

## **Cánones en conflicto y circulación de los discursos literarios**

**Lic. María Guadalupe Campos**

**Universidad de Buenos Aires**

### **Resumen**

¿Qué es un canon? ¿Cómo se configura? ¿Es necesaria su existencia? ¿Es posible no crear uno? Estas son las preguntas de las que parte esta ponencia, que no es sino una aproximación al problema de los valores sociales-culturales asignados a los textos, y a la diversidad de criterios que identifican a grupos de lectores (en sentido amplio) con determinados grupos de textos. A partir de un contraste entre los cánones que pueden leerse en textos del siglo XIII español, como forma de tomar distancia frente al problema estudiado, se explora la posibilidad de pensar el canon en plural (los cánones), de analizar el modo en el que esos cánones toman determinados textos como emblemas de pertenencia, y de reconsiderar la circulación presente de discursos canónicos, con las consecuencias que esto conlleva para la aplicación de políticas culturales.

### **Palabras clave**

canon – contracanon – literatura medieval – literaturas nacionales – políticas culturales

### **A modo de introducción**

El común de los trabajos que involucran la noción de “canon” en un lugar más o menos central de sus reflexiones suelen tener uno de tres objetivos argumentativos: defenderlo, defenestrarlo o plantear una necesidad más o menos moral de modificarlo: así, por ejemplo, mientras Harold Bloom ve con horror las consecuencias que podrían seguirse de una “muerte del canon”, otros muchos teóricos consideran que debería morir, otro grupo todavía mayor que hay que reformularlo seriamente teniendo en cuenta sus “omisiones”.

Este trabajo, ante todo, parte de otra inquietud previa a esa: ¿qué es un canon? Y, sobre todo, ¿es realmente posible plantear la desaparición completa del canon?

La primera pregunta tiene una respuesta obvia aparente: un canon literario es una lista de lo que se supone que cualquier aficionado a las letras debería conocer. Así planteada, la

segunda pregunta también parece contestada por defecto: es un convencionalismo, y como tal factible de desaparecer, por lo que en definitiva hay que preguntarse si es o no útil, si sirve modificarlo y si vale la pena erigir un canon nuevo o no.

Pero, como lo dice el párrafo anterior, esa respuesta obvia es sólo aparente: la noción de la coexistencia de un canon global, de cánones nacionales y, más recientemente, de contra-cánones debería alertar sobre un primer problema: evidentemente, hay más de un canon, así que dependerá mucho de “qué” aficionado a las letras, y sobre todo, de “dónde” social y geográficamente se encuentre para que se le asigne una lista. Pero entonces, ¿cuántos hay? Se supone que para confeccionar una lista (convencional) de lecturas es necesario que haya un sistema institucional por detrás que la respalde, ¿cuál es la institución mínima necesaria para establecer uno? Y ¿cuál es la relación entre los distintos cánones existentes?

## Retrospectiva

Los medios de reproducción del material escrito y audiovisual comparativamente ilimitados con los que contamos ahora (pensemos que un adolescente cualquiera de extracción social humilde de la Argentina puede, por ejemplo, usar sus ratos libres en el colegio para subir con su netbook otorgada por el Estado sus narraciones o poemas a un blog, también gratuito, que puede a su vez ser leído por otro adolescente sueco que esté aprendiendo un poco de español) hacen un poco más elusivo el aspecto material del canon: aquello que se cree digno de conservación y difusión. Si fuéramos a mirar en una librería cualquiera de Buenos Aires, y tratáramos de sacar alguna clase de conclusión al respecto, estaríamos en problemas.

Dado que es bastante difícil ver la ola con el agua en los ojos, vamos a, por un momento, mirar hacia atrás, a la segunda rompiente.

En tiempos anteriores a la imprenta, las mismas condiciones materiales de preservación y difusión imponían una necesidad de selección, a estándares actuales, impensable: los materiales y la mano de obra necesarios para la producción de un solo ejemplar manuscrito más o menos humilde eran escasos y, por ende, prohibitivamente caros. Esto implicaba que llegar a la escritura y a la copia fuese un lujo reservado para una porción muy minoritaria de la producción verbal, y que por ende se le otorgara un valor en sí a lo que podía hallarse por escrito. Así, mencionar que un hecho se podía “hallar por escrito” implicaba otorgarle un cierto status de verdad o de relevancia.

