, Breton y compañía es una figura *ad hoc*, convenientemente leída e interpretada, conforme a unos valores éticos y estéticos predefinidos.

Así es como, según observa Ferdinand Alquié, en su *Filosofía del surrealismo*, la fascinación del movimiento surrealista por lo que representan la persona y la obra de Sade, coloca al marqués en el santoral estético-moral integrado por nombres como el de Rimbaud y Lautréamont. De acuerdo con Alquié, dicha subyugación se sustentaría en la identificación con una violencia enfrentada sin ambages con el orden social, con la institucionalidad religiosa, con una idea de lo sagrado... Una violencia que, mediante la fuerza del deseo que se niega a aceptar cortapisas de toda índole, expresa el poder de la naturaleza.

Finalmente, lo que quiero destacar es que estas iniciativas de consagración, en suma, de divinización del autor-personaje anticipan la consiguiente canonización de su obra. Esto es algo que, aparte de lo visto hasta aquí, ilustra bien Robert Desnos, cuando, aplicado en contribuir a la invención de los maestros y predecesores del surrealismo declaraba, ya en 1923, que la obra del marqués de Sade era nada menos que “la primera manifestación filosófica y plástica del espíritu moderno”.

Las claves de la divinización de Sade se cifran, con claridad, en el ímpetu de transgresión, en la confrontación axiológica, en la reivindicación enfática de la pasión y las pulsiones, que ligan al hombre con la fuerza de la naturaleza. Sade aparece, así, como un modelo de canonización alterna. Canon City no puede quedar inscrita en el plano exclusivo de la unidad, como espacio ajeno y adverso a la pluralidad. Hay diversas demarcaciones posibles dentro de las lindes de la ciudad canónica: lugares que albergan distintos modos del discurso con intención estética, posibilidades de literaturas modélicas. Sade se ofrece, pues — y, con él, todo lo que engloba el espíritu de vanguardia, que irrumpe en la segunda mitad del siglo XIX—, como fuerte referencia del relativismo moral y artístico del presente.

Pero, junto a esa divinización “loca” y transgresiva de Sade, hay otras de signo diferente y aun opuesto. Por ejemplo, ¿cómo es que

Francisco de Aldana pasa a ser conocido en la historia de la poesía española — y, en cierto sentido, ítalo-española — como el “divino Aldana”?

De entrada, podría pensarse que se debe a la alta estimación de un valor muy importante, a finales de la Edad Media y durante el Renacimiento: la liga virtuosa de las armas con la pluma. También Sade tomó parte en iniciativas militares — en su condición de miembro del ejército monárquico — y en revueltas de corte revolucionario. Sin embargo, no destacó en el ejercicio de las actividades inherentes a tales empresas. Ni fue un gran estratega ni lideró de manera descollante a ningún grupo de guerreros ni se comprometió con ninguna batalla significativa para la suerte del estado del que era súbdito ni formó parte del estado mayor de ninguna conspiración o asonada militar ni tampoco tuvo un papel brillante en las escaramuzas y otras posibilidades por las que se canaliza el enfrentamiento de fuerzas en un levantamiento insurreccional. Por otra parte, no es descabellado aducir que, salvo algunas páginas que materializan tímidamente la excepción del caso, tampoco puede considerarse la obra literaria de Sade un modelo estético, cuya influencia se haya hecho sentir en la historia de la escritura en Occidente. Si se examina su obra narrativa y se tiene en cuenta su teoría de novela, difícilmente se podrá ir más allá de la comprobación de que todo el arte de Sade descansa en una estratagema de índole formal: llevar a sus extremos las posibilidades del ideal aristotélico de concitar el terror y la compasión del espectador o el lector ante la acción o situación trágica en que estén envueltos los agonistas de un relato. Así que Sade no encarna ningún valor positivo ni como practicante de las armas ni como oficiante de la pluma.

Por el contrario, Francisco de Aldana es el nombre de alguien que destaca por haber vivido una existencia regida por un *ethos* militar y aun guerrero — que no siempre es lo mismo — ejemplarmente ejercido. Ese es, claro está, un *ethos* que se puede criticar y, consiguientemente, rechazar desde fuera; pero ello no niega que se sustenta en un orden específico de valores, independientemente de que, desde otra perspectiva moral, lo aceptemos o no. En ese contexto axiológico, el momento que más relieve adquiere en la biografía del poeta español es el de su muerte.

Después de una historia personal, que la muerte se encargó de no permitir que fuera larga, de andanzas y hazañas guerreras en diversas partes de Europa, Aldana termina embarcándose en la demencial aventura africana del rey portugués Don Sebastián, en 1578. Los cronistas registran los últimos momentos en la vida de este poeta: “Había peleado hasta entonces muy bien y dado muestras de gran corazón; después... se tornó a engolfar [y] con la espada en la mano tinta en sangre se metió entre los enemigos haciendo el oficio de tan buen soldado y capitán como él era”. José Bergamín interpretará este suceso al modo que expresan estas palabras: “No murió como santo... murió como un héroe; pero no solo como un héroe militar sino como un hombre que sabe, que espera que va a morir, y estoica, resignadamente, acepta la muerte como deber moral”.

Estamos, pues, ante un caso en que se evidencia una dimensión ética positiva, apta para un proceso de divinización: el heroísmo, actitud o disposición ella misma signada por un cariz de divinidad, dada la condición intermedia entre el hombre y los dioses que caracteriza a los héroes.

Pero no es por su heroísmo guerrero, por mucho que pueda dar lugar a ello o al menos facilitararlo, lo que explicaría la conversión de la persona del poeta Aldana en un personaje pasible de glorificación y divinización. A ese elemento hay que agregar el de estirpe estrictamente estética.

En su erudita y consistente introducción a la poesía completa en castellano de Francisco de Aldana, el crítico José Lara Garrido somete a riguroso examen diversas tendencias en la historia de la interpretación de la vida del autor de la célebre “Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della”. Su interés, como es comprensible, se guía por la exigencia de la corrección, de la exégesis sustentada en bases históricas y literarias sólidas. Pero, al margen de la rectitud y la consistencia de tales posturas ante la obra y la vida de Aldana, lo que me interesa tener en cuenta es que todas ellas apuntan a una clara y expresa divinización.

Luis Cernuda ha sido uno de los poetas-críticos que más ha fijado su atención en Aldana y, en consecuencia, ha mostrado una disposición a valorar a un poeta que, desde su punto de vista, ha sido injustamente preterido por quienes han estructurado una especie de “historia dominante” de la poesía española y aun la del conjunto del mundo de habla hispana. En un importante artículo de 1946, titulado “Tres poetas metafísicos”, el sevillano se queja: “Y pensar que durante cuatro siglos la posteridad no ha tenido espacio, atención ni gusto para reconocer al autor de la ‘Epístola a Arias Montano’ como uno entre nuestros mayores poetas...”

Pero, en el caso de Cernuda, ese tipo de lamentaciones no debe ocultar lo que, según numerosos indicios, aparece como el resultado de una actitud de menosprecio y ninguneo poco menos que deliberado. Por eso, en una estrofa de su poema “A sus paisanos” — donde el poeta rompe lanzas contra esa especie de anticanonización que resulta del desdén ante una obra a todas luces importante— puede leerse:

Contra vosotros y esa vuestra ignorancia voluntaria,
Vivo aún, sé y puedo, si así quiero, defenderme.
Pero aguardáis al día en que ya no me encuentre
Aquí. Y entonces la ignorancia,
La indiferencia y el olvido, vuestras armas
De siempre, sobre mí caerán, como la piedra,
Cubriéndome por fin, lo mismo que cubristeis
A otros que, superiores a mí, esa ignorancia vuestra
Precipitó en la nada, como el gran Aldana.

El contenido de este fragmento cernudiano es, en sí mismo, todo un tratado sobre la canonización literaria, aunque su argumento se presente con la modalidad de la vía negativa. Es decir, aparece como el epítome fulminante del proceso en virtud del cual los sujetos agentes del canon diluyen en el olvido la obra de algunos de los poetas de mayor calidad. Y la efectividad de esa tendencia nihilizante es tal que sumerge “en la nada” — como dice el propio poeta— la obra y la figura

de alguien con la grandeza de Francisco de Aldana. De ese modo, la estrofa reproducida opera también, aunque indirectamente, casi sin querer, como una iniciativa positivamente canonizante. El intento de curarse en salud, por parte del autor del poema, con el componente de denuncia que ello comporta, termina poniendo de relieve la condición extraordinaria de Aldana.

Ahora bien, la referencia de Cernuda al carácter “metafísico” de la poesía de Aldana, así como a su grandeza, coloca la actitud del autor de *La realidad y el deseo* en el terreno de la divinización del poeta admirado. Un ámbito en el que confluyen razones de variada índole, como ha sabido mostrar con lucidez y fundamentos sólidos Lara Garrido. Mientras el ímpetu engrandecedor de Cernuda se sustenta en la admiración estética, formal, netamente poética, hacia el poeta renacentista, en otros casos se suma a esta el ingrediente ético-político. Desde la misma muerte de Francisco de Aldana, empezó a tomar cuerpo su identificación con los dominios de lo divino, al destacar en su vida y obra la encarnación “del perfecto ejemplar en el difícil complemento de armas y letras”, como observa Lara Garrido. Su hermano Cosme se refiere a él como “Francisco el tan divino”, en virtud del “conceto sublime, único y solo / tal que divino en uno y otro polo” con el que está siendo caracterizado en el momento de su recepción temprana. En esta misma corriente divinizadora se encauzan las palabras de Quevedo: “el capitán Francisco de Aldana, doctísimo español, elegantísimo soldado, valiente y famoso soldado en muerte y en vida”, aunque no sería descabellado advertir en ese encomio cierto viso de mezquindad descanonizante, toda vez que la mirada quevediana a la figura de Aldana se concentra unilateralmente en la dimensión épica, clara y rotundamente militar, sin tomar en cuenta el valor de su obra poética.

Sin embargo, pese al proceso nihilizante en contra de la obra y la personalidad ético-poética de Aldana, denunciada por Cernuda, los momentos iniciales de la recepción de su obra sí potenciaron su divinización sobre bases ajenas a intereses y visiones de cariz épico y, en general, extraliterario. Este hecho casa con el espíritu del Renacimiento, fuertemente proclive a ver en los poetas más descollantes la

encarnación del poeta endiosado que figura Platón, y que redimensiona el Renacimiento italiano. En palabras de Lara Garrido,

para los renacentistas, esta divinización, esta divinidad — poder del *vates*, elevada sabiduría— se personificaba en Orfeo, arpista y cantor cuyas modulaciones manifestaban la fuerza de la elocuencia y el poder nacido por la contemplación del orden universal. El *lógos* de Aldana hacía nacer otro mundo, evidenciaba otra armonía mediante el “tan suave alto conceto” ante el que también “parecía que los montes y las fieras / los bosques y las selvas y las plantas atentos escuchasen mansamente”. La conformación mítica de esta última imagen no se extiende en clave explicadora ni preludia discurso exegético alguno sobre la poesía del “divino”, pero puede servir, en tanto rendimiento admirativo que hoy hace recuperar su integridad como pórtico a un nuevo sendero de intelección.

El contexto del que dan cuenta estas palabras de Lara Garrido, junto con el propio arte y oficio, verdaderamente extraordinarios, del poeta Aldana permite entender que, en un primer momento, antes de su ulterior inhumación en los parajes del olvido, su obra haya sido celebrada por escritores de la talla y la sensibilidad poética de Cervantes, quien, a decir de Alfredo Lefebvre, dio inicio a una “cadena de reacciones ceñidas por el hermoso nombre de *divino*”. Ciertamente, el autor del *Quijote* coloca al poeta en los dominios de la divinidad, cuando pone a decir a la musa de la poesía heroica las siguientes palabras: “Mi nombre es Calíope; mi oficio y condición es favorecer a los divinos espíritus... yo soy la que movió la pluma del celebrado Aldana”. Posteriormente, no faltaron elogios divinizantes del poeta. Menéndez Pelayo se refiere a él como alguien “digno de mayor fama de la que goza, a quien no con entera injusticia llamaron sus contemporáneos el *Divino*”. Y después de estas palabras del connotado polígrafo español, todavía José Bergamín habla de “Francisco de Aldana, a quien sus contemporáneos llamaron — y hoy vemos que con verdadera justicia— el *Divino*”.

No deja de extrañar que un autor como Francisco de Aldana que, como muy pocos, mereció expresamente el título de “divino” por parte de los autores y críticos de su propio tiempo, haya pasado a ocupar en la posteridad un lugar más que secundario en el canon de la poesía en lengua castellana.

La explicación cernudiana a este respecto se cimienta en la idea de una malevolencia deliberada, una suerte de conjura de los necios y los enanos que han podido afectar y aun controlar parcialmente el rumbo de la crítica y la historia de la poesía en lengua hispana, así como, con ello, los procesos de canonización registrados en su seno.

Sin la pretensión de proponer una respuesta definitiva a este tipo de curiosidades, hay que empezar por señalar que no ha sido privativa de la suerte de Aldana. También el mismo Cervantes, en cierta etapa del desenvolvimiento de su recepción, corrió el riesgo de una suerte parecida a la de Aldana. No le faltaron al gran novelista de Alcalá ni el reconocimiento inicial, en general más que considerable, tras la aparición de la primera edición de su obra maestra, ni tampoco estuvo exento del riesgo de un olvido ulterior. Si, al contrario del caso de Aldana, Cervantes pudo remontar esa depresión en el aprecio de la comunidad literaria, fue principalmente a causa de la aceptación internacional de *Don Quijote*. La repotenciación de iniciativas editoriales — traducciones, ediciones de mejor calidad técnica y crítica, etc., que ello supuso— dio pie a que reflotara y se consolidara en el canon.

Por lo demás, una situación análoga fue también la que afectó a la obra y la figura de Góngora, un poeta tan estimado hoy entre los amantes de la poesía más excelsa y parte incuestionable del canon poético vigente en el mundo de habla hispana. Fue la generación del 27 la que dio pie a una rehabilitación fulminante del poeta cordobés, rescatándolo del mismo olvido en que se encontraba y aun se halla Aldana.

De casos como los mencionados puede inferirse — desde luego que con reservas teóricas y críticas innegables— que la aparente contradicción entre divinización de una obra literaria y su autor y posterior situación desventajosa en un canon, en los casos de algunos escritores, se debe a la conjunción de, cuando menos, estos cuatro factores:

1. una calidad estética extraordinaria — signada por la riqueza verbal, la profundidad argumental, las ligas con las raíces más profundas de la tradición humanística occidental y atributos afines—, verdaderamente apreciable tan solo por los sectores más elevados de una élite social culta;
2. una evolución del gusto y de los valores estéticos marcada por un “presentismo” o un “futurismo” egocéntricos, en virtud de los cuales las referencias artísticas vigentes se cimientan en la voluntad de ruptura con el pasado. Para decirlo de modo más expedito: la pugna entre las modernidades sucesivas y sus respectivas antigüedades;
3. los efectos de ambos factores en el desenvolvimiento de las comunidades literarias de referencia, sobre todo en los procesos de recepción de una obra, cuya presencia está obviamente determinada por los aparatos que permiten su reproducción, bien mediante la labor de los copistas y rapsodas, bien por la de los editores;
4. otra secuela importante de los dos primeros factores apuntados es la tardía y por mucho tiempo escasa existencia de un discurso crítico y biográfico que sirva para favorecer una relación adecuada de una obra y una vida de autor con las comunidades en que tiene lugar la recepción de ambas.

Se ha visto cómo, en el caso de Sade, el proceso de divinización arranca prácticamente de cero, desde el hoyo de su malditización por parte de sus contemporáneos, hasta alcanzar la cúspide a manos de artífices canonizadores de cierta comunidad literaria. El Marqués es divinizado abruptamente por los surrealistas, en virtud de una operación frontalmente negativa y transgresiva: oponer a su estigmatización una narrativa en positivo. En el caso de Aldana, por el contrario, el inicial hecho de su divinización se ve debilitado por situaciones que es dable asociar a los cuatro puntos que acabo de enumerar, hasta ser prácticamente anulado. Y solo después de la aparición de ediciones como la de Lara Garrido y otras iniciativas que pudiera emprender la

comunidad poética del presente podrían dar lugar a su rehabilitación canónica, siempre, claro está, como producto de una canonización abierta y crítica, nunca de carácter autoritario ni dogmático.

Ahora bien, pese a las historias disonantes con que se nos presenta la recepción de las obras de Sade y la de Aldana — dos de los escasos autores que, en la era cristiana, han detentado el título explícito de “divino” —, sus efectos en la dinámica del canon son análogos. En el fondo, las maneras como han sido asumidas sus obras y sus personalidades por las instancias canonizadoras y las comunidades literarias constituyen ejemplos extremos en el conjunto de los cursos y recursos en que se mueven los procesos de canonización literarios. Son, pues, una confirmación de estos, no su negación ni nada que se le parezca.

El canon del olvido

“No ai vengança como el olvido” asegura Gracián con su típico tono sapiencial. Puede que acierte respecto de ciertos ámbitos de las relaciones humanas; pero al menos de cara a la literatura el tema del olvido no puede reducirse al territorio ocupado por los ímpetus vindicativos. Es obvio que estos también afloran en ciertos modos de ejercer la crítica, pero no es menos evidente que las manifestaciones de la desmemoria en la historia de las letras van más allá de los afanes vengativos que también se registran en ella. Pierre Michon se jacta de haber practicado una especie de adaptación literaria del viejo código de Hammurabi. Gocemos su propio gozo:

R. M. escribía [...] en un diario una de esas crónicas semanales, renegadas y remilgadas, que pretenden colocar a su autor en la silla de Saint-Beuve, lo cual no es moco de pavo, y de paso dan marcha a la mercancía y salida a la literatura. Hacía poco que se había cargado uno de mis libros y era de estricta justicia que yo también me lo cargase a él, ni corto ni perezoso y con saña, y que me burlase de él para que se rieran los demás. [...] Nos divertimos mucho. Asesinamos a R. M.

Como se puede observar, el desplante de Michon contraviene frontalmente el sentido del *dictum* gracianiano: su venganza consiste no solo en pagar con la misma moneda al autor de un agravio contra él, sino también en dejar constancia — es decir, memoria comprobable— de que tal venganza ha sido efectuada. Por lo menos, para gente como Michon, la ecuación olvido-venganza no está precisamente clara, no es incuestionablemente verdadera. Por eso actúa conforme a la idea de que la mejor vindicta es cometer una agresión equivalente a la recibida y que conviene hacer lo posible para que siempre se recuerde esta revancha efectiva, victoriosa.

Pero una golondrina no hace el verano, y sería demasiado precipitado concluir que, dada la existencia de casos como el de Michon, el viejo Gracián estaba completamente errado. De modo que, si se trae aquí a colación la actitud del escritor francés, si conviene tener en mente la anécdota que se acaba de transcribir, inscrita en el ámbito de la crítica literaria que se viene ejerciendo en Francia, es para apreciar que el olvido se presenta como un fenómeno polivalente y sujeto a una enorme diversidad de intereses, aspiraciones e ideas concernientes al mundo de la literatura.

En la sentencia gracianiana, el olvido aparece como fruto venenoso de una voluntad de venganza. Llama la atención ese optimismo o esa confianza excesiva en las facultades del ser humano. De ningún modo es evidente que la desmemoria sea una función dependiente del acto de querer que acontezca. Y, en contrapartida, es perfectamente sostenible la antinomia de que se olvida sin que uno lo quiera y, sobre todo, a pesar de que uno no lo desee, y se afane, con ahínco y perseverancia, en que ello no suceda. Desde luego, se puede defender con licitud la idea de que alguien se proponga olvidar algo — en especial las experiencias desagradables— y termine lográndolo, después de un largo y arduo trabajo. Es razonable tender a creer que el éxito en ese empeño de olvidar tiene una fuerte relación con la voluntad de hacerlo. Pero esa intuición está muy lejos de ser clara y de ofrecernos representaciones nítidamente diferenciadas respecto de la conexión supuesta entre el deseo de olvidar y el olvido real.

Así que, si algún vínculo importante existe entre la voluntad de olvidar y el olvido efectivo, su captación habrá de ser mucho más compleja de lo que parece sugerir la frase del ingenioso jesuita.

Sería una pretenciosa temeridad aventurarse aquí a una especie de psicología general de la memoria y el olvido. Además de que sería un trabajo ocioso, ya que existe una cantidad inabarcable y en proceso de expansión de estudios sobre el tema. Bastante tendremos, pues, con un intento decoroso de escrutinio acerca de ambos fenómenos en el coto específico de los procesos de canonización literaria.

Un primer paso en esa dirección: una hipótesis: en el universo del canon literario, en los dominios de Canon City, el olvido de ciertos autores y determinadas obras se presenta como el precio a pagar por una caída o recaída en el tiempo.

Este supuesto, concerniente a un fenómeno negativo — se trata de *no* pertenecer a un canon—, solo adquiere sentido a partir de la existencia de un antecedente positivo: la presencia previa de algún referente canónico, al margen del grado de desarrollo y de la amplitud que haya podido alcanzar. De ese modo, encontramos dos clases de obras y autores olvidados. Por una parte, están aquellos que han contemplado y admirado alguna vez los bucólicos prados de Canon City, bien porque han podido hollarlos, bien porque les ha sido permitido acercarse, por algún momento, a sus murallas. Junto a estos, tenemos a los autores y las obras que nunca se han acercado siquiera a los dominios de esa peculiar ciudad. En el caso de estos últimos, el olvido parece estar motivado por el conato — bastante perverso, por lo demás— de procurar que los ninguneados jamás accedan a ninguno de los reinos del canon.

En principio, todo olvido es olvido de algo, para decirlo con una frase que no esconde su regusto husserliano; pero, más que nada, es un olvido de una realidad que se manifiesta como una especie de patria perdida. En punto a la dinámica de los procesos de canonización, el olvido equivale a una literal *descanonización*, es decir, a un *destierro* — un dejar sin tierra a algo cuyas raíces requieren suelo con urgencia y para siempre—. Estamos, pues, ante un modo del exilio, una expulsión: una exclusión desde alguna forma de inclusión previa — que es muy

diferente a una exclusión de origen—. Pese a su sentido negador, en el campo de los procesos de canonización el olvido también se presenta como un fenómeno activo, productivo. Así como para el joven Nietzsche de la segunda consideración intempestiva, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, el olvido no es una simple carencia, una falla en la continuidad de los acontecimientos históricos, sino un modo de la voluntad de poder, para garantizar un mejor desenvolvimiento de la vida en el presente.

Pero eso que acabo de señalar como “exclusión de origen” remite a una práctica de cariz paracrítico ampliamente conocida como *ninguneo*. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz le confiere al ninguneo el estatuto de un fundamento antropológico: uno de los rasgos que identificarían al modo de ser de los mexicanos de mediados del siglo XX es justamente su tendencia a negar al prójimo que le resulta amenazante, capaz de hacerle sombra o de suscitar alguna inquietud. Hay que colocar en ese contexto lo que postula el poeta y crítico mexicano a ese respecto, como cuando escribe:

No solo nos disimulamos a nosotros mismos y nos hacemos transparentes y fantasmales; también disimulamos la existencia de nuestros semejantes. No quiero decir que los ignoremos o los hagamos menos, actos deliberados y soberbios. Los disimulamos de manera más definitiva y radical: los ninguneamos. El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno.

Trasladado al ámbito de la crítica literaria, ese convertir a alguien en ninguno aparece como el ejercicio soterrado de una evaluación estética, a partir de ciertos prejuicios acerca del autor de determinada obra. Así, en general, el ninguneo se muestra como una práctica en la que aflora implícitamente una especie de rudimentaria y muda argumentación *ad hominem*. El crítico o incluso el lector que efectúa esa singular artimaña suspende cualquier juicio explícito que suponga un reconocimiento,

por sí o por no, por aceptación positiva o por rechazo negativo, de un autor concreto, claramente determinado. De ese modo, se le niega a este el acceso a cualquier instancia en la economía de la canonización.

Como observa de nueva cuenta Paz, el ninguneo no es una verdadera indiferencia. Si así fuera, no vendría acompañado del tinte de perversión de que carece esta última. En efecto, hay un matiz inicuo en ese privar a otro de la oportunidad de entrar en la economía de la canonización, por medio del mutismo, la sorda negación de una existencia (una obra, una trayectoria) estimable. Ese fondo ignominioso no se halla en ningún acercamiento crítico marcado por la ignorancia o la insensibilidad o la discordancia estética, política, moral... extrema. Razón por la cual, en la visión del poeta mexicano, nunca es posible eliminar del todo al ninguno, dado que este persigue al ninguneador como si fuera su propia sombra. Esto, desde luego, hace que el ímpetu negador del ninguneador esté en constante actividad, en perpetua renovación, tratando de evitar que el ninguneado abandone su literal aniquilación, su forzada inmersión en el reino de la nada. En palabras del propio Paz, la víctima de esta ominosa práctica “es el nombre que olvidamos siempre por una extraña fatalidad. El eterno ausente, el invitado que no invitamos, el hueco que no llenamos. Es una omisión. Y sin embargo, Ninguno está presente siempre. Es nuestro secreto, nuestro crimen y nuestro remordimiento”.

Por su voluntad de aniquilación, el ninguneo se emparenta con la quema y, en general, la destrucción de libros. Hay una íntima afinidad entre una y otra clase de acciones, de cara a los procesos de canonización. Por una parte, están los ataques directos contra ciertas obras. Pero tales iniciativas destructivas carecerían de sentido si no tuvieran un contexto de referencia en el que se concretan. La extinción de las estructuras en que se sustentó el imperio romano, por ejemplo, trajo consigo la desaparición de casi todo el erario bibliográfico legado por el mundo antiguo. Junto a ese fenómeno, se dio también la expansión de una religión excluyente, como el cristianismo, cuyas instituciones se dieron a la tarea de perseguir y eliminar cuanta obra discordara con los dogmas que venía propagando, conforme a su proyecto de expansión

ecuménica. Pero, igualmente, sin proceder a la anulación física y directa de los libros que resultaban incómodos en esa atmósfera ideológica, también se registró un proceso de depuración y empobrecimiento de la herencia bibliográfica de la Antigüedad, por medio del destierro, del abandono a su suerte de muchos de sus componentes. Dejar de copiar un libro puede terminar siendo tan letal como su eliminación por combustión. Es lo que sucedió, por ejemplo, con los célebres diálogos de juventud de Aristóteles, así como con las obras de muchos otros de los filósofos más destacables de la Antigüedad clásica.

Tras el avance del cristianismo, se registraron diversas iniciativas para recuperar al menos la parte del acervo bibliográfico clásico que se aviniera mejor con el proceso de asentamiento y propagación de esa religión, precisamente en los territorios que habían integrado el mapa del imperio romano. Eso explica que empresas tan significativas como la reconstrucción bibliográfica impulsada por los benedictinos, con todo y ser de una importancia enorme, se vieran limitadas por los intereses ideológicos, teológicos. De ahí que, aun cuando en la alta Edad Media era dable hallar la mayor parte de las obras que habían sobrevivido a la decadencia del mundo antiguo, no fuera posible encontrar, en las bibliotecas de esa orden, ningún diálogo de Platón, por referir un caso de significación indudable.

Ahora bien, en los reinos del canon, esta clase de fenómenos excluyentes implica la presencia de una especie de canónica paralela. En el orbe de Canon City se va formando algo parecido a unos asentamientos irregulares, que aun cuando no se integran del todo a la polis, forman parte de la geografía real de esta. Junto a los rutilantes nombres a los que los medios de comunicación de masas han ido dotando de fama —ese antídoto del olvido, según Gracián— y la crítica practicada en la academia y que las publicaciones más poderosas han venido legitimando, prospera una cada vez más amplia y variopinta grey de escritores de primera categoría. Estos se mueven en una especie de limbo demarcado, de una parte, por el ímpetu de afirmación artística personal y, de otra, por una barrera de contención y de rechazo anticanónico. Ese purgatorio puede representar la condena definitiva

de algunos, pero también la redención de otros. En la medida en que el ninguneo se muestra como un modo de invidencia — como lo es, igualmente, la “invidia”, es decir, la ceguera envidiosa, que impide ver la valía del otro escritor—, no puede rebasar la negatividad de una perspectiva exclusivamente subjetiva. Pero este hecho perverso no basta para anular del todo una existencia objetiva: una obra que no por ninguneada deja de concretar los más elevados valores estéticos. Así se explica la posibilidad de un paralelo canon de los marginados, de los ninguneados por un aparato hegemónico de canonización y por los procesos que le son correlativos.

No es necesario aventurar aquí listas odiosas de autores ninguneados. El tema da para estudios específicos que consideraran el contexto (grupos enfrentados, generaciones...), las prácticas concretas, las actitudes, los discursos justificadores y, en general, todo efecto de poder que hace posible preterir a ciertos autores. Por ejemplo, el examen de algunas antologías poéticas publicadas en el mundo de habla hispana, a lo largo del siglo xx, proyectaría bastante luz al respecto. O el estudio del comportamiento de la adjudicación del Premio Nobel de literatura, siguiendo la huella de balances como el que ofreció George Steiner, en 1984, en su artículo “El escándalo del Premio Nobel”.

Dado que se ningunea lo temiblemente bueno, lo que tiene una calidad tal que pone en riesgo ciertos prestigios y títulos de celebridad artística, no debe asombrar que el ninguneo pueda aparecer, en muchos casos, como una vía ardua y retorcida de canonización alterna. Los preteridos por unos se convierten en los preferidos por otros.

No parece ser el caso de los desterrados del canon, los olvidados.

Aventuro ahora la hipótesis de dos niveles del olvido en lo que concierne a los procesos de canonización. El que corresponde a los lectores individuales y el que se refiere al plano estructural, institucional, obviamente abstracto, despersonalizado.

En el plano individual, el olvido de lo leído parece ser una paradójica necesidad de salud mental. Paradójica, porque se supone que leemos para hacernos de un depósito de saberes, datos, imágenes... que reclaman la conservación, formar parte de una memoria y consolidarse

en ella. Sin embargo, dadas las facilidades actuales de lectura, en los tiempos de lo que Bolívar Echeverría ha categorizado como *homo legens*, debido al bombardeo constante — no importa si fragmentario— de productos procedentes de diversos rincones del orden del discurso, también es cierto que necesitamos olvidar mucho de lo leído si queremos vivir una vida soportable. Se observa, pues, un paralelismo entre las dinámicas de la memoria y del olvido, en su desarrollo vital normal, y el caso concreto del procesamiento de lo recibido a través de las páginas de los libros. De manera que, en muy buena parte de nuestra experiencia como lectores, leemos para a la postre olvidar.

De hecho, esa capacidad de olvido del lector resulta de capital importancia para la suerte de la literatura y para el desenvolvimiento mismo de los procesos canónicos. Parafraseando a Saavedra Fajardo, podría decirse: “Por ser tú tan olvidadizo, o lector, hay tantos que escriben, se publica sin medida y se mueve todo el mundo del libro”. Una fijación excesiva del lector en lo leído equivaldría al anquilosamiento de la actividad editorial, al estancamiento total en una especie de satisfacción discursiva que haría innecesaria la aparición de nuevos libros. De ese modo, podría acontecer con toda probabilidad el anclaje en algo como un canon único, invariante, eterno.

Por su parte, cabe preguntar si el olvido de obras y autores, en el plano colectivo, resulta de iniciativas ex profeso o de una decadencia estética, debida a la disonancia entre los valores artísticos más estimados por una comunidad literaria y los que encarnan los libros y escritores que hayan integrado un canon dado.

Es muy difícil responder esta pregunta con precisión inequívoca. No sería extraño que algunos autores o algunas obras hayan conocido el ostracismo, tras formar parte de un reconocimiento canónico, como consecuencia de iniciativas de cariz crítico-mediático —mancuerna cada vez más común en nuestro tiempo—. Pero también es cierto que no parece ser suficiente la simple intriga exclusiva para obtener resultados de esa índole. Todo parece otorgarle un peso específico bastante grande al choque axiológico que se suscite entre obra y valores estéticos prevalecientes en una comunidad literaria.

Los valores estéticos están demasiado determinados por el despliegue de la historia concreta de la literatura como para que sus efectos no se dejen sentir con mayor o menor fuerza. De modo, pues, que las alteraciones en el orden de los gustos y los valores pueden ejercer una fuerte presión sobre la condición canónica de ciertas obras.

Si se toma como referencia ilustrativa ese peculiar canon que es la lista de los autores que han recibido el premio Nobel de literatura, desde que empezó a otorgarse, puede constatarse la existencia de una serie de nombres cuyas obras no nos dicen hoy día gran cosa, es decir, han sucumbido al efecto disolvente, aniquilador, de la desmemoria. Tan solo entre los autores de habla hispana que, desde 1901, integran esa nomenclatura, se hallan dos nombres, José Echegaray y Jacinto Benavente — galardonados con la codiciada presea escandinava, en 1904 y 1922, respectivamente— que carecen en el presente de la más mínima vitalidad canónica, precisamente porque han caído en un olvido, probablemente muy justo desde una rigurosa perspectiva estética.

Es bien sabido que no siempre privan — al menos, no en exclusividad ni como predominantes— criterios estéticos al otorgar premios como el Nobel de literatura. Como observa George Steiner, con palabras menos amables, es claro que “el registro de premios que la Academia Sueca ha otorgado en literatura ha sido caprichoso y, en demasiados casos, insultante para la inteligencia crítica”. No hay duda de que dicha entidad ha apelado en muchas ocasiones a referencias de índole extraliteraria para premiar a ciertos autores. Esto era muy notorio en los tiempos en que el mundo se movía al son de las tensiones suscitadas por los dos polos de la Guerra Fría: el soviético y el norteamericano. Y en la cúspide de esa supeditación de lo literario a lo que es completamente ajeno a ella se dieron despropósitos como el de premiar como supuesto escritor canónico a Winston Churchill, en 1953, sin menoscabo de la exclusión de una larga nómina de excelentes autores de diversas partes del mundo. O la intriga geopolítica de calado, que derivó en el otorgamiento de la distinción de marras a Borís Pasternak. Pero, pese a caídas lamentables como esta, el premio Nobel de literatura se convirtió en poco tiempo y se ha mantenido por espacio de más de

un siglo como una de las potencias canonizadoras más fuertes, en la medida en que también ha reconocido con justicia a muchos de los mejores escritores del planeta.

Al margen de las causas que originan el hecho de que determinadas obras salgan de un canon en el que gozaron de aceptación por algún tiempo, hay que tener presente que el olvido es una derivación ulterior a dicha exclusión. No parece apropiado hablar de olvido respecto de una obra dada cuando esta nunca ha sido motivo de recordación, es decir, no se ha integrado nunca a una tradición ni ha formado parte de una memoria literaria.

En este punto, la compleja conexión entre memoria y olvido, cuyo abordaje supuso, en su momento, tantos y tan angustiantes problemas a la ardorosa especulación teológico-mística de san Agustín parece extrapolable al ámbito específico de la canónica literaria. Efectivamente, en “los vastos palacios de la memoria”, como se los figura el gran pensador cristiano, en ese “lugar interior que no es lugar”, lo que sucede es que “cuando me acuerdo del olvido, son a la vez la memoria y el olvido los que están presentes”. Esta extraña convergencia es la que también se observa en el caso de la literatura. Es decir, de acuerdo con la misma metafórica espacial, al preguntarnos sobre cómo y por qué fue posible que Echegaray y Benavente padezcan la triste condición de olvidados, se impone tener presente que fueron expulsados de un territorio canónico. Lo cual se concreta como una negatividad en una positividad, un vacío ostensible en el espacio “lleno” de lo canónico. Y, en ese sentido, también se presenta como una conjunción de memoria y olvido: un recordar que no se recuerda.

Así como, según el prominente teólogo cristiano, en general, “es la memoria la que retiene el olvido”, en el caso de la literatura es la resonancia de una antigua integración al canon lo que pone de relieve el olvido de los escritores que ya no pertenecen a él. La célebre imagen agustiniana de la mujer que ha perdido una dracma y que es capaz de hallarla solo en la medida en que la retiene en la memoria es extrapolable a los dominios de la canónica literaria. De manera equivalente, el hecho de mantener a Echegaray y Benavente en la memoria canónica

hace que destaque su ausencia en la economía viva del canon. Esa exclusión de hecho — que no de derecho, obviamente— no operaría efectivamente si no se recordara su anterior pertenencia al real universo del canon. Y si, como advierte el de Hipona, “no olvidamos por completo lo que al menos recordamos haber olvidado”, es dable concluir que, si escritores como los que se vienen mencionando aquí destacan como autores preteridos por el curso de las cosas en la literatura, es porque permanecen aunque sea pasiva y negativamente en el territorio del canon. También sus nombres gravitan alrededor del punto de indiferencia entre la memoria y el olvido, que define la dinámica del canon.

Esa especie de perpetua pregnancia de lo canónico, que sale a la luz a partir del examen de los libros y autores olvidados, podría dar la pauta de una suerte de canon en negativo, que no es lo mismo que un verdadero *anticanon*. Dado que el olvido — al menos en el terreno de lo canónico— no concuerda con una sepultura de títulos y nombres “en el polvo de su nada”, como lo entendía Gracián, sino con una negatividad inherente y, por ello mismo, correlativa a la positividad del canon, no es concebible un reino de lo no canónico y, en ese sentido, contrario al canon (*anticanon*). Es evidente la existencia de procesos exclusores, de fuerzas centrípetas procedentes del corazón mismo del canon, que estimulan la expulsión, el destierro de obras y autores. Pero esa realidad no deriva, necesariamente, en la anulación de estos. La sola presencia de determinado referente canónico da cuenta de una correlativa exterioridad poblada por los excluidos, expulsados y olvidados. Por eso es imposible la aniquilación — anihilación— de estos.

Por eso es posible, además, su eventual integración en cánones alternos. Surge así un canon de los autores y obras excluidos, expulsados y olvidados. Algo que, en principio, se ofrece como territorio de lo negado deviene espacio canónico colateral.

Cabe preguntar sobre los términos en que este territorio alternativo, habitado por una discursividad y una producción literaria puesta en cuestión, negada a partir de los referentes que distinguen al canon positivo, puede ser considerado canónico a su modo. La respuesta a ese interrogante remite a la consideración de que no hay valores estéticos

absolutos. Toda referencia de juicio depende, cuando menos, de quien juzga y de las determinaciones históricas en que existe lo juzgado — en este caso, la literatura—. Así que un relativismo axiológico felizmente vigente puede integrar, en diversos cánones alternos, a los excluidos de cualquier espacio canónico.

Esa posibilidad impone una necesaria cautela respecto de ciertas obras y determinados autores que han sido arrumbados en el amplio coto del olvido. Es cierto que muchos de tales textos han caducado desde el punto de vista estético. Pero no lo es menos que, junto con ellos, pueda haber no pocos que procuran realizar unos valores artísticos que no concuerdan del todo con algunos de los que sustentan y legitiman un canon hegemónico, suscitando con ello una renovada aceptación.

Es perfectamente posible elaborar una amplia nomenclatura de autores que habitan en el olvido sin merecerlo; es decir, sin que se puedan aducir con fundamento razones estéticas que den cuenta de su preterición. Una lista integrada por nombres como Raymond Queneau, León de Greiff, Oswaldo Trejo, Jeanette Winterson, Teresa Gracia, Eduardo Scala, Pedro Casariego, Sergi Puertas, Juan Emar y muchos otros escritores de diversas épocas, edades, partes del mundo, aparte de los que ya Darío había revalorado en su aproximación a los “raros” de la poesía moderna o los “excéntricos” incluidos por César Aira en su *Diccionario de autores latinoamericanos*.

