

EL CANON EN LA LITERATURA

Gonzalo Navajas

University of California, Irvine

I. Legitimidad en literatura

Una orientación capital de la crítica de las dos últimas décadas, desde Paul de Man a Stanley Fish y Hayden White, ha sido la revisión de la ordenación del material que compone la literatura y de los criterios para su análisis y evaluación. Este hecho no debe percibirse como una característica exclusiva de la crítica actual. La taxonomía ha sido desde el siglo pasado (con Taine, de Sanctis y Menéndez y Pelayo) uno de los procedimientos centrales del estudio de la literatura, que ha emulado miméticamente métodos procedentes de las ciencias de la naturaleza.¹ Lo que es distintivo en la actualidad es la intensidad del estudio y el propósito radical que lo inspira. Las causas de esta nueva situación son varias.

La primera se conecta con la vasta transformación ocurrida en la cultura internacional de la comunicación que ha extendido lo que se considera como válido en arte y literatura y ha facilitado la ampliación del material válido que se juzga digno de estudio. La cultura electrónica y visual ha redefinido el concepto de lo que es artístico y ha permitido el contacto instantáneo entre formaciones culturales diferentes y el intercambio entre clases estéticas hasta hace poco consideradas como autónomas y contrapuestas. Es cierto que, de acuerdo con Baudrillard, esa nueva cultura de la imagen electrónica puede trivializar la grandeza de objetos culturales del pasado considerados tradicionalmente como inviolables y reducir el discurso intelectual del presente a un juego paródico de magníficas ideas degradadas.² El juicio optimista de Benjamin con relación al impacto beneficioso de la reproducibilidad masiva en el arte moderno no se ha cumplido de la manera en que él había previsto.³ Su pronóstico en torno al igualitarismo de los modos modernos de producción estética se ha corroborado hasta la saciedad, pero su vaticinio en torno a la expansión de una dimensión genuinamente estética a segmentos multitudinarios de público no se ha cumplido. La trivialización se ha impuesto sobre criterios rigurosos de valor. No obstante, el nuevo modo cultural ha permitido al mismo tiempo la ruptura de premisas y normas establecidas de modo inmovible y ha favorecido la reconsideración de su justificación previa para comprobar si todavía podían sostenerse como válidas.

1.- Perkins, "Narrative Literary History", en *Is Literary History Possible?*, 29.

2.- Baudrillard, "Toward a Principle of Evil", en *Postmodernism*, 358.

3.- Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*, 224.

La segunda causa que ha afectado el cuestionamiento y definición del paradigma literario está vinculada a factores demográficos y políticos de las últimas décadas que han alterado las relaciones entre las culturas internacionales. Ha ocurrido un *shifting* o traslado entre esas culturas que ha reconstituido el modo de ordenación entre ellas. Las formaciones culturales previamente predominantes, en especial la europea-occidental, han visto amenazado su espacio privilegiado incuestionado durante siglos y se han reubicado con relación a otras formaciones cediendo parte del predominio de que se habían beneficiado hasta este momento. No sorprende que este hecho haya ocurrido de modo particularmente notable en el discurso intelectual americano (sobre todo de América del norte pero también del sur) a causa de la diversidad racial y lingüística que existe en las comunidades de ese continente. Esa reordenación ha permitido el que adquirieran reconocimiento literaturas nacionales minoritarias que antes carecían de él.

Otro motivo en el proceso actual de la re-formación del material literario se produce con relación a la visión antijerárquica que el proyecto posmoderno –fundamentándose en un Bajtín reposicionado, los principios de la arquitectura anti-modernista de Venturi y el *pop-art* de Andy Warhol y Lichtenshtein– ha convertido en uno de sus principios constitutivos. La carnavalización de las prácticas culturales y la promoción de la heteroglosia anti-consensual se han convertido en el sustituto de la revolución política que ha dejado de aparecer como una aspiración viable para el hecho literario. El orden prevaliente se cuestiona ahora no desde la inserción de la literatura dentro de un proyecto mayor, general y colectivo, sino desde la creación de un entorno cultural caótico que propicie el cuestionamiento de una realidad convencional inamovible. Ese entorno de confusión en el que los principios consuetudinarios dejan de significar de modo imperativo facilita la irrupción de formas con que reconfigurar y redefinir el orden cultural. A partir de esa primera transformación del orden cultural sería posible posteriormente la transformación de estructuras colectivas no estéticas más inclusivas.