Y lo mismo corría para poner algo por escrito: véase por ejemplo el gesto común a las hagiografías y las colecciones de milagros de contar cómo los participantes dieron testimonio frente a alguien que podía poner la historia en letras para la gloria divina: así, por ejemplo, en los finales de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (Beltrán, 1983), o en la presentación completamente ad hoc de Zózimas como testigo de la penitencia completamente solitaria de Santa María Egipciaca (Zubillaga, 2008).

Nosotros, como lectores de ese corpus incompleto y selectivo, tenemos además una forma bastante exacta de medir la popularidad de un texto en el medioevo: en parte por la cantidad de copias conservadas, en parte por los rastros intertextuales que conforman los comentarios y menciones. Nos encontramos así, por ejemplo, con que textos pedagógicos latinos como la *Poetria Nova* de Godofredo de Vinsauf o la *Historia Regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth sobreviven en cientos de copias, y aparecen comentados o glosados en montones de obras contemporáneas, mientras que se conserva, al otro extremo, varios textos que sólo conocemos por fragmentos, menciones y versiones más tardías, como ocurre con más de la mitad de la épica ibérica de la que se tiene noticia, y un puñado de textos en manuscrito único del que no hay otra prueba de su existencia que el papel o pergamino que los contiene, como el *Libro de Silence*: si el azar hubiese querido que ese fortuito manuscrito aislado se perdiese, no tendríamos noticia alguna de él.

Si miramos un ámbito textual particular, la lírica cortesana en lengua gallego-portuguesa del siglo XIII, nos encontramos con algunos datos concretos acerca de la formación de un canon en un contexto más pequeño:

1°. El cuidado puesto en la conservación y difusión de los trabajos se debe, primero, a cuestiones genérico-temáticas (cf. Fowler, 1979). Así, por ejemplo, de las *cantigas* marianas (*de Santa María*) conservamos cuatro manuscritos, uno de ellos (el llamado “códice de los músicos”) conserva inclusive las melodías, y representa un documento artístico multidisciplinar indiscutible (Montoya, 1995). Para las cantigas profanas, no tenemos tanta suerte: sólo hay tres códices que contienen colecciones, uno de los cuales no recoge las cantigas de burlas sino sólo las de amor y de amigo. Los otros dos son copias muy tardías de un mismo códice (Tavani, 1969).

El hecho de que se haya elegido copiar un códice que excluyera a las *cantigas d'escarnho*, habiendo registros de la existencia de por lo menos otro códice mixto, nos dice algo sobre la estima en la que los contemporáneos han tenido a las canciones de burlas: en selecciones más pequeñas (probablemente más cuidadas: si bien incompleto, el manuscrito gastó espacio en iniciales y música), no merecían siquiera la copia.

2°. Si además miramos en los textos, encontramos que el total de los trovadores conservados no representa la totalidad de los trovadores presentes en ese contexto. Afuera, por ejemplo, quedan personajes como Sueiro Eanes, sobre quien apenas se conservan varias cantigas de escarnio literario, que declaran su ineptitud para la composición. La difusión de sus obras, parece, se terminó con la paga a los juglares que trabajaron para él. El criterio aquí es, entonces, uno de estándar de calidad compositiva basado en una componente normativa: si se rompe la norma, la ruptura debe ser flagrante, de modo que se note el juego consciente con la norma, como en el caso de las cantigas de amor paródicas (como “*Ūa donzela coitado*” de Pero Vivianeiz en la que todas las normas de la representación de la bella *senhor* son prolijamente rotas de a una, con resultados particularmente hilarantes). Si, como aparentemente le ocurría a Sueiro Eanes, nada señalaba que el error fuera voluntario, la desviación de la norma implicaba apenas la impericia del compositor.

3°. Se comprueba también la existencia de un canon ampliado, que corresponde a las referencias intertextuales fácilmente reconocibles entre la comunidad receptora. Sabemos así que alguna versión de los *romans* y *lais* artúricos circulaba con suficiente difusión para que las referencias a sus personajes pudieran hacerse al pasar, como perfectamente reconocibles: tenemos por ejemplo la cantiga “*Ben sabia eu, minha senhor*” de Alfonso X (Paredes 2010: 73), que incluye una comparación del amante con Tristán, personaje que reaparece también en la cantiga “*Senhor fremosa e de mui loução*” de Don Denis (MedDb: 25 113). Además, claro, de las referencias a los trovadores provenzales, considerados como fuente de modelos estéticos. Además, claro, de las referencias clásicas a personajes pertenecientes a la cultura latina aún viva: la cantiga de Alfonso X antes mencionada, sin ir más lejos, incluye a Paris junto a Tristán.