Un nuevo acercamiento al contexto canónico vinculado al premio Nobel de literatura permite ilustrar de manera aún más contundente esa paradójica canonicidad que emana de la exclusión y la expulsión canónicas, es decir, del rechazo a la integración en la memoria y del destierro al limbo del olvido. En efecto, toda una serie de notables ausentes de la selecta lista integrada por los ganadores de la apreciada distinción sueca constituye, por sí misma, un poderoso canon alternativo. Entre muchos otros, estaría integrado por los nombres nada menos que de Rubén Darío, Henrik Ibsen, Miguel de Unamuno, Johan August Strindberg, César Vallejo, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Joaquim Maria Machado de Assis, João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Paul Valéry, Rainer

Maria Rilke, Hermann Broch, Gottfried Benn, Max Frisch, Robert Musil, Thomas Bernhard, Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Graham Green, Ismaíl Kadaré, Mijaíl Bulgákov, Vladimir Nabokov, Yukio Mishima, Constantino P. Kavafis, Salman Rushdie, Mario Vargas Llosa, Juan José Saer...

La cantidad de ejemplos podría aumentar, pero no es la exhaustividad en este punto lo que interesa, sino apelar a una referencia mínima que permita ilustrar el hecho de que hay un conjunto muy amplio de autores olvidados, relegados de importantes espacios canónicos, por razones que poco o nada tienen que ver con criterios estéticos.

Salta a la vista, entonces, que el olvido de algunos autores importantes sucede a su expulsión de ciertos dominios de Canon City. En consecuencia, en el territorio de lo canónico, el olvido se presenta en estrecho vínculo con la exclusión. En concreto, el olvido se manifiesta como un destierro, como una negación de la tierra que anteriormente ha sostenido y nutrido las raíces de determinada obra. No es de extrañar, por lo demás, el papel que en esa segregación desempeñan, no pocas veces, criterios de cariz ideológico, religioso y afín, lo mismo que los intereses que sostienen a las estructuras educativas de los últimos tiempos, en general, reñidos abiertamente con el fomento y el reconocimiento de la mejor literatura.

Visto desde esta perspectiva, el olvido, es decir, la expulsión, el destierro de la tierra de la memoria canónica, sí puede derivar de un proceso vindicativo: de aquella *vengança* de la que hablaba Gracián. Una vindicta, además, de las más terribles, dado que puede remitir a paralelismos con la condena adánica del paraíso. En la visión de Gracián, la memoria canónica, que es equivalente a la fama, se realiza en la figura de la “Isla de la Inmortalidad”. Un lugar en el que “Oíanse cantar regaladamente los cisnes, que de verdad cantan los del Parnaso; nidaban seguros los alciones de la Historia, y andaban saltando alrededor del batel con mucha humanidad los delfines”. Una imagen, como podrá verse sin dificultad, típicamente edénica. Más allá de la figuración mítica, en el terreno concreto de la dinámica del canon, las exclusiones se presentan como expresión de un proceso de carácter negativo, que apunta a determinados efectos de poder.

Ya se ha visto, en su momento, cómo la dinámica del canon se sustenta en dispositivos e iniciativas destinados a ejercer un poder canonizante y excluyente. El olvido, por su parte, al menos en los casos en que no hay razones de (mala) estética que lo justifiquen, se presenta como la expresión de un poder “descanonizador”, un poder de expatriación sigilosa, de expulsión silenciosa. Así, la inducción al olvido puede terminar siendo más devastadora que la censura implacable y abierta.

Es claro, pues, que junto a un justo olvido derivado de la mala calidad de determinadas obras existe otro tipo de olvido que a la postre es inducido por ciertos factores de poder, sólidamente instalados en el territorio en que se desenvuelve la literatura. Un ejemplo claro del despliegue de un poder expresamente dirigido a hacer olvidar, a borrar, a expulsar de los dominios del canon es la negativa a copiar ciertos textos antiguos, en diversos momentos de la historia. Esta ha sido la causa de la desaparición definitiva de una cantidad considerable de obras muy importantes de la Antigüedad clásica. Aunque es notable que, en algunos casos, como sucede con los diálogos juveniles de Aristóteles, ni siquiera esa eliminación física de un objeto discursivo ha sido suficiente para ocasionar una real anulación de la memoria ni, por tanto, para evitar la formación de un tácito canon colateral “del olvido”.

Cuando tal clase de iniciativas de poder no logra la aniquilación de las obras estéticamente fecundas, puede convertirse en un juego peligroso para la dinámica de los espacios canónicos con pretensión hegemónica. Al expulsar lo que pertenece a los dominios de Canon City, al borrar un nombre que integra una nomenclatura, se concreta un efecto de poder innegable, pero no es seguro que ello favorezca la salud del cuerpo que se deshace de unos antígenos. Al contrario, tal acontecimiento puede ser interpretado como el reconocimiento implícito de una falla en los propios procesos de canonización positiva que tuvieron lugar en un momento determinado; pues, ciertas obras a las que se reconoció, en algún grado, una significación paradigmática, aparecen en otra circunstancia como carentes de ella.

La existencia de un canon alternativo, un paradójico canon del olvido, puede terminar operando como el gusano que carcome el fruto maduro

de la memoria. Esa coexistencia indeseada de una presencia negativa con lo que aspira a ser el canon hegemónico y se presenta como tal puede resultar letal para un orden canónico. Todo lo cual convierte en un absurdo sin paliativos la pretensión misma de un canon único y universal. La propia lógica de lo canónico permite evidenciar una imposibilidad tal, puesto que el desiderátum de un canon de esa clase no puede alcanzar un verdadero cumplimiento, en la medida en que propende a potenciar el surgimiento y la inevitable consolidación de una canónica negativa, realizada en términos de un canon alternativo, un canon del olvido.

No es cuestión de someter estos fenómenos a un juicio moral. Cuando más, se trata de proceder al registro de un hecho sin el cual lo más seguro es que la historia de la literatura no podría dar paso a la irrupción de lo nuevo. De hecho, cada etapa de la historia de la escritura con vocación artística se define —esto es, se edifica con límites nítidos— sobre la sepultura de una textualidad canónica previa, cancelada por los valores estéticos prevalecientes en la nueva época. Sin esa depuración que, por momentos, puede acaso resultar ruinoso, no habría devenir ni variación en el curso de la producción discursiva con sentido literario ni podrían efectuarse nuevos procesos canónicos. Es decir, estaríamos ante el caso improbable de una entelequia en forma de canon perpetuo, que en nada contribuiría a la salud de la literatura. Incluso el propio canon occidental que, en la visión de Bloom, tanto debe al rescate de una amplia tradición literaria, prestigiosa en extremo, no podría formularse sino como lo que destaca sobre las ruinas de una larga, milenaria batalla con tendencias discursivas, cuyas concreciones textuales terminan siendo o excluidas o expulsadas del reino ocupado por lo canónico. Y, desde luego, todo ello se manifiesta, en múltiples sentidos, como efectos de poder.

En virtud de una necesidad histórica inherente a la dinámica de los procesos de canonización, que emana de la memoria, y se dirige a la destrucción, anulación, borrado, expulsión, olvido... de nombres de autores y títulos de obras, es dable propugnar la pluralidad de memorias, en total correspondencia con una pluralidad de cánones.

Por su parte, en estrecho vínculo con los procesos de poder propios del mundo del canon está el fenómeno de la literatura apócrifa.

Este fenómeno presenta dos vertientes. Por una parte, está lo apócrifo entendido como la denegación explícita de una condición ortodoxa a determinados textos. Es el caso, por ejemplo, de los llamados “evangelios apócrifos”. Se trata de una rama específica, dentro de un orden discursivo, que es excluida expresamente del ámbito de lo canónico. Su condición canónica es denegada por una instancia de poder deliberadamente aplicada en desconocer el carácter oficial, verdadero, correcto, etc., de sus contenidos. El rasgo distintivo de esta posibilidad de la apocrifidad es la exclusión del canon, a partir de una cerrada contienda en pos del control del espacio canónico. Las obras colocadas en este territorio de proscripción y ostracismo están vedadas del ámbito del canon por su oposición a una discursividad ortodoxa. Sin embargo, el carácter maldito de esa literatura apócrifa actúa también como el paradójico fundamento de un canon alterno. El destierro de obras y autores por razones ideológicas, dogmáticas y afines genera las condiciones del surgimiento de un canon que puede llegar a competir con fuerza con la canónica ortodoxa. Es lo que, por señalar un ejemplo reciente, pone en evidencia la reacción de las instancias jerárquicas oficiales de diversas iglesias ante el descubrimiento del llamado “evangelio de Judas”. La lógica de los procesos canónicos, en estos casos, abre las puertas a la posibilidad de la proliferación y la competencia entre cánones enfrentados.

Pero, a la par de ese modo de la discursividad apócrifa, va otro cuyos fundamentos son potencialmente análogos, aunque pueden llegar a ser incluso contrarios. Se trata de los textos que procuran ser asignados a un autor o a una corriente estética o de pensamiento que ya goza de un fuerte e inconfundible prestigio canónico. Por ello mismo, normalmente se trata de irrupciones discursivas apócrifas posteriores a la canonización de un autor de referencia.

Se puede señalar un caso muy notorio entre muchos: el de los textos apócrifos atribuidos a Platón. Al gran filósofo griego se le atribuye

una serie de diálogos que no compuso y entre los cuales se hallan los titulados *Sobre lo justo*, *Demódoco*, *Sísifo*, *Erixias o sobre la riqueza*... Buena parte de las cartas que también se le asignan al pensador ateniense se ve afectada por una sospecha semejante, cuando no por una certeza plena de inautenticidad. La pretensión de tales libros no es el impulso de una doctrina alterna a la que finalmente se establece como genuina — tal como sucede con la textualidad apócrifa pseudocristiana o paracristiana— ; no se trata de rivalidad teórica o ideológica, sino de lo contrario: la apariencia de una afinidad o similitud tal con el referente original, que induzca a una comunidad determinada a creer que está ante una atribución auténtica a un autor prestigiado y canonizado.

Esta posibilidad de lo apócrifo procura beneficiarse por mampuesto de una canonización preexistente. Determinados autores prefieren el anonimato con tal de insertar su obra en un nicho canónico consolidado.

Esta opción de lo apócrifo tiene cierto cariz parasitario, pues pretende una simbiosis con un autor de gran renombre, es decir, bien establecido en un canon. Podría decirse, entonces, que se trata de un intento no necesariamente deliberado y consciente de fraguar una especie de canon por superposición. Y, trasegando esa ruta, pueden hallarse ciertas “curiosidades” paradójicas, como la que se da con Aristóteles: mientras casi todo lo que escribe en su juventud, expresamente dirigido al público de su entorno cultural, se pierde en su mayor parte a resultas de una planeada labor de ostracismo, lo que queda de él es, en una medida nada despreciable, producto de la tenaz labor de recopilación de sus discípulos. Y, desde luego, a esto que heredamos y que finalmente constituye el *corpus aristotelicum*, se adhieren obras apócrifas, es decir, que aparentan ser aristotélicas sin serlo, en contextos favorables a las doctrinas del filósofo de Estagira.

En un contexto literario más cercano a nuestro presente, se ven casos de vocación de escritura apócrifa por simbiosis, como el *Segundo tomo* de *Don Quijote de la Mancha*, escrito por un tal Alonso Fernández de Avellaneda. Este es un caso típico de producción discursiva falseada por apego a una obra que alcanzó rango canónico con bastante rapidez. En ese caso, el impulso de autocanonización adhiriéndose a una obra

que ya se ha establecido en el territorio del canon rebasa claramente todo afán de protagonismo autoral o personal, pues el término *Alonso Fernández de Avellaneda* es un pseudónimo de alguien que nunca ha sido identificado con precisión.

Un caso parecido al de Avellaneda es el del escritor ecuatoriano Juan Montalvo, autor de *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Montalvo procura colocarse a rostro descubierto en la misma corriente discursiva de la gran narración cervantina, con el fin de adherir su propia escritura a la condición indefectiblemente canónica de su referente.

La pretensión de un canon único, el intento de asentar el “canon occidental”, en exclusiva, como el que protagonizó en su momento Harold Bloom, equivale a la ilusión de dejar establecida de una vez y para siempre, o al menos durante un lapso histórico muy prolongado, una memoria única y monopólica de la literatura. Y, como se ha visto, ello paradójicamente contraviene la lógica misma de Canon City, el espacio canónico, por cuanto le resulta inevitable una dinámica de cuestionamiento, revisión, renovación y fuga, que deriva en la expulsión y el olvido, tanto en la inclusión de nuevos nombres y obras como en la coexistencia de cánones alternos, más o menos marginales.

La aspiración bloomiana a la inmovilidad espacial y temporal, ese afán de alcanzar una ilusoria perfección estática, está siendo cuestionada, en los hechos, por el simple curso de los acontecimientos históricos. Una cosa es lo que pretenden los críticos e historiadores, en plan de ejercer sus amplios poderes en los procesos de canonización, y otra cosa es lo que dicta el despliegue de la cultura —de consuno con la historia política— en el tiempo. La propia memoria literaria es cambiante, lo que equivale a decir que lo son también los procesos de canonización y sus resultados. Por ello mismo, la recomposición de la memoria acarreará necesariamente alteraciones en la situación de todo lo canónico. A este respecto, bastará con citar un solo caso, por demás ilustrativo. El hallazgo del acervo de obras antiguas más grande, en la ciudad de Herculano, en el siglo XVIII, junto con la invención de técnicas y aparatos que posibilitan su lectura, pese al mal estado en que se encuentran físicamente, puede derivar, dentro de no mucho tiempo, en

una modificación sustancial de toda visión respecto de un discutible canon occidental. La simple eventualidad de restituir cuando menos algunos de los nueve libros hasta ahora perdidos de Safo, así como las obras de Alceo, Ennio —tenido por padre de la poesía latina—, Xenocles, Magnes, Eugammo, Neofrón, Macer, Galo, Varo, entre otros, introduce ya una variación en lo existente en todo el ámbito de Canon City. La posibilidad de acceder a toda esa literatura perdida —que, al ser hallada, puede optar ahora por los nuevos procesos de canonización en marcha— no siempre supone la confirmación del estatuto canónico de ciertos autores. Por ejemplo, el descubrimiento relativamente reciente del contenido de *Dyskolos*, la obra más famosa de Menandro, y por ello mismo una de las fuentes —probablemente la más “mítica”— de su canonización a lo largo de los siglos, ha dado al traste con su figura, al mostrar la verdad de su mala factura y de que prácticamente no concreta ningún valor estético estimable.

LA VIDA EN EL TEXTO Y EL TEXTO EN LA VIDA

El atajo de la heteronomía

Aunque el canon de Bloom es resultado de un largo proceso de gestación y maduración, lo cierto es que adquiere relieve en el debate teórico literario, al presentarse como una virulenta reacción a las propuestas de lo que el crítico designa con términos como “escuela del resentimiento”, “apóstoles del resentimiento” y otros afines. Expresiones en las que se deja sentir con claridad el eco de la noción nietzscheana de “moral del resentimiento”, reservada para dar cuenta de los nihilistas, en el sentido negativo y antivital del adjetivo. Con ellas Bloom se refiere a algunas de las variantes más influyentes del marxismo a lo largo del siglo xx, a las corrientes que asumen la “perspectiva de género”, a las que privilegian el examen de las realidades sociales y culturales de los países que antes fueron colonias de potencias e imperios, a los grupos que desde la academia y ciertas publicaciones propugnan “la diferencia” en el plano étnico y cultural, al deconstructivismo, a las tesis de Foucault y Deleuze, a determinadas derivaciones del freudismo — como la lacaniana—, a la semiótica y la semiología, a ciertas aplicaciones literarias de la hermenéutica filosófica enraizada en Heidegger y Gadamer y, en general, todas las opciones adscritas al posmodernismo.

Buena parte de esa abigarrada gama de posibilidades sigue expresando, ciertamente, la actualidad en el terreno de la teoría y la crítica. Por eso, al oponerse a ellas, concretamente en lo que hace a sus derivaciones en el terreno de los estudios literarios, Bloom aparece como un crítico conservador y aun reaccionario. Pero hace falta hilar más fino a la hora de tratar de comprender y caracterizar sus argumentos.

En realidad el dualismo polar nuevo-moderno contra caduco-antiguo se ampara con complacencia excesiva en el supuesto de la

pertinencia incondicional de la transformación revolucionaria. La Modernidad adoptó a la revolución, en su momento, como uno de sus valores centrales, algo que se debe desear y procurar sin reflexión ni discusión. Y, tal vez sin mucha conciencia de ello, los posmodernistas han continuado esa elevada estima por la contestación radical, asignando a toda crítica de una Modernidad ya cargada de siglos una legitimidad absoluta. El hecho de no haber aceptado esta predisposición — en el fondo, deplorablemente acrítica, aunque se disfrace de lo contrario— es un mérito que se debe reconocer a Bloom.

De diversas maneras, las tendencias que confluyen en esa corriente que Bloom califica como “del resentimiento”, con acrimonia y menosprecio inconvenientes, y cuyo poder en el presente es innegable, tienen en común la proclividad a cuestionar los grandes valores que han guiado a la tradición humanística durante siglos. Esto no es por sí mismo objetable. Al contrario, lo que es inaceptable desde el punto de vista del espíritu crítico es la conformidad irreflexiva con esa herencia. Pero lo que el profesor de Yale recrimina a sus oponentes no es tanto el hecho de impugnar una forma más o menos tradicional de entender la literatura, sino el de recurrir a criterios extraliterarios para hacerlo, así como el de apelar a unos valores de dudosos fundamento y conveniencia. Las escuelas que Bloom tiene en la mira abordan el hecho literario, según cada caso, desde estas dos perspectivas: la de su pertinencia respecto de unas condiciones históricas — esto es, culturales y sociales— y la del modo en que realiza su compromiso con la experiencia estética, que se supone inherente a toda relación entre el texto y sus lectores. Por ejemplo, las tendencias vinculadas al marxismo o a los estudios de género o los poscoloniales aguzan la mirada en las páginas de un libro en busca de una valoración de la lucha de clases o la conflictividad política o el tratamiento adecuado de la situación de las mujeres o de minorías étnicas o de elección sexual. Las vertientes inspiradas en Foucault o Derrida, por caso, atienden a las estructuras y las relaciones que cristalizan en un texto literario, al margen del componente humano que pueda estar implicado en ello. Dado que no pretendo dar aquí lección alguna sobre estas escuelas, puedo aumentar un grado más en

esta condensación simplificadora diciendo que la idea que, en general, unifica e identifica a estas escuelas es la de “proceso sin sujeto”.

Bloom se rebela con razón — aunque con argumentos más que discutibles— contra quienes juzgan una novela o un poema como buena o mala, según si ayuda a concienciar a los oprimidos o no, si asume la corrección política respecto de la suerte de las mujeres o no, si denuncia adecuadamente o no la condición de determinadas minorías sociales. De manera parecida, se alza contra una lectura que, según su punto de vista, se limita a detectar las regularidades que han hecho posible la conformación de un texto o las zonas de este en las que operan las diseminaciones y desconstrucciones de lo real, de acuerdo con el impulso autónomo del lenguaje y su lógica intrínseca.

En concordancia con el rechazo de estas dos posibilidades, Bloom propone una trama teórica-crítica cuyas dos piedras de toque, en última instancia, son los valores estéticos específicamente operantes en la literatura, por una parte, y el placer y otros efectos vitales, por la otra. “Valor y placer” sería la divisa que contiene la quintaesencia del proyecto bloomiano. No obstante la claridad y la contundencia que ostenta a primera vista, la fórmula de marras no está del todo exenta de problemas y oscuridades, por lo que requiere ser sometida a un mínimo escrutinio crítico.

Con el recurso a ciertos valores literarios — concepto sobre el que abundaré más adelante—, Bloom pretende poner remedio al “caos” debido a la propagación del relativismo cultural. El multiculturalismo, la reivindicación de identidades diversas, en un mundo descentrado y carente de referencias incondicionales, ha dado pie a una nivelación de los criterios a partir de los cuales se juzga una obra de arte o de literatura. Ello ha acarreado consigo una especie de raro igualitarismo estético. Se considera que, en principio, nada impide una atención equitativa, tanto a las grandes obras incluidas en el canon, que se ha venido formando durante siglos en Occidente, como a las que provienen de otros ámbitos culturales o dimanen de la industria artística masiva.

La actitud de Bloom es plenamente compartible en lo que implica de rechazo a esa farsa confundente y, en verdad, generadora de un

mal caos. Sin necesidad de coincidir por completo con el crítico de Yale, en principio es innegable la posibilidad y la necesidad de elevar al máximo las exigencias ante toda obra con pretensión artística y de rehusar como falsamente decisivas las referencias extraestéticas, de la clase que sean. Sin embargo, me parece igualmente atendible la objeción en contra de la supuesta pureza y transtemporalidad de los valores, que Bloom propone — la extrañeza, la originalidad, etc.— como referencias reguladoras del juicio sobre la condición realmente literaria de un texto o no. Es decir, me parece digno de atención el reparo de los multiculturalistas de diversa índole, en el sentido de que no es posible atenerse a presuntos referentes absolutos y ahistóricos, puesto que en última instancia el canon occidental está casi exclusivamente habitado por sujetos que son hombres, tienen piel blanca y están muertos.

En realidad, esta confrontación — tal como por lo general ha sido planteada— se basa en una oposición de extremos aparentemente irreductibles. Se puede y se debe secundar a Bloom en lo que toca a anteponer criterios estéticos ante otros que respondan a otro orden de intereses; pero no se le puede seguir en la pretensión de absolutez y universalidad de tales criterios, como si no tuvieran nada que ver con la historia. No creo en valores incondicionados, y los que se ofrecen como tales, desde ese mismo momento, ya están mostrando cierto sesgo de índole histórica. En rigor, la contraposición entre valores absolutos y relativos es inconsistente, falsa. Todo valor, todo criterio, en último término está condicionado por algo y, por ende, siempre es relativo. Por su parte, dado que este relativismo de fondo de todo referente axiológico aparece como una evidencia de la realidad, se puede y se debe considerar con respeto e interés toda obra con intención artística, producida desde un ámbito criterial distinto al que se ha impuesto secularmente en Occidente. Sin embargo, ello no justifica de ningún modo el otro extremo, igualmente abominable, de condescender con tal o cual texto por el simple hecho de que es ofrecido por alguien que no es blanco o es mujer o es homosexual o es un perseguido político o pertenece a un grupo socialmente segregado u ostenta la presunta perfección de reunir varios o todos estos atributos extraliterarios.

La condición histórica de los valores estéticos impone un examen crítico permanente de estos. No hay valores eternos, como piensa y proclama Bloom. Es por completo falso que nuestra lectura de Píndaro, por ejemplo, sea igual o siquiera equiparable a la de los receptores — lectores u oyentes— griegos de su tiempo. Y si aún podemos gozar de su poesía es porque formamos parte de una comunidad poética en la que constantemente se reprocessan sus referentes de sentido, y podemos acercarnos a ella de acuerdo con unos criterios de valoración cuya pertinencia viene dada por una relación estética decidida por nosotros en nuestra circunstancia, no por una axiología transtemporal, incondicionada. Sin embargo, ese carácter histórico de las referencias de juicio crítico — es decir, de nuestra irremisible propensión a decir “esto es bueno” o “esto es malo” o “esto es mejor” o “esto es peor” — nunca puede justificar la tendencia “social” o “política” a preterir los compromisos que nuestras estimaciones tienen con lo estrictamente estético. El hecho de que un autor pertenezca a una etnia o a un género o a un grupo político, o se adscriba a determinada sexualidad es, sin duda, un dato interesante a la hora de apreciar un texto, pero no lo es tanto como para suplantar la exigencia de que esté bien escrito, bien estructurado, enriquezca en algún grado nuestra existencia como humanos... en suma: de que concrete lo que para nosotros vale verdaderamente, desde el punto de vista estético.

Consecuente con estas batallas un tanto quijotescas y salpicadas de invectivas algo excedidas de bilis, Bloom opta por el atajo de la heteronomía; es decir: por la imposición al lector potencial de una lista canónica de autores y obras, adosada a su propuesta axiológica, que no necesariamente se limita a lo expuesto en *El canon occidental*, aunque este es un libro que se basta a sí mismo y contiene lo principal al respecto. Este es el camino más fácil, el atajo menos conveniente para acometer con alguna efectividad cultural el encomiable interés bloomiano por salvar a la buena literatura de la confusión relativista y el falso igualitarismo estético, sostenido con alfileres desde el muy pertinente igualitarismo social. De ese modo, el renombrado crítico norteamericano da una nueva vuelta de tuerca al discurso del asedio,

a la lógica que de por sí determina los procesos puestos en marcha por la crítica. En lugar de buscar otra opción, acorde con el fenómeno positivo de la diversidad y con la complejidad que de ella deriva; en vez de procurar una crítica radical de la misma crítica como se ha entendido hasta ahora, se aplica en proporcionar a esta una herramienta que potencie el acoso que, en última instancia, se convierte en exclusión autolegitimada.

En la lógica del asedio crítico, tal como lo ejerce Bloom y quienes concuerdan con su canónica, el principio de sacra elección —cuya raigambre religiosa ya he destacado— no radica en el puro capricho gratuito de un poder divinizado, sino que procura su legitimación en argumentos, aunque estos no sean necesariamente racionales. Bloom ha insistido en varias partes de su amplia obra sobre la condición no científica ni técnica de la labor crítica, pero sin llegar a proponer una arbitrariedad pura y extrema. No sería, pues, disparatado señalar en esta visión un conveniente equilibrio entre la prepotencia divina asumida y aun celebrada por el monoteísmo y una deliberación calculadora más propia de atmósferas politeístas. Gombrich se encarga de rememorar un pasaje de una novela de Agatha Christie, en el que la falta de educación clásica de la asesina facilita el descubrimiento de su culpabilidad. El dato viene a cuento porque lo que esta infortunada dama ignora es la diferencia entre el troyano Paris y la capital de Francia. Y la referencia a aquel se explica porque, como sostiene Gombrich, Paris emite un célebre juicio que termina siendo un “infortunado intento de arbitraje que condujo a la guerra de Troya”. Lo que importa destacar en esta alusión a la mitología griega es el proceso de ponderación sobre cuál de las tres diosas —Hera, Afrodita o Atenea— merecerá la manzana de oro que la invista como “la más bella”, según el pérfido desafío que la Discordia agraviada impone a Paris. Finalmente, después de lo que hoy llamaríamos un estudio de la relación entre costos y beneficios, este opta por lo que considera la posibilidad que “vale” más, aunque curiosamente sea la más reñida con los intereses mercantilistas y los ideales neoliberales hoy en boga: Afrodita, alegoría del amor y del placer sexual.

Con todo esto quiero evidenciar que la lógica del asedio, en su derivación canónica, necesita la valoración más o menos sustentada en argumentos, aunque sus fundamentos más hondos se remontan a la elección de estirpe divina. Y, en la medida en que precise de una referencia axiológica, se enfrenta a una disyuntiva: ¿se puede contar con valores estéticos sólidamente establecidos e impuestos por una autoridad que estaría sobre el lector y el crítico o, por el contrario, la natural e inevitable disposición demasiado humana a valorar debe basarse en la propia capacidad crítica del sujeto que efectúa la estimación?

En verdad, el dilema está planteado aquí de manera polar. En los hechos es difícil y acaso imposible una oposición tan tajante de opciones. Lo normal es alguna armonía entre referencias heterónomas — como la autoridad de un maestro pensador o un mandarín de la crítica— e impulsos autónomos. Sin embargo, también es cierto que tales combinaciones tienden a escorarse hacia un extremo u otro. Y, en el caso de Bloom, es obvio que apuesta con todo por la imposición autoritaria de un patrón canónico, limitando seriamente la soberanía crítica del lector.

El que ha escogido Bloom es el camino más fácil, pero el menos efectivo ante las tendencias que pretende combatir. En principio, no es un imperativo evidente que debamos enfrentarnos al relativismo cultural, aunque sepamos que estimula la confusión general entre las mentes menos dispuestas al juicio estético con criterio propio. Y si ese fuera el caso, es desde todo punto de vista objetable la idea de que tal enfrentamiento deba darse en función de la imposición de un canon heterónimo. Ciertos datos fácticos, como el papel de las leyes del mercado en el desenvolvimiento de una literatura o la irrupción de importantes manifestaciones culturales desde regiones periféricas, cuestionan la eficacia real de la propuesta de Bloom. No es con absolutismos como se podrán afrontar los efectos perniciosos que comporta una diversidad reacia a jerarquizaciones.

En lugar de fijarse tanto en las secuelas negativas de la diversidad y el relativismo culturales, como hace Bloom, es dable y deseable poner la mira en sus potencialidades, que también las tiene. En vez de oponerse

a esa realidad y tratar de anularla con un canon absolutista, lo mejor será repotenciarla, llevarla hasta el extremo de sus consecuencias posibles.

¿Qué se puede esperar de ello? En primer lugar, la proliferación, la explosión de producciones culturales de todo tipo. Sé que, ante esto, el fondo monoteísta que los sostiene, reforzado por las exigencias inherentes al modelo de la Discordia — es decir, el de la valoración que opta por una única posibilidad, una *monotonía*, una *monocromía*—, impedirá a la mayoría de los críticos más exigentes otra reacción que no sea la de rasgarse las vestiduras. Pero es que olvidan o no perciben la otra consecuencia del fenómeno en cuestión: una natural jerarquización de lo diverso.

La diversidad de las expresiones culturales es mucho más que una convivencia atómica y plana de estas. El simple despliegue de la pasión por la distancia y la distinción, el mero impulso hacia lo mejor — que coexiste sin contaminarse con su contrario: la inclinación hacia lo peor, y no se deja ahogar por la proliferación— convierten la efervescencia de lo diverso en algo que fomenta el surgimiento de una pluralidad de centros siempre abiertos y más o menos circunstanciales o efímeros. Así, frente al monocentrismo inherente al espíritu canónico, se yerguen las enormes potencialidades del policentrismo a que da lugar la pluralidad de opciones culturales.

La forma más positiva y aceptable de acometer la realidad del descenramiento, la confusión criterial, el relativismo irreflexivo, la proliferación desbordante de lo malo y feo salpicado de lo mejor es la orientación adecuada de nuestra capacidad de juzgar, de nuestra predisposición espontánea a valorar la escritura con intención artística, que por lo demás viene acompañada de algún grado y modo de la experiencia del placer. Estimular nuestra autónoma facultad de apreciar una obra disfrutándola: ese debe ser el camino a seguir, al margen de toda referencia heterónoma. Y, por supuesto, no solo desde el texto mismo — en virtud del imperativo de que todo libro con intención artística debe decir algo humanamente valioso, al tiempo que nos deleita—, sino desde el ejercicio de la crítica y desde la educación estética de la persona, a todos los niveles y con todos los medios legítimos a nuestro alcance.

La reivindicación de un relativismo crítico y, de todos modos, sustentado en valores firmemente asumidos, así como de un policentrismo dinámico, no responde a un simple antojo. Parte no solo de la aceptación de fenómenos realmente existentes en el mundo actual — como el ya señalado de la proliferación industrializada de expresiones culturales—, sino también del reconocimiento de una radical democracia de la experiencia estética. Cada línea del canon bloomiano es una especie de barroto que pretende aprisionar la natural predisposición humana a juzgar y degustar. Desde la elevación en que se desenvuelve todo lo que se autolegitima con el recurso a algún modo de lo divino, el canon occidental procura pautar una corrección del gusto. Esta pretensión se contrapone al hecho cierto de que todo ser humano está dotado de un poder para disfrutar y apreciar — lo mismo que para rechazar y sentir dolor o cualquier modalidad de displacer—. Dado que este sentimiento es personal e intransferible, no hay manera — al menos, dentro de las coordenadas de sentido de lo que llamamos *normalidad*— de proponer unos placeres o dolores mejores o peores que otros. Nadie puede arrogarse, pues, en principio, una superioridad estética frente a otros que considere inferiores en este plano. La vivencia de una tragedia de Eurípides no es comparable con la que suscite un culebrón latinoamericano. Esa imposibilidad de cotejo impide hablar de la superioridad o la inferioridad de una experiencia respecto de las demás.

Lo antedicho no supone negar el hecho de que, como advierte Gombrich, “generalmente, reconocemos grados de excelencia”. Pero esta posibilidad de jerarquizar experiencias posibles viene dada por referencias diferentes a la disposición a sentir placer o dolor, tales como la capacidad de establecer exigencias culturales cada vez mayores, más complejas, en todos los órdenes, más allá de los que atañen estrictamente a la literatura.

No solo es distinto lo que cada quien siente en su relación con determinado texto u obra de arte: es único. Se trata de una comunidad en la diferencia: identidad humana en lo tocante al poder de vivir lo artístico y unicidad personal en lo que respecta a la manera de hacerlo. Ello hace que una manifestación de deleite positivo, como “Me subyuga

esta obra”, proferida ante una novela de Nabokov, tenga el mismo valor existencial que un vulgar “Me encanta”, expresado frente a una noveleta light, catapultada por alguna maquinaria mercadotécnica de editoriales movidas por el más primario interés de lucro. Ahora bien, si el espectador complaciente con las telenovelas corrientes no alcanza a beneficiarse de una tragedia clásica griega o shakespeariana es porque no ha repotenciado sus propias virtualidades estéticas, no porque carezca de ellas o estas sean “inferiores” a las de otros — lo que sea que signifique aquí ese adjetivo—. Ello puede lograrse, como ya se ha adelantado, por medio de un constante refinamiento, es decir, una educación entendida en sentido amplio, más allá — y cada vez más, por cierto— de los aparatos educativos formales.

Realidades como el policentrismo, la proliferación, la irreductible voluntad humana por distanciarse y distinguirse, junto con la “democracia” y la educabilidad del poder de vivir y de estimar cualesquiera de las posibilidades de lo estético exigen, hoy día, la cancelación de toda heteronomía canónica y un cuestionamiento radical de la lógica del asedio, en la que se ha basado hasta ahora la existencia misma de la crítica literaria.

Envido: el texto como pretexto

Así como el gusto remite al ámbito del sujeto, el texto viene a ser la forma en que la literatura se nos ofrece como objeto. Quiero evitar toda mistificación a la hora de pensar en la noción de ‘texto’. Para los efectos de esta reflexión, bastará con describirla como una interrelación de palabras, cuyo sentido viene dado por una deliberada intención estética. Por ello, cuando sea necesario, echaré mano de la palabra *obra*, a la que aquí consideraré sinónimo de la que acabo de definir.

Frente a la evidencia del sujeto y los resultados indudables de su dinamismo espontáneo, en la visión del mundo que domina después de Descartes el objeto carece de base ontológica propia. De hecho, las certidumbres que pretenden dar cuenta de las cosas concretas derivan siempre de los procesos que tienen lugar en la subjetividad. Por eso, no

es aventurado afirmar que la intuición empirista de que *esse est percipi* [ser es ser percibido] sintetiza la imagen moderna y contemporánea de la realidad y el modo de configurarla.

La idea cartesiana de ‘certeza’, entendida como representación clara y distinta, cuya consistencia inquebrantable viene dada por las operaciones de la razón, pone en entredicho el supuesto de una realidad objetiva, si por tal se entiende algo independiente de las estructuras subjetivas. La relación sujeto-objeto no se entiende, aquí, como la afección de una cosa en el alma de quien la conoce. No hay aquí cosas en sí que se impongan a la mente, desde fuera. Lo que se da, en todo caso, es una correlación: la implicación de un término por la dinámica del otro: la del objeto, desde la innegable actividad del sujeto.

En último término, lo que entendemos por objeto o cosa — al margen de sus grados de sustancialidad o materialidad— es siempre un correlato del sujeto. Algo que queda claro, al menos desde Schopenhauer, es que incluso las teorías materialistas son algunas de tantas variantes de las representaciones que produce la subjetividad. Decir que, en el fondo, toda realidad es materia no pasa de ser un pronunciamiento *incierto*, que se hace desde los dominios del sujeto, sin que se pueda ir más allá. Por lo que toca al punto de vista idealista, se registra una limitación análoga: como no es posible saber a ciencia cierta la naturaleza última de las cosas, tampoco es dable establecer que esta sea el espíritu absoluto o alguna otra entidad semejante. La disputa entre materialismo e idealismo ha sido una especie de pasión inútil, que Schopenhauer explica — pienso que de modo pertinente— por una concepción errónea de lo que es causa y de lo que es la ley de causalidad; a su vez, esa falla impele a sus exponentes a propugnar indebidamente la Materia y la Idea como supuestas causas de todo lo real.

Sin negar el enorme interés que justificadamente puede suscitar aún hoy día, tampoco podía prosperar en la atmósfera teórica y espiritual de la Modernidad — pongo por caso, entre otros— un sistema como el que elabora Spinoza. Su panteísmo, sustentado en el supuesto de un Dios del que cada sustancia particular es una modalidad, una especie de hipóstasis, supone la continuación de una dogmática

esencialista, que subordina al sujeto a una realidad absoluta, es decir, objetiva por sí misma. Por lo demás, resulta igualmente endeble el proyecto heideggeriano de actualizar la vieja *aletheia* — palabra con la que los filósofos griegos designaban la noción de ‘verdad’—, puesto que desde Descartes hasta el presente, sin que se otee cambio alguno a este respecto en el horizonte, se antoja inconcebible un ser que juega a mostrarse y ocultarse, cuyo “desencubrimiento” acontecería en la apertura que caracteriza al *Dasein* (el ser-ahí, el ser humano).

De acuerdo con las líneas antecedentes, el texto se nos presenta como un objeto más entre otros. Lo que tiene de cosa pone al descubierto su carácter de correlato de una subjetividad, que opera en el orden del sentido, estructurando el sistema de los objetos en el que estamos inmersos.

Sin embargo, es obvia la especificidad del objeto llamado *texto*. Todos sabemos que un buen poema o una gran novela no son cualquier cosa. No es necesario demostrar que estos tienen características peculiares que los distinguen de los demás objetos. Y esa singularidad viene dada, cuando menos, por la intención desde la que una red de relaciones intersubjetivas constituye el texto, y por el efecto que este trata de desempeñar en el seno de dicha red, donde su presencia adquiere sentido. Tanto la tal intención como el efecto mencionado se distinguen por tener una índole estética, es decir, por estar referidos a experiencias de placer y por remitir a valores operantes en una comunidad literaria. No hay, pues, una sustancialidad o una esencialidad universales que funden, de una vez y para siempre, la condición artística de ninguna obra de literatura, por excelente que sea.

La endeblez ontológica de todo objeto se muestra particularmente evidente en el caso del texto. También este carece de bases propias y se reduce a ser simple correlato de una subjetividad. Pero también es necesario tener en cuenta la particularidad del tipo de sujeto del que emana la obra literaria.

Todo lo que puede decirse acerca de la soledad y la orfandad del sujeto, en general, así como sobre su carencia de asideros con la confiabilidad y la solidez procedentes de algún fundamento absoluto

— como el Dios de estirpe judaica— es válido para entender la situación específica de la subjetividad intencionalmente destinada a producir objetos estéticos. La radical autonomía del sujeto moderno — es decir, la mencionada heautonomía kantiana— sería el antecedente antropológico de fondo, que se aviene con la figura del creador artístico, tan común en nuestro tiempo y en los dos últimos siglos, pero impensable en épocas anteriores a la Modernidad.