Con la posmodernidad el proceso de transformación propio de un momento anterior de la historia cultural queda revertido. Con la vanguardia europea de entreguerras, el arte propugna para sí mismo una supeditación a los movimientos públicos de transformación social y económica.⁴ Como en el caso de André Breton, Louis Aragon y Rafael Alberti, el arte para ser auténticamente significativo debe ponerse al servicio de un proyecto específico comprensivo. La praxis antecede a la conciencia. En el momento cultural presente, la relación entre ambas categorías se ha transformado; son la disrupción ética y normativa y los cambios en la conciencia del sujeto y de los grupos estéticos e intelectuales los que deben originar una predisposición hacia transformaciones más inclusivas. La conciencia, por tanto, precede a la praxis.

Otro factor determinante en la reconsideración del hecho canónico es la ruptura del ecumenismo cultural que el modernismo europeo (Joyce, Bertrand Russell, Ortega y Gasset) avanzó como uno de sus fines. Ese movimiento concibió una *Gestalt* en la que sería posible integrar el mundo de manera completa a partir de los principios creados por grupos intelectuales selectos bajo cuya influencia esos principios se extenderían a los demás. Esos grupos, no obstante, no tuvieron presente que el proyecto estaba condicionado por una circunstancia limitada que impedía hacer una universalización válida del modelo propuesto. Hicieron, además, una extrapolación de una situación local específica –sin duda cualitativamente excelente pero restringida– a un mundo general al que se aplicaban sin discriminación esos principios. Desechado el universalismo modernista europeo, han surgido otros modelos paralelos sin que sea clara la relación de precedencia o superioridad de uno sobre los demás.

Esos son los factores que han creado un contexto diferencial que ha permitido la reconsideración de lo canónico y normativo dentro de una premisas nuevas. Es preciso delinear ahora una caracterización del canon.

4.- Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 87.

I-A. Canon e historia

El canon es un modo de organización de los elementos de una parcela artística concreta que se presentan en un principio sin orden ni coherencia. Es una construcción artificial y subjetiva que se impone sobre los datos de la realidad artística objetiva que la precede. Su propósito es doble: la ordenación pero también la legislación evaluativa en torno al hecho literario. Ley y orden sobre lo que, sin ellos, sería aparentemente el magma de los hechos estéticos no estructurados y en estado bruto. Hay que destacar que el canon no es el orden natural del mundo estético. No es, de acuerdo con la definición escolástica, una *adequatio intellectus et rei*, indisputable e idéntica para todos. Es más bien la consecuencia de la agenda cultural e ideológica de un grupo que promueve esa agenda sobre los demás determinando el valor de los componentes del corpus de la literatura y sus relaciones de superioridad y subordinación entre sí.

Esos grupos creadores de canon son varios. Para Stanley Fish son algunos sectores académicos establecidos en centros educativos de prestigio.⁵ Para la crítica social radical, el grupo generador de canon se identifica con un segmento social y sus adherentes. La crítica feminista hace una caracterización genérico-sexual del predominio del grupo y lo asigna al discurso masculino predominante. El canon se basa en la autoridad y en la voluntad de que esa autoridad sea acatada o aceptada de manera general. Este hecho es cierto en todas las literaturas en general pero es particularmente cierto en literaturas como la española o la francesa en las que existe un prolongado y extenso pasado tradicional que requiere clasificar y organizar objetos literarios que han llegado a monumentalizarse con el tiempo. Una tradición magna pero onerosa es un factor que contribuye a una visión canónica rígida de la literatura y de los modos de aproximación a ella.