4°. Por último, hay referencias dispersas a lo que queda por fuera de ese canon escrito: géneros completos, como la canción caçurra, que eran considerados indignos en base a parámetros estético-sociales, y de los que no queda sino algún fragmento aislado o parodia pequeña.

Todo esto, a su vez, se podría resumir en que el canon vigente para los trovadores gallego-portugueses del siglo XIII implicaba una serie de normas sobre:

- Lo que era digno de conservación (con distinciones según el tipo de conservación esperable) en base a parámetros genéricos, temáticos y sociales.
- Lo que, pese a cumplir con los parámetros arriba consignados, era digno de escarnio e indigno de copia por no dar cuenta de la obligada corrección normativa.
- Lo que, si bien ya no pertenecía al ámbito de lo *escribible* en ese contexto<sup>1</sup>, era considerado modélico, y parte de un corpus a conocer. Es de notar que la diferencia entre lo

<sup>1</sup> Tomo el término prestado de lo que Barthes (2001) en *S/Z* consideraba la definición de lo clásico, y por ende también de lo canónico.

*escribible* y *lo legible* tenía un matiz nacional: la lírica provenzal contemporánea, aun cuando se produjera incluso en la misma corte, era vista como una otredad a conocer, a respetar y a imitar sólo parcialmente.

- Un anti-canon de obras que ni eran dignas de conservación, ni estaba bien visto apreciar abiertamente.

Sin duda, todo esto conforma un canon. Pero si miramos la cantidad de manuscritos conservados y la contrastamos con, por ejemplo, los manuscritos que transmitieron la *Consolación de la Filosofía* de Boecio<sup>2</sup>, evidentemente estamos ante lo que podríamos llamar un “canon secundario”, al margen de la cultura letrada oficial de las escuelas y las universidades.

### De vuelta a la orilla

Si algo queda claro de este relevamiento, es que este pequeño canon nos dice mucho más al respecto de una comunidad de composición y de circulación que acerca de los textos en sí, o por lo menos distribuye la información en partes iguales e indivisibles. Si desde allí volvemos nuevamente a nuestro siglo, cabe ver qué de esto sigue aplicando:

Es bastante claro que los cambios en los medios de difusión, en la era de los e-readers, la proliferación infinita de editoriales independientes, las ediciones digitales y la circulación de textos en medios informáticos no formales ha destruido (sobre todo en los últimos años) a la veneración a la puesta por escrito casi por completo. Algo subsiste, porque si no el *hoax* (la práctica habitual de hacer circular cadenas de correo y páginas en Internet en las que se afirma, por ejemplo, que el consumo de un producto X produce formas particularmente agresivas de cáncer, abortos espontáneos o maldiciones celtas) no seguiría funcionando<sup>3</sup>.

Esto trae algunas consecuencias más o menos directas sobre la forma en que percibimos y usamos los cánones, pero no cambia algunos hechos fundamentales:

- No existe un canon, sino varios, en coexistencia y con grados diversos de intersección. Este espacio es insuficiente para hacer un buen relevamiento de siquiera un grupo pequeño de todos ellos, pero por citar algunos de entre los más obvios: además de los Grandes Cánones Nacionales, y de un Gran Canon Internacional de límites muy difusos, definidos por el sistema académico, existen cánones editoriales definidos por las grandes editoras y por grupos mediáticos, que también a su vez se dividen según parámetros idiomáticos, regionales e internacionales: a modo de ejemplo, nuestro canon académico regional por lo general rechaza la figura de Ernesto Sábató, y no suele incluir a Mario Benedetti como gran figura canónica junto con, por ejemplo, Alejandra Pizarnik u Olga Orozco. Pero para el canon editorial, Pizarnik y Orozco son figuras menores frente a Benedetti<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Si contamos sólo la minoría de manuscritos que contienen versiones traducidas al catalán y al español, por ejemplo, hay en total trece, contra el puñado que transmiten la lírica cortesana enumerado más arriba (Doñas, 2007)

<sup>3</sup> Es cierto que su popularidad y eficacia está en baja, pero todavía la cadena de correo fraudulenta, sobre todo en sus formas más efectistas (con fotos de niños o animales despedazados, por ejemplo) mantiene más credibilidad que el rumor oral.