Es lógico, por su parte, que a ese sujeto cuyo dinamismo creativo — tanto en lo que hace a la producción como a la recepción de literatura— carece de sustentos trascendentes absolutos, le corresponda como correlato un objeto similarmente endeble: el texto. En concordancia con ello, en el plano histórico, la secularización moderna del mundo trae aparejada una liberación de todo escrito, que ya no alberga un contenido absoluto, un sentido único preestablecido. Así pues, al menos *ex hypothesi*, en el campo de la escritura con intención artística, podría decirse que la heautonomía del sujeto se aviene con una autonomía amplia, aunque relativa, de la obra. Y podría agregarse aún que a la orfandad del sujeto le corresponde un desamparo, un abandono del texto a su suerte.

El célebre *dictum* de Valéry, en el sentido de que el autor nunca teje un texto perfecto y acabado, sino que lo abandona, recoge con fidelidad un fenómeno histórico en el seno de la cultura literaria del Occidente moderno. Como tal, debe ser visto como la derivación de una serie de antecedentes. No voy a detenerme a detallar aquí ese proceso, cuya atención corresponde más a historiadores. Pero no estará de más referir, aunque solo sea al pasar, algunos precedentes dignos de interés. En pleno siglo XII, en una atmósfera que empieza a potenciar la lenta andadura hacia la liberación del individuo respecto de las alienaciones comunitarias medievales, especialmente a raíz de las cruzadas, Hugo de San Víctor asume el texto como fuente de luz que busca el destello del ojo lector. En este caso, la lectura viene a ser el encuentro de dos realidades objetivas en sí mismas, aunque procedentes de una única divinidad: la que emanaría del manuscrito sacralizado por la palabra que contiene, y la *lumen oculorum*, puesta por Dios en los hombres

desde el génesis. Siglos más tarde, todavía Montaigne se queja de que “il y a plus affaire a interpreter les interpretations qu’a interpreter les choses, et plus livres sur les livres que sur autre subject: nous ne faisons que nous entregloser”.

Esta contraposición entre cosas e interpretaciones habla de la persistencia de un objetivismo o realismo, que por cierto aún hoy resuena en las obras de algunos críticos y pensadores. Pero ya Loyola parece anticipar la estética kantiana cuando observa que, en su tiempo, el arte supone ver “con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla lo que quiero contemplar”. Aquí se observa ya la posibilidad de una creatividad artística de fondo; pues el texto no está dotado de ninguna esencia que sirva por sí misma para legitimarlo en el plano estético ni el sujeto creador posee poderes realizadores infalibles. Ya aquí se puede apreciar cómo el específico lugar de cumplimiento real de la obra como objeto de arte solo es pensable a partir de entidades relacionales — no esenciales— que se buscan y necesitan recíprocamente y sin cuya mutua complementariedad carecerían de significación.

El texto se le presenta al lector o receptor moderno y contemporáneo como un objeto desacralizado, secularizado y desamparado. Ya no es la emanación de un ser absoluto trascendente ni cuenta en apariencia con otro asidero — para estar efectivamente presente en el mundo— que lo asumible en ellas como virtudes y valores estéticos. Ya no necesita rendir tributo a ninguna dogmática religiosa ni a verdad científica alguna ni a una ideología político-social, para ser y justificarse. Esto supone la posibilidad de hablar en términos de una autonomía relativa de la obra, puesto que desde su propia situación de ente abandonado a su suerte debe abrir y andar su propio camino, alinderar el lugar para su realización como hecho estético. En definitiva, estamos ante un objeto autorreferente en grado sumo.

No obstante, esa autarquía estética del texto no es total ni debe inducir a menospreciar el fundamento humano que la sostiene. Al contrario, el texto es una realidad profundamente humana, porque comporta un “desde” y un “hacia”: una trayectoria cubierta siempre por alguna expresión intencionada. En tanto que cosa, toda obra condensa lo que

expresa un sujeto creador. Parte del sentido en que se funda viene dado por sus cualidades estéticas, pero sería un auténtico *sinsentido* si no contara también con una referencia fuera de sí, si no fuera ofrecida y permaneciera como disposición abierta a la experiencia estética de sus potenciales receptores. Así pues, la condición humana y humanizante del texto viene dada por el hecho de ser expresión intencional, que va en busca de la expresión intencional que le corresponda.

En el plano estético, la interrelación sujeto-objeto puede entenderse como concomitancia entre diversas fuentes de expresión. Al margen de su proyecto teórico — una fundamentación de la metafísica desde la condición expresiva de lo humano— hace bien Eduardo Nicol en concebir la obra literaria como resultado de la superposición de varias capas de expresión, desde la espontánea y primaria, hasta la más depurada. Aun cuando, para Spinoza, por ejemplo, la expresión es un atributo general de lo real y, por ello mismo, habría que suponer que se evidenciaría en los actos intencionales del sujeto creador y en los del sujeto lector, lo cierto es que el texto supone un plus de expresividad, que explica el hecho de que nunca sea un ente neutro, carente de significación. Así, el texto se da como objeto intencional que interpela vivamente al sujeto en la medida en que es propuesto como una “marca” con sentido; esto es, para decirlo al modo de Platón: *symbolon*.

Con lo antedicho no hago sino subrayar la raigal inesencialidad del texto, de la obra con pretensión estética. En última instancia, la categoría que define su endeble realidad es la de “relación”. Las ideas de ‘expresión’ e ‘intención’, que acabo de destacar como claves de su sentido, remiten siempre a la fundamental condición relacional de todo fruto de la escritura.

En definitiva, el texto resulta de un proceso subjetivo; por eso es representación, para decirlo con palabras caras a las ontologías que abrevaron en la filosofía crítica kantiana. Por eso es un objeto que, al ofrecerse, actúa como una suerte de “pretexto”, de preelaboración artística, de cara a las operaciones subjetivas que desemboquen en la correspondiente experiencia estética — siempre creativa, a su manera— del sujeto que lo acoge. De ese modo, la obra viene a operar como

la carta que, en el juego de naipes, desata todo el resto de la dinámica del envite y el azar. Ese envidia alegoriza, ciertamente, la endeblez inesencial de todo escrito, pero también las fecundas potencialidades del entreveramiento (relacional) de expresiones e intenciones en que acontece la experiencia literaria.

Por lo demás, la referida endeblez explica la permanente tendencia a la desrealización que caracteriza a la existencia del texto, lo mismo que su proclividad a modificarse proteicamente, poniendo siempre a prueba los cimientos de su consistencia estética. Es decir, pone en evidencia su condición histórica: el hecho de estar sometido a la acción del tiempo. La índole temporal del objeto-texto comporta, necesariamente, un reordenamiento permanente de las referencias en que se sostiene su naturaleza relacional: cambia el sentido de las expresiones, se alteran las intenciones, se redefinen los valores artísticos, se reorientan los procesos de gusto...; en suma, son siempre otras las bases de la experiencia literaria.

No será difícil advertir cuán distante se halla esta manera de entender el texto y los procesos de que dimana, así como los que suscita, de la visión que al respecto se infiere de la canónica de Bloom. Su confusa diatriba contra el historicismo en la crítica — compatible en lo que tiene de impugnación contra la dogmática ideológica en que este se sustenta— ostenta el inconveniente de ser tributaria del esencialismo. Desde luego, ello es congruente con el proyecto de hacer valer un canon universal; pero la congruencia no es razón suficiente para optar por una propuesta cuyo cimiento principal — si no único— es la creencia infundada en el sustrato esencial, permanente, indemne al tiempo, de la buena escritura.

El combate al relativismo estético es, a mi entender, la principal obsesión de Bloom. No encuentro, sin embargo, en esta postura un fundamento real y atendible, dado que ni ciertas creencias dogmáticas, de tinte conservador, ni lo que pareciera un simple sentimiento de aversión alcanzan esa categoría. La condición inesencial, relacional, expresiva, intencional e histórica del texto nos priva, hoy día, de todo absolutismo estético meridianamente sustentable. En consecuencia, más que

abominar del relativismo y combatirlo con un canon heterónimo, se requieren iniciativas enderezadas a fortalecer las condiciones de la más elevada experiencia estética a escala, en primer lugar, de cada sujeto y, en segundo término, del espacio artístico donde aquella tiene lugar.

La experiencia del placer

Uno de los criterios en los que Bloom cifra su canónica es el placer. Visto de modo genérico, me parece un referente insoslayable en los procesos relativos a la creación y recreación secundaria — para no hablar de *recepción*— del texto. No concibo un mundo-de-la-literatura reñido con el gozo. Sería algo tan inconcebible como un mundo-de-la-vida privado de las irrupciones de la delectación.

Sin embargo, esa justa reivindicación del placer enfrenta, cuando menos, dos reparos de importancia: no se sustenta en una aclaración conceptual meridianamente efectiva ni basta, como criterio, para fundar en su completud la experiencia literaria. La elucidación de los términos con los que se entreteje una reflexión no solo es un saludable requisito de método, sino una condición básica para la comunicación de ideas y para la activación adecuada del consiguiente debate. No pretendo la imposibilidad de ofrecer, aquí, definiciones universalmente aceptables sobre el tema, pero sí me siento obligado a poner en claro sumariamente las nociones con las que pretendo abordarlo con un mínimo de efectividad teórica.

Conviene pensar la evidencia humana del placer en su relación con las ideas de experiencia y gusto. Sin que ello implique una adhesión acrítica al pensamiento de Kant a ese respecto — en especial, la parte concerniente a sus tesis estéticas—, considero que puede ser útil tomarlo en cuenta como punto de partida de la reflexión y como una posibilidad, entre otras, de dar alguna razón sobre él con bastante fundamento.

Reconocer que el sujeto — en su modalidad básica moderna— sigue vivo implica admitir que se mantiene activo, que continúa siendo el productor permanente e irrefrenable de representaciones que intuyeron

Descartes y, sobre todo, Kant y quienes en algún grado lo han secundado. Sé que no es fácil entender lo que se quiere decir cuando se habla de *experiencia*, pero también tengo conciencia de que lo que esta palabra expresa, en el contexto del pensamiento crítico, no es un misterio, y se inscribe en el ámbito de la evidente elaboración de imágenes de las cosas del mundo; es decir, en el plano de la generación constante de objetos que, en el fondo, vienen a ser síntesis de múltiples cualidades y determinaciones de diversa índole. Dicho con menos palabras: la subjetividad produce, y lo que produce es experiencia.

Como se notará, hay una afinidad semántica entre *representación*, *experiencia*, *objeto* y expresiones como esa de *imágenes de las cosas del mundo*, que acabo de proferir. Esta similitud de significados permite nombrar con el vocablo *experiencia* todo lo que produce la subjetividad.

Percibir, entender, en general conocer, lo mismo que sentir placer y dolor o desagrado y valorar son, así, modos de la experiencia. De ahí que, en lo fundamental, las filosofías poscartesianas entiendan por *experiencia* la alteración sufrida por el sujeto a resultas de la operación espontánea de sus propias facultades.

Ahora bien, la experiencia no se limita a ser una afección efímera e inocua, sino que “llena” la subjetividad, a la par de que la altera. Por lo demás, esta idea está presente en el significado mismo de *aisthesis*, palabra que designa no solo la sensación, percepción o cualquier forma de conocimiento inmediato, sino también *huella*, *pista*, *vestigio*. Aunque no se puede identificar con ella, la experiencia moderna evoca a la *týposis* estoica: las impresiones recibidas dejan huella en el alma. Por eso dirá Hegel, en la introducción a su *Fenomenología del Espíritu*, que la “atención al presente” — es decir, la experiencia— deviene “movimiento dialéctico que la conciencia lleva a cabo en sí misma [...] en cuanto brota ante ella el nuevo objeto verdadero”. Idea que concuerda con el hecho de que, para Hegel, “el objeto de la conciencia no es algo simplemente dado, sino producido por ella”; esto es, algo “puesto” por la dialéctica del concepto.

No creo que sea abusivo ni contraproducente inscribir el término *experiencia estética* en el contexto de la idea general de experiencia.

Es claro que aquella es una especie de esta. La conexión entre ambas posibilidades es mucho más fuerte de lo que permite ver el uso casi siempre bastante incierto, indefinido, de la expresión de *marras*. De hecho, a lo largo de una historia imposible de detallar aquí, *experiencia* deviene la versión latinizada de *aisthesis*, palabra griega que designa, en sentido lato, toda percepción, todo afecto del alma humana. Baumgarten será el responsable del giro semántico dirigido a especificar con el adjetivo *estético* las afecciones suscitadas por la relación de un sujeto con un objeto bello. Todavía Kant, en su *Crítica de la razón pura*, ofrece una *estética trascendental*, cuyo tema son las operaciones de la sensibilidad; mientras que a la altura de *Crítica de la facultad de juzgar*, el desarrollo de su pensamiento se ve impulsado a diferenciar una estética propiamente referida a lo artístico. Se trata de lo que Heidegger registra como el proceso de “colocar el arte en el campo visual de la estética”.

El acto de degustar una obra con intención artística formaría parte, para decirlo con Kant, del “sistema de la experiencia”. Esto significa que la experiencia literaria debe de acontecer en los dominios del gusto, de la capacidad específica del sujeto para experimentar un sentimiento de satisfacción placentera en su relación con la escritura. En tanto que posibilidad, primero, y ofrecimiento y envite, después, el texto da pie a los procesos subjetivos que devienen vivencia estética tanto para el que crea como para el que acoge lo creado.

En consecuencia con esto, no se trata solo de captar sentidos en el texto, no se trata de comprender los contenidos referenciales que pueda albergar, sino de construir la experiencia de gusto. Y esto debe entenderse como algún modo del sentimiento de gozo. Dado que toda *aisthesis* comporta una marca o una resonancia de lo experimentado en el seno de la subjetividad, en el caso de la relación con la escritura resultaría inconcebible que no buscáramos que esa huella fuera gozosa. Ciertamente, el placer no es ni puede ser criterio para definir la índole artística del texto propuesto para su realización estética — puesto que faltaría el juicio de valor al respecto—, pero también es verdad que sin el acontecimiento de la satisfacción es insostenible una relación sólida con la escritura. De modo, pues, que el acto de disfrutar la obra no es

una condición suficiente para la experiencia literaria, pero sí es una condición necesaria.

La actitud canónica, el pensamiento de la heteronomía, el discurso del asedio... se fijan unilateralmente en ciertas cualidades del texto. Visto desde su perspectiva, este debe tener la calidad suficiente para suscitar la experiencia literaria. La tesis parece consistente y de comprensión relativamente fácil. Sin embargo, habría que ver qué se entiende por *suscitar*. Si se trata del simple hecho de despertar las facultades del sujeto ante los valiosos atributos de la obra, la idea remite al rígido esquema realista o materialista, en virtud del cual la experiencia es un fenómeno subsidiario de una realidad a la que se le reconoce una objetividad en sí. Tampoco comparto la postura idealista, pues en el fondo, como en el caso anterior, también concibe una sustancialidad — en este caso, del texto—, solo que fundada en una realidad conceptual, espiritual. A mi juicio, sin pretender que sea la (única) idea correcta, la (única) manera de representar la relación entre la escritura y su recepción, resulta más fecundo concebirla en los términos de un encuentro de expresiones — la del autor y la del lector— en el que acontece como proceso creativo la vivencia de la satisfacción o el desagrado de haber buscado el arte en el uso de la palabra.

Todas las variantes posibles del placer y del displacer acontecen en situaciones concretas en función de procesos únicos, irrepetibles. No se puede pretender, pues, como lo hacen las mentes preceptivas y esencialistas — y en este momento pienso en la de Bloom—, un mismo tipo de experiencia para todos los sujetos que entablen una relación estética con el texto, al que se supone por siempre libre de las afecciones de la historia.

La facultad de juzgar de la que habla Kant, en su vertiente estética, deriva en sentimientos de placer o de signo contrario, por lo demás vinculados con la experiencia de lo bello o lo sublime. Como señalé al principio de esta sección, Harold Bloom, por su parte, en diversas obras, manifiesta una clara preferencia por el criterio del placer como uno de los cimientos del ejercicio crítico. Y, aunque no han faltado cuestionamientos importantes sobre su pertinencia teórica y valorativa

— como en el caso de Barthes, que consideraré más adelante—, se debe convenir en que se trata de uno de los puntos de referencia más relevantes para la estimativa del texto.

Al conformarse con dar cuenta de la experiencia estética de acuerdo con conceptos que remiten, sin paliativos y con escasos matices, a algún modo de la delectación, la reflexión moderna y contemporánea sobre la escritura ha perdido de vista otras posibilidades. La fruición apolínea, el vértigo dionisiaco, el *horror vacui*, la catarsis trágica, la sublimidad asociada a ciertos usos de la retórica y, en general, toda la gama de pasiones más o menos pedagógicas y purgatorias con que se vincula la gran literatura griega, por ejemplo, solo muy limitadamente pueden adscribirse al coto de la vivencia estética, en el sentido moderno del término. En concreto, van más allá de lo que significa el placer para nosotros y quienes nos antecedieron en los dos o tres últimos siglos.

De por sí la palabra *placer* es bastante equívoca, por no decir que su significación nos resulta del todo esquiva. Pero no cabe precisamente a Bloom el mérito de haber contribuido a elucidarla en lo más mínimo. Más bien, en sus textos, aparece con frecuencia como si significara algo obvio, que no requiere definiciones ni aclaraciones, o en medio de formulaciones por demás confusas o claramente contradictorias. Por ejemplo, en *El canon occidental*, Bloom rompe lanzas contra “ciertos parisinos”, para advertir que “el texto no está ahí para proporcionar placer, sino el supremo *displacer* o el más dificultoso placer que un texto menor no proporcionará”. Con este galimatías no es posible saber lo que realmente pretende Bloom, pues arranca con un ataque al placer como criterio de valor y termina con una reivindicación de ese extraño “más dificultoso placer”, pasando por una proclama en favor del no menos raro “supremo *displacer*”. ¿Qué se debe concluir, por fin? La respuesta está en otro libro: *Cómo leer y por qué*, donde el crítico asegura que “el motivo más profundo y auténtico para la lectura personal del tan maltratado canon es la búsqueda de un placer difícil”, aunque su mandíbula — en todo momento presta— no quiere soltar la vieja presa; ya que, como aclara enseguida, “yo no patrocino precisamente una erótica de la lectura, y pienso que ‘dificultad placentera’ es una definición plausible de lo sublime”.

Dejaré de lado la persistente y vana inquina contra el interlocutor anónimo que, con toda probabilidad, parece ser un Roland Barthes no muy bien comprendido. Omitiré, asimismo, la insólita identificación de lo sublime con una “dificultad placentera” (“¿Para qué traer a cuento las arduas disquisiciones del Pseudo-Longino, de Burke, de Kant... si estoy yo aquí para dilucidar el tema con un par de palabras oportunamente dispuestas?”, parece haber cavilado displicentemente nuestro crítico). Me concentraré en lo que asumo como una evidencia: que la buena literatura surte efectos humanamente positivos en quien se relaciona con ella y que tales efectos se sienten como una apreciable satisfacción. No habría inconveniente alguno en denominar esta experiencia con el nombre genérico de *placer*.

Ciertamente, la afirmación que acabo de hacer sobre la evidencia de ese placer es demasiado vaga, pero considero que es lo único “decible” al respecto. No es posible ir más allá. Como decía san Agustín que le sucedía a la hora de preguntarse por la realidad del tiempo, podría decir ahora: sabemos en qué consiste ese goce porque lo experimentamos, pero cuando preguntamos por su naturaleza, cuando procuramos dar cuenta de ella en términos de una definición rigurosa, no podemos lograrlo.

Podríamos tratar de definir ese placer, al estilo de la escuela cirenaica, como la afección de un principio positivo, o al modo de otras escuelas que han preferido poner énfasis en la simple ausencia de dolor. Podríamos asumirlo como la realización indeterminable de una finalidad de la naturaleza, como quería Kant, o como la mejor expresión del cumplimiento de los designios de la voluntad universal, como lo entendía Schopenhauer. Todas las posibilidades, a este respecto, serían legítimas pero ninguna tendría validez general, así que deberemos conformarnos con lo que se nos presenta como evidente.

Entre lo que se evidencia, está no solo el hecho mismo de la satisfacción en referencia, sino el inconveniente de determinar el placer según el criterio de la dificultad. Es obvia la condición relativa de este concepto: algo es fácil o difícil para alguien y conforme a referencias que tienen valor para ese alguien, no para todos. Por eso, en su célebre

tetraphármakon — traducible metafóricamente como “las cuatro medicinas” — Epicuro puede propugnar como principio a tener en cuenta, en un proyecto de redención ética, justamente la facilidad del placer. Para el filósofo del Jardín sería absurda la idea de un placer difícil, aunque sabe — al igual que sus rivales, los estoicos — que no toda delectación tiene el mismo valor y que en la cumbre de esta posibilidad de la experiencia se halla el placer “catastemático”: aquel que se vive sin los violentos arrebatos de la pasión, suscita efectos positivos más prolongados en el alma y está menos mezclado con el dolor. Una idea que, en general — matices más, matices menos —, podrían compartir la mayoría si no todos los grandes amigos griegos de la sabiduría, incluyendo a Platón y Aristóteles, quienes no eran los puritanos que Bloom se afana reiteradamente en señalar, sobre todo cuando habla del primero y de su postura ante el gozo.

En realidad, Bloom arremete también — no sé con qué grado de conciencia — contra el relativismo insuperable del gozo. Toda experiencia es íntima y única, y esto vale para toda clase de agrado. En lugar de asumir este hecho humano, el crítico de Yale se empeña en regular, con palmario abuso, incluso cómo debe ser la satisfacción de cada quien en sus vínculos con el texto, y para ello apela al requisito inexplicable de la dificultad. Y, en ese afán, se observa de nueva cuenta la pretensión bloomiana de establecer una jerarquía, esta vez de placeres. Al modo de los moralistas de los que tanto denigra, a la manera de lo que podría describirse como un “puritano estético”, Bloom favorece una clase de disfrute, al tiempo que desdeña y estigmatiza otros. Si se tiene presente todo lo que representó lo que me atreví a llamar “hedonismo democrático” en Kant, será fácil detectar el dejo anacrónico de esta pretensión de Bloom.

Estas actitudes de Bloom me parecen inadmisibles. No obstante, es justo señalar que, en parte, de manera bastante confusa, están motivadas por un propósito compartible: propugnar una relación humanamente fructífera del lector con el texto. Aunque tal vez él no esté dispuesto a aceptarlo, se deja ver cómo para el profesor de Yale el disfrute de leer desempeña una función ética. Este moralismo presenta

conexiones analógicas con el de los hedonistas de todos los tiempos — las ligas del hedonismo con las preceptivas morales son más hondas de lo que parece a algunos—, pero también pone de relieve una vez más el espíritu religioso, incluso misional, proselitista, que anima el proyecto canónico de Bloom.

No hago estas últimas afirmaciones con la intención de lanzar un reproche. Es imposible soslayar nuestra polimorfa condición ética y, cuando se trata de huir de ella o contravenirla de alguna manera, más la estamos confirmando. Por lo demás, no siempre ética es sinónimo de *moral* ni la moralidad es algo necesaria y totalmente abominable. Solo pretendo poner de bulto cierta incongruencia en un crítico que, como Bloom, desconfía — con razón, por cierto— de los moralismos, sin darse cuenta de que está promoviendo uno. Solo busco mostrar cómo el gran apóstol del canon occidental se enreda en sus propias palabras.

En último término, la expresión *placer difícil* remite a una extraña ascética del goce cimentada en un culto a los valores artísticos. Procurar una comunión con lo que vale en el texto, aun a costa de algunos sacrificios, más o menos grandes y gravosos, es lo que parecería significar la fórmula en referencia. A fin de cuentas, la categoría bloomiana deriva en una forma de llamar a un modo de la delectación, cuyo sentido viene dado por su papel en la constitución permanente de la “morada interior” — una de las traducciones de *ethos*— que nos permite ir haciéndonos como humanos. De ahí que, a partir de modelos éticos-críticos, como el de Emerson, o de referencias éticas-religiosas, como la que le brinda el judaísmo, Bloom exige del texto, por ejemplo, la posibilidad de dar pie a “la verdadera bendición”, la cual entiende — “en el más puro sentido judío” — como “vida más plena en un tiempo sin límites”. Por lo demás, una vez colocados en la plataforma de este lenguaje de tonalidad mística, no encuentro diferencias significativas entre esta plenitud reivindicada por Bloom y el “extraordinaire renforcement du moi”, que Barthes atribuye a la más gratificante experiencia literaria.

Se observa, pues, en las tesis de Bloom, una peculiar ética del placer que conviene, por lo demás, a la idea esencialista que se hace del texto. Dado que, desde su punto de vista, este se presenta como objetivamente

dotado de los atributos de la literatura más excelsa, colocado por eso mismo más allá de las determinaciones históricas o inscrito en el reino de la eternidad — es decir, en un “tiempo sin límites” —, debe esperarse que suscite unos efectos inexorables, en una sensibilidad adecuada. En definitiva, según esta postura, la experiencia estética depende casi por completo de la escritura y no de la actividad creadora del sujeto que la asume.

De acuerdo con lo que piensa Bloom, el texto se concibe como una sustancia refractaria a las determinaciones temporales y contextuales. En consecuencia, es necesariamente mucho más que un simple envite expresivo, un motivo que estimula la creatividad del lector atento, en cuya subjetividad opera un complejo proceso de representación, esto es, de constitución del sentido estético. En el esquema bloomiano, el goce es “difícil” porque exige al receptor elevarse a las alturas de la supuesta excelsitud inmanente de lo que lee. Por el contrario, en un horizonte abierto de realización estética, no opera la supuesta primacía de una textualidad atemporal ni la conformidad pasiva con ella, por parte de una sensibilidad. Allí, lo decisivo es la capacidad del sujeto para articular un sentido artístico, so pretexto de la expresión ofrecida en la escritura, y de ese modo llegar a vivir el correspondiente momento estético.

Ahora bien, puesto que el lector es un sujeto estético que pone en marcha sus disposiciones o capacidades dentro de unas determinaciones concretas — es decir, en y desde un lugar preciso, lo mismo que en y desde un tiempo histórico definido— resulta insostenible la pretensión bloomiana de reivindicar como única opción una lectura puramente esteticista de cada texto. En realidad, una obra canónica no puede dar lugar a otra posibilidad.

La legitimidad incuestionable del esteticismo no priva de pertinencia a otras opciones posibles. En consecuencia, es insostenible la afirmación que Bloom hace con una contundencia rabiosa en el sentido de que “leer al servicio de cualquier ideología [...] es lo mismo que no leer nada”. Es igualmente improcedente su pretensión de que leamos después de tomar distancia de las universidades. Dejando al margen el espinoso tema de la ideología y sus nexos con algún avatar del placer

— que no se pueden negar *a priori*—, baste con asentar que ni Bloom ni nadie puede poner estos u otros límites a la actividad del sujeto, que a la hora de acercarse al texto se granjeará el goce deseado y buscado de la mejor manera posible. Lo importante es la experiencia placentera en sí, y esta puede ser articulada, por cualquier persona, de incontables maneras y con base en un sinnúmero de “ingredientes”, incluyendo los de índole ideológica.

De lo dicho se desprende que lo deseable y pertinente, de cara a la suerte futura de la tradición literaria, no es blindar una serie de obras adjudicándoles una supuesta validez artística transtemporal y universal, mediante su inclusión en el coto vedado de Canon City. Antes bien se impone la exigencia de refinar la afectividad artística y ampliar los alcances de las disposiciones estéticas del sujeto. O, para decirlo al modo del propio Bloom, fomentar la “capacidad para el goce”. En verdad, Bloom habla de esto como una “pasión ontológica” — lo que sea que signifique esto— que beneficia a los mejores talentos de su canon; pero no estaría mal verlo en un sentido más amplio. En definitiva, de lo que se trata, una vez más, es de afinar las potencialidades de la vieja facultad bífida, que nos permite degustar y apreciar, con el máximo placer posible, lo que nuestra sensibilidad encuentra en el texto.

El otro “placer del texto”

El gusto, y todo lo que acontece a su rededor — en especial el placer—, están en la raíz de la experiencia literaria, pero no bastan para que esta se produzca a plenitud. A la hora de ejercer la crítica, resulta inadmisibles concluir con un simple “me gusta esto”. Bloom lo sabe y por eso exige, con acierto, que la consideración del placer del texto no soslaye aquello que lo ligue a la valoración de este. Le sirve de cimiento, para esa exigencia, una frase de Virginia Woolf que he visto citada en más de una de sus obras: “Siempre hay en nosotros un demonio que susurra ‘amo esto, odio aquello’ y es imposible acallararlo”.

En diversos pasajes de este libro he insistido en un más allá del gusto a la hora de dar cuenta de la experiencia estética, pero llega el

momento de plantear una precaución más ante la perspectiva esencialista sobre el particular. En realidad, Bloom no está solo en este punto. No es el único en creer que el texto está dotado de unas virtudes artísticas, a su modo absolutas. Le acompaña, por caso, George Steiner, cuando afirma, en *Sobre la dificultad*, que el “fracaso” que se experimenta, al constatar que “se nos escapa” la “vida autónoma” o la “raison d’être” de una obra, “solo puede situarse fuera de las categorías de ‘gustar’ o de ‘no gustar’...”

La experiencia literaria, vivida como algún avatar del placer, es una evidencia, pero también es un problema. En esto también lleva razón Barthes cuando, en *Critique et vérité*, advierte que “si j’accepte de juger un texte selon le plaisir, je ne puis me laisser aller a dire: celui-ci est bon, celui-là est mauvais”. Es una contrariedad la obturación del ejercicio crítico por el juicio de gusto. Es curioso que, en un contexto delimitado por la interrelación escritura-lectura —no entre texto y lector ni entre este y el escritor—, así como por el postulado de cariz estructuralista de “procesos sin sujeto”, Barthes defina el texto como un espacio del gozo (“un espace de la jouissance”) y como el intersticio del goce (“l’interstice de la jouissance”) —expresiones en las que parece resonar un eco kantiano, aunque bastante desleído— y remita el fondo de esa condición experiencial de la obra al ámbito exclusivo del objeto.

En efecto, la escritura es por sí sola “la science des jouissances du langage, son Kāmāsutra...” y el “brío” del texto radica en “sa volonté de jouissance”. Al margen de las dificultades teóricas que implica la fijación en el polo objetivo de la escritura, cabe llamar la atención sobre cómo finalmente Barthes recalca en el placer, aun cuando se resista a ello, según se infiere de su asunción de paradojas como la de que “la jouissance n’oblige pas au plaisir”. Figurarse el texto como deriva del Kamasutra del lenguaje —no de ningún ser sensible— habla de los problemas que comporta una crítica “impresionista”, y las precauciones de Barthes a este respecto son más que compartibles. En este asunto, la cuestión que aflora es si tales problemas imponen una negación del sujeto y de la consiguiente experiencia estética o si se debe procurar otra opción teórica que integre su evidente realidad.

Como ya se visto en el párrafo correspondiente,¹ nada es sin la precondition del sujeto, y la presencia de este implica necesariamente experiencia y, en el caso del ámbito fenoménico cubierto por cualesquiera manifestaciones del arte, como se ha visto, cabría agregar que esa experiencia no puede ser sin placer. En esta afirmación rotunda resuena no solo Kant, sino también, por ejemplo, el Aristóteles de la Ética a Nicómaco, donde se le reconoce al placer el papel de una especie de compensación al ejercicio de la virtud que, por lo mismo, buscará ser practicada con reiteración. El placer cohesiona, así, la rectitud ética de la persona. Sin embargo, el placer en sí no es criterio de literatura: también la mala escritura puede proporcionarlo.

En realidad, es el propio Barthes quien da la pauta para una solución al escándalo del placer en el juicio crítico, al sugerir algún grado de armonía entre tal clase de experiencia y el valor. En efecto, al sintetizar su idea de “*plaisir du texte*”, ofrece la siguiente (célebre) enumeración:

Classiques. Culture (plus il y aura de culture, plus le plaisir sera grand, divers). Intelligence. Ironie. Délicatesse. Euphorie. Maîtrise. Sécurité: art de vivre. Le plaisir du texte peut se définir par une pratique (sans aucun risque de repression): lieu et temps de lecture: maison, province, repas proche, lampe, famille là où il faut, c'est-à-dire au loin et no loin (Proust dans le cabinet aux senteurs d'iris), etc. Extraordinaire renforcement du moi (par le fantasme); inconscient ouaté. Ce plaisir peut être *dit*: de là vient la critique.

Como se observa, la problematización barthesiana de la experiencia placentera deriva en la consideración de una serie de valores estéticos, que ni el escalpelo más afilado podría separar de alguna forma del gozo. Esta constatación permite proponer que el mencionado “más allá del placer” comporta también un más allá de la disposición humana a degustar, a promover en su subjetividad los juicios de gusto. Es perti-

¹ Véase *supra*, “El sujeto que vos matáis goza de buena salud”, p. 109.

nente suponer, entonces, que la experiencia literaria tiene que ver con procesos de valoración colaterales a los de la delectación. Y, desde luego, si todavía quedara algún resquicio para pensar que tal suposición es mero capricho, bastará con recordar que la misma espontaneidad de todo ser humano, que juzga en términos de disfrute o desagrado, lo hace también en términos de valor.

Ahora bien, antes de seguir, es necesario aclarar qué estoy diciendo cuando profiero la palabra *valor*.

Las teorías explícitas acerca de los valores tienen ya una apreciable antigüedad y forman un irregular aunque apreciable corpus discursivo. Por lo menos desde Kant, la modernidad filosófica ha acogido entre sus temas de interés el de la acción humana conforme a determinados objetos de estimación. Y, a pesar del menosprecio que este asunto les merecía a pensadores como Heidegger, en el presente sigue viva la interrogación por el valor, aun desde las perspectivas motivadas por un alto ímpetu de contestación teórica, como las que derivan de las tesis deconstructivistas de Jacques Derrida. En el caso concreto de la crítica de arte, según Rainer Georg Grübel, el término *aesthetisches Werthurteil* [sic] (“juicio de valor estético”) fue acuñado por el historiador C. Justi en 1866, en su obra *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen* [Winckelmann. Su vida, sus obras y sus contemporáneos].

Al margen de abstrusas axiologías, que poco iluminan y más bien suelen tender a oscurecer el abordaje de la realidad del valor, propongo al respecto una sencilla tautología: valor es “aquello que vale para alguien”, “lo que alguien estima en algún grado”. Por eso mismo, *vale* la pena o el goce que ocasiona su realización. Hasta donde he podido comprobar, no es posible decir nada más efectivo o ir más lejos en la determinación de este otro fenómeno, que todos vivimos porque resulta de procesos subjetivos que todos ponemos en práctica, pero que no por ello podemos definir con precisión ni describir con claridad. Para decirlo de un modo que seguramente recordará a Nietzsche, el valor es siempre expresión de alguna medida de perfección que se ha puesto el ser humano a sí mismo.

En la (seudo)definición de valor que propongo, salta a la vista un componente subjetivo y, por ende, relativo. Nunca he podido comprobar la existencia de valores absolutos. Todo lo que vale, vale para nosotros y está determinado por límites de todo tipo. Y, en realidad, vale más lo que mejor y más profundamente concuerda con lo que constituye nuestra personal subjetividad. Por eso, me parece errónea la contraposición entre prejuicio y condicionamientos históricos, por un lado, y valor, por el otro, a partir de la cual concibe Bloom su idea de este último término. El crítico la expresa de una manera muy típica en él:

¿Cuál es la cualidad shakespeariana que hace que solo Dante, Cervantes, Tolstói y pocos más alcancen la categoría de compañeros estéticos del autor de *Hamlet*? Plantear la pregunta es emprender una búsqueda que constituye el fin último de los estudios literarios: encontrar una especie de valor que trascienda los prejuicios y necesidades concretos de las sociedades en cada punto fijo del tiempo.

No hay valores tan claramente discernibles ni separables de determinaciones subjetivas y objetivas como pretende Bloom. Dicho de otro modo, todo valor implica algún tipo de prejuicio — a falta de alguno más vital, puede contarse entre ellos justamente el de que no se tengan prejuicios— y responde a alguna “necesidad concreta” en un contexto social dado.

En el campo específico de la literatura, los valores artísticos son los atributos — las “virtudes” podría decirse también— cuya presencia en una obra permite comprender que está siendo propuesto con el fin de alcanzar determinados efectos estéticos. Para decirlo en léxico mineralógico, se trataría de un (otro) “placer del texto”: la mena de metal precioso que se supone en las entrañas de la obra que se abandona u ofrece al que la espera. Esto es lo que se registra por el lado del objeto-texto que apuesta a la realización como arte. Por el lado del sujeto, el dispuesto a esperar, el más comúnmente llamado “receptor” — en sus modalidades de creador-lector y de lector-creador— asume la escritura

con las “lentes” de unos criterios previos — que no pueden ser meros prejuicios— acerca de lo que para él vale estéticamente.

En definitiva, lo que la escritura ofrece o promete, cuando pretende realizarse como obra artística, es la concreción de aquello que vale estéticamente para los miembros de la comunidad literaria donde el texto es abandonado a su suerte. Y, por lo mismo, lo que el lector exige a este o busca en él es la presencia de eso que es valioso desde el punto de vista del arte.

Bloom pretende reducir el valor estético al resultado de una comparación agonística. Es lo que se desprende de esta rotunda certeza: “Sin alguna respuesta a la triple cuestión del agón — ¿más que, menos que, igual a?— no puede haber valor estético”. No es posible negar algún vínculo entre cotejo y valoración, pero tampoco lo es determinar en qué consiste y cómo se da esa conexión. Así que habrá que conformarse con advertir que, en realidad, Bloom está hablando de preferir, y el ejercicio cabal de este verbo pasa por una identificación previa del sujeto con unos valores. De modo que en la relación entre cotejar y valorar, el papel principal y condicionante lo desempeña el segundo. La preferencia solo es posible desde la claridad acerca de lo que es realmente estimable. Ciertamente, una evaluación estética puede enriquecerse o empobrecerse con el señalamiento de tales y cuales analogías entre ciertas obras o del mayor o menor virtuosismo en su realización o de su mejor o peor manera de concretar lo que vale estéticamente para el juzgador. Lo que es mucho menos probable es que el simple hecho de establecer paralelos, similitudes o desniveles cualitativos funde algún valor propiamente dicho.

En la situación estética descrita por Barthes, resulta claro que la alta estimación de ciertas presencias, unos destellos de valor (inteligencia, ironía, delicadeza, euforia, maestría...), ciertos ambientes, algunos momentos, cierta disposición subjetiva... mueve, marca y llena el ánimo hasta proyectarse en una expresión que cimienta la crisis, el juicio crítico.

Gusto y sentido crítico, experiencia sinestética y estimativa (como la llamaría Ortega y Gasset), placer y valor: estas parecen ser las coordenadas de la realización del arte, por el lado del sujeto.

Presumo que, planteada la idea anterior de manera tan abierta y general, sería aceptable para el propio Bloom. Sin embargo, el fondo autoritario y esencialista del espíritu canónico que lo anima impide al profesor asumir esas coordenadas de manera abierta. Tampoco en punto al tratamiento de los valores estéticos que tiene en mayor estima, Bloom va a ostentar una claridad satisfactoria. Sin embargo, esta limitación no lo priva de una notable creatividad al respecto. Ciertamente, el discurso del canon, entendido al modo del crítico norteamericano, se traduce en una significativa producción valoral. Lo cual no debe causar ningún asombro, dado que a la imposición de una nomenclatura presuntamente universal de autores y obras le debe corresponder una serie de valores estéticos cuya jurisdicción o pertinencia se pretende igualmente general.