Desde el siglo XVIII con Herder y Schlegel, y sobre todo durante las tres primeras partes del siglo XIX, la historia secuencial ha sido el marco organizativo central de la literatura. No ha ocurrido siempre así; la ascendencia de la historia no es un hecho natural y permanente sino una situación provocada por una circunstancia accidental: el imperativo cognoscitivo y formal del siglo XIX de amalgamar los hechos humanos en torno al desarrollo gradual—narrativo, ficcional y ficticio—de una idea central motivante. Como indica David Perkins, en *Is Literary History Possible?*, los cambios culturales derivarían, por tanto, de una categoría absoluta superior que los absorbe y les da razón.⁶ Esa idea puede ser la búsqueda de una identidad nacional frente a fuerzas antagonísticas o negativas (hecho propio de las literaturas minoritarias que se perciben como amenazadas); la defensa de unos principios que se consideran universales e incontrovertibles (las historias sociales de la literatura); la restauración de unos principios estéticos y filosóficos conculcados (situación típica de los movimientos de renacimiento).

La historia provee un marco organizativo central cedido a la literatura desde una disciplina externa a ella que estructura y organiza esos datos de manera previa a la literatura. Durante largo tiempo ese marco no fue cuestionado porque se amparaba en la incuestionable objetividad de una disciplina que se percibía a sí misma como intrínsecamente capaz del mismo rigor que las ciencias naturales en las que se inspiraba. Clasificar y organizar hechos humanos no parecía diferir de clasificar y organizar los componentes del espacio natural y físico. La realidad humana seguía unas leyes tan simétricas y coherentes como las del cosmos.

Nietzsche y los pensadores antihegelianos del siglo pasado y el actual, como Kierkegaard, Unamuno y Dilthey, señalaron las deficiencias de ese concepto pseudocientífico de la historia. Sabemos ya ahora con mayor profundidad que ese concepto contiene concepciones erróneas y que el fenómeno humano es paralelo a otros componentes del mundo pero también diverge de ellos. La seguridad de la secuencia cronológica es sólo aparente. Bajo la promesa de explicación causal (el hecho artístico deriva de un contexto superior a él), se oculta la simplificación de hechos y su subordinación a categorías que no son necesariamente centrales en ellos. La historia incorpora al observador y su perspectiva de

5.- Fish, *Is There a Text in this Class?*, 355.

6.- Perkins, "The Explanation of Literary Change: Historical Contextualism", en *Is Literary History Possible?*, 122.

EL CANON EN LA LITERATURA

observación motiva inequívocamente su organización de los hechos humanos. Una función del pensamiento reciente sobre la literatura ha sido poner de manifiesto la subjetividad de las estructuras históricas, el hacer evidente que no son esenciales sino contingentes —la consecuencia del paradigma epistemológico en el que quedan ubicadas. Pueden ser, por tanto, revertidas y ser sustituidas por otras versiones más poderosas o persuasivas.

El éxito del orden histórico del arte y de los sistemas canónicos se debe a que permite una conformidad generalizada en torno a lo que constituye la literatura. Hace posible establecer criterios consensuados de definición de la literariedad, de sus principios y valores intrínsecos para, a través de ellos, demarcar la diferenciación entre lo que es literario y lo que no lo es. Orden clasificatorio y facilitación organizativa son las cualidades fundamentales de ese modo convencional de percibir la literatura. Cualidades que no deben menospreciarse ya que han pasado a constituir un modo general del saber literario, un punto de referencia común que no es posible ignorar. No obstante, a pesar de sus ventajas informativas y didácticas, el orden canónico-histórico es insuficiente como método hermenéutico de estudio de la literatura. Es, en su versión convencional, más un hábito mental que una manera de percepción activa de lo estético.

Como señalaba Max Planck, la resistencia al cambio por parte de los defensores del viejo paradigma de pensamiento es uno de los rasgos generales de la evolución del conocimiento. Planck comentaba de manera irónica que esos defensores —o vieja guardia ideológica— no son susceptibles a la aceptación del cambio y sólo pueden ser reemplazados de manera real al ocurrir su fallecimiento.⁷ El escepticismo de Planck, que él dirigía sobre todo a la física, puede ser excesivo con relación a la literatura especialmente cuando hemos sido testigos en las dos últimas décadas del intercambio entre formas divergentes de concebir la literatura. Sin embargo, especialmente en el contexto hispánico, el modo canónico-histórico sigue mostrándose reticente a lo nuevo.