<sup>4</sup> Una búsqueda en el catálogo de Librería Cúspide, por ejemplo, arroja cuatro resultados al buscar a Orozco, dos de los cuales son las típicas Obras Reunidas que compilan académicos en sellos pequeños y otra que es una publicación de inéditos de la misma índole, mientras que Benedetti arroja 32 ediciones recientes, en ediciones de toda índole: de bolsillo, de colección, reunidas, por obra separada, etc. La situación editorial de Pizarnik es idéntica a la de Orozco (cuatro ediciones, de editoriales enfocadas a un público académico).

En un espacio menos obvio, se encuentra por ejemplo el canon que rige la configuración de los catálogos de las editoriales pequeñas porteñas: por una parte, un aprovechamiento del espacio en que el canon académico y el de las grandes editoriales no se intersectan. Por otra, una uniformidad asustante de autores hombres jóvenes post-realistas de narrativa y un relegamiento de las mujeres de la misma franja etaria a las bateas de poesía.

- El canon no es sólo una lista prescriptiva, sino también una proscriptiva. Si bien no se publican esas listas, y jamás saldrían en un paper estadístico (como Brown y Johnson: 1998, que saca conclusiones sobre el canon a partir de, exclusivamente, cuáles son los nombres recurrentes en papers académicos), existe en todo canon, como pauta identitaria de una comunidad de lectores, un Otro rechazado y vituperado, y una zona de negociación. En el canon lírico cortés del siglo XIII el Otro podrá haber sido la canción cazurra, y la cantiga de maldezir habrá estado en una “zona de negociación” que no favoreció tanto su transmisión: en el canon universitario argentino la ficción de autoayuda (Bucay o Paulo Coelho, por ejemplo) ocupa claramente el lugar del Otro, y hay toda una amplia gama de zonas grises de negociación que corresponden a textos provenientes de grupos sociales excluidos por la tradición anterior (la literatura *queer*, el rescate de narradoras y poetisas olvidadas por un canon casi exclusivamente masculino y blanco), y hay géneros como la literatura de entretenimiento que empiezan a encontrar su lugar claro en el estudio académico de modo relativamente reciente.

Una consecuencia política inevitable de todo esto es que, dado que la adopción de un cierto canon (usualmente involuntaria, y dada más por razones sociales que por el “gusto”, ni siquiera el “gusto” de una minoría, como muchos todavía pretenden) implica una identificación con las marcas de pertenencia a un determinado grupo social. El canon que deviene institucional-estatal está, que es el que rige las políticas educativas, el sistema de subsidios y la difusión, está, todos lo sabemos, íntimamente ligado con los avatares de la definición del canon académico. El espacio de esta ponencia es insuficiente para analizar las implicaciones de todo esto, pero baste cerrar con una pregunta: ¿hasta dónde afirmar la inexistencia de cánones diversos del oficial-académico y desestimar la existencia y el funcionamiento de sistemas textuales-canónicos alternativos no puede ser no sólo un escollo analítico que impide una verdadera crítica de los criterios del propio sistema, sino también un mecanismo de legitimación de las exclusiones?

## Bibliografía

Barthes, Roland (2001) *S/Z*. Madrid, Siglo XXI.

Beltrán, Vicente (ed.) (1983) Berceo, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. Barcelona, Planeta.

Bloom, Harold. (2005) *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama.

Brea, M. et al. (comp.) (2008) *MedDb: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Santiago de Compostela, <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:2:3861596680594204224::NO>

Brown, Joan y Johnson, Crista (1998) “The canon in Spanish and Spanish American literature”. En: *Hispania*, Vol. 81, No. 1 (Mar., 1998), pp. 1-19, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese

Calvo Revilla, Ana (ed.) (2008) Godofredo de Vinsauf, *Poetria Nova*. Madrid, Arco.

Doñas, Antonio (2007). “Versiones hispánicas de la Consolatio Philosophiae de Boecio: testimonios”. En: *Revista de Literatura Medieval* N° 19, Univ. De Alcalá, pp. 295-312

Fowler, Alastair (1979). “Genre and the literary canon”. En: *New Literary History*, Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II (Autumn, 1979), pp. 97-119, The Johns Hopkins University Press

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

Zubillaga, Carina (ed.) (2008) *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. H-I-13)*.  
Buenos Aires, Secret.