En realidad, la canónica bloomiana no solo está hecha de juicios de valor, que confirman la condición de excelente y poderoso lector que caracteriza a su autor, sino también de referencias o criterios en los que se fundan aquellos. Desde luego, los valores estéticos con los que se identifica Bloom no están ni tienen por qué estar expuestos de manera sistemática. Sin embargo, se presentan con el relieve suficiente como para constatar su peso específico en el discurso canónico y, sobre todo, como para identificar los que tienen una mayor importancia en su seno.

En su intento de justificar un canon universal en torno a la figura de Shakespeare — con quien acaso únicamente competiría Dante— Bloom propone tres valores que hacen a estos escritores superiores a todos los demás: “agudeza cognitiva, energía lingüística y poder de invención”. Me parecen tres criterios buenos, tanto para explicar las características de una obra e incluso una “literatura” — admitiendo que los dos poetas nombrados encarnan sendos universos literarios— como para orientar al lector en sus inmersiones en cada texto. De hecho, lo que para Bloom debe ser visto como las grandes virtudes estéticas identificables en el texto, encuentra su correspondiente en lo que debe exigírsele al lector para se adentre en la obra. Por eso, puede decirse que tiene el mismo sentido axiológico la preceptiva cuya observancia exige Bloom, en *Cómo leer y por qué*, a quienes aspiren a leer con provecho estético:

“límpiase la mente de tópicos” — equivalente a la originalidad radical en la creación—, “no trates de mejorar a tu vecino ni a tu ciudad con lo que lees ni por el modo en que lo lees” — análogo al ideal del “arte por el arte”, por el lado de quien escribe—, “el intelectual es una vela que iluminará la voluntad y los anhelos de todos los hombres” — requisito más propiamente exigible a la escritura que a la lectura—, “para leer bien hay que ser inventor” — paralelo a la mirífica imaginación creadora que debe poseer quien escribe con intención estética— y, por último, “la recuperación de lo irónico”, puesto que “la pérdida de la ironía es la muerte de la lectura” — y se diría que lo es más todavía, por el lado de la elaboración de la obra—.

Ahora bien, pese a la importancia y, en algunos casos, la centralidad que parecerían tener las referencias de valor anteriores, no son las únicas que nuestro crítico tiene en cuenta. Bloom apela, en verdad, a otros valores estéticos y no siempre ostentan la claridad meridiana de los que acabo de registrar. Para el autor de *El canon occidental*, la calidad de una gran obra viene dada por su contribución al “crecimiento de nuestro yo interior”. También es una prueba de la valía canónica de un texto el hecho de que “exija una relectura”. Lo es, igualmente, la capacidad de una obra de hacer escuela o, para decirlo de modo más apegado al discurso bloomiano, de dar pie a toda una herencia, una “progenie”. En otra parte de su “suma canónica”, Bloom expresa gran estima por la universalidad como “la cualidad fundamental del valor poético”. Finalmente, entre lo que más vale para él, en la mejor literatura, se halla la “extrañeza” del texto, su originalidad y su grandeza.

No voy a examinar aquí, punto por punto, toda la red bloomiana de categorías axiológicas. Solo me detendré en unas cuantas, y ello en la medida en que me permitan poner en evidencia y, así, someter a crítica las debilidades teóricas que empañan las ideas de Bloom sobre los valores estéticos.

Por ejemplo, hay algo de inconsistencia en la justa pretensión bloomiana de liberar a la crítica de ciertos prejuicios estorbosos y ociosos, cuando a la postre apela a una noción por demás equívoca y subjetivista como la de “extrañeza”. La manera en que Bloom narra la

experiencia de una relectura de *El paraíso perdido*, de Milton, parece remitir esta idea a un ámbito sobrenatural, bastante cuestionable de cara a las exigencias del rigor crítico: “Me produjo el abrumador efecto de haberme enfrentado a algo *extraño*”, confiesa el profesor, con todo y el subrayado. Esa experiencia personal, vivida solo por él y, por consiguiente, intransferible, adquiere el estatuto de razón suficiente para canonizar a Milton a los ojos de Bloom.

¿Qué sucede si en la subjetividad de los demás lectores no acontece una vivencia así? Y, en el caso de que esta fuera compartible en algún grado y de alguna forma, ¿qué haría de ella un valor realmente asumible? ¿Qué decir, todavía más simplemente, cuando se constata que el propio Bloom no propone una idea clara de cómo entender el concepto de “extrañeza”? Es imposible saber si trata de definir así lo infrecuente, lo que está fuera de lo común, lo que no calza con la necesidad de las leyes lógicas ni las de la naturaleza, lo que se nos presenta con total ajenidad o solo aquello que no nos es familiar, como parece sugerir el propio crítico en las inmediaciones de la frase que acabo de reproducir. Ya antes que Bloom —hasta donde sé— George Steiner hablaba, a propósito de la dificultad en la poesía, de “una extrañeza dialéctica en la voluntad del poeta de ser comprendido solo paso a paso y hasta cierto punto”. Y lo que me queda tras atender ese planteamiento es la sensación de leve estupefacción que no pocas veces me acarrea el adjetivo *dialéctica*, cuando aparece calificando vocablos de por sí confusos (agravada, en este caso, con la dudosa certeza acerca de que esa sea la intención de todo buen poeta). Es la misma experiencia que se tiene cada vez que se cree posible acometer lo indecible con palabras igual de “indecibles”. Finalmente, debo reconocer mi fracaso en el intento por captar el sentido de la apuesta bloomiana por la categoría en cuestión, máxime cuando compruebo su importancia con miras a fundar y justificar un canon universal.

Por su parte, la noción de originalidad no está dotada de la univocidad ni de la claridad suficientes como para eximirla del requisito de una elucidación mínimamente aceptable. Como todos los conceptos importantes, admite una gran diversidad de modos de asumirla. Por

ejemplo, para Nietzsche, “lo que caracteriza a las cabezas propiamente originales no es que vean antes que nadie lo nuevo, sino que vean como nuevo lo archiconocido, lo que ha sido visto por todos y ha pasado inadvertido. El primer descubridor es, por lo general, ese fantasmón ordinario y sin espíritu — el azar”. Al margen de que esta idea, expuesta en *Humano, demasiado humano*, sea compartible o no, la traigo a colación para resaltar de nueva cuenta la condición relativa — y aun relativista— que signa a una categoría, cuyo simple uso frecuente parece mostrarnos como algo asumido de igual o parecida forma por todos.

¿Y qué decir de la grandeza? Aparte de su multivocidad, esta palabra está lastrada por un componente ideológico o ético que hace su uso todavía más controvertible. Aun cuando, en lo personal, me parece un valor estimable, no puedo negar que puede operar — y sobran los ejemplos al respecto— como recurso apologético de ciertas formaciones culturales hegemónicas y, por lo mismo, obstruir las visiones y actitudes abiertas en que solo puede fundarse el multiculturalismo y los relativismos que vienen instalándose, poco a poco, en nuestro mundo. Si se la entiende al modo en que parece sugerirlo cierto pasaje de — otra vez— Nietzsche, no tendría inconveniente alguno en asumirlo como referencia orientadora. Dice el pensador alemán en *Aurora*: “Tener muchas grandes experiencias interiores y descansar sobre ellas con un ojo espiritual: eso es lo que define a los hombres de la cultura que dan categoría a su pueblo”. Puedo asumirlo como un poderoso desiderátum, como una idea general que opere al modo de antítesis y antídoto de toda mediocridad y de toda nivelación por lo bajo de los objetos de juicio estético. Puedo admitir, incluso, la propuesta de esta clase de valores casi al nivel de un imperativo: escribir supremamente bien, pintar o esculpir o actuar con excelencia es un deber para todo creador que se precie. Sin embargo, no existe la grandeza absoluta. Nada hay en este mundo que pueda presentarse universalmente y por siempre como patrón de lo que es artísticamente grandioso. Luego, se trata igualmente de un valor histórico, verdad que Bloom no parece dispuesto a aceptar.

No hay que temer a las palabras cuando estas pueden nombrar realidades positivas. No hay que rehuir la voz *relativismo*, cuando esta puede dar cuenta de una actitud reflexiva, crítica, de examen escéptico constante de todo lo que se nos quiere presentar como algo que vale en el plano estético. La estimulante orfandad ideológico-axiológica del sujeto moderno, la autonomía del objeto-texto desacralizado e igualmente desamparado y la actual democracia del gusto calzan mejor con lo que Weber llamaba “politeísmo de los valores” que con la especie de monoteísmo axiológico que rezuma el discurso canónico bloomiano. Por lo demás, sin una actitud relativista consecuente — en el sentido señalado— no es posible reconocer las bondades de la diversidad cultural, al mismo tiempo que tampoco se puede mantener una consistencia y congruencia axiológicas en virtud de las cuales se pueda rechazar una equiparación excesivamente frecuente de valores y de obras que están lejos de ser equiparables.

Pese a que disfrutamos con fruición las bondades de la democracia del gusto, nos resistimos a una igualación total de experiencias y, en el plano estético, nos movemos conforme a jerarquías, aunque estas no cuentan con mayor base de legitimidad que las preferencias axiológicas de cada sujeto. Hay gente que prefiere a Bach o Mozart y nunca se inclinará por el rock. El mismo derecho tienen otros a gustar de Duke Ellington, Ornette Coleman, Frank Zappa o de los envolventes ritmos de la “tabla” hindú, desdeñando la música clásica occidental. Ese preferir, ese colocar en un pedestal más alto a una posibilidad estética respecto de otra no apela a ningún ridículo principio aristocrático, sino que se antoja una potestad más de la subjetividad autónoma moderna y contemporánea. Se trata de una posibilidad inherente a la paradoja del gusto: máxima exigencia cualitativa en conjunción con máxima democracia de la experiencia. Ya que no basta, en términos existenciales, la kantiana indistinción de los juicios, puesto que reduce toda experiencia a estructuras formales *a priori*; el sujeto siente la necesidad de un “más allá”, que podría a lo mejor describirse como un intento sisífico de cubrir en el objeto artístico el faltante de sacralidad de que está afectado. Se trata de un ímpetu que impele al hombre a no

conformarse con lo logrado y a pretender siempre lo mejor. Puesto que la obra y la experiencia estética con la que pretende comprometerse dependen solo de la subjetividad humana abandonada de los dioses vivos o muertos, lo que se impone es elevar siempre las exigencias en el terreno de los valores artísticos. Y esto nada más se puede asumir desde un relativismo escéptico.

En lugar de dejarse llevar por una aversión inútil contra el relativismo estético, Bloom debería ordenar mejor su propio pensamiento. No hay consistencia teórica en un discurso que, por una parte, propugna una esencia estética absoluta (“lo intrínseco en las bellas artes”) o una objetividad eterna (“Existe una sustancia en la obra de Shakespeare que prevalece y que ha demostrado ser multicultural”) y, por la otra, proclama “el valor estético del yo” o la certeza de que “por definición, el valor estético es engendrado por la interacción entre los artistas, una influencia que es siempre una interpretación”. No se puede predicar el absolutismo a la par de nada menos que los fundamentos de toda relatividad: el yo y la interpretación.

Contra lo que piensa Bloom, la perspectiva axiológica, el recurso a valores que desplacen a “los prejuicios” ideológicos en el ejercicio de la crítica, no deriva necesariamente en la reivindicación de un canon literario de pertinencia general. En el polo antinómico, es legítimo sustentar un relativismo escéptico basado justamente en una consideración y reconsideración reflexivas de lo que vale estéticamente.

¿Para qué se necesita el canon occidental, si la gente es capaz de decidir acerca de lo que vale artísticamente? En lugar de andar imponiendo nomenclaturas canónicas, se requiere interpelar de nuevo al sujeto y recurrir a sus capacidades. En vez de enfrentarnos a las disyuntivas de la Canon City arquetípica y de todo lo que supone el discurso heterónimo del asedio y la exclusión, aplicarnos a la activación autónoma y permanente de las potencialidades humanas de cara a la realidad del arte. Y así como, en pasajes anteriores, un tanto schillerianamente, he propuesto el refinamiento de la facultad de gozar el texto — es decir, el gusto —, propongo ahora la educación de la voluntad de valor: una categoría que Fernando Savater maneja en el

ámbito de la ética, pero que considero extrapolable al de la estética. Junto a nuestra disposición a degustar está la de juzgar con criterio propio sobre si una obra es “buena”, “mala” o “regular” y de preferir entre varias posibilidades. También es necesario estimular, fomentar, desarrollar en cada quien esta última facultad, si se desea un mundo constantemente enriquecido por el ejercicio autónomo de todas las potencialidades artísticas del ser humano.

El efecto cabreros

Como se ha visto, al menos desde la Modernidad, el centro y el origen de la experiencia estética es el sujeto. Ni los contenidos de la obra ni los factores metaliterarios que intervienen en la realización estética pueden sostenerse ni legitimarse mientras no se traduzcan en experiencia de un sujeto. Más allá de la innegable consistencia heurística de las teorías de la recepción, el señalado imperio de la subjetividad acarrea a esta no pocas dificultades. La autonomía relativa, la literal *intranscendencia*, que se le ha reconocido más arriba al texto con intención estética — es decir, comprometido con determinados valores artísticos— coloca a este en igualdad de condiciones que cualquier otro producto de la escritura.

A más 40 años de “Literaturgeschichte als Provokation” [Historia de la literatura como provocación], el célebre discurso pronunciado por H. R. Jauss en 1967, y todavía a más distancia de los exponentes del “reader-reponse criticism”, es obvio que la teoría de la recepción rebasa las lindes originalmente marcadas por la escuela de Constanza y el supuesto básico de que la experiencia literaria se cifra en la manera en que una obra es asumida por determinado receptor se ha convertido en moneda corriente entre los estudiosos del hecho literario.

Al margen de las concordancias y discrepancias que puedan suscitar tesis como las de Jan Mukarovsky acerca de una recepción condicionada por valores estéticos, afectados a su vez por la realidad cultural en su despliegue histórico, o las de Roman Ingarden en torno a la actividad determinante del receptor de una obra signada por ciertos “puntos de indeterminación”, lo cierto es que han contribuido,

junto con algunas otras, a asentar en los estudios literarios, de manera irreversible, un reconocimiento del papel del lector en los procesos de realización literaria.

En español, *recibir* consiste en tomar lo que se le da, lo que le se le manda o lo que, como sea, le llega a uno. No parece haber diferencia relevante con la vasta comarca semántica acotada por los verbos alemanes vinculados a la voz *rezeption*: *aufnehmen*, *bekommen*, *empfangen*, *erhalten*..., que, por lo demás, también pueden encontrar equivalencias en los castellanos *tomar*, *asumir*, *acoger*, *aceptar* y otros.

Conviene tener presente el significado de fondo de estos verbos, para percatarse de que remiten a actos en los que opera una relación sujeto-objeto. La teoría de la recepción es impensable fuera del esquema sujeto-objeto. Ahora bien, si nos conformamos con los límites que trazan esas dos coordenadas, también tendremos que admitir que la experiencia literaria está al mismo nivel que cualquier otra experiencia humana. Desde luego, esta nivelación es aceptable en lo que hace a un kantiano sistema general de la experiencia, pero no nos permite considerar la especificidad de aquellas que tienen un carácter estético por intervenir en ellas alguna expresión del arte.

En consecuencia, es menester recolocar la relación del sujeto con el texto en el terreno de una experiencia diferenciada, que es la de índole estética. Y aquí es donde la noción consolidada de “recepción literaria” — al margen de numerosas e importantes distinciones entre los teóricos que se han valido de ella en las últimas décadas— me parece a estas alturas deficiente.

En general, las teorías de la recepción literaria no solo se encuadran en las coordenadas del sujeto y el objeto. También asumen, tácita o expresamente, la estructura de la comunicación moderna: emisor-medio-mensaje-receptor. Estos esquemas mantienen los procesos de relación texto-lector en el mismo nivel que cualquier otro vínculo entre algún agente y determinada cosa, prácticamente indistinta. Es decir, pierden de vista o no ahondan en la peculiaridad ontológica de la obra, como también tienden a anular el relieve propio de los procesos subjetivos que desata toda relación creativa con ella.

El texto es expresión humana objetivada, lo cual quiere decir, también, que manifiesta una intencionalidad cargada de poder y valor. Hablo, pues, de un “tender a” que interviene en la construcción del sentido de la obra, en la medida en que alcanza en algún momento la expresión receptora — no por ello pasiva—, por medio de cuya actividad creativa, constructiva, puede acontecer la experiencia estética y, con ello, el sentido mismo del objeto con pretensión artística.

Este doble movimiento creativo no se limita a una vivencia personal única e intransferible, aunque estos tres adjetivos trazan las fronteras de una subjetividad monádica que viene a ser el fondo último de la experiencia literaria. Más allá de este límite inherente a todo sujeto, está el impulso que motiva a este — una obvia variante del deseo— a experimentar cuantas veces pueda el goce del texto, en todo lo que ello implica de fruición y juicio valorativo. En las bases del sentido de esa compleja vividura está la posibilidad y la necesidad de la repetición.

Cada proceso de recepción es un eslabón de una cadena de recepciones sostenidas en la andadura temporal de la propia subjetividad. Pero esto que, en principio, se nos muestra como manifestación de una dinámica solipsista, puede ser visto más bien como una de las pocas refutaciones posibles contra todo solipsismo. Luis Cardoza y Aragón había intuido que la poesía es la verdadera prueba de la existencia del hombre. Ampliada la perspectiva al plano de toda expresión del arte — esto es, toda *poesía*, en la acepción griega de la palabra—, podría decirse que toda relación humana con ella solo es pensable en términos de una comunidad estética. Sin la *pre*existencia de un espacio de comunión que, a su vez, para ser tal, necesita nutrirse de la experiencia artística de cada quien, esta sería mera imposibilidad; ni siquiera podría alcanzar el estatuto del “objeto ideal” en que han pensado algunos idealistas. Finalmente, es una comunidad-de-experiencia la que da pie y otorga sentido a los sentimientos y juicios que acontecen en cada persona concreta, a la hora de relacionarse el texto; aunque, desde luego, no se debe olvidar que tampoco aquella existiría sin estos.

Como puede verse, el presupuesto de la comunidad estética requiere el de la experiencia artística personal. Este fundamento recíproco

aporta, a su vez, las bases de una pluralidad de vivencias, así como de la coexistencia de recepciones distintas de obras diversas e incluso de la misma. La preexistencia de un ámbito comunitario permite entender el fenómeno de las diferentes literaturas, la posibilidad de que se entrecrucen las experiencias adyacentes de quienes están leyendo “lo mismo”, en el sentido de un idéntico puñado de palabras en forma de texto y en el de objetos diferenciados que, sin embargo, realizan determinados valores artísticos compartidos.

Toda esta rica complejidad exige forzar hasta donde se pueda los límites del esquema sujeto-objeto, pero sobre todo rebasa con creces la estructura simple conformada por el tándem emisor-medio-mensaje-receptor.

Adolfo Sánchez Vázquez ha intentado rebasar las lindes que acotan la experiencia de la recepción en un ámbito predominantemente subjetivo o “mental”, postulando una “estética de la participación”. Se trataría, según sus propias palabras, de “afectar también [al] aspecto material, sensible [del arte]”. En realidad, su propuesta consiste en reivindicar un receptor como creador fáctico, “material”, como prefiere decir conforme al léxico marxista clásico. Pero esa posibilidad no desdice, sino que confirma, el esquema sujeto-objeto. Finalmente, para decirlo al modo hegeliano, se trataría de momentos de creación cuyo sentido vendría dado solo por los correlativos momentos de acción subjetiva de carácter realizador (es decir, de recepción). Sin duda, la opción por la que apuesta el pensador hispano-mexicano otorga un relieve mayor a una actividad creadora, a partir de un punto inicial objetivo (determinada obra). De ahí su interés en posibilidades como los videojuegos y los procesos interactivos posibilitados por la cibernética. Sin embargo, todo ello aparece como una ratificación de la estructura de la representación moderna, poscartesiana.

La exigencia de liberar la experiencia estética del coto alindado por la correlación sujeto-objeto y de superar el esquema de la comunicación funcional resulta problemática para una teoría de la recepción propiamente dicha, aun cuando —por las razones históricas que ya he señalado sumariamente— convengamos en conformarnos con

asumir al texto como un objeto desacralizado, desamparado, carente del soporte legitimador, y realizador de una referencia trascendente. En nuestro horizonte cultural, el proceso de realización artística de la obra, en función de todo lo que implica la relación directa de unos lectores o un público con ella, puede ser visto, en último término, como la puesta a prueba de una ilusión: la de proponer un objeto que pretende tener un valor estético. Algo palmariamente diferente al tipo de vínculo entre textos legitimados por algún grado de sacralidad y sus comunidades de referencia. En estos casos, las dificultades del punto de vista de la recepción adquieren un relieve aún mayor.

La literatura antigua no puede ser objeto de una recepción al modo como la entendemos ahora. Basta recordar el incipit de la *Ilíada* (“Canta, oh diosa, la maldita ira de Aquiles...”) o el de la *Odisea* (“Háblame, musa, de aquel hombre...”) para percibir que la obra tiene su origen en un creador trascendente, que se vale de divinidades mediadoras y de artífices vicarios (el poeta y el rapsoda) para expresarse. Recordemos cómo, con chocante y displicente omnipotencia, los dioses ponen a los hombres a actuar como ellos quieren, para que los poetas puedan luego cantar las incidencias que de ello se derivan. En ese contexto, se diría que el “autor” único es también, en última instancia, el único “receptor” real. Y, a fin de cuentas, aquí la experiencia literaria de los mortales se circunscribe a una *comunidad*, una *participación* en un don de procedencia sacra. Esto, por lo demás, se corresponde con la idea de una *coextensividad* monista entre el ser del principio creador — la *physis*: un poder más grande aún que todos los dioses— y el de los entes subsidiarios. En otras palabras, hablo de una *coimplicación* entre la sagrada escritura y la humanidad mortal, necesariamente finita.

Efectivamente, en el gran arte en la Antigüedad griega, se diría que impera la estructura de la comunidad: una realidad absoluta que fluye por entre sus avatares, sean estos personas, animales o cosas, hasta reintegrarse en la fuente de origen. En consecuencia, para hablar con rigor, allí las mediaciones solo son aparentes, porque también participan de la misma *physis* fundante, aunque su mayor cercanía con esta les confiera un poder mayor que el de los seres sometidos a las vicisitudes del tiempo.

Los efectos catárticos de una tragedia o de la *Ilíada* recitada, con el patetismo adecuado, por un entusiasta rapsoda, implican un principio inspirador que los infunde a través de unas (in)mediaciones de una riqueza notable. En una primera capa está Hermes, dios de la adivinación y de la interpretación, por su pertenencia al orden de los dioses. También ocupan este nivel Apolo y Dioniso, indiferenciables en cuanto al origen de sus aportes al arte y al destino de estos. En un escalón más bajo, pero no muy distante, se hallan las musas, emparentadas con los olímpicos, con quienes comparten sus banquetes, y encargadas de hacer que aquellos “reciban” los frutos de sus supremas dotes artísticas. Orfeo es otra potencia “mediadora” que está por encima de los humanos y cuyas aportaciones de índole artística vienen marcadas por su relación privilegiada con las realidades más hondas. Luego vienen los poetas — en el sentido lato que el sustantivo tiene entre los griegos— y los actualizadores de la mimesis: actores, aedos, músicos y especímenes afines. El esquema puede asimilarse a la imagen de una procesión plotiniana: el agua lustral que mana desde la fuente única de belleza absoluta hasta volver a ella y reunificarse con ella, pasando por los mencionados “mediadores” y por las experiencias más o menos catárticas, extáticas y estéticas de los miembros de la comunidad espiritual donde puede operar este proceso. En una atmósfera así es donde adquiere pleno sentido la confesión del aedo Femio, en la rapsodia 22 de *Odisea*: “un dios ha infundido en mi mente toda clase de cantos”.

Este abrupto excursus mitológico sirve como espejo a la posible reivindicación de una especie de resacralización del texto, como paso previo para la superación de los límites de una recepción de textos en la actualidad. La operación me parece todo menos ociosa o fatua. Me parece que la exigen los efectos, en general, perniciosos del mercado, el utilitarismo instrumental, la nivelación del gusto por lo bajo a instancias de la industria cultural, ciertos intereses estimulados por un relativismo multicultural oportunista y otros factores no solo metaliterarios o metaestéticos sino claramente antiliterarios y antiestéticos. Todo parece indicar que la modalidad hegemónica de objeto, también en el ámbito de los objetos artísticos, es la mercancía.

Existe un fecundo antecedente que, a mi entender, abona la operación en referencia: en *Don Quijote de la Mancha* se registra un hecho llamativo, al que podría designarse como *efecto cabreros*. En el capítulo XI de la primera parte, cuenta el narrador cómo un grupo de pastores de cabras acoge una noche al celeberrimo hidalgo y a su escudero. Lo más sustancioso del episodio es el famoso discurso cuasimilenarista sobre la “dichosa edad y siglos dichosos aquellos” en que el mundo era un paraíso de inocencia y plenitud. Una vez registrada la peroración del protagonista, la voz omnisciente asienta: “Toda esta larga arenga (que se pudiera muy bien escusar) dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando”.

Hay que tener presente que el acontecimiento narrado se da en medio de una pintoresca situación — como casi todo en el *Quijote*— en la que un “emisor” ceremonioso y de habla engolada, que sigue las pautas protocolarias fijadas por los libros de caballería, es poseedor de una palabra con valor superlativo. En la lectura antiesteticista y antiliteraria de la obra maestra de Cervantes, que Unamuno registra en *Vida de don Quijote y Sancho*, el filósofo y escritor se aplica en destacar que la importancia de la arenga sobre la edad de oro perdida, que hace el Caballero de la Triste Figura, en el capítulo XI, no estriba en su contenido, sino en “el hecho de dirigírsela a unos rústicos cabreros que no habían de entenderla”. Por supuesto, con este desplazamiento de foco — que para algunos puede ser un imperdonable “desenfoque”—, el autor de *Niebla* no está pensando en ninguna teoría de la recepción, sino en reivindicar el acto quijotesco de hablar a un grupo de hombres sencillos, visto como la administración del “sacramento de la palabra a los que no han de entendérsela según el sentido material”. Hay en la interpretación unamuniana un hálito de espiritualismo y de rechazo frontal de los discursos utilitarios e instrumentalistas, que aflora con nitidez en momentos como ese donde advierte que, si don Quijote embobó y suspendió a los cabreros, su discurso no fue inútil y su efecto se debió a que “el espíritu produce

espíritu, como la letra letra y la carne carne” [sic]. La prueba de una incidencia de la palabra imantada en el oyente lego radicaría, según el célebre rector de la Universidad de Salamanca, en la recompensa que los humildes pastores le otorgan al singular hidalgo: “cantares al son de cabreril rabel”. Esto demostraría que, si bien el pueblo no entiende “la palabra pura”, la palabra preñada de amor y esperanza, “siente, empero, comezón de entenderla”.

En efecto, más allá de los abusos de quien narra — al arrogarse la potestad de juzgar el discurso quijotesco como prescindible y como “inútil razonamiento” —, lo cierto es que estamos ante un caso en el que solo con muchas reservas se puede hablar de una recepción literaria en el sentido actual del término; pues, es en la dignidad poco menos que absoluta del objeto-texto y de las condiciones que la refuerzan y ponen de relieve — como la autoridad del orador— donde se halla la fuente principal del arrobó imaginable en los cabreros, que escuchan “emboados y suspensos”. El efecto cabreros permite pensar el tema de la recepción literaria como un juego complejo de seducción y entrega, y no una simple confrontación entre algo activo y algo pasivo ni una adecuación del sujeto con unos contenidos determinados. En un caso como este, conviene revisar si el “receptor” encarna un “horizonte de expectativas” (*Erwartungshorizont*, en el léxico de Jauss), al acercarse al texto, o más precisamente vive en estado de espera, es decir, de apertura total y respeto incondicional a la presencia que se expresa.

La idea jaussiana de ‘horizonte de expectativas’, junto con la de su condición histórica y la consiguiente interrelación de diversas expectativas estéticas, frente a determinada obra, se ajusta por completo al esquema sujeto-objeto y al ya señalado de la comunicación. Por eso tuvo, en su momento, una gran repercusión y una notable utilidad en los estudios literarios, pero me parece que reduce la práctica de la lectura gozosa a un simple ámbito de posibilidades hermenéuticas y de valoraciones conforme a prejuicios. Estas — como todo en el plano de la existencia, de acuerdo con la visión heideggeriana— operan en toda praxis y toda actividad creadora, como la lectura, pero no parecen ser universalizables como condición específica del goce estético-poético.

En contraposición con esto — y concordando con la reservas que el propio Jauss antepone al psicologismo—, se antoja mucho más vital y liberada del esquema sujeto-objeto la posibilidad de apertura incondicional que supone la actitud de espera.

La resacralización del texto tiene que resultar de una elección, una decisión, de manera similar, aunque contrapuesta, a como lo ha sido el fenómeno de su desacralización en el amplio contexto de la Modernidad. *Elegir, decidir...* son verbos que nombran aquí una acción realizadora en el plano ontológico, es decir, en el de la articulación de un sentido. Se puede hablar del “poder del texto”, como lo hace Bloom en diversos pasajes de algunas de sus obras, pero como simple acto de voluntad o de fe, como expresión de una reserva actitudinal de que está dotado quien lee de manera más provechosa. Los atributos “poderosos” del texto se sustentan en una asignación de la subjetividad, en un ámbito donde opera una comunidad identificada con unos valores artísticos básicos. Ninguna concreción formal tiene poder por sí misma, sino como expresión de una intersubjetividad regida por un entrecruzamiento de intencionalidades estéticas. Así pues, en resumidas cuentas, antes de una recepción de algo que se supone una objetividad autónoma (la obra), lo que procede es una investidura: el otorgamiento de una dignidad que le ha sido escamoteada al texto. Y esto coloca todo el peso del proceso de la realización estética en el campo del sujeto: de la creatividad del que “teje” y de la de quien mira y admira toda la trama formal de lo “tejido”.

En su primer artículo sobre la Exposición Universal efectuada en París, en 1855, Baudelaire se pronuncia a favor de una manera específica de acercarse al objeto, “lo arrojado o puesto ahí”, invitando a que se le asuma como una realidad estética. Con ello, demuestra tener una clara y temprana intuición de que el cumplimiento del arte se cifra en la voluntad realizadora del sujeto — en especial, el sujeto educado, refinado—, sin cuyo concurso la obra puede resultar un auténtico *sinsentido*, y pasar inadvertida entre el resto de las cosas del mundo. Lo que, en último término, reclama es una actitud consistente en estar a la altura de esa “floración insólita”; en definitiva, una disposición a

contemplar, a *estudiar* — y no a criticar, en el sentido común del verbo— entendida como una *compenetración* entre la expresión que se ofrece y la expresión que efectúa lo estético, en la medida en que se abre a su contraparte. Si el gran poeta francés sostiene esto a principios de la segunda mitad del siglo XIX, con más razón deberemos tenerlo en cuenta en los albores del siglo XXI, cuando el proceso de banalización cosificadora del texto y de la obra de arte, en general, llega a extremos inauditos.

Al acto de redignificar el texto, a la superación intencional de su estado actual de extremo desamparo, le corresponderá una actitud acorde: la de la espera, en los términos que describo líneas arriba. Ambas operaciones se complementan y, contra lo que sugieran algunas apariencias, no son una invención rebuscada y antojadiza de quien escribe estas líneas. En gran medida, me parece que son los procesos en los que se sustenta la existencia de una poesía y una comunidad poética claramente excéntrica en el presente. Al margen del mundanal ruido del mercadeo y de la patética estridencia de la llamada “cultura de masas”, la mejor poesía del momento trasiega impertérrita su camino, ganando dignidad a cada paso, cultivada con esmero como vergel lleno de vida, en medio de un erial atiborrado de engendros del peor gusto producidos en serie, invadido de basura que oculta lo poco de bueno que también allí puede hallarse, a trechos calcinado y exornado con flores de plástico. La dignidad del texto y la espera son los dos pilares de la poesía en un mundo cada vez más antipoético. No veo por qué no puedan serlo de toda la literatura más humana en el presente.

La perspectiva de la dignidad y la espera, que aflora en experiencias como la de los cabreros manchegos, supera y “disuelve” la estructura de relaciones inherente a las descripciones de la recepción, en el sentido en que esta ha sido entendida básicamente desde Jauss. También pone en su lugar temas como el de la “dificultad” de la poesía contemporánea. Se trata de una inquietud que, cada cierto tiempo, suelen sentir intelectuales muy respetables en diversas latitudes. En la séptima década del siglo pasado fue abordado por George Steiner, con la lucidez de que hace gala, incluso cuando se enfrenta con falsos problemas como este.

No se le hace ninguna justicia a la gran poesía contemporánea, dirigiéndole un foco con la luz parda de una noción parda como la de 'dificultad'. Cuando nos acercamos a un poema de Auden, Pablo de Rokha, Rilke, Vallejo, Celan, Ajmátova, Paz, Martín Adán, Char, Lezama, Zimborska, Cavafis y tantos más, no es para resolver problemas de comunicación difícil. Tampoco para restituir lo que Steiner entiende como un "pacto de inteligibilidad última [...] entre el poeta y el lector, entre el texto y el significado". Lo que se busca e incluso anhela en esos casos es la experiencia de la intensidad. El hecho de desconocer el significado de ciertas palabras o de no acertar a captar el "verdadero sentido" de ciertas frases no es un obstáculo serio para ese propósito. La intimidad e incomunicabilidad de toda vivencia artística nos impiden ver cómo procesa cada quien toda la intencionalidad que rezuma el poema, en el modo que sea: el de la supuesta "facilidad" de la expresión o el del juego con la erudición, con las complejidades estructurales y con cualquier otra posibilidad. La experiencia simplemente se da y, a tal efecto, asimila y "digiere" todo según sus capacidades y aspiraciones estéticas. Incluso la ignorancia y la inaccesibilidad del sentido pueden operar positivamente en favor de un genuino sentimiento del placer de lo que vale como arte. Los buenos poemas nunca se "entienden": solo se viven.

Desde luego, el texto propuesto para su realización como poema debe ofrecer algún punto de apoyo a su sintonía con el lector. La dignificación ontológico-estética de la obra, desde el lado del autor puede requerir muchas veces el recurso a referentes que hunden sus raíces en la más refinada cultura. Sabemos que esta clase de empeños colide con el rumbo que lleva actualmente este mundo, cada vez más reñido con las grandes tradiciones humanísticas. Esto supone algunas trabas, muchas veces muy serias, para el encuentro entre el poema y el lector-poeta. Hay momentos en que es menester pelear con el ángel del sentido en el mismo terreno del sentido. Y ese combate debe desembocar en un desbordamiento de los límites de aquel. Habrá quienes lleguen más lejos que otros en esa agridulce contienda. Sin embargo, ello nunca supondrá la privación de alguna experiencia estética, sea de la clase que sea. Lo

que importa, en todo esto, es la posibilidad de una conjunción, de una comunión y el hecho mismo de ofrecer un puñado de palabras con intención estética da lugar a que esa eventualidad acontezca.

La tesis de la dificultad de la buena poesía y, en general, de la buena literatura supone, por lo demás, la posibilidad de una especie de experiencia poética uniforme entre todos los lectores. Esta pretensión igualitaria se estrella contra la evidencia de una tendencia cultural a la distancia en el terreno creativo. La cultura implica la inconformidad de ciertos seres humanos — los que encarnan un ímpetu creador más audaz y efectivo— con las formas que se inventan y concretan en una sociedad. A este principio se le opone el de signo contrario: la propensión de los más a la conformidad con lo existente en todos los ámbitos, incluyendo el de las formaciones estéticas. No tiene nada de extraño ni es problema para las mejores expresiones literarias la existencia de esta otra realidad. En nada afecta a las más eminentes manifestaciones del arte el hecho de que resulten “difíciles” para quienes no están volcados a seguirle los pasos a sus mejores cultores, en la realización de su proclividad a hacer siempre algo estéticamente más exigente, más valioso.

El pathos de la distancia, la pasión por distanciarse de lo común — visto en un sentido constructivo, enriquecedor, exigente, no exclusivista o elitista—, por distinguirse de aquello que los usos normalizan y petrifican, supone una apuesta cada vez más arriesgada por una mayor intensidad de la experiencia estética. Esto está ligado, como ya se ha visto, con una sensibilidad cada vez más desarrollada, educada, creativa... que va pareja necesariamente con una voluntad de valor igualmente bien cultivada.

Ahora bien, tal anhelo permanente y progresivo de intensidad, con todo lo que implica de sensibilidad refinada y exigencia axiológica, debe concretarse en un contexto de empobrecimiento y decadencia cultural claramente perceptible. Mientras la cultura comporta la elevación de las potencialidades que se nos presentan como voluntad humana de forma, la barbarie se caracteriza por un tratamiento indigno de esas mismas virtualidades; y ello no necesariamente porque se le prive a nadie de una relación estable, duradera, con los bienes emanados de la

producción cultural. Por ejemplo, una especie de imperativo categórico de la lectura, con la consiguiente universalización de esta práctica de innegable cariz cultural, no solo está lejos de haber dado pie a un enaltecimiento de nuestras reservas culturales, sino que está en la base de lo que la historia registra como máxima expresión de lo bárbaro: las grandes atrocidades del siglo xx. Por supuesto, esta verdad no puede tomarse, con licitud, como argumento contra la lectura en sí; solo nos permite considerar que una posibilidad de signo positivo también puede tener derivaciones por completo inconvenientes.

La perspectiva — a estas alturas “tradicional” — de la recepción literaria se aviene con el proceso actual de globalización de determinados intereses — sobre todo económicos— ligados a ciertos valores estéticos y a ciertas posibilidades de la sensibilidad y la facultad de juzgar — en su doble vertiente de degustar y valorar—. Por eso mismo, el ojo que se limita a mirar y leer desde ese punto de vista, se desentiende de la dignificación del texto, como condición para su apertura a la actitud de respetuosa y anhelante espera por parte de sus beneficiarios potenciales. En la medida en que estos han dado forma a sus virtualidades en el seno de una tradición humanística, puede advertirse que la idea de una interconexión entre emisor, mensaje, medio y receptor, como descripción e incluso clave de la lectura, puede estimular un alejamiento, cuando no una ruptura empobrecedora de los lectores de hoy con dicha tradición. Fenómeno que, con seguridad, concuerda también con otros en su contorno, como el de la decadencia de la paideia en beneficio de una pseudoeducación instrumentalizada, deshumanizada, de alcance global.

Justamente en contraposición con ese fenómeno, la perspectiva de la dignidad textual y la espera espiritual exige una revitalización crítica y creativa de la tradición humanística, no su aniquilación ni enterramiento bajo los escombros que van dejando a su paso los vientos del componente más mercantilista y tecnicista de la actual globalización de un modo de entender la vida y el mundo. El acto de leer tiene que ser visto, hoy día, como un intento por la incorporación de un texto a la mejor tradición literaria — que es la que siempre se renueva y da

lecciones de espíritu crítico—. Reto cuya realización no podrá lograr cualquier puñado de palabras convenientemente dispuesto en algún manojito de páginas o en los caracteres de algún programa cibernético, con la ayuda de los analfabetas funcionales, de vocación y convicción, que consumen signos de la misma manera que cualquier mercancía a la moda.

Todos somos genios

La idea bloomiana del canon literario es consustancial con la de “recepción literaria”, vista en general. Aunque no siempre se explicita esta liga necesaria, resulta impensable la reivindicación de una lista canónica de títulos que no se ofrezca a la consideración de un público lector latente.