I-B. El modo generacional

Un componente central de la ordenación canónico-histórica ha sido el concepto de generación. La influencia de Ortega y Gasset ha sido determinante en la caracterización y potenciación de ese concepto. *En torno a Galileo*, aparecido en 1933, es la obra que confirió autoridad teórica a la estructuración generacional del tiempo literario y le ha proporcionado las premisas fundacionales sobre las que asentarse.

Los conceptos que tradicionalmente han alcanzado un éxito amplio y prolongado en el discurso intelectual lo han hecho porque ofrecen una economía metódica y eficacia hermenéutica de las que carecen otros conceptos menos apropiados. La noción de generación elaborada por Ortega y Gasset es uno de esos conceptos venturosos. Tiene la característica de que permite una explicación cohesiva y sencilla de fenómenos humanos que se caracterizan por su complejidad, por ser difíciles de descifrar. El método de las generaciones para categorizar la historia otorga un contexto de causalidad científica a hechos humanos que en principio carecen de ella. Además, de manera consustancial con Ortega y Gasset, el procedimiento está exento de la pseudo-objetividad torpe de la ciencia positivista. El método generacional atrae porque es coherente sin ser opresivamente lógico. Es, además, accesible y es aplicable de manera amplia e interdisciplinar. Al cabo de más de cinco décadas desde la publicación del libro, sigue admirando el modo en que Ortega armoniza siglos y figuras excepcionales (desde la modernidad en Descartes y Hobbes a la revolución rusa de 1917) con la misma seguridad y confianza con que un experto en botánica ordena la vegetación de una zona floral de la tierra.⁸ No obstante, en la misma nitidez y sencillez del procedimiento de Ortega están contenidas sus insuficiencias.

7.- Ver Ihab Hassan, "Toward s Concept of Postmodernism", en *Postmodernism*, 148.

8.- Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, 64.

El método de las generaciones se asienta en la limitación y la exclusión de componentes de la historia para producir un orden priorizante, claro y comprensible, pero reductor. Sobrevalora figuras y eventos considerados como mayúsculos y subestima o ignora aquéllos que se perciben como inferiores. La historia se estructura en torno a una subordinación de grupos anónimos a figuras predominantes que rigen no sólo la orientación de la historia sino también determinan la identidad de los sujetos individuales que la integran. Kepler y Bacon; Kant y Goethe imperan sobre períodos amplios de tiempo y otros sujetos y hechos quedan minimizados y en realidad no existen ante ellos. Como ocurre en *La rebelión de la masas*, las colectividades o sujetos oscuros de la historia—los componentes marginales que Foucault destaca—quedan rechazados o son caracterizados como elementos disponibles y no significativos: una excrecencia en el corpus impecable de la historia. Lo primitivo o bárbaro no puede entremezclarse con lo clásico y lo excelente no debe someterse a formas que le son ajenas y contrarias. El temor de Ortega (como el de Spengler o T. S. Eliot) a los excesos de fuerzas para él irrefrenables e incomprensibles le conduce a una división drástica entre lo que es historiable y lo que no lo es, lo que merece ser narrado e integrado en la crónica esencial de la historia y lo que no debe estar en ella porque no se ajusta a una visión estricta de rango.⁹ Hay ideas supremas que prevalecen en el *geschichtlich Geist* como hay generaciones y figuras generacionales superiores que oscurecen a las demás. La historia en Ortega carece de inconsciente. No se reconoce en esa visión (como lo han hecho otros conceptos posteriores de la historia, desde Ricoeur a Hayden White) la actividad latente del inconsciente de los agentes de la historia que condiciona—y con frecuencia cancela—sus asertos y actos patentes. En contra del término que la denomina, la circunstancia orteguiana es ontológica y unidimensional y no accesorio; carece de dinamismo temporal al concentrarse en unas figuras y normas absolutizadas de las que se han elidido sus atributos tangenciales.