Tanto la perspectiva del canon como el supuesto de una receptividad abierta a la presencia del texto supone, en cada caso, una interrelación marcada por una distancia, una disyunción, una diferencia, una separación. Por una parte, la obra prácticamente como cofre donde reposan y resplandecen las joyas de máximo valor literario; por la otra, el lector con sus disposiciones subjetivas — en especial, el gusto y el sentido crítico—. Pese a que, en principio, parecen no cuestionarla ni negarla — de hecho, ni siquiera llegan a tematizarla— ni la sistemática del canon ni la de la recepción conciben la relación texto-lector como una proyección de expresividades complementarias, coextensivas.

En la raíz de ese hiato late el supuesto — ilusorio, como se ha visto— de una esencia que debe conferir valor estético al texto. Desde este punto de vista, la obra debe valer por sí misma. Se presume que tiene una condición objetivamente literaria. La posibilidad de apreciar una serie de presencias formales en la propia escritura confirma esa suposición, pero sobre todo remite a una presunción todavía más radical: la legitimidad artística de un escrito determinado vendría dada por una genialidad de fondo: un sujeto que, en el proceso de plasmar su expresión, evidencia cualidades excepcionales. A su vez, la figura misma del genio encuentra una justificación en una ontología de la Tierra, la *physis*, fuente absoluta de todo lo más poderoso, verdadero y bello.

La singularidad de los poderes del genio refuerza la separación de la que hablo: el texto no solo aparece como objeto inasimilable al lector, sino que es obra de alguien dotado de capacidades superiores a las del cualquier mortal. Desde esta perspectiva, el valor estético de la obra viene supuestamente garantizado por la genialidad del autor, no por la estimativa de una comunidad de lectores. Así, la expresión artística se presenta como un fenómeno unilateral y autosuficiente, adscrito al ámbito del artífice de la escritura, es decir el autor. Por su parte, quien lee debe limitar su impulso expresivo al coto de la mera impresión: un acto de subordinación a una presencia todopoderosa.

Como puede apreciarse, a queriendas o no, expresa o tácitamente, todo ideal canónico tiene a la figura del genio como ideal de referencia. Y esta afirmación es válida, también, de cara a las bases de la teoría de la recepción literaria. En último término, si alguien como Harold Bloom, en nuestros tiempos, propone una lista de obras bajo el supuesto de que son los modelos universales por asumir y conservar en la historia o en el tiempo de la tradición, lo hace en el entendido de que la nomenclatura de sus autores viene a ser una especie de Parnaso de genios. A fin de cuentas, si alguien merece el pasaporte para residir en Canon City es porque ha hecho algo que ninguna persona corriente puede haber hecho. Y, en principio, un ser humano así, puede ser nombrado con la palabra *genio*.

Lo antedicho permite afirmar que, en principio, tanto la canónica bloomiana como la teoría de la recepción literaria se encuadran en la tradición de la estética del genio, perfilada a partir de la teoría kantiana del arte. Desde luego, este hecho es más clara y fuertemente apreciable en el caso de los afanes de imponer al mundo un canon occidental. Sin embargo, aunque de forma más morigerada, también concierne a la representación de los misterios de la lectura como la asunción subordinada de un objeto textual por parte de un sujeto lector.

Por lo demás, los nexos del discurso del asedio y su derivación canónica con la tópica del genio confirman el sustrato sacral en el que sienta sus bases el canon occidental propuesto e impulsado por Bloom. De hecho, la premisa de la genialidad viene a satisfacer la exigencia

de un soporte divino, telúrico, de las manifestaciones artísticas más excelsas, desde dentro de sí mismas. En la medida en que se reivindica la existencia de un poder creativo imposible de inscribir dentro de los límites de lo ordinario — y que, por ende, remite a un plano suprahumano —, se puede asumir que el texto expresa dicho poder y que, por ello, tiene garantizada una efectividad estética universal y permanente. De ese modo, el supuesto del genio viene a ser una respuesta a la endeblez y a la precaria legitimidad que caracteriza al texto con intención artística, en la atmósfera desacralizada generada por la Modernidad. La reinención romántica del genio, por ejemplo, podría interpretarse como una reacción resacralizadora del arte: una forma de contrarrestar los efectos de la secularización o desdivinización moderna del mundo.

Gottfried Benn, por citar un ejemplo de inteligencia aguda interesada en el fenómeno cultural del genio, sintió los vaivenes de la ambivalencia ante el tema, al reconocerle casi a regañadientes una oscura referencia trascendente, al mismo tiempo que se afanaba, con denuedo unilateral, en descubrir las que se supondrían sus bases “objetivas”, esto es genéticas, sociales, históricas, patológicas... Puede sonar sumamente extraña esa reminiscencia del viejo entusiasmo platónico, incluso cuando el siglo xx lleva ya un buen trecho andado y cuando el triunfo de la visión positivista de las cosas es total e irreversible. No es, sin embargo, una rareza, si se considera ese rebrote como un contrapeso necesario a esa omnipresencia del positivismo. En realidad, los siglos xix y xx dan cabida a una coexistencia tensa entre el ideal del creador inspirado, por un lado, y el del perseverante constructor de la obra de arte, émulo del trabajador, el ingeniero y el investigador, por el otro.

Ya Nietzsche daba plena cuenta de esa tensión, cuando en *Humano, demasiado humano* sentenciaba:

Los artistas tienen interés en que se crea en las ocurrencias inesperadas, en la supuesta inspiración; como si la idea de la obra de arte, de la poesía, del pensamiento fundamental de una filosofía bajara del cielo, al modo de un resplandor de la Gracia. En verdad, la imaginación del buen artista o pensador produce

continuamente cosas buenas, regulares y malas, pero su *poder de juzgar*, sumamente agudo y diestro, desecha, escoge, reúne [...] Todos los grandes fueron grandes trabajadores, incansables no solo en inventar, sino también en rechazar, seleccionar, reorganizar, ordenar.

Esta observación no colide, en lo fundamental, con la célebre opinión que se había formado Paul Valéry al respecto. El poeta francés se había percatado del menosprecio subyacente en la idea de “inspiración”, puesto que no sería otra cosa que “la hipótesis que constriñe al autor al papel de un observador”; es decir, a algo distinto de la creación propiamente dicha. De ahí que reivindicara la labor poética disciplinada, perseverante, análoga en muchos aspectos a la de los oficios que exigen buscar, tantear y crear las condiciones del descubrimiento y del surgimiento de objetos nuevos: una forma inédita, un principio científico sin precedentes, la aplicación desconocida de una ley física, etcétera.

Ahora bien, lo que quiero evidenciar al recordar estas ideas es que no vendría al caso propugnarlas por Nietzsche o Valéry o por cualquier otro si no fuera como respuesta o como toma de postura ante quienes se inclinaban por el supuesto de la inspiración, la genialidad, el entusiasmo o cualquier otra expresión análoga a la imagen de una intervención de un principio trascendente — anterior, exterior y superior a todo lo que concebimos como “la realidad normal” — en el mundo, por medio del poeta. Además, esa tensión entre la figura del genio y la de creador laborioso se aprecia en ámbitos ajenos a los del arte y la literatura. Es lo que se infiere de la lectura, por ejemplo, de las reflexiones que ofrece a propósito, a finales del siglo XIX, el afamado científico español Santiago Ramón y Cajal. Como lo sugiere el título de su libro sobre el tema, *Los tónicos de la voluntad*, se trata de poner en primer plano el cultivo de esta facultad, frente a los reclamos en favor de las potestades del genio.

En realidad, no es que Ramón y Cajal descrea del todo de las potencialidades de un ser genial. Tampoco se dedica a denostar de quienes apuestan por esta posibilidad en sus explicaciones del hecho

artístico, en cualesquiera de sus expresiones. Más bien lo que pretende es reivindicar las posibilidades del trabajo sistemático, bien planeado, guiado por un proyecto coherente de producción epistemológica. Al final de un derrotero en el que el caminante se concentra en la aplicación de estos rigores, el científico en ciernes o en ejercicio adecuado de su función generará su propio poder creativo y dará con hallazgos valiosos. En palabras del propio inventor español, “cabría afirmar que el trabajo sustituye al talento, o mejor dicho, crea el talento. Quien desea firmísimamente mejorar su capacidad, acabará por lograrlo, a condición de que la labor educadora no comience demasiado tarde”. Esto es así, porque “en la mayoría de los casos, eso que llamamos talento genial y especial no implica superioridad cualitativa, sino expeditiva, consistiendo solamente en hacer de prisa y con brillante éxito lo que las inteligencias regulares elaboren lentamente pero bien”.

Dejo al margen esa discutible reducción de la diferencia entre el genio y las disposiciones normales al simple plano de la velocidad en la producción de formas y otros objetos. Paso de largo, asimismo, ante la facilidad con que en las citas precedentes se iguala un talento creador-que-se-crea-a-sí-mismo con un poder artístico innato que produce arte o ideas con un mínimo de mediaciones o prescindiendo totalmente de ellas. También me desentiendo, por el momento, del espinoso problema ontológico y antropológico del lugar y los alcances de una voluntad individual como esa en que el científico aragonés cifra todos sus anhelos, esperanzas y promesas. ¿Es tan evidente e indudable un albedrío prácticamente absoluto, puesto que no parece tener ligas con ninguna realidad fundante y actúa como si fuera *causa sui*? Lo que importa considerar, a propósito del simple ejemplo de las ideas epistemológicas de Ramón y Cajal, es que expresan la contrapartida y la toma de partido frente a la reivindicación del genio. Y esto implica, a su vez, colocarse en el terreno de la laicización, de la desacralización de todo lo que tenga que ver con el arte y, por extensión o analogía, también con la producción o creación de verdad. Todo ello, eso sí, a despecho de curiosas “traiciones discursivas”, como esa de hablar de “los milagros de la voluntad”, como hace el viejo inventor.

Por lo demás, el planteamiento de Ramón y Cajal, con todo lo que tiene de pedestre y elemental, me resulta fecundo en grado sumo, toda vez que no solo expresa la referida tensión entre lo sacro y lo profano, en torno a las fuentes constatables de la producción artística y científica, sino que pone a la vista otros fenómenos ideológicos de interés. Por una parte, sus ideas representan una potente inserción de la metódica cartesiano-positivista en la explicación de los procesos de generación epistemológica. Pero, por otra, parecen responder a una actualización de la antropología de Pico della Mirandola: el hombre es una potencialidad abierta y destinada a hacerse a sí mismo, en contraste con la esencia de los demás animales. Una idea que se beneficia del equilibrio entre las referencias ultramundanas o divinas y las mundanas o humanas. Un punto de vista que, tal vez, podría tomarse como anticipación fértil y fecundante de la tesis de democracia del genio.

En su breve estudio, *El problema del genio*, Gottfried Benn da por sentada la presunta existencia de unos pocos hombres — no recuerdo haber leído el nombre de ninguna mujer en su monografía— superdotados para la escritura, el arte y el pensamiento. Es decir, Benn asume como algo prácticamente evidente el supuesto de una diferencia abismal y desde todo punto de vista insuperable entre el genio poseedor de facultades extraordinarias para comprender, crear e inventar, por un lado, y personas que deben conformarse con una medianía o incluso una ausencia casi total de tales capacidades, por el otro. No se trata de las naturales diferencias entre todos los individuos de la especie, sino de una suerte de jerarquía en la que unos sujetos gozan del extraño y no siempre cómodo privilegio de rebasar las cotas de la normalidad, mientras que la otra parte de sus congéneres debe conformarse con estas. Esta desigualdad de capacidades, por su parte, justificaría y legitimaría la existencia de un canon literario. Unos elaboran las obras que lo constituyen, al tiempo que los demás deben limitarse a asumirlas y, sobre todo, a consumirlas. Es decir, a “recibir las”, conforme al esquema de fondo sobre el que se estructura la teoría general de la recepción literaria: el de emisor-mensaje-receptor.

Ahora bien, aun cuando el vocablo *genio* denota siempre una eficacia creativa fuera de lo ordinario, no siempre se ha atribuido este poder a capacidades intrínsecas de determinados sujetos. De hecho, en el origen de la noción de genio, más o menos compartida por las figuras más representativas del romanticismo, está la hipótesis platónica del *enthusiasmós*: la posesión del poeta por parte de la divinidad y la idea romana del *genius* como espíritu de la tierra. Así, cuanto más fuerte es la remisión de las facultades y los actos del artista a un ámbito sacral, trascendente, más débil es la posibilidad de una auténtica creación artística. El poeta o el rapsoda grecorromanos no son propiamente creadores, sino *media* por los que fluye un estro, desde parajes hiperuránicos hasta el suelo terrenal de los mortales.

La vitalidad de esa idea que nutrió tanto al platonismo es patente en toda la producción cultural del Renacimiento y volverá a constatarse en el pensamiento de Shaftesbury y en algunos de sus contemporáneos, hasta actualizarse y mimetizarse en la estética kantiana y schopenhaueriana. De acuerdo con Kant, “el genio es el talento (el don natural) que permite darle al arte sus reglas”. La vaga inmanencia sugerida por el término *don natural* remite implícitamente a una realidad absoluta y, por lo mismo, fundante. De ahí el poder que Kant le adjudica al genio: regular el arte.

En ese primer momento de la formulación kantiana de la idea de genio, este podría ser visto como una simple variante específica del sujeto estético. Es decir, podría pensarse que el genio kantiano expresaría una subjetividad particularmente dotada para concretar e imponer, en un proceso de producción artística, los designios de su voluntad autónoma. Esta interpretación me parece insostenible. Según todos los indicios, en este punto Kant se acerca mucho al punto de vista de Platón, pues de acuerdo con sus propias palabras, “el genio es la disposición innata del espíritu (*ingenium*), por medio de la cual la naturaleza da al arte sus reglas”. Se percibe un aire de familia entre las tesis del filósofo alemán y la intuición de Platón, en su diálogo *Ion*, donde el poeta aparece como *medium* de una realidad trascendente. Esa realidad es la que Kant denomina *naturaleza*, justo la traducción

romanizante de *physis*, la categoría mágico-religiosa de cuyo escrutinio racional y crítico procede la primera filosofía en Occidente.

Como se habrá observado, el raciocinio kantiano sigue este sencillo curso: el genio es el talento que confiere al arte las reglas por las que se rige, pero quien en verdad determina y establece tales reglas, por medio del genio, es la naturaleza. En último término, aquello que en verdad realiza una función creadora es esa naturaleza, es decir el orden de realidad que funda ontológicamente a todo fenómeno y que el propio Kant llama *noumeno* o *Ding an sich* (cosa en sí). No me parece un exceso concluir, pues, que el genio kantiano remite, más directa y vivamente que muchas otras entidades en el mundo, a los dominios de lo nouménico, lo que está más allá de las apariencias que elabora el sujeto y que, por tanto, es incognoscible para este.

Por lo demás, la clave de esa subordinación del poeta o artista concreto a la fuerza de esa creadora universal que es la naturaleza radica en las reglas de que habla Kant con insistencia. Puesto que la naturaleza tiene un sentido — esto es, responde a un orden de fines— cae de suyo que el arte, uno de los fenómenos apreciables en el mundo, también ha de atenerse a tal condición. Así pues, la sujeción a reglas confiere al arte un lugar en el horizonte del sentido y la realidad. Y el genio kantiano opera como un mediador privilegiado — no propiamente como un creador— en el despliegue de un impulso natural, que se cumple en las más diversas manifestaciones estéticas.

Eso es lo que, por su parte, explica la deriva circular de la disquisición kantiana sobre el tema, pues “las bellas artes deben ser consideradas necesariamente como artes del genio”. Lo que, a su turno, también permite entender que “las producciones del genio deben ser [...] modelos, es decir ser ejemplares”.

Es fácil notar, a partir de lo que he venido exponiendo, que la manera en que Kant se explica la relación entre la más consumada figura del poeta y la naturaleza implica una forma de entender el importante y siempre actual tema de la originalidad. Puesto que el artista genial expresa por medio de su actuación un orden de fines, que se infiere del supuesto de la cosa en sí — la realidad absoluta de todas las

ontologías—, debería descartarse la posibilidad de una obra original, la creación de un objeto prístino. Sin embargo, al menos a mí, me resulta difícil asegurarlo con contundencia. Cuando dice que el genio “es la originalidad ejemplar de sus dones naturales”, Kant insiste en que es la naturaleza la fuente de todas las potencialidades sobresalientes de quien está dotado de genialidad. Es decir, confirma la condición “mediúmnic” de este. Pero cuando, por otro lado, se diría que trata de alejarse del platonismo, advirtiendo que “el genio es totalmente opuesto al espíritu de imitación” y, cuando coloca insistentemente al arte en el ámbito de la actividad libre del hombre, Kant parece colocarse en el punto opuesto: en el de la creatividad independiente. Lo más cercano a una conclusión, por mi parte, a este respecto, es que *Crítica de la facultad de juzgar* contiene una respuesta ambivalente al problema de la originalidad.

Sin embargo, en el propio pensamiento kantiano esa ambivalencia de fondo derivará finalmente en una reivindicación insistente de la condición espiritual, no material, libre y creativa del arte elaborado por el genio. Y ello sustentará y catalizará el ideal del genio, a la manera de los idealistas poskantianos y los románticos; pues, para decirlo con palabras de Schelling, representa de forma más efectiva “lo infinito” al modo de lo finito-humano, o de quien, como dice Goethe, es capaz de “fijar en pensamientos eternos (*dauernden Gedanken*) lo que flota en el oscilante fenómeno”.

Tal vez en la señalada ambigüedad kantiana está el origen de las dos maneras más comunes de asumir el tema de la genialidad: la de estirpe aristocrática y la de cariz democrático. La capacidad de generar modelos inéditos de producción estética sería la evidencia de alguien tocado por la divinidad inherente a la naturaleza cósmica y nouménica. Esto es siempre algo infrecuente, y potencia la figura de una élite de elegidos, como la que reivindica la canónica de Bloom. Pero en la medida en que lo nouménico funda todo lo existente, incluso todo lo humano, se abre la posibilidad de una interpretación universal, antielitista de las facultades de producir algún modo del arte. Más adelante retomaré estos puntos.

Si en algunos raros momentos parece que la sombra de Platón deja de cubrir la teoría kantiana del genio, la mayor parte de la veces la impresión es la contraria. Una de esas ocasiones en que el espíritu platónico se posesiona de la crítica kantiana es el que concierne a los nexos entre las obras del artista y la conciencia que este mismo tiene de su origen. Este viejo tópico reaparece en Kant como un eco claramente distinguible de las ideas platónicas al respecto. También para el filósofo de Königsberg el genio está impedido de descubrir o mostrar, con rigor científico, “cómo crea sus propias producciones y que, al contrario, es en tanto que naturaleza que él da reglas a sus creaciones”. En otras palabras, también en el criterio de Kant, el genio ignora la índole profunda de sus obras, lo mismo que su origen, la fuente de la que proceden. Lo cual concuerda, por lo demás, con la idea del genio como el “fenómeno raro” de alguien que está dotado para las artes pero no para la ciencia.

Aunque de modo muy sumario, los párrafos precedentes sintetizan las más importantes aportaciones de Kant a la estética moderna:

- a. el genio — máxima expresión del poeta, el artista en general— recibe sus facultades de la fuerza procedente de la realidad absoluta que funda el mundo,
- b. el fondo nouménico de la genialidad da lugar lo mismo a la figura del poeta agraciado de manera extraordinaria que a una participación en ella de toda la humanidad,
- c. el genio, en tanto que máxima expresión del artista, despliega su poder en términos de una actividad libre, que dota de “espíritu” a una obra que, de otro modo, sería un objeto no diferenciable de los entes materiales.
- d. el genio no sabe realmente lo que hace ni por qué lo hace.

Lo esencial de estas ideas se proyectará y redimensionará de manera hartamente compleja en los principales deudores inmediatos de la filosofía de Kant — Schelling, Hegel, Schopenhauer, entre otros—, lo mismo que en poetas como Goethe y en los grandes exponentes del romanticismo, especialmente el de raigambre alemana: Hölderlin, Novalis, los

hermanos Schlegel, Jean Paul, etc. La Época Moderna no se limita a ser el escenario donde se realizan los ideales de la Ilustración. Al contrario, también da cabida a poderosas corrientes espirituales, como la romántica que, en el decir de Santayana, proviene “de las profundidades del genio y de las tradiciones nórdicas”.

Los grandes poetas románticos mantienen y actualizan el platonismo básico a que remite la idea del genio, incluso en su reelaboración moderna, como se ha visto con Kant. Así como este habla de una “naturaleza” fundamental y cósmica, los más connotados representantes del romanticismo hallan la fuente del sentido en una realidad última, totalizadora y unificadora de lo diverso, que constituye y explica la vida y lo que concebimos como mundo. Quienes se adhirieron a este movimiento espiritual y militaron en él con pasión creyeron, como advierte Béguin, en “un alma universal omnipresente, principio espiritual de todas las cosas, del cual son emanaciones o aspectos las almas individuales”.

Esta idea de la realidad vista como una totalidad integrada por un ser único y literalmente fundamental reclama una antropología — es decir, una teoría del hombre— *ad hoc*. Esa manera de concebir el orden de la existencia reclama un tipo de sujeto, cuya naturaleza y constitución no puede diferir de él esencialmente. De ese modo, cada ser humano es una individuación o avatar de la misma sustancia de que está hecho el universo. El romanticismo actualiza o moderniza la vieja correspondencia monista entre macrocosmos y microcosmos. Por eso, según Béguin, la idea romántica del hombre es la de un “microtheos”, esto es, una divinidad en pequeño, que tiene la posibilidad de moverse en los dominios del sentido porque, aunque sea de modo limitado, lo encarna y está gobernado por sus principios.

De acuerdo con esta idea, todo ser humano participa de la realidad de que está hecho el universo. Dicho de otra manera, toda persona contiene a su escala la realidad última de las cosas y, por ello mismo, puede expresarla en un grado variable. Aquí, el genio viene a ser quien en sus palabras y en sus actos encarna mejor, de manera más honda, intensa y directa, la esencia del mundo. De ese modo, sobre una genialidad de

fondo compartida por todos los mortales, destacan quienes más se merecen el apelativo de *genio*, porque tienen una dotación extraordinaria de ser, según se comprueba en la forma en que viven y actúan, así como en las obras artísticas que producen. Esto es lo que permite a Friedrich Schlegel formular lo que llama “el imperativo categórico de la genialidad”: exigir genio de todo el mundo, aunque no siempre se satisfaga tal expectativa. En realidad, este reclamo del gran pensador romántico concuerda con una concepción jerárquica de las potencialidades representativas del hombre. En el plano más primario está el entendimiento, cuya dinámica remite al modelo de la mecánica, y su función consiste en separar lo que de por sí está unido. Sobre esta facultad está la que Schlegel denomina *Witz*, y que realiza la labor inversa: unificar lo que el entendimiento separa. Y por encima de ambas posibilidades está la del genio, con plenos poderes para expresar sin mediaciones de ninguna índole a la propia “alma universal”.

A la hora de dar razón del arte en general y, en concreto, de la poesía, también Hegel comparte en lo esencial el esquema platónico-romántico que ha heredado críticamente de Kant, Goethe, Schelling y de cultores de los ideales del romanticismo como Hölderlin. Es decir, también asume la tesis de un orden absolutamente real que se expresa por medio de los artistas. En su caso, se trata de la coextensividad entre el espíritu absoluto y cada conciencia individual. Así, en la parte de sus célebres conferencias sobre estética dedicada al hecho poético, pensando en el autor de *Fausto*, Hegel sostiene que lo propio del poeta lírico es “expresar en el canto todo lo que poéticamente se configura en su ánimo y su conciencia”. Pero hay que tener en cuenta que, para el artífice de *Fenomenología del espíritu*, la subjetividad particular de cada individuo es una manifestación del concepto puro que sustenta y articula todo lo real. De ahí que el poeta “presta a lo suyo interno palabras que sea lo que fuere su objeto evidencian el sentido espiritual del sujeto que se expresa”. Desde luego, alguien como Goethe, a quien Hegel conoció en persona y admiró, puede cumplir tal función de un modo mucho más brillante y profundo que otros, lo que permiten pensar en su condición genial, extraordinaria.

El modelo de genio forjado por el romanticismo admite, claro está, variantes diversas con las cuales se confirma. Una de ellas es la que Argullol denomina *genio demoníaco*: un trasunto del héroe romántico, que se considera a sí mismo como “elegido del cielo”: alguien que apela a la imagen del demonio porque ve que en ella “se manifiestan la fuerza del superhombre, la voluntad sensual de la belleza y del dolor, la temeridad dionisiaca del sonámbulo y el errante nomadismo de quien se halla a merced de lo desconocido: atributos todos ellos que, por supuesto, equidistan del central eje de la autoliquidación”. Como puede observarse con facilidad, lo diabólico se presenta aquí como otra posibilidad — igual de legítima, por lo demás— del fundamento sacro al que remite el temperamento genial.

Es, tal vez, Schopenhauer quien lleva más lejos las consecuencias democratizantes que derivan de la visión kantiana y romántica del genio. A pesar de que la noción misma de genialidad exige tener en cuenta una expresión extraordinaria de la subjetividad, ello no obsta para reparar en la universalidad de su radical componente espiritual. El genio es la objetivación más radical, a escala humana, de la Voluntad: la repotenciación de las dotes del común de los mortales, gracias a una relación privilegiada con la realidad absoluta, la realidad fundante. La genialidad no es, pues, un fenómeno ajeno a todo lo humano, aunque su referencia tiene un basamento universal y un alcance cósmico.

Esa base humana común a la persona ordinaria, al héroe y al genio, impele a Schopenhauer a pensar en una genialidad universal. Como sucede con Kant y con su odiado contemporáneo, Hegel, para Schopenhauer la normalidad o la condición extraordinaria del talento de cada mortal dependerá de sus vínculos con la realidad absoluta, el “en sí”, que en su caso se concibe como voluntad universal. Como en el caso de su gran mentor, Kant, para el autor de *El mundo como voluntad y representación*, el tema remite al plano de la estética, entendida en su acepción más amplia; es decir, se sitúa en el ámbito de la experiencia en general. De ahí que “la genialidad es la capacidad de comportarse meramente como contemplador, de perderse en la contemplación y de liberar el conocimiento, el cual está originalmente solo al servicio de la voluntad”.

Los aspectos decisivos de la idea schopenhaueriana del genio son la intuición y la liberación respecto de la voluntad universal. Es genial quien puede contemplar las realidades fundamentales — concretamente las ideas platónicas— sin la intervención de ninguna de las posibilidades del principio de razón suficiente, con lo cual puede asimismo “desligarse temporalmente del servicio de la voluntad”. Es genial, en suma, quien puede alcanzar el conocimiento puro, prescindiendo de todo lo que implique un conocimiento discursivo — es decir, todas las variantes de la lógica y todo recurso a un método—. Así, en último análisis, el verdadero genio para Schopenhauer es el artista, nunca el matemático ni el científico.

En última instancia, para Schopenhauer, todo ser humano puede tener, a lo largo de su vida, sus personales arrebatos de genialidad. Esto es: todos podemos en algún momento de nuestra existencia ser sustraídos del yugo de la necesidad, de las cotidianas exigencias imperiosas, mientras nos cautiva con arrobos la belleza en sí que resplandece en determinado objeto. Según el filósofo alemán, cuando nos topamos inesperadamente con la hermosura de la naturaleza, esta nos sustrae, aunque no sea más que por un instante, de la subjetividad, de “la esclavitud de la voluntad, conduciéndonos al estado de conocimiento puro”. Esto me induce a considerar que, a juicio de Schopenhauer, la condición de genio supone grados de intensidad en las relaciones entre el sujeto y la voluntad absoluta, así como umbrales de duración de la experiencia. En definitiva, podría decirse, que todos tendríamos algo de genio y que se es más o menos genial dependiendo de la facilidad para escabullirse de las tenazas de la voluntad y del tiempo en que podamos permanecer libres de ella.

Ahora bien, no se debe perder de vista que otro aspecto que define a la genialidad para Schopenhauer es el desinterés de la experiencia, tema típicamente kantiano, por lo demás. Así que el genio mejor dotado se diferenciará del hombre vulgar, cuyas virtualidades al respecto son muy magras, en que este no será capaz de sostener por mucho tiempo una contemplación del todo ajena a algún interés de la índole que sea.

Podría decirse que, con Schopenhauer, llega a su punto más elevado una concepción sistemática, propiamente filosófica, del ideal moderno del genio. El pensador alemán vuelve a tematizar, a su manera, una visión del mundo y una figura “realmente existentes”, sobre todo, en la Europa del siglo XIX: el romanticismo y los hombres geniales, esos a quienes Trías ve como capaces de asimilar “el doble exceso de lo nocturno y lo luminoso”, es decir, aptos para nutrirse de todo lo que desborda lo que entendemos por “realidad”. En definitiva, Schopenhauer dirime en el terreno de la teoría más rigurosa una presencia social e histórica, hasta cierto punto confusa, y que la palabra *genio* apenas logra nombrar. Para Ambrose Bierce, por ejemplo, el vocablo remite a “cualquier tipo de superioridad mental que capacita a su poseedor para vivir aceptablemente de sus admiradores y emborracharse ininterrumpidamente sin vergüenza”. Con todo lo que tenga de discutible, las tesis de Schopenhauer sobre este fenómeno espiritual y cultural, contrapeso decisivo a la vertiente apolínea de la Modernidad, tienen el mérito de asignarle un lugar pertinente en el orden general del sentido.

El replanteamiento del tema por parte de Gadamer suscita derivaciones teóricas dignas de tener en cuenta. Al socaire de una amplia y audaz retematización de la estética, el autor de *Verdad y método* trata de extraer las más fecundas consecuencias de las tesis kantianas sobre el genio, luego de rechazar críticamente las ideas de Schelling, Schopenhauer y los exponentes de la “filosofía del inconsciente” sobre el asunto.

Se puede discutir razonablemente si Gadamer acierta cuando achaca a los filósofos mencionados la responsabilidad de un giro a favor del esteticismo y de una figuración extremosa del genio. Se podrá señalar cierto unilateralismo en esta objeción, puesto que — como se ha visto — el propio Kant reivindica la figura del genio en el entendido de que esta implica un modo de la facultad de juzgar. Es decir: hay, para Kant, una continuidad entre el gustar, el vivir estéticamente en el mundo, y los grados e intensidades en que se concreten las experiencias que de ello se deriven. En otras palabras: parece muy forzada la contraposición entre gusto y genio que Gadamer intenta. Pero más allá de esa discusión me interesa tomar la estafeta de la reflexión gadameriana en el momento

en que concluye que “la tesis kantiana del ‘crecimiento del sentimiento vital’ en el placer estético fomentó el despliegue del concepto de ‘genio’ hacia un concepto vital envolvente”.

Me parece que esa derivación de la estética kantiana, que Gadamer pone de relieve, permite rebasar con creces la lectura que él mismo hace de las cifras del genio como las del sujeto de una producción o creación “inconsciente”. De hecho, lo “envolvente” de eso que se convierte en un “concepto vital” se expresa en una proyección de lo genial, desde el plano de quien crea hacia el de quien se encuentra con lo creado. De ahí que, como el propio Gadamer destaca, a la genialidad del crear le corresponde la genialidad del disfrutar. Esta última observación puede entenderse como el modo de dar cuenta de una categoría gadameriana que considero de capital importancia para mis propias disquisiciones sobre el tema: “congenialidad” (*Kongenialität*). De nada serviría la imaginación — es decir, la construcción de la imagen— del genio si se limitara solo al lado de una potencia extraordinaria que produce formas estéticas de valor avasallante. Después de todo ¿qué sería de la obra genial si no diera con el genio que pudiera apreciarla como tal?

La congenialidad gadameriana es equiparable a la coparticipación en la genialidad que se atisba en la visión schopenhaueriana sobre el particular. Y, a partir del núcleo teórico que albergan ambas posibilidades, se puede ir adelantando la tesis de una democratización completa del ideal del genio. No es que me proponga postular un arbitrario oxímoron. Tampoco quiero presentar una reivindicación pequeñoburguesa, molesta al gusto aristocrático. Ciertamente, lo más fácil es fijarse en la dimensión aristocratizante que comporta la noción de genio, en sus variantes de estirpe platónica, kantiana, romántica y schopenhaueriana. En realidad, es el unilateralismo en que caen implícitamente Bloom y su canónica. Simplemente trato de llamar la atención hacia la posibilidad complementaria: la de la proyección de los poderes del genio también en los dominios de la asunción de las obras con pretensión y potencialidades artísticas. Pese a que es muy probable que el hurrao Schopenhauer — tan ajeno y opuesto a toda veleidad de cariz democrático— frunciría el ceño al escuchar que

todos somos genios, lo cierto es que el inevitable universalismo de su propia estética le sirve de base, como sucede también con Kant, según la sugerente lectura de Gadamer.

Por lo demás, en refuerzo de esa tesis puedo apelar todavía a la observación gadameriana de que “la noción de genio, en principio, es concebida a partir del observador”. Es decir, la noción en referencia no se puede sostener, si remite en exclusiva a una inmanencia inscrita en el territorio del creador. Son los otros, aquellos a quienes este dirige sus obras, los que pueden afirmar su condición genial, si así lo estiman. Es claro que en este proceso de asignación opera simplemente algún modo del principio de implicación.

Sin embargo, Gottfried Benn, desde una perspectiva completamente ajena a la especulación filosófica, estipula ese carácter fundante de la alteridad en la configuración de una idea de genio y en la identificación de las personas que supuestamente la encarnan. La mayor parte de su tratadillo sobre el tema, ya mencionado, se aplica a mostrar que “el genio es enfermedad, el genio es degeneración” y que, con llamativa frecuencia, las personalidades geniales proceden de ciertas familias — es decir, heredan una disposición genética—. Pero, finalmente, también debe reparar en que lo importante no es “hablar del genio”, sino de su formación — esto es, de las condiciones sociales que hacen posible su aparición—. Saltan así a la vista numerosos casos de figuras decisivas de la historia del arte y de la cultura, en todas sus manifestaciones, cuya unción como genios depende de una asignación que en tal sentido hace su comunidad de referencia. Por ejemplo, Rembrandt habría quedado enterrado para siempre, en la fría greda del olvido, de no ser por la biografía que Langbehn le dedica, donde al lado de sus dotes artísticas se destaca la desgracia del alcoholismo en que se había sumido el pintor y el hecho de que muriera en un paupérrimo asilo. Tampoco Nietzsche habría trascendido la irrelevancia de su biografía, si no hubiera sido por el peso de la locura en la valoración de su figura. Y, siempre según Benn, algo parecido cabría decir de Rimbaud, Verlaine, Villon, Li T'ai-Po..., artistas marcados por la condición de fugitivos y vagabundos, gente que lleva “la señal de Caín en la frente”.

Pese a mis discrepancias con el estudio de Benn, reconozco que me sirve para apuntalar dos ideas decisivas, a propósito del asunto de estas líneas. La primera: que la constitución del genio no se limita al carácter *extraordinario* del talento de determinado creador, sino que también depende de que una comunidad determinada le asigne el título de tal. Obsérvese que no hablo de reconocimiento del genio, sino de la asignación del carácter genial a las dotes de un artista dado. La segunda de las mentadas ideas es que, incluso en un contexto laico, dominado por la perspectiva científica y positivista, la noción de genio remite a un ámbito sacro: un territorio en el que no valen las condiciones de producción de verdad impuestas por el principio de razón suficiente. Como dice el propio Benn, todas las revaloraciones tardías de ciertos autores como geniales no tienen que ver “con artimañas, la moda, la publicidad, la economía; esto puede darle un ímpetu, puede jugar su parte, pero tomado en su conjunto el proceso tiene lugar en regiones más profundas, cercanas a la religiosidad y a los tremores arcaicos de los estratos más primitivos”. La necesidad de asignar patentes de genialidad — que debe verse, según pienso, como una estrategia de sobrelegitimación de una obra y de inmortalización de un autor— parece conectar en tiempos como el nuestro con cierto “misticismo” de la transgresión, el sacrificio, la enfermedad y la decadencia.

Según Gadamer, estamos ante “una especie de ocaso del genio” en el presente. Es cierto que el tema no entusiasma a la estética contemporánea hasta el punto de asumirlo con la seriedad de una especulación sistemática. Frente a las rigurosas figuraciones del genio tramadas por los filósofos de la experiencia — con Kant y Schopenhauer a la cabeza—, las teorizaciones sobre el arte más representativas del momento apenas lo nombran, conforme a las reducidas implicaciones del lenguaje ordinario o como el extraño sujeto de una historia ya muy lejana. Pero, por ejemplo, en lo que hace al pensamiento canónico, el espectro del viejo genio platónico-romántico asoma la cabeza a cada rato. Y ello se debe, según todos los indicios, a que el discurso del talento excepcional es inherente al del canon occidental bloomiano.

No hace falta mencionar la palabra *genio* para referir lo que ha significado en la tradición estética y crítica. Según mis lecturas, puedo asegurar que en las obras que con más detenimiento examino aquí Harold Bloom parece reacio a proferir o escribir la palabra de marras. Sin embargo, el ideal del genio está en la raíz de su idea de canon y pretende ser una de las bases de su legitimidad. Cuando el crítico, en las páginas en que con más contundencia expone su pensamiento, habla de “agudeza cognitiva, energía lingüística y poder de invención” como las virtudes extraordinarias que otorgan a un autor el pasaporte a Canon City, parece haber reconvertido a Kant, a Hölderlin o a Schopenhauer. Y, cuando reconoce en ese mismo sujeto canónico un “misterioso poder estético”, no hace sino sugerir — con todo y las resonancias nietzscheanas de la frase— su remisión a su pertinente ámbito nouménico y sacral. En general, el talante del autor inspirado se aviene mejor con la canónica bloomiana que el del trabajador o el ingeniero valéryano, aunque eventualmente este también pudiera alcanzar los requisitos para formar parte de su nomenclatura.

El reconocimiento más o menos claro, más o menos entusiasta de la condición genial del autor canónico sirve para apuntalar la legitimidad del canon mismo. Pero, a la inversa, también la simple inclusión de un escritor en Canon City puede funcionar como patente de genialidad. Y esto, en el caso que nos concierne, comporta el asentamiento de una jerarquía, de una superioridad del autor canónico sobre todo lector. No tendría caso fomentar el canon occidental si este no operara como la referencia suprema a la que el lector debe someterse.

La genialidad es poder. El poder remite a un fundamento absoluto, universal, sobrehumano. El poder inherente al genio confiere, poder al canon. El canon es referencia del poder a que debe atenerse todo el proceso de recepción. En la perspectiva bloomiana, el lector concreto solo puede acercarse a la obra del genio como emanación del poder a un tiempo legitimador y legitimado. En último análisis, la amplia premática de Bloom sobre cómo leer y por qué, con todo lo que tiene de sugerente y vital, termina operando como simple instructivo para el sometimiento del lector a las obras escritas por los genios que habitan Canon City.

Frente a esta consecuencia lamentable de las inmejorables intenciones de Bloom, se impone el proceso de resacralización personal y heautónoma del texto. Proceso que, en principio, es indiferente a las características humanas y a la biografía del autor de cada caso, que es el ámbito en el que se sitúan y despliegan las teorías del genio. Lo que realmente importa, de cara al canon accidental de cada lector independiente, es el recurso al principio de una congenialidad, en virtud del cual el texto puede tomar relieve por entre la grisura de la producción textual de la industria cultural y realizar todas sus potencialidades estéticas.

Lo antedicho supone, otra vez, colocar el asunto de la genialidad en el terreno del gusto, esto es, en el de las facultades presentes en la compleja subjetividad, que entra en juego en la “recepción” estética. Esta recolocación del tema del genio es particularmente importante si se tiene en cuenta el énfasis que los poderosos medios de propaganda ponen en valores ajenos al arte a la hora de imponer ciertas obras y ciertos autores. Dichos medios tienden a repotenciar una genialidad artificial, cebándose en elementos claramente extraestéticos, como la biografía, la salud, el aspecto físico, los rasgos raciales, el origen de clase y otros. La confusión entre poderes y talentos extraordinarios con factores que operan en una economía de la inmortalidad parece estar causando estragos en estos tiempos de hegemonía de la industria cultural y la comunicación de masas.

En consonancia con la universalidad intrínseca al propio discurso del genio, la distancia entre autor genial y lector, entendida al estilo romántico, es una distancia artificial. Los frutos del genio, las obras de quien intuye sin mediaciones el fundamento último del mundo no serían nada sin su asunción por parte de sus destinatarios potenciales. Y, desde luego, para que pueda darse tal acercamiento y el consiguiente efecto estético debe suponerse el correspondiente talento en estos últimos. Es decir, está implícita una congenialidad que hace posible la realización artística de lo que el creador genial propone como creación con intención estética. Así, el encuentro de expresiones en que se dirime la “recepción” y que tiene lugar en el espacio estético que se articula en

torno a la obra, puede entenderse también como un encuentro de genialidades, al margen del grado y la intensidad que puedan señalárseles.

Discurso del método, de Descartes, comienza afirmando que “el buen sentido (*bon sens*, que puede entenderse también como “sentido común”, “razón”) es la cosa mejor repartida del mundo”. Llega el momento de parafrasear esta aseveración, de cara a los procesos de realización estética: el talento para congraciarse con la esencia del mundo por medio de la actividad artística, tanto en el papel del creador-oferente como en el del abrazador-expectante, es una facultad ampliamente repartida entre los seres humanos. Dicho de otro modo, el genio para el arte es un don muy bien distribuido entre los mortales.

No es un canon literario heterónimo y autoritario lo que más conviene a ese poder humano.

EL CANON RETICULAR

Un relativismo estético rampante es una desmesura, un modo de la *hybris*, que afecta al mundo del arte en todos los niveles. Pero ese dato duro del presente histórico es solo una cara de la moneda: la otra es la de una pluralidad de opciones artísticas, muchas de ellas dignas de todo respeto en virtud de que encarnan posibilidades de lo más sublime en la creatividad humana. Lo que importa e inquieta no es, pues, la ausencia de referentes absolutos, sino el modo como se afronta este hecho y el contexto en el que se presenta.

Es legítimo rebelarse contra la desmesura, aunque conviene precautarse de la unilateralidad que impide ver junto al relativismo su condicionante positivo. Lo que normalmente se suele llamar “relativismo estético” es la coexistencia de las más variadas expresiones artísticas y críticas, sin el patronazgo de los referentes absolutos del pasado.

Esa legítima urgencia de rebelarse contra el relativismo estético explica la intentona bloomeana de asentar, activar y actualizar un “canon occidental”. Bloom tiene razones para insurgir contra la proliferación de bazofia pretendidamente literaria a expensas de una libertad universal de expresarse artísticamente, que es necesario celebrar, defender y estimular. Pero ello no justifica el olvido de los beneficios de la pluralidad ni, sobre todo, un proyecto dirigido a imponer *urbi et orbi* un canon de supuesta validez universal, pero en los hechos negado tanto a las alteraciones procedentes del ejercicio de la autonomía estética como a las que impulsa la simple dinámica de lo canónico en el tiempo.

No es justo negar a Harold Bloom el mérito de haber afectado positivamente a más de una conciencia sensible y honrada en lo concerniente al “momento negativo” — es decir, crítico— de su rebelión contra los excesos del relativismo estético. Hacia falta una irrupción ético-estética como la impulsada por él para llamar la atención sobre los

riesgos culturales que comporta la actual confusión general de valores y criterios, así como el esperable menosprecio del sentido de rigor artístico. Tal como es pernicioso todo despotismo en el terreno de la creación literaria, lo es también la laxitud que da pie a la equiparación de lo mejor con lo peor. El papel desempeñado por Harold Bloom en la actualización o renovación de esta conciencia ha sido enorme, y sería injusto escamotearle estas prendas.

Sin embargo, ni los valores estéticos o literarios que propugna Bloom ni sus implicaciones en el terreno de la crítica o del juicio estético concuerdan con la realidad artística del presente ni, con mucha probabilidad, con la actual dinámica de los procesos inherentes al ámbito de lo canónico. Ni valores tan equívocos como los de 'grandeza' y 'extrañeza' ni la pretensión de un canon universal y, por ende, único, ni la consecuente promulgación de una nomenclatura estática, desde un pedestal que parecería ser el de Zeus tonante, se avienen con las estructuras sociales y la realidad literaria del presente. En verdad, ni siquiera se corresponden con los procesos reales de canonización de nuestro tiempo.

Esto último descarta la opción de procurar un canon alternativo al de Bloom o un conjunto de cánones integrados conforme a intereses sectoriales (de clase, etnia, religión, género y otros), como imposiciones a la autonomía de juicio estético de cada quien. Esas posibilidades también implican asumir la lógica y, por ende, el sentido último de los procesos de canonización tradicionales. No es, pues, cuestión de pugnar por una hegemonía en el espacio canónico ni por una ampliación de la nomenclatura bloomiana ni por la elaboración de listados sustitutos, que supongan una coacción heterónoma al lector y una intervención artificiosa en la dinámica de la literatura.

En vez de tales opciones, conviene apostar por una ruta de dos carriles parejos: por una parte, el de la formación de un lector autónomo que afronte con criterios estéticos firmes la colosal oferta de textos con pretensión artística; a su lado, el de la diversificación de los procesos de canonización, con la consiguiente irrupción de una infinidad de cánones personales que, aun cuando puedan tener muchos elementos

en común, se caracterizarán por su especificidad y, en muchos casos, por su unicidad.

En lugar de un “canon occidental” autoritario o de nomenclaturas sectoriales alternas, que concretan por vía negativa la misma lógica heterónoma de aquel: educación y proliferación de cánones personales. Se trata de dos hebras de un mismo hilo; pues, al aprender a leer con criterio propio, manejando con la debida pericia las leyendas sobre los autores y obras, las maquinaciones del mercado editorial, los procesos inducidos de inclusión y exclusión en el espacio canónico, las intervenciones de los críticos, el lector autónomo impulsará su propia economía canónica y articulará su canon literario personal.

Ese componente educativo implica estimular la formación permanente del sentido del gusto y del sentido del valor estético. Estos dos elementos son los cimientos fundamentales del juicio artístico, y una comunidad integrada por miembros que no estén debidamente dotados de ambas facultades podrá ser pasto fácil de la manipulación impulsada por los factores que intervienen en el mercado del arte y la literatura.

Apelar a la autonomía estética de cada persona es el mejor modo de aprovechar las potencialidades que brinda el actual relativismo artístico, así como de enfrentar la confusión reinante en lo que hace al arte y la literatura. En la medida en que cada quien sea realmente capaz de decidir por su cuenta qué obras reúnen las condiciones para ser consideradas valiosas y cuáles no, es esperable que los procesos canónicos se funden sobre bases diferentes al simple impulso de los factores de poder canonizador.

En último término, lo dicho comporta un sentido de la grandeza artística y un cultivo amplio, profundo y constante del gusto, una orientación adecuada, refinada, de esta espontaneidad que compartimos todos los seres humanos, consistente en experimentar placer y displacer, según el caso, ante ciertos fenómenos, y que puede proyectarse hasta las presencias más bellas y sublimes, a partir de su regular dinámica en el plano de la satisfacción de las necesidades más primarias.

Esta reivindicación del gusto se aviene con la exigencia de asumir adecuadamente las posibilidades del relativismo estético, pues en el

libre desempeño de esa facultad estriba la gran diversidad de juicios que surjan sobre la actual oferta artística y literaria, que no se ciñe a ningún referente absoluto.

El relativismo artístico realmente existente da cauce de manera caótica y oportunista a un modo de la libertad. Esto último no debe perderse de vista. Ignorar este hecho equivale a estimular las salidas autoritarias al estilo de la de Bloom. Pero dejarse avasallar acriticamente por su contundencia es otro modo de negar la autonomía estética del individuo.

El relativismo estético interpela a nuestra capacidad de relacionarnos de manera libre y fecunda con las formas del mundo. En lugar de ver esto como una maldición disolvente, se impone asumirlo como la oportunidad de nuestra más profunda realización humana. No necesitamos, para ello, de referencias absolutas como cánones universales; tampoco enfrascarnos en una pugna por la hegemonía en Canon City, con base en opciones “relativas” que anhelan su óbolo de absoluto. Lo que se requiere es mejorar, hasta donde se pueda, las condiciones internas, subjetivas, de la experiencia estética, en este presente de confusión fomentada por una oferta literaria demasiado afectada por afanes de poder, gloria y dinero.

Sería inútil y pretencioso tratar de detener la proliferación de obras literarias del más disparejo valor, calado y rigor. No se gana nada con campañas de descalificación y limpieza de la basura pseudoartística. Es igualmente ocioso procurar una incardinación del libre ejercicio de la creatividad — una conquista histórica, por lo demás— a nuevas referencias presuntamente absolutas, como el redivivo canon occidental bloomeano. Una vez mordida y masticada con fruición la manzana de la libertad creativa, no hay retorno posible a todo lo que implique su negación más o menos clara o soterrada. Si esa autonomía es verdadera, solo podrá aplicarse con criterio, conforme a los valores estéticos más exigentes y en procura de un placer y una penetración en los misterios del mundo y de la vida, que nos enriquezca como humanos.

Esta apelación a las potencialidades de la libertad siempre personal y, por ello, siempre relativa, no comporta reivindicar un posible

solipsismo. La unicidad de mi experiencia estética no significa una negación de la de mi prójimo. Y, por paradójico que sea, la confluencia de vivencias únicas, como expresión de una autonomía a la vez individual y común, garantiza el dinamismo más vital de una comunidad artística y literaria, no por indeterminada menos efectiva. La perspectiva autonomista que aquí suscribo apela a la independencia judicativa y estimativa del lector, para hallar por su cuenta referencias que sean compartibles por el conjunto de sus congéneres, aun cuando en los hechos lo logre en una escala y en un grado limitados.

Pero la experiencia estética profunda conjuga el gusto y la disposición al más radical y refinado placer con la estimación valorativa. La inserción de la dinámica del gusto en la órbita del sentido de valor es lo que nos permite “vivir” la literatura más allá de la simple satisfacción de ciertos apetitos primarios.

Al inscribirse en las lindes del sentido de valor, toda disposición a degustar de manera autónoma el texto puede superar toda veleidad, toda confusión, todo titubeo a la hora de juzgar. Es, pues, en la conjunción del gusto con el valor donde puede hallarse, en primer lugar, el fundamento de una experiencia estética sustentada en criterios firmes y estimables y, en segundo término, un redimensionamiento de los procesos canónicos, de manera tal que resulte del todo prescindible un “canon occidental” — que absurdamente se pretende universal—, lo mismo que los cánones sectoriales alternos, que anhelan también la hegemonía.

Sobre el tema del gusto no es necesario ir más allá del reconocimiento de esa espontaneidad, que compartimos todos los seres humanos y por medio de la cual nos relacionamos con las cosas del mundo en términos de placer y dolor, satisfacción y frustración... y otras experiencias análogas. No encuentro razones de peso para desechar aquí la idea general del gusto propuesta por Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar*, como la experiencia característica de toda vinculación del ser humano con lo bello y lo sublime.

Por su parte, no parece necesario demostrar la existencia e incidencia del elemento ‘valor’ en el proceso crítico — es decir, en la lectura que

no se conforma con el juicio de gusto, esto es, el tipo de relación con el texto al que no le basta la experiencia del placer o el displacer— toda vez que se puede asumir a la propia literatura como el lugar del orden discursivo en el que se concretan ciertos valores, vigentes en un grado y en una amplitud mayores o menores, en el seno de una comunidad literaria. Eso es, en definitiva, un texto literario: la parcela del discurso en que aparecen realizados unos valores estéticos determinados.

Es obvio que existen cosas que *valen*, en el terreno de la literatura, junto a otras que, por el contrario, *no valen*. Esas extrañas entidades de carácter contrafáctico son las que reciben el nombre de *valor*. Simplemente, *valor* es aquello que vale algo para alguien, al margen de la evidente tautología. En el terreno de la escritura, todo aquello que resulta importante, apreciable, estimable, de cara a la experiencia estética es lo que llamamos *valor*. Ya se ha visto el peso que Bloom concede a la “extrañeza”, no solo a la hora de juzgar determinadas obras en la historia de la literatura occidental. Ese es un ejemplo de valor, en la medida en que calza con la definición que se acaba de adelantar. Por su parte, para Cyril Connolly, los valores que le permitieron proponer su canon de *Los cien libros clave del movimiento moderno* fueron la “originalidad notable”, “una estructura rica y con la chispa de la rebelión aún encendida”, la aspiración de esos textos a “convertirse en obras de arte” y su condición de “libros clave” [key books]. Dado el carácter en extremo subjetivo de un término como este último, Connolly se ve obligado a apelar a un criterio pragmático para adjudicárselo a algún texto: cuando este puede hacer que el crítico se sienta tentado de llevarlo consigo a un confinamiento solitario, se trata de un libro de esa clase.

El valor estético orienta no solo la facultad de juzgar las virtudes o los defectos del texto. También opera como referencia de la producción discursiva, tanto en lo que respecta al momento de la creación como al del examen crítico. De hecho, resulta inconcebible una actividad literaria que no esté guiada por el propósito de realizar en la escritura lo que se considera valioso desde el punto de vista artístico.

Lo que vale para el sujeto estético autónomo, con miras a un juicio de gusto que vaya más allá de una relación primaria, elemental, rupestre,

con el texto, termina operando como criterio de evaluación, a partir del cual decidimos si una obra contiene méritos artísticos o no. Esta es la base de los procesos de canonización. La complejidad que pueden adquirir estos no debe privarnos de la comprobación de que en la raíz de esa complejidad — que en el fondo supone una ampliación de escalas y un abigarramiento en los vínculos de los elementos que intervienen en estos procesos— está el juicio individual, y solitario, acerca de tal o cual obra o texto concreto. Es decir, el contraste de lo que manifiesta lo leído con un referente valoral y criterial asumido a esa escala personal.

Por ello, una vez más, también en el terreno de la valoración la referencia de fondo es el sentido de valor propio de cada persona. No parece haber forma de relación con el mundo —al menos dentro de las coordenadas más generalizadas de lo humano— que no entrañe un modo de la valoración. Constantemente estamos apreciando, valorando, estimando, prefiriendo, ante cualquier presencia que nos depara el mundo. Por ello mismo, estamos escogiendo, clasificando, ordenando, jerarquizando las cosas, en todo momento.

Esta realidad es constatable, igualmente, en el ámbito específico de la lectura y su proyección en términos de crítica literaria, es decir, la relativa a la comprobación de si el texto concreta en su cuerpo valores estéticos importantes o no. Esto es lo que permite hablar de un “sentido de valor”, presente y operante en todo ser humano, y del que, por lo mismo, participan toda clase de lectores, desde los más elementales e ingenuos, hasta los más cultos, refinados y exigentes.

A la necesidad de cultivar amplia y hondamente el gusto se le suma, entonces, la necesidad de desarrollar igualmente, a escala personal, el sentido de valor. La conjunción adecuada de un gusto bien formado con una disposición crítica a establecer lo que vale y lo que es deleznable en determinado texto es lo que permite superar el mero relativismo conformista, así como dejar a un lado la opción bloomeana de imponer un “canon occidental” como referente del juicio literario. Ni la auto-complacencia de la simple delectación silvestre, en virtud de la cual se nivelan en un mismo rango lo mejor con lo peor; ni la heteronomía de una nomenclatura canónica que obture y disminuya la capacidad que

tiene cada quien para juzgar la valía artística de un texto. Entre estos dos extremos estaría una especie de justo medio consistente en apelar a un gusto que remita críticamente a ciertos valores, lo mismo que a los criterios de juicio correspondientes.

Así como después de los “siglos oscuros”, de la época dominada por heteronomías como las creencias inducidas y supersticiosas, la autoridad de los viejos maestros pensadores y de ciertos dogmas hegemónicos, Kant proclamaba la exigencia de *sapere aude* [‘atrévete a conocer’], tras la noche un tanto larga ya de una recepción literaria demasiado sometida a la presión heteronómica de cierta crítica autoritaria y de las inducciones procedentes de la lógica del *marketing*, se impondría la consigna de *putare aude* [‘atrévete a juzgar’ o a ‘estimar’] recurriendo a la autonomía de criterio y valoración de cada lector. Esta literal *audacia* es la que puede y debe fundar un canon personal de carácter reticular.

En última instancia, esta propuesta actualiza y tal vez radicaliza el viejo ideal de una cultura — un cultivo de sí— basada en una relación con la más exigente literatura. La lectura en solitario, independiente, conforme a un sentido del gusto y un criterio sólidamente formado está en la raíz de la historia cultural del mundo, desde los diversos avatares de “lo clásico”, en los tiempos antiguos, hasta nuestros días posilustrados.

De hecho, la lectura podría ser vista como un campo privilegiado para la realización del ideal iluminista de autonomía personal, como justamente lo pone de relieve Bolívar Echeverría cuando señala que “decidir sin tutela, a partir del juicio propio: este postulado kantiano del comportamiento que debería ser propio del individuo ilustrado solo se vuelve realmente posible con el apogeo del *homo legens*, sobre todo a partir del siglo XVIII”.

Sin la lectura independiente —la que puede realizar el nuevo ciudadano con libertad, sin condicionamientos heterónomos— sería impensable el cumplimiento de las promesas históricas de la Ilustración, en el plano de la cultura y el espíritu. Pero ese *homo legens* de que habla Bolívar Echeverría aparece así no solo como condición para la modernidad de la conciencia ilustrada, sino para la posibilidad de

los procesos canónicos alternos a los que se conocieron en la tradición y que Harold Bloom se empeña en resucitar.

En realidad, toda una serie de “figuras del lector”, como los de cariz dionisiaco —destazador y devorador desordenado de la carne cruda del texto—, así como los de tipo apolíneo, funcionalista, positivista, seguidista (o acrítico)...., son avatares del *homo legens*, esa derivación moderna del humanista clásico, que realiza de manera específica la relación lector-texto que, en el fondo, es toda cultura.

Incluso el hombre de acción —ese que Ricardo Piglia caracteriza como “último lector” tomando como referencia al Che Guevara (“el hombre práctico en estado puro”)— encarna un *modus legendi* indisoluble de la actividad cultural. Como observaban Iuri Lotman y B. Uspenski, la cultura “crea un conjunto de textos” y “los textos [son] realización de la cultura”. La globalización de hoy, en este terreno, implica una discursividad a tono y modos específicos de lectura que no pueden ser reducidos a modelos del pasado.

Pero ese dato no obsta para remitir la experiencia de la lectura, en el presente, al ámbito del gusto, el placer y el valor. La singularidad del acto de leer, en la era del hipertexto, el discurso digitalizado y adherido a la imagen omnipresente, no priva al lector de algún modo de la delectación y la valoración. De manera que sigue estando en esos “instintos” humanos —como los llamaría Nietzsche— la clave de una experiencia estética acorde con el cultivo radical de lo humano, basada en la relación creativa, crítica y autónoma con la mejor escritura.

Todo esto implica una reivindicación de la autonomía del individuo, en punto a la determinación de valores estéticos. También la posibilidad de asumir, por obra de esa misma independencia de criterio, ciertas referencias valorales propuestas por otros, incluso en los lugares más lejanos y en los tiempos más remotos. Por ejemplo, para no ir más lejos, todo lector podría asumir como propios los valores que motivan a Bloom a proponer su “canon occidental”. Lo mismo podría decirse de los que propugna el canon de Cyril Connolly a propósito del “movimiento moderno” en la literatura. En la medida en que esta asimilación de valores, en principio “ajenos”, se haga de manera libre, no se tratará

de una heteronomía. Al contrario, siempre resulta fecundante un diálogo axiológico, transtemporal y transespacial, en el terreno de la crítica literaria, y ello no niega ni contraviene el ejercicio autónomo del criterio.

Hay, pues, una diversidad de valores estéticos coexistiendo y compitiendo y ninguno puede arrogarse, *per se*, la primacía. La preferencia por un referente valoral es pertinente en la medida en que resulta de una decisión autónoma. Y esto es válido, también, para los modelos que ofrecen las antigüedades clásicas, vistas así: en plural.

Tanto en el arte como en la literatura, hay una tendencia que se asume como algo “natural”, esto es, no sujeto a revisión ni a cuestionamiento, a considerar lo clásico como un parámetro prácticamente absoluto, en lo que toca a la realización de importantes valores estéticos.

Esa especie de absolutización de lo clásico va aparejada a una análoga absolutización de ciertos valores. Esa perspectiva solo puede resultar efectiva si representa a tales valores como una realidad atemporal, ajena a las vicisitudes del tiempo histórico, y se las asume como tales. Es indiscutible que muchas de las más importantes referencias axiológicas de la estética en la Antigüedad sustentaron fenómenos culturales de gran relevancia, como el Renacimiento y movimientos artísticos como el clasicismo y el romanticismo, entre otros. Ese hecho les confiere, sin duda, una gran solidez a los referentes valorales heredados del mundo antiguo. Pero ello no los priva de su inevitable condición histórica ni debe suponer el imperativo de una heteronomía para el sujeto estético contemporáneo.

La historia juega sus bazas en todo esto, y de ese hecho se desprenden, cuando menos, dos consecuencias capitales: por una parte, el distanciamiento cada vez mayor del presente respecto del mundo clásico y, por la otra, los vaivenes de la idea misma de ‘lo clásico’.

Al menos en lo que toca a Occidente, la ruptura cultural con la tradición clásica confina nuestros nexos con sus contribuciones capitales al territorio delimitado por la filología. Son contados los escritores importantes del presente que pueden leer directamente un drama de Sófocles o un poema de Safo en el original griego. Y, cuando se trate de textos latinos, la situación no será mucho mejor.

De esto derivan consecuencias muy significativas para quienes, como Bloom, piensan en un canon con pretensiones universales, con base en los valores estéticos que han prevalecido en Occidente, en general tributarios de la Antigüedad grecorromana. De un tiempo a esta parte, los procesos de canonización — que, por fuerza, deben considerar las aportaciones clásicas— deben sustentarse en una lectura mediada por el trabajo de los filólogos especialistas en la tradición literaria griega y latina.

Actualmente priva una actitud contradictoria ante esa abstracción que llamamos *lo clásico*. Por una parte, una admiración idealizadora; por otra, una disociación con las exigentes manifestaciones culturales que sugiere y que, finalmente, se traduce en una ruptura del vínculo con el arte y la literatura de la Antigüedad grecolatina. Y resulta inconcebible una reversión efectiva del fenómeno. La cultura, la educación intelectual del nuevo bárbaro ilustrado, no llega a la relación directa y familiar con las obras representativas del mundo antiguo, lo cual supondrá forzosamente que los procesos de canonización del presente, en el mejor de los casos, deberán contar con la mediación filológica. Esto implica, entonces, la existencia de un estamento de lectores especiales, los filólogos, de cuya lectura y reconstrucción de la Antigüedad dependerá la lectura que hagan quienes intervienen en la dinámica del canon literario.

Además, este fenómeno condiciona la autonomía del lector. El signo de tal condicionamiento no es claro. Es cierto que una merma en el influjo de la tradición clásica, en nuestras mentes, puede asumirse como un modo de liberación. Daría la impresión de un grado supremo de libertad crítica. Pero no tarda en aguarse la presunta fiesta, nada más con evocar el sarcasmo histórico que representa toda victoria pírrica: terminamos lamentando la supuesta ampliación de nuestra independencia como agentes estéticos, al comprobar una pérdida cultural como esa.

En realidad, la presencia de un referente axiológico tan fuerte como el de la producción cultural griega y latina, más que un obstáculo para una autonomía estética verdadera, es un *datum* a partir del cual

puede ejercerse esta de manera tan libre como iluminada. Cuando, por ejemplo, Rubén Darío, a comienzos del siglo xx, echa mano del hexámetro para dar forma a su expresión poética, de ningún modo está renunciando a su independencia de criterio. Al contrario, la está ejerciendo al máximo, y con ello contribuye a la renovación de un referente formal que ha podido mantener su valía a lo largo de siglos y milenios. A fin de cuentas, la raigal autonomía del sujeto hace que toda referencia externa de juicio, cuando es fecundante, se asimile a esa autonomía, y se diluyan las posibilidades de que opere como una heteronomía.

La noción de 'lo clásico' también ha sufrido los efectos del devenir. Ya no es admisible hablar de esa categoría como un atributo exclusivo de la tradición grecorromana. También hay un clasicismo indio y chino, por ejemplo. Por eso, se impone reasumir lo clásico aplicándole el tinte diferenciador y actualizador que prodiga el tiempo histórico.

Ciertamente, lo clásico es el sustrato que sostiene las nuevas creaciones, el fondo virginal, originario, prístino, adánico, que después se disemina a lo largo de todas las obras valiosas inscritas en la tradición. Pero la idea misma de tradición implica la de historia, la del despliegue de una diferencia que, sin embargo, no anula lo que ha fructificado para perdurar.

Los diversos avatares de lo canónico, en el tiempo histórico, han derivado en una redefinición de lo clásico y en la consiguiente ampliación de los límites que lo acotaban en el pasado. En virtud de los nexos entre el mundo del canon y el del clasicismo, no debe extrañar que muchas obras y autores consagrados por los procesos de canonización hegemónicos se integren también al ámbito de "los clásicos".

La dinámica de la literatura en el tiempo ha suscitado una movilidad en las referencias consideradas como clásicas, y en ello intervienen, de manera prominente, las concreciones históricas de lo canónico. Por eso, no suena descabellado, hoy día, afirmar que Flaubert, por ejemplo, es un clásico de la literatura universal. O que lo son Proust o Faulkner y tantos otros, que han ido enriqueciendo el campo clasicista por sucesivas capas de canonización.

Esa condición histórica de lo clásico impone, ahora y siempre, una revisión de lo que significa ese término. Contra toda apariencia, también la idea de lo clásico se mueve. En la perspectiva de Ernst Howald, por ejemplo, una especie de actualización cíclica de los ideales clásicos constituiría la “forma rítmica” de la historia cultural de Occidente. Esta posibilidad se aviene con la tesis de Salvatore Settis en el sentido de que lo clásico comporta la “idea de un retorno cíclico”, en virtud del despliegue de un proceso de producción cultural, en el que las referencias operan lo mismo como acicate de un vínculo con un pasado áureo que como un estímulo para la concreción de valores estéticos ejemplares.

Gracias a esa dinámica y a las relaciones que ella supone entre el pasado y el presente, lo clásico se nos manifiesta ahora, según observó en su momento Władysław Tatarkiewicz, como la referencia a obras de “primera clase”, consideradas perfectas, reconocidas de manera muy amplia e incluso cercana a la unanimidad. También como “depósito de *exempla*”. Todo esto hace posible la asunción de lo clásico como un modelo estimulante por sí mismo, cuya imitación, al menos relativa conforme a referencias contemporáneas, resulta siempre deseable y culturalmente conveniente.

Además, los modelos clásicos propenden a actuar como referencias de legitimación cultural de las élites de una sociedad, así como a sentar una base sólida para justificar el presente, escogiendo en el pasado los patrones adecuados a tal fin. Así, a pesar de la grave crisis que ahora afecta a las humanidades —uno de los modos de nombrar la gran reserva cultural de la Antigüedad—, lo clásico continúa siendo, como observa Settis, un “lugar otro” en el espacio y el tiempo, una tierra a la que vale la pena viajar.

La condición modélica de lo clásico hace que este opere como referencia axiológica. Sin embargo, por muy sólido que sea ese carácter ejemplar, no puede colocarse al margen de los condicionamientos históricos. Por eso, nuestro tiempo mantiene un vínculo específico con ese referente. Los lazos sumamente débiles y fuertemente mediados que nos unen ahora con la tradición grecorromana y, en general, con

cualquier formación cultural clásica pueden suscitar lo mismo un diletantismo vacuo que frías aproximaciones academicistas o una indiferencia empobrecedora ante una reserva literaria y artística de vigencia milenaria. Una razón adicional para reclamar una revitalización de la autonomía estética basada en un nexo crítico y creativo con todo verdadero antecedente clásico.

Ahora bien, no son solo los valores estéticos, las concepciones de lo clásico, las ligas con la Antigüedad y las maneras de asumir y ejercer la autonomía inherente al sujeto estético los que afectan los vaivenes del tiempo histórico. Lo mismo sucede, por ejemplo, con aspectos como la relación del libro con la literatura, los procesos actuales de recepción literaria y asuntos afines.

A poco de terminada la segunda Guerra Mundial, el escritor húngaro Sándor Márai pudo registrar algo que, con el tiempo, se ha vuelto una especie de dato “normal” de la realidad cultural y, concretamente, del desenvolvimiento social de la literatura. Cuando llega a París, en 1948, tras abandonar su natal Hungría huyendo del comunismo, el autor de *Confesiones de un burgués* empieza a constatar ciertas situaciones bastante extrañas cuando empieza a recorrer con ansiedad las librerías de la capital francesa en busca de los nuevos libros que nutran su espíritu, algo más que vapuleado por aquella conflagración sin par, en lo tocante a crueldad, muerte y destrucción.

El primer trazo de su diagnóstico de la situación cultural en la Europa de la posguerra proviene de lo que oyó decir a los mejores libreros parisienses. Ya en esa época, estos se alarman por la aparición de “demasiados libros” y por una desaforada actividad editorial, fuertemente determinada por la lógica del mercado y por las presiones debidas a la disputa entre campos ideológicos por el dominio del mundo.

El también autor de *Divorcio en Buda* detecta en ese contexto, signado por la demasiado humana sed de absoluto y por la frecuente banalidad de las falsas ambrosías destinadas a saciarla, el surgimiento de una “paraliteratura”, de una oferta de obras ajenas a la literatura entendida como siempre le había parecido natural entender: como una “ebriedad sobria de la razón”.

Asombrado, Sándor Márai comprueba que está en medio de una especie de vórtice de baja intensidad, cuya agitación comienza a gestar un “cambio en la esencia del libro”. Ya no se trata de dar respuesta a los lectores y, en general, a una sociedad urgidos de una orientación espiritual dentro de las coordenadas de la razón y de la tradición crítica y laica instaurada en Europa. Y, junto a esta transformación, Márai logra detectar además un cambio profundo en la “liturgia de la lectura”, aunada a una “pérdida de la fe en el libro”.

Cuando casi todo el mundo está mirando y viendo otras cosas, en medio del caos y de las banderías, Márai observa que “en ese momento parecía que el libro ya no era el ‘lugar auténtico’, que un tiempo antes aún se imponía porque poseía una fuerza determinante. Y en eso había algo temible”. Presumo que el término *lugar auténtico* refiere el paraje donde se arraigaba una literatura, una escritura hondamente comprometida con lo humano, tanto en el plano formal como en el de las exigencias del espíritu.

La aguda y fecunda apreciación de Márai actúa como anticipación de algo que, con el tiempo, una vez superado el asombro inicial, en la época de la inmediata posguerra, puede comprobarse hoy como algo prácticamente “natural” y que no obliga necesariamente a la pesadumbre: que ya el libro no es el lugar exclusivo de la literatura. Ya a finales de la cuarta década del siglo pasado el libro se había convertido en un simple medio para fines ajenos a aquellos que históricamente se consideraban consustanciales a él, como la literatura propiamente dicha. Algo sucedió tras la segunda Guerra Mundial, que fracturó la identidad entre el libro y la escritura con vocación artística y humana.

Al margen de la compunción que rezuman las palabras de Sándor Márai, el hecho a que se refieren tiene todas las trazas de ser irreversible, al menos a escala masiva. No faltarán sectores que continúen siendo fieles a eso que Márai llamaba “liturgia de la lectura”, necesariamente sustentada en la comunión del libro, pero se ve a las claras que no se cifra en ella la suerte actual de la cultura. Al contrario, lo que se observa ahora es la arrolladora instrumentalización del libro, su conversión en un simple medio destinado a concretar los más variados fines ajenos

a la literatura. El colmo de esa deriva es cuando ese libro reducido a nuevo instrumento raras veces alberga una literatura estimable, sino aquello que Márai llamaba *paraliteratura*, una escritura de la más baja estofa, tanto en el terreno formal como en el de los contenidos.

Lo que, con el tiempo, se ha cosificado como 'libro' no es ya el lugar exclusivo de la literatura, es decir, de la escritura que prodiga respuesta a la altura de las ansias más o menos morigeradas de absoluto en las sociedades de más elevada cultura. Esa disociación entre medio y fin ha implicado una recolocación del espacio de la escritura con voluntad estética. Esto parece evidenciar una suerte de recosificación del libro. Hoy resulta impensable, por ejemplo, una idea del libro como la de Baltasar Gracián, para quien un haz de hojas encuadernadas contenía una conjunción de cuerpo y alma análoga a la del ser humano. Es decir, para el jesuita aragonés el libro era algo literalmente animado, con vitalidad propia y aun humanidad. Tampoco resulta funcional la idea mallarmeana de El Libro, esa especie de cuerpo virtual, a lomos de la "dispersión volátil" que sería el espíritu, en el que Blanchot oteó — en profecía fallida— "el libro que vendrá". La superación de esas visiones del libro hace que, ahora, el lugar de la literatura sea representado en términos de "soporte". Y soportes para el despliegue y el sostenimiento del texto puede haber y hay muchos, no solo el libro.

El punto del *lugar* de existencia de la literatura — es decir, de su "proyección hacia fuera", que es lo que significa *existencia*— parece haberse desplazado desde la página de libro al terreno ambiguo del *despliegue* mismo. Entramos, pues, en una era poslibro — nunca, claro está, posliteraria, porque el arte de la palabra sigue dándose por otras vías—, y esto puede estar significando una identificación entre el desenvolvimiento mismo de la escritura y su espacio de realización e irradiación. Es como si el camino y el cuerpo de lo que camina fueran esencialmente lo mismo.

Esto es posible, justamente, por la referida liberación del texto respecto de un lugar cosificado de despliegue y la consiguiente diversificación de los modos de relación entre la escritura y el espacio literario. En consecuencia, al hablar hoy día de literatura se puede estar refiriendo

el texto con voluntad artística, presente tanto en los libros destinados expresamente a tal fin como en el componente verbal y diegético de ciertas películas de cine y de video, en las letras de determinadas canciones, en una parte más importante de lo que normalmente se piensa del discurso publicitario y, de un tiempo a esta parte, en el vasto ámbito del espacio virtual en internet. De ese modo, la especie de fe en el libro que antaño sostenía la recepción literaria — como en la época que, según se ha visto, destaca Sándor Márai— se ha trasuntado en una suerte de fe *light* en el texto, en general.

Cada una de estas posibilidades de espacio discursivo y, por ende, de lugares de despliegue y realización de la literatura, forma parte de una red de referentes espaciales que se complementan, se requieren mutuamente y, en consecuencia, conforman una constelación discursiva, textual, de la que el libro aparece como una parte, sujeta por lo demás a una tendencia a bajar de peso específico. En el orden de esa espacialidad reticular, un nudo de la malla, como puede ser un libro determinado, puede impulsar al receptor de textos literarios a procurar el complemento de determinados escritos sueltos, publicados en revistas y suplementos u ofrecidos en la abigarrada jungla del espacio virtual, así como a granjearse la compañía de ciertos discos con canciones y/o con películas, casetes y otros soportes que rebasan las pretensiones de una subordinación del texto a un milenario grafismo y que abarcan el amplio ámbito de los modernos medios audiovisuales.

La nueva relación de la literatura con los medios para su existencia — que no es, desde luego, un retorno a la oralidad ni comporta por fuerza una apocalíptica victoria de la imagen sobre la palabra— trae consigo el desbordamiento de los límites de la milenaria Canon City. En lugar de su constricción en ese antiguo coto, parece ir gestándose y afirmándose una nueva *Weltliteratur*, más o menos a tono con la globalización de la economía y las referencias culturales más extendidas en las sociedades más avanzadas y en algunas de la periferia, mejor conectadas con aquellas.

Esa nueva mundialización estimula y facilita como nunca la relación entre escritores y obras, entre propuestas estéticas y dispositivos

de socialización y recepción de la literatura; también entre los procesos de canonización que se efectúan conforme a valores estéticos de aceptación común. A su vez, esta nueva globalización incentiva la diversidad de posibilidades en el arte y la literatura y, en general, puede dar pie a cierta reafirmación de identidades focales, en un contexto de supervivencia problemática de los antiguos Estados nacionales y de repotenciación de nuevos referentes identitarios, al margen de la distribución política formal. De manera paradójica, esa expansión mundial de la literatura se nos ofrece como un proceso dinámico de interrelación entre expresiones literarias locales y regionales acorde con referentes de identidad sustentados en un fuerte sentido de diversidad o pluralidad. Ese espacio de requerimiento mutuo entre valores literarios globales —desplegados conforme a soportes que van más allá del libro— y producciones discursivas arraigadas en realidades cultural y geográficamente acotadas hace del todo impertinente el canon supuestamente universal, exclusivo en muchos aspectos y autoritariamente instaurado en que piensa Harold Bloom.

La literatura conoce ahora nuevas maneras de combinar lo universal y lo singular estéticos. A ello contribuye la actual inexistencia de un canon literario hegemónico, así como la ausencia prácticamente total de referencias modélicas que sustenten una discursividad monopólica, reñida con la pluralidad. Los actos de escritura parecen estar determinados por una atomización de procedimientos discursivos. Lo que hay de común entre ellos es de suma importancia: por ejemplo, el compromiso con una exigencia estética irreductible. Pero lo que lo que los distancia y los distingue tiene un alcance y un peso muy significativos. La posibilidad de tratar de imitar a determinado autor o de intentar realizar de manera personal los valores artísticos presentes en una obra que otrora pudo haber sido modélica por canónica colinda con un rechazo cada vez mayor a tal opción entre los oficiantes de la escritura. Es posible que toda nueva producción literaria continúe antiguas artes de composición y afines en la generación de textos con intención artística, pero ello no parece resultar de la apropiación actual de paradigmas literarios canónicos, sino por coincidencia o

por obra de alguna influencia de la que los nuevos autores rara vez tienen conciencia real.

Podría pensarse que la deriva de la literatura en el siglo xx hacia un solipsismo de la escritura habría de marcar el fin de una discursividad que operó durante milenios. Pero ni Joyce ni Beckett, por ejemplo, pese a la extremada singularidad y aun la presunta vocación por la soledad de la escritura que ambos muestran, han llegado a convertirse en modelos totales, es decir, en referencias a reproducir a la hora de generar nuevas obras literarias. Y sus respectivas poéticas no bastan para disuadir a nadie de expresarse de manera discordante con ellas en los días ulteriores a su apogeo canónico. La narrativa posterior a sus obras más influyentes se conforma con asumirlas como casos para tener en cuenta solo en parte, solo en consideración a algunas de sus dimensiones más destacables, no para proceder a una verdadera imitación o copia, como sucedía con los auténticos modelos en la tradición.