El paralelo entre la noción de la historia europea en Ortega y la visión canónico-generacional del arte es manifiesto. Ambos conceptos se centran en principios de exclusión y jerarquización sin tener en cuenta las premisas ideológicas que condicionan y modelan esos criterios preceptivos. La contrapartida de este concepto selectivo de la literatura se halla, a través del movimiento posmoderno, en la emergencia de formas y subgéneros que, por no ser selectos y convencionalmente codificables, habían sido excluidos de la historia literaria canónica. La irrupción de la literatura policíaca y de misterio y la sentimental o rosa en la ficción no estrictamente popular sino elevada (Mendoza, Muñoz Molina); y de los componentes de los medios de la publicidad y consumismo en la poesía actual (Rossetti) ponen de relieve la inestabilidad interna de los cánones. La norma de la ficción y la poesía actual puede derivar de lo “bárbaro” y popular, lo que para la visión jerárquica convencional sólo podía ser percibido como una situación aberrante.

Como quiere Kuhn al referirse al carácter de las revoluciones científicas y Vattimo al aludir a las transformaciones radicales artísticas, las modificaciones profundas del paradigma se producen en un movimiento que se inicia en los estratos inferiores o tangenciales de ese paradigma y se ramifica hacia los estratos superiores hasta ocuparlos y reemplazarlos.¹⁰ El movimiento dinámico de la ciencia y el arte procede de abajo y no de arriba. Frente al estatismo orteguiano, las visiones divergentes proponen un concepto de la historia literaria en el que la movilidad y la inclusión de componentes híbridos y aparentemente inclasificables son premisas metodológicas fundamentales.

Conviene en este momento hacer una pausa clarificatoria. La crítica de la visión autárquica y canónica no equivale a negar por completo la pertinencia de un orden clasificatorio. Alguna forma de configuración canónica es probablemente ineludible ya que ese modelo confiere una estructura a un material que de otro modo podría ser sólo una amalgama de datos heterogéneos. Al mismo tiempo, esa misma eficacia organizativa provoca las causas de sus insuficiencias. La visión canónica promueve una contra-hermenéutica de la literatura que se funda en la confirmación de un paradigma familiar acepta-

9.- V. Brantlinger, *Bread and Circuses*, 189.

10.- Vattimo, “The Structure of Artistic Revolutions”, en *The End of Modernity*, 90-91.

EL CANON EN LA LITERATURA

do de modo rutinario. Su rasgo principal es la previsibilidad de sus propuestas y resultados y no la creación de modos de percepción nueva de la literatura.

Además, en el modelo canónico, el saber literario queda a disposición de unos grupos que implantan sus criterios de evaluación y selección que dan autoridad a una visión específica del arte. La noción generacional de la literatura es un ejemplo. Frente al concepto de verdad, que se caracteriza por sus atributos de inmutabilidad y universalidad más allá de la diferencia, existe otro diferente: legitimidad. Hay una sola verdad pero hay modos diversos de legitimidad en la aproximación a un aspecto específico de la realidad. Y esos modos no son mutuamente excluyentes y en algunos casos llegan a complementarse. Las nuevas visiones de la historia de las ideas (Richard Rorty, Hayden White), que han incorporado la visión teórica y filosófica de la literatura, son una ilustración.

El concepto de revolución para entender el movimiento de transformación en el arte ha dejado de tener efectividad. Revolución implica la extinción de todo lo precedente en nombre de una verdad totalizante. Frente a ese concepto de revolución se abre paso el de prevalencia integrativa en el que la emergencia de una configuración estética o hermenéutica a un estado de predominio provisional no conlleva la eliminación de visiones contrastivas o diferentes sino que precisa su intercomunicación con el modo prevaleciente. Lo que la legitimidad es en el campo epistemológico es la prevalencia integrativa en el axiológico y valorativo.