Una de las lecciones aprendidas por los escritores posjoyceanos más originales, más exigentes, más audaces a su modo, consiste en la paradójica asunción del muy joyceano escrúpulo de la novedad o de la originalidad más audaz. Pero ello deriva en un inevitable deslinde de toda mimesis obvia de la narrativa desplegada en *Ulises*. Esto comporta una singular reproducción del talante solipsista, con los serios problemas que ello ocasiona a la comunicación con los lectores y con las complicaciones que introduce en los procesos de canonización. Pero, desde luego, ese autismo estético, ese egotismo de la creación, se topa con una realidad que la contradice de facto: la evidencia de un público hacia el que, como sea, con las “dificultades” o “facilidades” del caso, se dirige una obra. El hecho mismo de estructurar y concretar una obra supone ya el reconocimiento implícito de un potencial destinatario, lo cual anula el pretendido solipsismo de una escritura que juega con desconocer adrede la existencia del lector.

En literatura es imposible un solipsismo verdadero, por mucho que el autor juegue a la incomunicación en aras de la concreción de valores estéticos supremos. Imposible porque, para decirlo al modo del Sócrates que interviene en el *Banquete* platónico, el acto en sí de

la escritura es ya una manifestación de un impulso erótico, no pocas veces impetuoso, de búsqueda del otro. Escribir es un acto antisolipsista radical, por mucho que quienes jueguen estéticamente a esa posibilidad crean poder negarlo.

Si aquí me demoro en ese fallido gesto solipsista de ciertos autores es porque parece hallar un correlato en el solipsismo de la lectura. En ese sentido, sí podría hablarse de un influjo del modelo operante en el terreno de la producción discursiva sobre las prácticas de lectura y de recepción del texto. Esto se presenta, sin duda, como un fenómeno actual, propio del presente, aunque conviene advertir que podría expresar la culminación o cuando menos una nueva vuelta de tuerca de una manera de ejercer la lectura, cuyas raíces remontan más o menos los dos y medio milenios de existencia de la civilización occidental: la lectura silenciosa.

Con frecuencia, se atribuye a san Ambrosio el hallazgo de esta modalidad de la lectura. No se puede negar la contribución que, en tal sentido, haya podido hacer esa figura del cristianismo antiguo, es decir, el más influido por el neoplatonismo. Lo que la fijación en la célebre anécdota ambrosiana deja de lado es que ese modo de relación con el texto remite necesariamente a un modo de entender los nexos del individuo con el discurso. Existen razones para pensar que la lectura silenciosa tiene una deuda importante, por lo menos, con la distinción que hace El Extranjero (*xenós*) en el diálogo *Sofista*, de Platón, entre *discurso* y *racionio*. La diferencia entre ambas no radica en los contenidos ni en los procesos en sí, dado que se trata siempre de una dinámica de la palabra y el pensamiento, de articular un habla y de pensar, sino en el *lugar* donde esa dinámica se efectúa. En el texto platónico, el discurso es la articulación de la palabra dientes afuera, en el diálogo con los interlocutores del caso, mientras que se define al racionio como el diálogo *silencioso* del alma consigo misma.

Cabría admitir la posibilidad de que esa conversación silente, en el magín de todo ser pensante, se proyecte a la recepción del texto — da igual si oral o escrito— en la medida en que ahí el proceso termina siendo un diálogo, sin que nada impida que sea silencioso, solo “mental”,

o como se le quiera llamar. Incluso puede tratarse de una conversación virtual o potencial, es decir, la simple oferta de una vía de intercambio, sin necesidad de que este se cumpla; pues, no es propósito esencial del arte contemporáneo ser por fuerza transmisor eficaz de contenidos, al contrario de lo que sucedía con las expresiones artísticas en épocas anteriores.

El ideal de una relación íntima con el texto puede remontar a los momentos cenitales de la cultura fundada en la cosmovisión griega, posteriormente enriquecida por las aportaciones de origen semítico de todos conocidas, y parece haber cobrado ahora un vigor renovado. El correlato implícito entre la desvinculación del texto literario respecto del libro, la pluralidad de opciones relativas al lugar de existencia de la obra, por una parte, y la mirada y retirada hacia dentro de la subjetividad, tanto en el momento de la escritura como en el de la lectura, por otra, está estimulando una reducción de los procesos canónicos al coto de la individualidad de los receptores.

Esto, a su vez, fomenta la reticulación de los referentes canónicos, es decir, la conformación de “cánones a la medida”, sobre la base de la articulación de manifestaciones de la literatura en diversos soportes y contextos de comunicación. Aunque no pueda lograrse en los hechos, parece que el desiderátum de los procesos de realización literaria es la absolutez de los actos, las decisiones y demás en que aquellos se sustentan. El creador procura ser cada vez más incondicionado, indeterminado, (ab)suelto, en lo que a referentes heterónomos respecta. Pero algo análogo cabe decir del receptor. Y en un espacio de relaciones que se presenta, a lo más, como un encuentro de soledades celosas de su independencia, se antoja impertinente pensar en una actualización de la vieja Canon City, es decir, una canónica al estilo antiguo. Al contrario, según todos los indicios, lo que se impone es la proliferación de tantos cánones parciales cuantos sujetos literarios independientes existan.

Ahora bien, ese nuevo repliegue a la interioridad, a la independencia de criterio, a la autonomía estética en todos los terrenos, puede ser visto como una fortificación en la soledad individual, pero no necesariamente como un aislamiento solipsista o autista. La posibilidad misma de una

reticulación de los referentes que intervengan en los procesos canónicos adquiere una mayor riqueza, en la medida en que esa retirada a los dominios de la subjetividad propia posibilita un diálogo más efectivo en todos los sentidos. Esa reconstitución del sujeto estético se nos presenta, pues, como la condición necesaria para la conformación de cánones individuales sobre bases sólidas; es decir, más allá de la experiencia de gusto, pero sin sucumbir del todo en el frío juicio de valor.

Hoy día se impone una individualización radical de los procesos de canonización y la consiguiente coexistencia de una pluralidad indeterminada de cánones personales. Los bárbaros ilustrados de ahora, siempre en constante renovación, sin pretender ni poder alcanzar la ya tal vez imposible meta de una educación estética clasicista, tendremos que dotarnos de la capacidad de forjar nuestras propias referencias literarias, conforme a los valores estéticos que podamos asumir a conciencia y al refinamiento de nuestras capacidades para degustar lo que se nos ofrece como obra con potencial valor artístico.

Las limitaciones en los vínculos entre ese tipo de sujeto estético — que ahora encarnamos— y un consistente clasicismo de referencia, es decir, lo que con propiedad podría caracterizarse como “ignorancia” respecto de una tradición cultural, lo condenan a la reiteración de la experiencia estética a partir de obras y referencias que se consideran novedosas, aunque solo parcial y dudosamente lo sean. Una repetición un tanto retorcida si se observa desde la perspectiva del espíritu clasicista ortodoxo. Esto es, una reincidencia penosa, enredada, que alcanza sus metas por caminos llenos de baches, riscos y recodos peligrosos. Pero que, finalmente, permite al sujeto en cuestión vivir el acontecimiento artístico de un modo que poco tiene que envidiar a la que promete un nexo riguroso, sistemático, con la tradición clásica.

La proliferación plural de cánones literarios personales, en constante movimiento y ufanos de su disparidad, de su raigal especificidad diferenciadora, en la medida en que se sustente realmente en la autonomía estética del sujeto del gusto y la valoración, se presenta como la superación de los procesos canónicos entendidos como cumplimiento de las exigencias culturales y los valores de las élites sociales.

Más allá de cualquier esencialismo de clase, el canon personal y su expansión entre un número indefinido de individuos de la época contemporánea escapan como problema a las consideraciones relativas a la sociología particular de los lectores. Bajo la égida de una canónica hegemónica, los procesos de canonización remitían necesariamente a un sector más o menos ilustrado de acuerdo con referencias definidas como ‘clásicas’, es decir, a una élite social al mismo tiempo que cultural. Mantener este esquema canónico no solo se antoja inadmisible en el presente, sino acaso también improbable.

De hecho, ya las maniobras canonizadoras de Bloom parecen rebasar toda referencia grupal, estamental, en la medida en que remiten a una serie de consideraciones más bien fundadas en criterios y referencias de gusto concernientes a su exclusiva personalidad. Es decir, por mucho que el autor de *El canon occidental* pretenda ofrecer una canónica con visos de universalidad, finalmente lo que viene a traer es su propio canon personal. Sus operaciones como canonizador ponen en evidencia una diferenciación entre procesos espontáneos, “naturales”, de canonización, movidos por la inercia que acompaña a la tradición y la postulación de un canon definido desde el cubículo universitario del crítico en Yale.

Es inevitable la existencia de élites culturales en todo momento histórico, incluso en el nuestro, tan ambiguo, tan sometido a las presiones y oscilaciones inducidas por la dinámica de tantos factores externos a la literatura, como los medios de comunicación, la lógica del mercado y afines. Sin embargo, esos estamentos superiores de la república de las letras habrán de surgir del roce intersubjetivo y del diálogo intercanónico, y su referencia de legitimidad habrá de ser, no la forzada correspondencia con un paradigma canónico preestablecido, sino la consistencia en la estimación y en la experiencia de gusto que justifique la identificación personal —por lo demás, crítica y autónomamente fundada— con tales y cuales obras.

La reciente selección de las 15 mejores obras escritas en catalán, por parte de 134 lectores, a los que el suplemento *Babelia* pidió su opinión, parece ilustrar bien lo que acabo de afirmar. Una confluencia de esti-

maciones emitidas por escritores, filósofos, editores, artistas, críticos... parece haber asentado el canon de los mejores libros en lengua catalana.

De esa iniciativa pueden derivar, al menos, las siguientes consecuencias:

1. Un grupo de lectores avezados integra un canon literario, a instancias de una publicación de innegable influencia en el orbe cultural catalanohablante y español.
2. Dicha selección canónica no se limita a las 15 obras beneficiadas con más votos, sino que alcanza un total de 50 títulos. En realidad, es este conjunto más amplio el que constituye el canon propuesto los electores, y los 15 punteros aparecen como la *crème* dentro del propio espacio canónico.
3. Ese resultado deriva del libre ejercicio crítico — conjunción de gusto con estimación valoral— de cada lector consultado, no de la aplicación heterónoma de una canónica prefijada. Es decir, la única base de legitimidad de los juicios emitidos a tal fin es la autonomía estética de cada votante.
4. En última instancia, y visto en abstracto, ese referente de legitimidad concierne por igual a todo otro lector, independientemente de su inserción en las instancias que dinamizan la vida literaria (revistas, suplementos, departamentos universitarios y todo lo demás). Ello coloca el canon propuesto en un plano relativo.
5. Esto no implica que el grado de compenetración con todo lo que hace posible la literatura como fenómeno cultural sea algo trivial. Al contrario, una inserción de manera crítica y creativa en ese ámbito contribuirá siempre a una más efectiva posibilidad de juzgar. Aunque, desde luego, se cuente o no con certeros y bien fundados datos para ejercer el juicio estético, cada receptor lo hará del modo que sea.

La condición regulativa y preceptiva de todo verdadero canon parece anularse a causa de unos procesos de canonización, confinados en la especificidad y unicidad de cada juicio de gusto y cada acto de apre-

ciación axiológica a escala individual. Pero lo que se niega así no es el carácter de regla de referencia de todo canon literario, sino la pretensión de norma universal que ha distinguido y motivado a algunos de ellos, a lo largo de la historia. Una autonomía no implica ausencia de regulación, sino la potestad de un ente de darse reglas a sí, de ser por sí mismo la referencia reguladora. Cada selección canónica propuesta a título personal se presenta, entonces, como referente potencial y limitado, a la consideración de otros individuos que, a su turno, también pueden hacer lo mismo. Y, desde luego, esta posibilidad abre el espacio canónico al infinito. Canon City está ahora diseminado en cada lector, al margen de las dimensiones efectivas de su poder de juicio.

Remitir los procesos canónicos a la persona y a un espacio de existencia de lo literario más amplio que el del libro y, en general, el del soporte de papel, equivale a dar cauce a una canónica que, vista en su conjunto, opera como un hiperactivo “canon inteligente”. Esa “inteligencia” del nuevo orden canónico se sustenta en su diseminación en todas las sensibilidades críticas y creativas, en su espontánea adaptabilidad al curso de la producción cultural y en su condición dinámica, abierta, en perpetua revisión dialógica, en constante actualización, y cimentada en una rica pluralidad de medios de realización de la literatura. Se trata, pues, de una economía canónica cifrada en una peculiar *ars combinatoria* y caracterizada por el movimiento, la capacidad de pulsar y asumir los vaivenes de la producción textual en el tiempo, la flexibilidad estructural, la disposición al automatismo valorativo, así como por la integración de expresiones de lo literario, independientemente del medio material en que se soporte o en el cual se presente.

El lento y todavía en curso proceso de superación del libro como espacio privilegiado de la literatura permite abrir paso y poner en evidencia la formación de módulos de despliegue de lo literario, que son también módulos de recepción literaria. No es solo que el libro haya perdido sus prerrogativas de antaño en cuanto a la realización y continuidad de la literatura. Ahora, el libro no anda solo, y los procesos de canonización, de fijación y de desenvolvimiento del texto admiten (y en algún grado requieren) el concurso de distintos medios audiovisuales.

Cada vez más, la realización de la literatura exige la confluencia de las estructuras culturales públicas y privadas, los sistemas mediáticos, el aparato escolar, las instituciones corporativas, estamentales y gremiales (las academias, las sociedades de escritores y artistas, etc.), los procesos y dispositivos de inducción al consumo y demás factores análogos que determinan amplia y sólidamente toda recepción de textos en el presente. En el territorio acotado por la autonomía estética y los fuertes intereses tanto artísticos como de otra índole, que motivan y están en la raíz de todos esos procesos, procedimientos y dispositivos, se dirime lo canónico en unos términos que resultaban impensables a lo largo de toda la tradición literaria occidental; precisamente, las coordenadas en que Harold Bloom pudo gestar su recuperación y reactivación de un supuesto “canon occidental” para nuestro tiempo.

El libro no basta para contener, mantener y desplegar la literatura del presente. Es decir, el libro no es suficiente para abarcar, atesorar y permitir dar vida a todas las posibilidades de la experiencia literaria, tanto desde la parte del creador como de la de los receptores. Su convivencia con otros medios de despliegue de textos con voluntad literaria, artística, da pie a la complementariedad y a la combinación de todas esas posibilidades en el impulso de la literatura. La vieja liga de la radio con el texto se ha repotenciado con posibilidades como el audiolibro y afines. A título de simple ejemplo, necesariamente limitado, hoy es pertinente pensar en un buen amante de la poesía identificado con un canon propio y “a la medida”, que cuente con una nomenclatura personal en la que podrían convivir, sin problemas, las grandezas de Walt Whitman, René Char, Anna Ajmátova, Borís Pasternak, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, su gran rival Pablo de Rokha, César Vallejo, Martín Adán, José Gorostiza, José Lezama Lima, Cintio Vitier, Octavio Paz, Rafael Cadenas, Eugenio Montejo, Nazim Hikmet, Luis Cernuda, Pere Gimferrer, Jaime Gil de Biedma, Antonio Gamoneda, Matsuo Basho, Bernardo Atxaga (sobre todo *Etiopía*, con CD incluido), Georges Brassens, Bob Dylan, Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, Charly García, Luis Alberto Spinetta, Lou Reed, Joaquín Sabina, Enrique Morente... algunas rancheras de José Alfredo Jiménez, algu-

nos tangos de Santos Discépolo, sin contar toda una serie de textos que, con bastante probabilidad no ha leído ni en libros específicos ni en antologías, pero ha podido escuchar y degustar en versiones de cantantes — caso célebre: el de Serrat musicalizando poemas de Machado, casi en las postrimerías del franquismo—, junto con películas como *El perro andaluz* de Luis Buñuel, *Fresas silvestres* de Ingmar Bergman, *Nanook, el esquimal* de Robert J. Flaherty, *La canción del camino* de Satyajit Ray, *Sin aliento* de Jean-Luc Godard, *El Gatopardo* de Luchino Visconti, *Tres mujeres* de Robert Altman, *Mijaíl Rubliov* de Mijaíl Tarkovsky, *El bosque de abedules* de Andrej Wajda, *La noche de San Lorenzo* de Paolo y Vittorio Taviani, *El estado de las cosas* de Wim Wenders, *Terciopelo azul* de David Lynch, la trilogía *Tres colores* de Krzysztof Kieslowski, *Los puentes de Madison County* de Clint Eastwood, *Sorgo rojo* de Zhang Yimou, *Adiós, mi concubina* de Chen Kaige, entre muchas otras, aparte de toda una textualidad casi ilimitada con la que se topa por mor de la publicidad y de los materiales difundidos por internet.

Naturalmente, la amplitud y la solidez de los cánones reticulares personales serán mayores cuando converjan en cada individuo una educación del gusto y de la voluntad de valor — el placer y el sentido— con el acceso apropiado a la textualidad contenida en los libros y en los nuevos soportes (internet, DVD, CD, iPod, telefonía móvil...), aparte de la que vienen difundiendo, desde hace décadas, la radio, el cine y la televisión.

La textualidad del presente arraiga en un tipo de libro plural, más allá de las hojas de papel, más allá de un anclaje sustancial. Esa especie de libro virtual y complejo trae aparejada una nueva disposición del espacio literario. Y esto no puede resultarle indiferente a la recepción literaria. También en ese nuevo *lugar* se impone lo que Eduardo Milán entiende como “experiencia radical con el lenguaje”, a partir de un modo de la lectura que no ha cesado de evolucionar desde los momentos más críticos de la Modernidad cultural y literaria. De hecho, ahora es cuando parece el momento de asistir al parto definitivo del lector como “operador”, que imaginó Mallarmé.

Se trata, pues, de abrir paso y aun formar un lector policompetente, capaz de “leer” el arte de una discursividad *extra libris*, es decir, que desborde las lindes tradicionales del libro. Ese lector debe poder equilibrar la recepción del texto libresco con la de otras procedencias y evitar la unilateralidad en favor de cualesquiera de ambos factores.

Lo idóneo, de cara a una integración más fecunda de los elementos en juego, es que todos los medios implicados en el despliegue de la literatura emprendan una labor educativa, dirigida a refinar el gusto, a enseñar a escoger lo mejor (las obras que concreten los más elevados valores estéticos) y a articular las diversas recepciones de la textualidad con que se relaciona cada individuo. Lo deseable a este respecto es que las instituciones educativas públicas y privadas impulsen, junto con los poderosos medios de comunicación de ahora, la formación estética permanente de niños, adolescentes y adultos, dando pie firme a los procesos de canonización. Para ello, convendría que tales estructuras entonaran con el dinamismo de una pluralidad ilimitada de cánones personales en permanente diálogo y aun en competencia democrática por una presencia digna en el espacio público. Y, recíprocamente, ese nuevo modo de la economía del canon estará mejor dotada para favorecer una mejor educación de la gente, como corresponde, justamente, a una de las funciones históricas de toda canónica que se precie. Pues, hasta tiempos no tan remotos, existía siempre una liga indisociable entre lo educativo y lo canónico. No por nada el subtítulo de *El canon occidental* de Bloom es “La escuela y las obras de todas las épocas”, una frase que, como acierta a señalar Christopher Domínguez, pone en evidencia la megalomanía del profesor norteamericano.

El espacio en el que surgen y se mueven los cánones individuales se organiza conforme a una estructura reticular y rizomática, que concreta de la manera más efectiva los principios de complementariedad y combinación, ausentes en la propuesta de Bloom. Cada texto en determinado soporte —material o virtual, escritural o audiovisual— remite a otro que lo continúa, enriquece y completa. Y la eventual erradicación de alguno de los “nudos” de la red o de los “tubérculos” de la línea rizomática no altera significativamente el conjunto, aunque

desde luego puede suscitar toda una dinámica de reordenamientos y sustituciones. Es como una planta Ciperácea, familia a la que por cierto —valga la curiosidad— pertenece el papiro, como se sabe, antiguo soporte de las expresiones primigenias de la escritura.

La posibilidad de articular una canónica personal, en los términos planteados, se sustenta en la unicidad de la experiencia de la recepción literaria polivalente, más allá de la tradicional lectura de escrituras. Estamos ante un nuevo modo —más rico y complejo— de recepción literaria, que puede reducir al máximo, si no anular por completo, el despliegue arcaico del principio de sacra elección. La atomización individual de los procesos de canonización parece dar al traste con el canon *presecular*, tanto por la vía de la secularización total del espacio canónico y de los procedimientos canonizadores como por la de la adyacente irrupción de un weberiano “politeísmo” de los valores estéticos. Nada de ello obsta para la experiencia profunda —y aun extática, si viene al caso, como sucede con lo que antes he llamado ‘efecto cabreros’.¹ Al contrario, todo ello enriquece los vínculos del receptor con el texto, en la medida en que posibilita nuevos y más fecundos nexos entre recepción literaria y vida.

Dado que todos leemos de manera única y que al hacerlo encauzamos un impulso vital propio, una singular voluntad de vivir, se justifica que nuestras disposiciones a degustar y valorar lo leído impulsen procesos canonizadores a escala personal y tiendan a establecer preferencias, jerarquías y referencias modélicas para la práctica del placer y del sentido. De acuerdo con Roger Chartier, “el lector [...] puede apoderarse de un texto en relación con sus propios deseos, con sus propios fines”, y esto, junto con la condición única e intransferible de la relación con el texto, es lo que aparece en la raíz de la posibilidad misma de una canónica autónoma, individual y reticular, en contraposición a la heteronomía propugnada por Harold Bloom.

Hay obvias diferencias materiales entre el espacio virtual y el espacio sustancial propio de la página de papel o de algún material afín y su

¹ Véanse *supra*, “El efecto cabreros”, p. 290.

presentación como rollo o como haz de hojas en el libro encuadernado. En palabras del historiador de la lectura, Roger Chartier, en el ámbito de internet, “los textos escritos no se dan a leer en la forma del libro tal como la conocemos, o en la forma de la revista o del diario. Es decir, que se trata de una ruptura con las formas del *codex* que fue establecida como la forma dominante de organización del texto escrito a partir de los primeros siglos de la era cristiana”. Sin embargo, tan significativa novedad no parece tener implicaciones negativas en el despliegue de la literatura, salvo que se trate de aspectos contingentes como la cantidad de lectores potenciales y el modo de relación física entre cada receptor y el texto presentado en pantalla que, por lo demás, puede reforzarse o enriquecerse en virtud de numerosos vínculos hipertextuales (*links*) y de opciones de carácter audiovisual.

Pero conviene advertir que la condición “inteligente” de esta canónica reticular no debe limitarse al plano estructural, a sus capacidades de dinamismo interno, a sus disposiciones inmanentes. También atañe al despliegue crítico y creativo del ejercicio de la valoración artística por parte de cada “canonizador” individual. La inmensidad del espacio abierto por la realidad virtual, por la cibernética, requiere una capacidad de asimilación inusitada y, por ende, un fortalecimiento del sentido crítico personal, así como de la capacidad de elegir lo estéticamente satisfactorio y diferenciarlo de lo que es aparente o claramente inadmisibles desde ese punto de vista, aunque aparezca bendecido por algunos avatares de la crítica o sobreestimado por la publicidad comercial.

La audacia, el atrevimiento personal en la elaboración de juicios de valor estético debe sustentarse en criterios y referencias dignas y estimables, conforme a los valores más elevados operantes en una comunidad literaria. Y esta prevención o condición del ejercicio más fecundo de los privilegios de la recepción es particularmente válida de cara a los medios alternos al libro en soporte de papel, en especial la internet. Pues, según observa de nuevo Roger Chartier, en ese ámbito del ciberespacio existe el

peligro de la confusión entre la información y el conocimiento que resulta de la desaparición de la jerarquía que existía a través de la materialidad de los objetos en el mundo de la cultura impresa. Podemos tomar como ejemplo la búsqueda de una información, documentación, conocimiento, sobre el holocausto de los judíos en la segunda Guerra Mundial. Se sabe que hay en Europa un movimiento que defiende que nunca existieron las cámaras de gas. En la cultura impresa esta propaganda negacionista no se encuentra fácilmente (por suerte), es localizable solo en revistas marginales que en muchos países [...] están prohibidas. Un estudiante que va a escribir acerca de este tema va a las enciclopedias, a los libros de historia, a los libros de editoriales que tienen un sello de autenticidad, etc. En la pantalla, la misma búsqueda hace aparecer frente al lector una enorme cantidad de textos de esta propaganda y si el lector no está preparado para establecer una discriminación puede copiar como información histórica lo que es solo falsificación ideológica.

De modo, pues, que se trata de unos procesos de canonización que hallan sus cimientos más profundos y sólidos en una perspicacia axiológica, en una inteligencia vista como antídoto contra la confusión debida a la proliferación y nivelación de la textualidad electrónica.

Esta canónica sustentada en la singularidad o unicidad de cada receptor y sus actos de recepción estimula ciertamente cierta conciencia de diversidad, pero sin que impida la comprobación constante de que se pertenece a una comunidad de individuos irreductiblemente autónomos. Una relación privada con el texto no comporta, por fuerza, la negación de un espacio público, al modo de una nueva república de las letras.

La diversidad total, en lo que hace a la experiencia del texto, remite necesariamente a un marco de referencia donde adquiere sentido. Ese espacio referencial es lo que se articula, de múltiples maneras, como un campo literario, con su derivación en una comunidad plural de ofician-

tes de la literatura. El florecimiento de miles de cánones personales es posible, porque encuentra su base en un elemento común: la potestad de cada receptor de conectar vitalmente con un orden igualmente plural del texto. Es ahí donde opera una unidad de lo múltiple, bien en su modo de armonía, bien en el diálogo, contraste y confrontación crítica a propósito de un campo de actividad artística compartido.

La coexistencia de una ilimitada cantidad de cánones reticulares e individuales no nos inmuniza de una inevitable tendencia a gestar e impulsar nomenclaturas con pretensión hegemónica y aun de alcance supuestamente universal. Nada aniquilará el canon de Bloom ni impedirá que surjan, en dado caso, propuestas análogas. Pero no se trata de la desaparición de estas opciones, sino de que compitan con las demás en igualdad de condiciones. Su eventual aceptación por parte de algunos no es en sí misma positiva ni negativa y lo que importa es si ello admite el ejercicio de una autonomía estética inalienable o no. Se trata, entonces, de lograr una especie de justo medio entre una diversidad de cánones con más o menos elementos en común y la capacidad individual de dar forma a un canon propio, único, personal.

La reinención del sujeto estético y la consiguiente proliferación de nomenclaturas reticulares individuales tampoco habrán de significar, necesariamente, una disolución de la memoria literaria de una cultura. La pluralidad garantiza una presencia mínima de todas las opciones canónicas significativas, y la siempre probable aceptación más o menos común de lo más valioso, desde el punto de vista estético, permite pensar asimismo en una continuidad de "lo mejor", en el escenario de cánones en juego. No es descabellado suponer que, en todo momento, será posible y deseable conjugar las sensibilidades más refinadas, las exigencias artísticas más elevadas y los valores literarios más estimables. No importa cuán extensa sea, en el plano cuantitativo, una tal concordancia. Basta con que se dé en algún grado, para que opere como condición de la autonomía del receptor y, sobre todo, como asidero concreto de una literatura.

BIBLIOGRAFÍA

En algún momento de la elaboración de este libro, consulté con provecho las obras que aquí se enlistan. No siempre convino integrar citas procedentes de ellas en el cuerpo de este volumen, pero eso no las libra de cierta complicidad, unas veces de grado; otras, a su pesar. Al registrarlas, reconozco esa deuda y espero mostrar al lector curioso algunas de las fuentes y claves de lo que sus páginas ofrecen.

- AGUSTÍN, SAN. (1982). *Confesiones* (Francisco Montes de Oca, trad., intr. y notas). México: Porrúa.
- AGUSTÍN, SAN. (1981). *La ciudad de Dios*. (6ª ed.). México: Porrúa; Sepan Cuántos..., 59.
- ALDANA, FRANCISCO DE. (2000). *Poesías castellanas completas* (José Lara Garrido, ed.). Madrid: Cátedra; Letras Hispánicas.
- ALQUIÉ, FERDINAND. (1974). *Filosofía del surrealismo* (Benito Gómez, trad.). Barcelona: Seix Barral. Breve Biblioteca de Respuesta.
- ALVAR ESQUERRA, Manuel (dir.). (1995). *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Vox.
- ÁLVAREZ-GÓMEZ, Mariano. (1981). *Experiencia y sistema. Introducción al pensamiento de Hegel*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ARGULLOL, RAFAEL. (1982). *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- ARISTÓTELES. (1990). *Retórica* (Quintín Racionero, intr., trad. y notas). Madrid: Gredos. Biblioteca Clásica.
- ASTRAÍN, ANTONIO. (1974). *Vida breve de San Ignacio de Loyola*. México: Tradición; La Verdadera Historia.
- AUGÉ, PAUL (dir.). (1928). *Larousse du XXe Siècle* (t. 1). París: Librairie Larousse.

- BÁEZ, FERNANDO. (2004). *Historia universal de la destrucción de los libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*. México: Debate.
- BAILLY, A. (1984). *Dictionnaire Grec-Français*. París, Hachette.
- BALL, HUGO. (2005). *La huida del tiempo (un diario), con el primer manifiesto dadaísta* (Paul Auster, pról.; Hermann Hesse, present.; Roberto Bravo de la Varga, trad.). Barcelona: Acantilado.
- BALZA, JOSÉ. (1993). "24 notas sobre crítica", en *Iniciales*. Caracas: Monte Ávila; Estudios.
- BARTHES, ROLAND. (1966). *Critique et Vérité (Essai)*. París: Seuil; Tel Quel.
- BARTHES, ROLAND. (1994). "Le plaisir du texte", en *Oeuvres Completes* (t. II). (Marty, ed). París: Seuil.
- BARTHES, ROLAND. (1977). *Sade, Loyola, Fourier* (Néstor Leal, trad.) Caracas: Monte Ávila.
- BAUMGARTEN, A. G. (1961). *Aesthetica* (ed. facs.). Nueva York: GOVH.
- BAUMGARTEN, A. G. (1975). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires: Aguilar.
- BAYER, R. (1965). *Historia de la estética*. México: FCE.
- BÉGUIN, ALBERT. (1954). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: FCE.
- BENJAMIN, WALTER. (1970). *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- BENN, GOTTFRIED. (julio-agosto de 2004). "El problema del genio". *Crítica*, núm. 105.
- BETHLÉEM, LUIS. (1928). *Romans à lire et romans à proscrire. Essai de classification au point de vue moral des principaux romans et romanciers (1500-1928) avec notes et indications pratiques* (10^a ed.). París: Ediciones de la Revue de Lectures.
- BIERCE, AMBROSE. (1993). *El diccionario del Diablo*. Madrid: Valdemar; Avatares.
- BLANCHOT, MAURICE. (1969) *El libro que vendrá* (Pierre de Place, trad.) Caracas: Monte Ávila.
- BLANCHOT, MAURICE. (1955) *L'Espace littéraire*. París: Gallimard.
- BLOOM, HAROLD. (1977). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.

- BLOOM, HAROLD. (1981). *La cábala y la crítica*. Caracas. Monte Ávila.
- BLOOM, HAROLD. (1982). *The Breaking of the Vessels*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BLOOM, HAROLD. (1996). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (2ª ed.). (Damián Alou, trad.). Barcelona: Anagrama.
- BLOOM, HAROLD. (2000). *Shakespeare: la invención de lo humano*. Bogotá: Norma.
- BLOOM, HAROLD. (2003). *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- BOTUL, JEAN BAPTISTE. (2004b). *La vida sexual de Immanuel Kant* (Dulce María Granja, intr., trad. y pról.; Frédéric Pagés, present.). México: CDC-DGPFE / UNAM; Pequeños Grandes Ensayos.
- BOURDIEU, PIERRE. (1996). *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- BOURDIEU, PIERRE. (1997). *Meditations pascaliennes*. París: Seuil.
- BOURDIEU, PIERRE. (junio de 1986). "L'illusion biographique", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (núms. 62-63),.
- BOYD, BRIAN. (1992). *Vladimir Nabokov. Los años rusos* (Jordi Beltrán, trad.). Barcelona: Anagrama; Biblioteca de la Memoria.
- BOZAL, VALERIANO, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- BRETÓN, ANDRÉ. (1924). "Manifiesto surrealista" en Francisco Calvo Serraller et al. (1999). *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Madrid: Istmo.
- BRIGHELLI, JEAN-PAUL. (2000). *Sade. La vie, la légende*, Saint Germain du Puy, Larousse-Bordas, 2000.
- BUCHBERGER, MICHAEL. (1996). *Lexikon für Theologie und Kirche* (t. 5). Friburgo de Brisgovia: Herder.
- BURKE, EDMUND. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos.
- CALVINO, ITALO. (1994). *Las ciudades invisibles* (Aurora Bernárdez, trad.). Madrid: Siruela.

- CAPPELLETTI, ÁNGEL J. (1972). *Los fragmentos de Heráclito*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- CAPPELLETTI, ÁNGEL J. (1986). "Introducción" a Aristóteles, *Poética*. Caracas: Monte Ávila.
- CASANOVA, PASCALE. (20019: *La república mundial de las letras* (Jaime Zulaika, trad.). Barcelona: Anagrama.
- CASARES, JULIO. (1960). *Diccionario ideológico de la lengua española* (2ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- CASSIRER, ERNST. (1950). *La filosofía de la Ilustración*. México: FCE.
- CERNUDA, LUIS. (1964). *La realidad y el deseo (1924-1962)* (4ª ed.). México: FCE; Tezontle.
- CERNUDA, LUIS. (1994). "Tres poetas metafísicos". *Prosas* (vol. I). Madrid: Siruela.
- CERVANTES, MIGUEL DE. (1998). *Don Quijote de la Mancha* (2ª ed. Corregida). (Francisco Rico, ed.). Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica.
- CHARTIER, ROGER. (2005, 19 de marzo). "El alma en pena de un texto". *La Crónica Cultural*, (núm. 101).
- COETZEE, J. M. (1996). *Giving Offense. Essays on Censorship*. Chicago: Universidad de Chicago.
- CONNOLLY, CYRIL. (1993). *Cien libros clave del movimiento moderno. 1880-1950* (Aurelio Major, trad.). México: FCE. Popular, 485.
- COROMINAS, JOAN. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua española* (3ª ed., 7ª reimpr.). Madrid: Gredos.
- COSTA, HORÁCIO. (1998). "Acercas de la poesía visual brasileña". *Mar abierto*. México: FCE.
- DE QUINCEY. (1972). *La Monja Alférez* (Luis Loayza, present. y trad. De). Barcelona: Barral, Ediciones de Bolsillo.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. (2001). *La sabiduría sin promesa. Vidas y letras del siglo XX*. México: Joaquín Mortiz.
- DURAND, PIERRE-ANTOINE. (1999). "Critiques face à Céline". *Mauvais Temps*, (núm. 4).
- ECHEVERRÍA, BOLÍVAR. (2006, abril). "Homo legens". *Al pie de la letra* (suplemento de *Milenio*), (núm. 1).

- ELIADE, MIRCEA (ed.). (1986). *The Encyclopedia of Religion* (vol. 3). Nueva York: Macmillan Publishing Company.
- ETTE, OTTMAR. (1995). *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción* (Luis Carlos Henao de Brigard, trad.). México: UNAM (Coordinación de Humanidades/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos); Serie Nuestra América.
- ETTE, OTTMAR. (2001). *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*. México: Facultad de Filosofía y Letras (UNAM)-DAAD.
- FOUCAULT, MICHEL. (1985). *¿Qué es un autor?* (Corina Iturbe, trad.). Tlaxcala: UAT; Textos Mínimos.
- GADAMER, HANS-GEORG. (1990). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (t. I, 6ª ed.). Tübinga: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- GADAMER, HANS-GEORG. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- GADAMER, HANS-GEORG. (1998). "Experiencia estética y experiencia religiosa". *Estética y hermenéutica* (2ª ed.). Madrid: Tecnos.
- GAMERRO, CARLOS. (2003). *Harold Bloom y el canon literario*. Madrid: Campo de Ideas.
- GAUTIER, THÉOPHILE. (2005, 6 de agosto). "Retrato de Balzac". *Confabulario*, supl. cultural de *El Universal*, (núm. 68).
- GODMAN, PETER. (2001). *Weltliteratur auf dem Index. Die geheimen Gutachten des Vatikans*. Berlín: Propyläen.
- GOMBRICH, E. H. (1981). *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GRACIÁN, BALTASAR. (2000). *El criticón* (Carlos Vaíllo, ed.; José Manuel Bleuca, pról.). Barcelona: Círculo de Lectores.
- GRAVE, CRESCENCIANO. (2002). *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*. México: UNAM.
- GRIFFITHS, ERIC (2005, 30 de julio). "William Burroughs: los atajos del placer". *Confabulario*, supl. cultural de *El Universal*, (núm. 67).
- GRÜBEL, REINER GEORG. (2001) *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*. Berlín: Harrossowitz.

- GUBERN, RAMÓN. (1980). *La censura. Formación política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Barcelona: Península.
- HEGEL, G. W. F. (1966). *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- HEGEL, G. W. F. (1985). *Estética* (vol. 8). Buenos Aires: Siglo Veinte.
- HEIDEGGER, MARTIN. (1983). "La época de la imagen del mundo". *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- HERMÓGENES. (1993). *Sobre las formas de estilo* (Consuelo Ruis Montero, intr., trad. y notas). Madrid: Gredos; Biblioteca Clásica.
- HILL, LEONIDAS. (2000). "The Nazi Attack on 'Un-German' Literature. 1933-1945". *The Holocaust and the Book Destruction and Preservation*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- HÖFER, JOSEF Y KARL RAHNER (eds.). (1959). *Lexikon für Theologie und Kirche* (3ª ed.). Friburgo: Herder.
- ILLICH, IVÁN. (2002). *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al "Didascalion" de Hugo de San Víctor*. México: FCE.
- IMBS, PAUL (dir.). (1977). *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la Langue du XIXe et du XXe Siècle (1789-1960)* (t. V). París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- INGARDEN, ROMAN. (s.f.). "Creación y reconstrucción", en Reiner Warning (ed.). (1989). *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.
- ISRAËLS, HAN. (2002). *El caso Freud. Historia y cocaína* (Julio Grande, trad.). Madrid: Turner- FCE; Noema.
- JAUSS, HANS ROBERT. (1989). *Literaturgeschichte als Provokation*. Fránkfort del Meno: Suhrkamp.
- JEAN, RAYMOND. (1990). *Un retrato del Marqués de Sade. El placer de la desmesura* (Alberto L. Bixio, trad.). Barcelona: Gedisa.
- KADARÉ, ISMAÍL. (2001). *El expediente H* (Ramón Sánchez Lizarralde, trad.). Madrid: Alianza.
- KANT, IMMANUEL. (1985). *Critique de la faculté de juger* (Ferdinand Alquié, ed.). París: Gallimard; Folio-Essais.
- KANT, IMMANUEL. (1993). *Kritik der Urteilskraft* (Karl Vorländer, ed.). Hamburgo: Félix Meiner.

- KENNEDY, GEORGE A. (s.f.). "The Origin of the Concept of a Canon and its Application to the Greek and Latin Classics", en Jan Gorak (ed.) (2001). *Canon vs. Culture. Reflections on the Current Debate*. Nueva York/Londres: Garland.
- KLOTZ, REINHOLD (ed.). (1963). *Handwörterbuch der Lateinische Sprache*. Graz (Austria): Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- KRISTEVA, JULIA. (1989). *Poderes de la perversión* (2ª ed.). (Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, trad.). México: Siglo XXI.
- LACOSTE, JEAN-YVES (dir.). (1998). *Dictionnaire critique de théologie*. París: PUF.
- LADRÓN DE GUEVARA, PABLO. (1928). *Novelistas malos y buenos* (3ª ed.). Bilbao: Editorial Vasca; El Mensajero del Corazón de Jesús.
- LANG, JACK. (1999). "Préface", en Sandra Szurek et al., *L'affaire Salman Rushdie*. París: Centre de Droit International de Paris X Nanterre; Perspectives Internationales, 14.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. (1971). "Introducción a un sistema poético". *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Seix Barral.
- LIDDELL, HENRY GEORGE, Y ROBERT SCOTT. (1948). *A Greek-English Lexicon* (9ª ed., reimpr.). Oxford, The Clarendon Press.
- LORENS, VICENTE. (1973, febrero-mayo). "Los índices inquisitoriales y la literatura imaginativa", *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, (núm. 41-42).
- LOYOLA, IGNACIO DE. (1963). *Obras*. Madrid: BAC.
- LUCIANO. (s.f.) "Subasta de vidas", en *Obras* (Andrés Espinosa Alarcón, ed.). Madrid: Coloquio.
- LUKÁCS, GYÖRGY. (1973). "Escritores y críticos". *Sociología de la literatura* (3ª ed.). (Peter Ludz, ed. orig.; Michael Faber-Kaiser, trad.). Barcelona: Península; Historia, Ciencia y Sociedad, 2.
- LYNCH, ENRIQUE. (1993). *Dioniso dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*. Barcelona: Destino.
- MAGRIS, CLAUDIO. (2005, 26 de noviembre) "Entrevista". *Confabulario*, supl. cultural de *El Universal*, (núm. 84).
- MARAI, SÁNDOR. (2006). ¡Tierra, tierra! (Judit Xantus Szarvas, trad.). Barcelona: Salamandra.

- MÁRQUEZ, ANTONIO. (1980). "Autores prohibidos y/o expurgados en los índices inquisitoriales españoles, por orden de aparición en los mismos", en Antonio Márquez, *Literatura e inquisición en España (1478-1834)*. Madrid: Taurus.
- MENGE, HERMANN. (1967). *Grosswörterbuch* (t. 1, 20ª ed.). (Griechis-Deutsch). Berlín: Langenscheidt.
- MICHON, PIERRE. (2006). *Cuerpos del rey* (María Teresa Gallego Urrutia, trad.). Barcelona: Anagrama.
- MILÁN, EDUARDO. (2004). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México: FCE.
- MILLER, HENRY. (1987). *Reflexiones sobre la muerte de Mishima* (José Vicente Anaya, trad., notas y apénd.). Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México; La Abeja en la Colmena.
- MOLINUEVO, JOSÉ LUIS. (1998). *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis.
- MONTAIGNE, MICHEL DE. (1927). *Les Essais* (Texte du manuscrit de Bordeaux), vol. VI (A. Armaingaud, est., coment. y notas). París: Louis Conard.
- MURAKOVSKY, JAN. (1977). *Estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NICOL, EDUARDO. (1974). *Metafísica de la expresión* (2ª ed.). México, FCE.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. (1988) *Sämtliche Werke* (Kritische Studienausgabe), vols. 1, 5, 7, 10, (2ª ed.). (Giorgio Colli y Mazzino Montinari, ed.). Berlín/Nueva York, Deutsche Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter.
- NIETZSCHE FRIEDRICH. (1999). *Also sprach Zarathustra*, en *Sämtliche Werke*, vol. 4, (2ª ed.). (Giorgio Colli y Mazzino Montinari, ed. Crítica). Berlín/Nueva York: Deutsche Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. (1999). "Die Geburt der Tragödie", en *Sämtliche Werke*, vol. 1, (2ª ed.). (Giorgio Colli y Mazzino Montinari, ed. crítica). Berlín/Nueva York: Deutsche Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter.

- NIETZSCHE, FRIEDRICH. (1999). *Estética y teoría de las artes* (Agustín Izquierdo, pról., sel. y trad.). Madrid: Tecnos.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. (1999). "Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophirt", en *Sämtliche Werke*, vol. 6, (2ª ed.). (Giorgio Colli y Mazzino Montinari, ed.). Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. (1999). "Menschliches, Allzumenschliches", libros I y II, en *Sämtliche Werke*, vol. 2, (2ª ed.). (Giorgio Colli y Mazzino Montinari, ed.). Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. (1999). "Morgenröte", en *Sämtliche Werke*, vol. 3, (2ª ed.). (Giorgio Colli y Mazzino Montinari, ed.). Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter.
- NABOKOV, VLADIMIR. (1999). *Opiniones contundentes*. Madrid: Taurus.
- PAULS, ALAN. (2004). *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.
- PAZ, OCTAVIO. (1976). *El laberinto de la soledad*. (4ª reimpr. de la 2ª ed.). México: FCE.
- PAZ, OCTAVIO. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE; Lengua y Estudios Literarios.
- PAZ, OCTAVIO. (1992). *Al paso*. México: Seix Barral.
- PAUVERT, JEAN-JACQUES. (1989). *Sade. Una inocencia salvaje (1740-1777)*, vol. I (M. A. Galmarini, trad.). Barcelona: Tusquets; Andanzas.
- PETRARCA, FRANCESCO. (s.f). "Ad Dyonisium de Burgo Sancti Sepulcri ordinis sancti Augustini et sacre pagine professoren, de curis propriis". *Ventoux mendirako igoaldia / La ascensión al Mont Ventoux*, (María José Kerejeta, ed.). Vitoria-Gasteiz: Artium; Apuntes de Estética.
- PETRUCCI, ARMANDO. (1997). "Leer por leer: un porvenir para la lectura", en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (comps.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- PIGLIA, RICARDO. (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- PIKE, RYOSTON E. (1992). *Diccionario de religiones*. México: FCE.
- PLA, JOSEP. (2002). *El cuaderno gris*. Barcelona: Destino; DestinoLibro.
- PLATÓN. (1998). *República* (3ª ed.). (Conrado Eggers, intr., trad. y notas). Madrid: Gredos.

- PLUTARCO. (1985). "Cómo debe el joven escuchar la poesía". *Obras morales y de costumbres (Moralia)*. (Concepción Morales Otal y José García López, intr., trad. y notas). Madrid: Gredos.
- PORFIRIO. (1987). *Vida de Pitágoras, Argonáuticas órficas, Himnos órficos* (Miguel Periago Lorente, intr., trad. y notas). Madrid: Gredos; Biblioteca Clásica.
- POUND, EZRA. (1993). *Ensayos literarios* (T. S. Eliot, sel. y pról.; Julia J. de Natino, trad.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Cien del Mundo.
- POUPARD, PAUL. (1984) *Dictionnaire des Religions*. París: PUF.
- PRAZ, MARIO. (1982). *Gusto neoclásico* (Carmen Artal, trad.). Barcelona: Gustavo Gili; GG Arte.
- RAMÓN Y CAJAL, SANTIAGO. *Los tónicos de la voluntad. Reglas y consejos sobre la investigación científica* (7ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe; Austral.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1963) *Diccionario de autoridades* (ed. facs.). Madrid: Gredos.
- REYES, ALFONSO. (1955) *Mallarmé entre nosotros*. México: Tezontle.
- REYES, ALFONSO. (1975) *Trayectoria de Goethe* (2ª. reimpr.). México: FCE; Breviarios
- SAAVEDRA FAJARDO, DIEGO DE. (1985) *República literaria* (José Carlos de Torres, ed.). Barcelona: Plaza & Janés, Biblioteca Crítica de Autores Españoles.
- SAID, EDWARD W. (1983) *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO. (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: UNAM.
- SANTAYANA, GEORGE. (1995). *Tres poetas y lo sagrado. Lucrecio, Dante, Goethe*. Madrid: Tecnos.
- SAVATER, FERNANDO. (1983). *Invitación a la ética*. Barcelona: Anagrama.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH. (1994) *Poesía y filosofía* (Diego Sánchez Meca, est. introd. y notas). Madrid: Alianza.
- SCHELLING, FRIEDRICH. (1980). *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Buenos Aires: Aguilar.

- SCHOPENHAUER, ARTHUR. (1986). "Die Welt als Wille und Vorstellung I", en *Sämtliche Werke* (t. I). Stuttgart/Fránkfort del Meno: Suhrkamp.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR. (1986) "Kritik der kantischen Philosophie", apéndice a "Die Welt als Wille und Vorstellung I". *Sämtliche Werke* (t. I). Stuttgart/Fránkfort del Meno: STW.
- SHAFTESBURY, A. A. C. (1962). *Del soliloquio o consejos al escritor*. Buenos Aires: UNP.
- SHAFTESBURY, A. A. C. (1987). *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (ed. facs.), 3 vols. Nueva York: GOVH.
- SHAFTESBURY, A. A. C. (1995). *Sensus communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*. Valencia: Pre-textos.
- SHAFTESBURY, A. A. C. (1997) *Investigación sobre la virtud y el mérito*. Madrid: CSIC.
- SEBASTIÁN YARZA, F. (ed.). (1954). *Diccionario griego-español*. Barcelona: Sopena.
- SEBRELI, JUAN JOSÉ. (1999). "Borges: el nihilismo débil", en Martín Laforgue (comp.), *Antiborges*. Buenos Aires: Juan Vergara.
- SETTIS, SALVATORE. (2006). *El futuro de lo clásico* (Andrés Soria Olmedo, trad.). Madrid: Abada Editores. Lecturas de Historia del Arte.
- SIERRA CORELLA, ANTONIO. (1947). *La censura de libros y papeles en España y los Índices y catálogos españoles de los prohibidos y expurgados*. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.
- SILVA RAMOS, PÉRICLES EUGÉNIO DA. (2005). "Los varios rumbos de la poesía: Marinetti" *Ensayistas brasileños. Literatura, cultura, sociedad* (José Luis Molina, trad.). México: Coordinación de Humanidades (UNAM).
- SOURIAU, ÉTIENNE. (1990). *Vocabulaire d'Esthétique*. París: PUF.
- STEINER, GEORGE. (2007, 13 de octubre) "El escándalo del Premio Nóbel". *Confabulario*, supl. cultural del *El Universal*, (núm. 182).
- STEINER, GEORGE. (2001). "Sobre la dificultad". *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: FCE.
- STROUMSA, GUY G. (1999). *Kanon und Kultur. Zwei Studien zur Hermeneutik des antiken Christentums*, Berlín/Nueva York: de Gruyter.

- SIEBENMANN, GUSTAV. (1997). *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil. Historia, movimientos, poetas*. Madrid: Gredos; Biblioteca Románica Hispánica.
- TRÍAS, EUGENIO. (1976). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- TRÍAS, EUGENIO. (1984). *Lo bello y lo siniestro* (2ª ed.). Barcelona: Seix Barral.
- TRILLING, LIONEL. (2005, marzo-abril). "El poeta como héroe" (Armando Pinto, trad. de). *Crítica*, (núm. 109).
- UGARTE, R. V. (1928). "Nueve tesoros que se pierden con la lectura de novelas", en Pablo Ladrón de Guevara, *Novelistas malos y buenos* (3ª ed.). Bilbao: Editorial Vasca; El Mensajero del Corazón de Jesús.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. (1961). *Vida de don Quijote y Sancho* (12ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. (1968). *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana*. Madrid: Espasa-Calpe. Austral, 703.
- VALÉRY, PAUL. (2000). *Aforismos*. México: Verdehalago-BUAP.
- VALLEJO, CÉSAR. (1995). "Autopsia del surrealismo", en Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (3ª ed.). México: FCE; Tierra Firme
- VEGA, LOPE DE. (1989). *Arte nuevo de hacer comedias* (5ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe. Austral, 842.
- VILLER, M., et al. (1960). *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique* (t. IV, 1ª parte). París: Beauchesne.
- VOLTAIRE. (1994). "Dictionnaire philosophique". *The Complete Works of Voltaire*. Oxford: Alden Press.
- WILDE, ÓSCAR. (1968). *El crítico como artista y Ensayos* (León Miras, trad.). Madrid: Espasa-Calpe. Austral, 629.
- WILDE, OSCAR. (1962). "To the editor of *Pall Mall Gazette*". *Letters*. Londres: Rupert Hart-Davis.
- WINKO, SIMONE. (2001). "Literarische Wertung und Kanonbildung", en Heinz Ludwig Arnold y Heinrich Detering (eds.). *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (4ª ed.). Munich: Iudicium.
- YOURCENAR, MARGUERITE. (1985). *Mishima o la visión del vacío* (Enrique Sordo, trad.). Barcelona: Seix Barral. Biblioteca Breve.

ZWEIG, STEFAN. (1941). *Erasmus de Rotterdam. Triunfo y tragedia*, (Ramón María Tenreiro, trad.). Buenos Aires: Juventud.

ÍNDICE GENERAL

Para leer Canon City, de <i>Josu Landa</i>	7
Introducción	15
¿Un canon literario en estos tiempos?: la tentación de insistir	
Canon City	19
Distancia y distinción	23
Una nueva utopía	27
Kanón	32
El espejismo de la secularidad	41
Canonizar al canonizador	46
La tentación de insistir	55
Maldito canon	
El canon de los condenados	59
Condenar, quemar, manipular “genes”	67
El lenguaje del deber	83
Trabajar en equipo o confiar en el olfato	88
Bendecir maldiciendo: la paradoja del Index	95
Por sus efectos los conoceréis	97
Hagiografía del autor y canon literario	
El sujeto que vos matáis goza de buena salud	109
La resurrección del autor	124
Lo que debe ser leído	132
Ad hominem	180
Rumbo a la gloria	196
El canon del olvido	234

La vida en el texto y el texto en la vida	
El atajo de la heteronomía	253
Envido: el texto como pretexto	262
La experiencia del placer	269
El otro “placer del texto”	278
El efecto cabreros	290
Todos somos genios	303
El canon reticular	325
Bibliografía	357
Índice analítico	373
Agradecimientos	397

INDICE ANALÍTICO

A

- absoluta originalidad 55
Adán, Martín 50, 300, 350
Ages 19, 89
agudeza cognitiva 55, 284, 321
Aguirre, Lope de 221, 222
Agustín (san) 20, 99, 115, 243, 274, 357, 365
Aira, César 245
Ajmátova, Anna 300, 350
Aldana, Francisco de 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232,
233, 234, 357
Alejandro Magno 49
Alonso, Amado 101, 146, 250
Alquié, Ferdinand 225, 226, 357, 362
Altamirano, Ignacio Manuel 91
Altman, Robert 351
Alvar Esquerro, Manuel 34, 36, 91, 350, 357, 361
Ambrosio (san) 344
Anacreonte 37
Anaxágoras 183
angustia (o ansiedad) por las influencias 22, 26, 50, 358
anhelo de inmortalidad (y expresión artística) 24, 26,
51, 64, 181, 301
Antifonte 188
Apollinaire, Guillaume 225
Apolo 26, 48, 295

Apolodoro 37
Apolonio de Tiana 188
Argüelles, Tomás 89
Argullol, Rafael 121, 315, 357
Arias Montano, Benito 228, 229
Aristarco 37, 40, 48
Aristófanes 37, 40, 48
Aristófanes de Bizancio 37, 40, 48
Aristóteles 37, 40, 98, 125, 184, 188, 192, 193, 239, 247,
250, 275, 280, 357, 360
Arquíloco 37
Arrio 69
Arrufat, Ramón 89
arte por el arte 62, 285
Art, Roe 89, 359
Ascanio, Julio 89
Astráin, Antonio 198, 357
Atxaga, Bernardo 350
Auden, W.H. 300
autobiografía 133, 137, 138, 139, 140, 141, 217
autocanonización 61, 142, 250
autonomía creativa 16
autonomía estética 9, 10, 63, 95, 325, 327, 328, 335,
338, 345, 346, 348, 350, 356
autor 7, 8, 11, 20, 27, 30, 45, 46, 47, 51, 53, 57, 71, 75,
84, 88, 90, 92, 96, 97, 99, 102, 104, 108, 110, 117,
119, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133,
134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 144, 145, 146, 147,
148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159,
162, 163, 166, 167, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
178, 179, 180, 181, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190,
191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202,

203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213,
214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 225, 226, 228,
229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 249, 250,
251, 257, 265, 272, 282, 284, 285, 294, 296, 300,
304, 306, 314, 315, 317, 320, 321, 322, 338, 342,
343, 347, 361, 371

autor anónimo 191

autor-personaje 138, 139, 149, 166, 179, 183, 186, 188,
189, 190, 202, 208, 210, 213, 215, 216, 217, 218,
219, 220, 226

B

Bach, Johan Sebastian 288

Báez, fernando 68, 79, 358

Balzac, Honoré de 97, 171, 172, 173, 361

Baptiste Botoul Jean 216, 359

Barthes, Roland 123, 128, 224, 273, 274, 276, 279, 280,
283, 358

Basho, Matsuo 350

Baudelaire, Charles 153, 298

Baumgarten, Alexander Gottlieb 119, 121, 271, 358

Bayer, R. 121, 358

Beckett, Samuel 343

Béguin, Albert 313, 358

bello, (lo) 37, 97, 117, 118, 119, 120, 121, 185, 271, 272,
303, 329, 359, 361, 368

Benavente, Jacinto 242, 243

Benedicto XIV 71

Benedicto XV 74

Benjamin, Walter 124, 358

Benn, Gotfried 245, 305, 308, 319, 320, 358

Bergamín, José 228, 231
Bergman, Ingmar 351
Bernhard, Thomas 245
Bethléem, Louis 47, 66, 67, 72, 75, 79, 80, 86, 88, 91,
92, 93, 94, 95, 96, 107, 358
Bierce, Ambrose 317, 358
Biografía 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 143,
148, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 162, 169, 170, 174,
175, 176, 179, 190, 197, 199, 200, 204, 205, 206, 207,
208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 219, 224, 227,
319, 322
biografía con caracterización 148
Bioy Casares, Adolfo 170
Blanchot, Maurice 340, 358
Bloom, Harold 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 19, 20, 21,
22, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 41, 42, 44, 45, 46, 49,
50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64,
65, 66, 67, 74, 83, 84, 85, 87, 94, 95, 107, 108, 141,
191, 248, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259,
268, 269, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 282,
283, 284, 285, 286, 287, 289, 298, 304, 311, 318,
321, 322, 325, 326, 328, 330, 333, 335, 342, 347,
350, 352, 353, 356, 358, 359, 361
Bolaño, Roberto 177, 178, 359
Borelly, Mariette 224
Borges, Jorge Luis 145, 146, 147, 150, 169, 170, 199,
245, 365, 367
Borgo San Sepolcro, Diogni da 115
Bourdieu, Pierre 65, 135, 359
Boyd, Brian 152, 209, 359
Brassens, Georges 350
Brecht, Bertolt 245
Breton, André 225
Breuer, Josef 142, 143

Broch, Hermann 245
Bukowski, Charles 171, 172, 200
Bulgákov, Mijail 246
Buñuel, Luis 351
Burke, Edmund 121, 274, 359
Burroughs, William 162, 163, 164, 171, 361
Byron, Georges Gordon (lord) 167

C

Cadenas, Rafael 350
Calímaco 190
Calvino, Italo 20, 100, 359
Campanella, Tomás 28
canon de los condenados 59, 81, 371
canon literario 8, 16, 26, 37, 47, 50, 56, 94, 95, 108, 124,
132, 177, 188, 236, 289, 303, 308, 323, 327, 335,
342, 348, 349, 361
Cardoza y Aragón, Luis 292
Casanova, Pascale 46, 360
Casares, Julio 34, 35, 36, 38, 170, 360
Casariego, Pedro 245
catarsis 98, 105, 118, 273
Cavafis, Konstantinos 300
Celan, Paul 300
Céline, Louis-Ferdinand 155, 156, 157, 158, 159, 162, 360
censura 59, 68, 70, 71, 76, 77, 92, 93, 161, 247, 362, 367
Cernuda, Luis 228, 229, 230, 350, 360
Cervantes, Miguel de 51, 75, 101, 126, 231, 232, 251,
282, 296, 360
Char, René 300, 350
Chartier, Roger 353, 354, 360, 365
Christie, Agatha 258

Churchill, Winston 242
clásico lo 332, 334, 335, 336, 337, 338, 367
Coetzee, J.M. 67, 77, 360
Coleman, Ornette 288
Coleridge, Samuel Taylor 221
Collin de Plenay, Jacques-Albin Simon 96
Collins, William 209
Comte, Auguste 43
comunidad, literaria 276, 292, 294, 301, 339
Connolly, Cyril 330, 333, 360
Constant, Benjamin 97
Copérnico, Nicolás 118
Cortázar, Julio 245
Cristo 166, 198, 199
crítica 9, 11, 12, 19, 26, 29, 37, 43, 54, 56, 61, 63, 75, 79,
81, 84, 86, 87, 88, 96, 102, 103, 108, 109, 110, 111,
114, 120, 123, 124, 129, 130, 132, 136, 145, 152, 159,
162, 163, 164, 166, 168, 170, 182, 194, 201, 204, 205,
206, 208, 209, 210, 211, 215, 218, 232, 233, 234, 235,
237, 239, 242, 253, 254, 255, 258, 259, 260, 262,
267, 268, 278, 279, 281, 285, 288, 289, 302, 312,
321, 326, 331, 332, 333, 334, 335, 339, 347, 348, 354,
356, 358, 359, 364
cultura de masas 53, 56, 299
Curtius, Ernst Robert 53

D

Dante, Alighieri 21, 53, 282, 284, 366
Darío, Rubén 245, 336
Darwin, Charles 21, 26
deber leer 83, 87, 133, 134, 152, 163, 169
Deleuze, Gilles 253

democracia del gusto 288
Demócrito 40, 67
Demóstenes 184, 185, 186, 187
Derrida, Jaques 110, 206, 254, 281
Descartes, René 109, 116, 117, 120, 262, 264, 270, 323
Desnos, Robert 226
Dickens, Charles 88
Diderot, Denis 69, 70
dignificación del texto 302
Diniz, Julio 89
Diógenes de Sínope 40
Diógenes, Laercio 152, 189, 190
Discépolo, Santos 351
discurso del anatema 71, 75, 77, 79, 94, 106
discurso del talento excepcional 320
discurso hagiográfico 199, 202, 208
divinización del autor 226
Domínguez Michael, Christopher 152, 209, 360
Dumas, Alejandro 69, 70, 90
Durand, Pierre-Antoine 158, 360
Duris de Samos 188
Dylan, Bob 350

E

Eastwood, Clint 351
Eça de Queiroz, José María 93
Echarri, María de 89
Echegaray, José 242, 243
Echeverría, Bolívar 240, 332, 360
efebos 22, 52
efecto cabreros 290, 296, 297, 353, 372
Eliade, Mircea 361

Ellenberger, Henri 141
Ellington, Duke 288
Emar, Juan 245
Emerson, Ralph Waldo 276
energía lingüística 55, 284, 321
Ennio, Quinto 251
Epicarmo 37
Epicuro 111, 275
Erasmus de Rotterdam 174, 369
Erauso, Catalina de (Monja Alférez) 219, 220, 222
Erckmann-Chatrian 88
escuela del resentimiento 53, 61, 253
Esopo 16
espacio literario 340, 351
espera 77, 194, 228, 282, 297, 298, 299, 302
espíritu de vanguardia 226
Esquilo 37
Esquino 37
Esquivel, Francisco de 222
esteticismo 60, 61, 62, 63, 64, 65, 84, 93, 103, 107, 117,
121, 277, 317
Ette, Ottmar 361
Eugammo de Cirene 252
Eurípides 37, 261
experiencia 316
experiencia estética 254
experiencia literaria 268
extrañeza 12, 22, 55, 127, 160, 174, 212, 256, 285, 286,
326, 330

F

facultad de juzgar (Urteilskraft) 113
Felipe II 222
Felipe IV 222
Fernández de Avellaneda, Alonso 250
Ficino, Marsilio 120
Flaherty, Robert J. 351
Flaubert, Gustave 97
Foucault, Michel 124
France, Anatole 97
Franco, Francisco 70
Franco, Juan José 89
Freud, Sigmund 125
función autor 127

G

Gadamer, Hans-Georg 119, 253, 317, 318, 319, 320, 361
Galo, Cornelio 252
Gamoneda, Antonio 350
García, Charly 350
Gatto Ettore Lo 167
Gautier, Théophile 361
genio 36, 120, 121, 124, 132, 137, 149, 150, 153, 168,
173, 212, 215, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309,
310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320,
321, 322, 323, 358
Gil de Biedma 350
Gimferrer, Pere 350
Godard, Jean-Luc 351
Godman, Peter 361

Goethe, Johann Wolfgang von 168
Gombrich, E.H. 361
Góngora, Luis de 232
Gorostiza, José 350
Gracián, Baltasar 15, 234, 235, 239, 244, 246, 340, 361
Gracia, Teresa 245
grandeza 12, 22, 55, 229, 230, 285, 287, 326, 327
gran elector 30
Green, Graham 245
Greiff, León de 245
Griffiths, Eric 162, 163, 164, 361
Grübel, Rainer Georg 281, 361
Guevara, Ernesto Che 333
Guimarães Rosa, João 245
gusto 28, 56, 57, 76, 78, 113, 114, 116, 117, 121, 122, 123, 129,
153, 217, 229, 233, 261, 262, 268, 269, 271, 278, 279, 280,
288, 289, 295, 299, 303, 317, 318, 322, 327, 329, 330, 331,
332, 333, 346, 347, 348, 349, 351, 352
Gutenberg, Johannes 69

H

Hammurabi 234
heautonomía 44, 122, 123, 265
Hefesto 48
Hegel, G.W.F. 124, 205, 270, 312, 314, 315, 357, 362
Heidegger, Martin 110, 117, 206, 253, 271, 281, 362
Henríquez Ureña, Pedro 146
Heráclito de Éfeso 190
Hermes 48, 195, 295
Hermógenes 184, 185, 186, 362
Hesíodo 16

heteronomía 9, 11, 57, 67, 68, 70, 71, 74, 82, 85, 88,
91, 108, 253, 257, 262, 272, 331, 334, 336, 353, 372
heteronomía canónica 262
Hikmet, Nazim 350
Hill, Leonidas 362
historicismo 205, 208, 268
Hitler, Adolph 79
Hobbes, Thomas 120
Hölderlin, Friedrich 167, 312, 314, 321
Home, Henry 121
Homero 168, 181, 182, 184, 187, 189, 191, 192, 199
Horacio 67
Howald, Ernst 337
Hugo, Victor 153
Hume, David 84
Hus, Johannes 69
Husserl, Edmund 206

I

Ibsen, Henrik 245
ideal sacerdotal y canon 67, 106
imitación (mímesis) 118, 311, 337, 343
Index 84
Index librorum prohibitorum 84
industria cultural 54, 55, 132, 295, 322
Ingarden, Roman 362
Inocencio VIII 71
Ionesco, Eugène 245

J

- Jámblico 188
Jauss, Hans Robert 290
Jean, Raymond 362
Jenofonte 37
Jerónimo (san) 203, 204
Jiménez, José Alfredo 351
Jiménez, Juan Ramón 217
Johnson, Samuel 108, 209
Jomeini, Ruhollah 78, 160, 161
Joyce, James 343
juicio de gusto 78, 122, 123, 279, 330, 349
Juliano, el Apóstata 69
Justi, Carl 281

K

- Kadaré, Ismaíl 362
Kafka, Frank 168
Kaige, Chen 351
kalokagathía 97, 122, 187
Kant, Immanuel 362
Kavafis, Constantino P. 246
Keats, John 148, 149, 150
Kennedy, George A. 363
Kerouac, Jack 164
Kierkegaard, Soren 114
Kieslowski, Krysztof 351
Kristeva, Julia 363

L

- Ladrón de Guevara, Pablo 60, 69, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 103, 107, 363, 368
- Lamartine, Alphonse de 97
- Langbehn, Julius 319
- Lang, Jack 78, 363
- Lara Garrido, José 228, 230, 231, 233, 357
- Lefebvre, Alfredo 231
- legendarización 137, 141, 144, 149, 170, 172, 174, 178
- Leibniz, Gottfried 117
- leyenda (ver también “deber leer”)
- 180
- Lezama Lima, José 245, 350, 363
- literatura apócrifa 248, 249
- Llach, Lluís 350
- Llorens, Vicente 363
- Locke, John 120
- lógica de la proscripción 72
- lógica (o discurso) del asedio 258
- Longino (Pseudo) 118
- Lotman, Iuri 333
- Louys, Pierre 93
- Loyola, Ignacio de 78
- Luciano de Samosata 195
- Lutero, Martín 165
- Lynch, David 351
- Lynch, Enrique 363
- Lyotard, Jean-François 110

M

- Macer, Emilio 252
Machado de Assis, Joaquim Maria 245
Machicado, José Santos 89
Magnes 252
Magris, Claudio 147, 363
Mann, Thomas 146
Manzano, Juan Francisco 138, 139
Márai, Sándor 338, 339, 340, 341
Marco Aurelio 99
Martí, José 201, 202, 361
Mauthner, Fritz 146
memoria canónica 243, 246
Menandro 252
Menéndez Pelayo 231
mentalidad de guerra 78, 79
mercado y literatura 10, 49, 72, 130, 259, 295, 327,
338, 347
Merleau-Ponty, Maurice 110, 206
Michelet, Jules 154
Michon, Pierre 234, 235, 364
Milán, Eduardo 351, 364
Miller, Henry 213, 214, 218, 364
Milton, Jonh 209
Mishima, Yukio 246
Mistral, Gabriela 350
Molloy, Silvia 138
monoteísmo axiológico 288
Montaigne, Michel de 364
Montalvo, Juan 251
Montejo, Eugenio 350
Montesquieu (Barón de) 97

Monti, Vincenzo 167
Morente, Enrique 350
Mozart, Wolfgang Amadeus 288
Mukarovsky, Jan 290
multiculturalismo 255, 287
Muñoz, Luis J. 89
Musil, Robert 245

N

Nabokov, Vladimir 144, 152, 246, 262, 359, 365
Nadeau, Maurice 225
Neofrón de Sicilia 252
Neruda, Pablo 350
Nicol, Eduardo 364
Nietzsche, Friedrich 364
ninguneo 225, 229, 237, 238, 239, 240
Novalis 312

O

objeto 32, 36, 66, 91, 100, 101, 109, 111, 113, 117, 118,
119, 120, 121, 124, 130, 136, 138, 140, 154, 199, 200,
212, 216, 218, 219, 222, 223, 247, 262, 263, 264,
265, 266, 267, 268, 270, 271, 279, 282, 288, 291,
292, 293, 294, 295, 297, 298, 304, 311, 312, 314, 316
Ocampo, Silvina 170
Ocampo, Victoria 140
Onetti, Juan Carlos 174, 245
Orfeo 27, 230, 295
originalidad 12, 22, 55, 256, 285, 286, 310, 311, 330, 343
Ortega y Gasset, José 283

Osiander, Andreas 118
Ovidio 16

P

Pablo (san) 79
Pacini, Leone 167
Parménides 40
pasión (pathos) por la distancia 23
Pasternak, Borís 242
Patavino, Marsilio 69
Paul, Jean 313
Paulo VI 74
Pauls, Allan 145
Pauvert, J-J 223
Paz, Octavio 225
Pérez Galdós, Benito 126
Petrarca, Francesco 115
Piglia, Ricardo 333
Pike, E. Ryoston 365
Pío IV 71
Pío V 72
Pirandello, Luigi 126
Pirrón de Élida 40
Pitágoras 187
placer difícil 273
placer estético 318
Pla, Josep 140
Platón 25, 27, 28, 33, 37, 40, 51, 67, 97, 98, 122, 125,
230, 239, 249, 267, 275, 309, 312, 344, 365
Plotino 27
pluralidad de cánones 248
Plutarco 98, 366

poder canónico 46, 54
poder de invención 55, 284, 321
poder del texto 108, 298
Poggioli, Renato 168
polaridad canónica 156
policentrismo 260, 261, 262
Policleto 33, 36, 47, 48
Polo, Marco 20
Pope, Alexander 168
prácticas de reconocimiento 203
Praz, Mario 167, 168, 366
principio de narración suficiente 210
principio de relevancia del autor 188
principio de sacra elección 21, 22, 25, 26, 27, 46, 96,
258, 353
procesos de canonización 15, 16, 41, 48, 52, 133, 135,
140, 151, 159, 162, 191, 203, 206, 207, 209, 216, 218,
219, 225, 232, 234, 236, 238, 240, 247, 248, 251,
252, 326, 331, 335, 336, 342, 343, 346, 347, 348,
349, 352, 353, 355
profetismo 45
Protágoras 40
Proust, Marcel 39, 140, 146, 148, 197, 280, 336
psicologismo 114, 205, 298
Puertas, Sergi 245
Pushkin, Alexander 167, 168

Q

quema de libros 79, 80
Queneau, Raymond 245
Quevedo, Francisco de 77, 230
Quincey, Thomas de 220
Quiroga, Gaspar de (cardenal) 71

R

- Ramón y Cajal, Santiago 306
Ray, Satyajit 351
reader-response criticism 290
recepción literaria 94
Reed, Lou 350
relación sujeto-objeto 263
relación vida-obra 223
relativismo crítico 261
relativismo escéptico 289
relativismo estético 289
resacralización del texto 295
resentimiento (escuela del) 253
Reyes, Alfonso 366
reyes católicos 70
Ridruejo, Dionisio 140
Rilke, Rainer Maria 245
Rimbaud, Arthur 215
Rivière, Jacques 215
Rojas, Fernando de 130
Rokha, Pablo de 300
Roth, Joseph 155
Rousseau, Jean-Jacques 97
Ruiz de Camargo, Gerónimo 87
Rushdie, Salman 78
Russell, Bertrand 146

S

- Saavedra Fajardo, Diego 195
Sabina, Joaquín 350
Sade, Donatiene Alphonse (marqués) 223
Safo 37, 251, 334
Salinger, J.D. 174
Sánchez Vázquez, Adolfo 293
Sand, Georges 97
Santayana, Georges 366
Santo Oficio (v. Inquisición y literatura) 48, 74, 75, 78,
84, 87, 96, 101
San Víctor, Hugo de 362
Sartre, Jean-Paul 206
Savater, Fernando 289
Scala, Eduardo 245
Schelling, Friedrich 366
Schiller, Friedrich 124
Schlegel, Friedrich 168
Schopenhauer, Arthur 317
Sebreli, Juan José 146
secularización del mundo 36, 116
Sedigitus, Volcatius 38
Segour (Condesa de) 89
Séneca 98
sentido crítico 129, 134, 145, 206, 283, 303, 354
sentido de valor (véase voluntad de valor) 329
Serrat, Joan Manuel 350
Settis, Salvatore 337
Shaftesbury, A. A. C. 367
Shakespeare, William 26
Shelley, Percy Bysshe 167
Sierra Corella, Antonio 70

Sócrates 344
Sófocles 37, 334
Souriau, Etienne 367
Spinetta, Luis Alberto 350
Spinoza, Baruch 263
Spota, Luis 176
Steiner, George 240
Stendhal, (Henri Beyle) 97
Strindberg, Johan August 245
Stroumsa, Guy G. 367
Stuart Mill, John 84
sublime 117, 118, 121, 230, 272, 273, 274, 325, 329, 359
sujeto 30, 44, 61, 65, 102, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 117,
118, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 129, 131, 138,
139, 140, 142, 166, 167, 176, 181, 203, 206, 210, 235,
255, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271,
272, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 288, 289, 290,
291, 292, 293, 297, 298, 303, 304, 309, 310, 313, 314,
316, 318, 320, 321, 330, 334, 336, 338, 346, 356, 371
sujeto moderno 65, 112, 128, 131, 265, 288
Swift, Jonathan 135

T

Tarkovsky, Mijail 351
Tatarkiewicz, Wladyslaw 337
Taurimeno, Timeo de 188
Taviani, Paolo y Vittorio 351
Teofrasto 37
Teresa de Mier, Servando (fray) 152
texto 28, 38, 39, 62, 66, 67, 71, 77, 88, 96, 98, 99, 100,
101, 102, 105, 108, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 133,
138, 139, 140, 144, 172, 181, 182, 183, 191, 192, 194,

204, 207, 209, 211, 212, 213, 219, 220, 254, 255, 256,
257, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269,
271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 282, 283,
284, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295,
297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 322, 329, 330,
331, 332, 333, 340, 341, 344, 345, 349, 350, 352, 353,
354, 355, 356, 360, 362, 372

Timón de Fliunte 190

Tínico de Calcis 25

Tito Livio 115

Tolstói, León 282

Traven, Bruno 175

Trejo, Oswaldo 245

Trías, Eugenio 368

Trilling, Lionel 368

U

Ugarte, R.V. 368

Unamuno, Miguel de 368

Urbano VIII 222

Uspenski, Borís 333

utopía 27, 31, 46, 371

V

Valdés, Fernando 73

Valéry, Paul 124

Vallejo, César 245

Valon, Alexis de 221

valores estéticos 233

Vargas Llosa, Mario 246

Varo, Lucio 252
Verlaine, Paul 319
Vico, Giambattista 80
Villon, François 319
Visconti, Luchino 351
Vitier, Cintio 350
Voltaire 60, 84, 97, 168, 368
voluntad de valor 289, 301, 351

W

Wagner, Richard 132
Wajda, Andrej 351
Weber, Max 288
Weltliteratur 341
Wenders, Wim 351
Whitman, Walt 350
Wilde, Óscar 368
Winterson, Jeannette 245
Woolf, Virginia 278
Wordsworth, William 168

X

Xenocles 252

Y

Yimou, Zhang 351
Yourcenar, Marguerite 211

Z

- Zappa, Frank 288
Zenón de Cito 40
Zimborska, Wislawa 300
Zola, Émile de 97
Zweig, Stefan 165

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa su más hondo sentimiento de gratitud

a José Balza y Eduardo Milán, por la fraternidad.

a Ottmar Ette, por la hospitalidad de su Kolloquium, en el Instituto de Romanística de la Universidad de Potsdam, donde se urdió la primera nervadura y la armazón de este libro.

a Crescenciano Grave Tirado, por la generosidad de la lectura punzocortante de partes de este libro, sin que ello signifique responsabilidad alguna en sus limitaciones y errores.

a Carlos Sandoval y Fidel Flores, por la magnanimidad.

a Maribel Madero, por su severa y noble contribución a la ortotipografía de estas páginas.

al Sistema Nacional de Creadores de Arte (México), por el respaldo ofrecido a la elaboración de este libro y al Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) por su oportuna cooperación en las primeras etapas de dicho proceso.

Canon City de Josu Landa, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2024 en el taller de Color Arte, Rinconada Macondo, Edificio José A., colonia Pedregal de Carrasco, Alcaldía Coyoacán CDMX. Se tiraron 300 ejemplares impresos offset en papel cultural de 95 gramos. La tipografía se realizó en tipos Adegas Serif. El diseño de los forros e interiores fue realizado por Alejandra Torales M., con colaboración de Daniela Macías Galván. La formación y cuidado de la edición estuvo a cargo de Oficina de Proyectos Editoriales.

Ekató, serie coordinada por Frances Rodríguez Van Gort, Roberto de Jesús Villamil Pérez, Federico José Saracho López y Juan Carlos H. Vera.

EKATÓ



CIEN AÑOS
FILOSOFÍA Y
LETRAS