II. El anticanon

Legitimidad es un concepto relacional y relativizante. Está ligado con la fecunda trayectoria del escepticismo como una perspectiva cognoscitiva preferente que es propia de la modernidad, desde Descartes a Bertrand Russell. Niega el origen y las premisas ontológicas del mundo y propone un concepto de realidad formado por componentes no definitivos sino existentes sólo en su relación con otros componentes también relacionales. La configuración de la realidad está en flujo ininterrumpido sin que una categoría o componente de ella pueda considerarse como superior a los demás. Legitimidad se opone a fundación, autoridad, dominio. Estamos lejos, por tanto, del imperativo de centro y rango de propuestas como las de Ortega y otras afines a ella. Se trata de abrir y extender los modos de legitimidad del arte y la literatura.

Esa actividad de ampliación de las parcelas de legitimidad de la literatura no está por hacer de modo completo. Ha sido iniciada en las dos últimas décadas de apertura teórica de la crítica literaria. No obstante, esa actividad, extensa en literaturas de lenguas diversas, ha sido menos creativa en la literatura española que en otras literaturas.

El posestructuralismo y la deconstrucción han tenido como rasgo especialmente productivo el revelar el inconsciente textual y presentar los aspectos menos aparentes y positivos del texto. Han pasado de la investigación de los datos concretos y fehacientes de la literatura al descubrimiento de sus sustratos sumergidos o reprimidos que el crítico hace emerger. Han cuestionado de ese modo la visión objetivista de la literatura y, con la creación de un nuevo marco cognoscitivo, han propiciado una ruptura hermenéutica y han desplazado verdades tradicionalmente establecidas en favor de formas diversas de legitimidad.

La lectura de los clásicos en un ejemplo notorio. Una visión anticánónica de ellos no tiene como función negarles su espacio inequívoco en el paradigma ni reclasificarlos a partir de estériles juicios de prioridad. Esa visión divergente se interesa más bien en hacerlos no familiares y percibirlos desde la diferencia más que desde el asentimiento. El clásico sigue existiendo de modo indisputable; no obstante, al cambiar el modo en que lo percibimos, cambia también su configuración, su naturaleza constitutiva. Consideremos un ejemplo de dos clásicos modernos, Unamuno y Baroja, que tradicionalmente han quedado estrechamente circunscritos dentro de un marco generacional.

El visualizarlos dentro de la categoría "generación del 98" los naturaliza y convierte en entidades habituales y previsibles. Dentro de ese segmento temporal bien delimitado, ambos aparecen como la derivación de unas causas circunstanciales. Ese marco historicista y generacional facilita, pero al mismo tiempo hace el conocimiento de esas dos figuras un hecho consumado y automático. La interpretación de sus obras se inicia *predeterminada* por unos parámetros generales que absorben y ofuscan la peculiaridad singular de cada autor. Esos parámetros nos dan, por ejemplo, un Unamuno fijado en la irresolución de la antinomia y nos impiden ver sus vinculaciones todavía claramente hegelianas. Esas conexiones originan un inconsciente textual en el que subyace un horizonte sintetizador cuya función es re-unificar el yo descompuesto y crear *Heimats*, refugios ideales absolutos (una España-entidad-cultural-inconmensurable; la consecución de una síntesis hiperreligiosa y definitiva en la figura de un Cristo no cristiano y emblemático) en los que el yo puede hallar un acomodo que la España objetiva del momento no le permitía. Esa visión no generacional y acronológica de Unamuno produce una figura menos agónica y menos determinada por el *Angst*, pero también menos local y más amplia y actual ya que la pone en una interconexión activa con la episteme general de la modernidad y el modernismo europeo. El diálogo con él es, por tanto, más directo y pertinente.¹¹

Baroja, por su parte, desalojado de su cubículo crítico habitual, aparece como menos sociológico y más preocupado con la inserción de sus figuras humanas (Shanti Andía, por ejemplo) dentro de parámetros arquetípicos: el retorno del héroe prudente y sabio a una Itaca transformada en el valle y la casona atávicos en Baroja.¹²

La verdad hace legible y naturaliza al clásico de una manera estática y arqueológica. Una lectura hecha desde la perspectiva de la legitimidad –diferencial y no consolidadora– preserva y potencia sus aspectos irreducibles (ilegibles) y lo sitúa en el espacio general de la literatura y la cultura más que en una circunstancia parcial.

La marginación de formas y períodos se ve afectada también por la posición canónica ortodoxa. Esa visión propende a la subestimación o rechazo de modos literarios, autores y textos porque no se ajustan a las premisas conceptuales y valorativas de un concepto pre-establecido de la literariedad. Un caso ilustrativo ha sido el de la literatura femenina, considerada como secundaria hasta el impulso reciente que ha recibido con la emergencia de un pensamiento y crítica hechos desde la perspectiva de la mujer. La literatura de las minorías nacionales y étnicas es otro ejemplo. Su aceptación se ha hecho ante la oposición y suspicacia de los defensores de las literaturas mayoritarias y centrales. Una situación similar se ha producido con la literatura popular (la policíaca o de misterio; crónica) que ha pasado a formar parte del paradigma general de la literatura.

En el caso específico de la literatura española de este siglo no todas las formas han experimentado una fortuna igual. La novela social de preguerra y posguerra es una de las formas que el sistema canónico ha rechazado de manera explícita, en parte para compensar su predominio monolítico –también inducido por un proceso de ortodoxia canónica– de los años cincuenta y parte de los sesenta. La oposición o desinterés actual hacia ese tipo de ficción se apoya en una perspectiva estrictamente arqueológica. Esas novelas –desde *La turbina* de César Arconada a *La mina* de Antonio Ferres y *La resaca* de Juan Goytisolo– no deben visualizarse sólo como documentos testimoniales de un período o como torpes manifestaciones del realismo social. Desde esa posición, no hay duda de que carecen de un interés sobresaliente para nosotros. No obstante, desde una perspectiva no estrictamente temporal sino epistemológica, su configuración se hace bastante más sugerente. Esos textos son reveladores de una opción ideológica y estética específica que se produce de manera prototípica frente a una macroestructura abrumadora. Desde esa perspectiva, la novela social y sus textos ganan en *status* hermenéutico porque sirven para estudiar modos de comportamiento ideológico que superan las estrechas fronteras cronológicas de un momento determinado y se convierten en casos evidenciales de una conducta estética específica.

11.- Para una versión más elaborada de estas ideas, ver Navajas, *Unamuno desde la posmodernidad*, 46-54.

12.- Ver Navajas, *Pío Baroja*, 57.

EL CANON EN LA LITERATURA

De esa manera, *La turbina* es más que una proclamación a la victoria final de la técnica y el pensamiento liberal sobre la tradición. De modo más atrayente, se inserta en el espacio de la relación bipolar entre lo natural y lo civilizado, que en particular desde Rousseau ha sido uno de los modos constituyentes del discurso intelectual de la modernidad. En el caso de *La mina* un estudio no meramente situacional-histórico permitiría elucidar las contradicciones típicas entre formas que se visualizan a sí mismas como temáticamente radicales pero que no hacen compatible ese radicalismo con opciones formales y técnicas renovadoras.

El proceso de creación del paradigma conlleva la dominación de parcelas del conocimiento y la exclusión de otras que podrían ser potencialmente significativas pero que podrían poner en cuestionamiento esa dominación. Este hecho ocurre incluso con formaciones que se declaran explícitamente antifundacionales. Un ejemplo reciente es el del concepto de posmodernidad/ posmodernismo que ha llegado a invadir el discurso sobre la estética actual en detrimento de otras opciones. El proceso es característico. En un principio, el paradigma emergente aparece como transformador y libre de las insuficiencias de otras modulaciones. Posteriormente se convencionaliza y se hace formulaico. La mente posmoderna potenció lo que tradicionalmente había estado subestimado (el *trash culture*, las formas de lo banal, la Marilyn Monroe de Andy Warhol y la Madonna, diosa metálica del video-clip). Promovió, además, nuevas versiones de lo establecido con el propósito de reconstituirlo (la Mona Lisa de Marcel Duchamp como tipo primordial). Un caso notorio de la nueva percepción de la estética convencional es la reubicación y revisualización de lo clásico griego dentro de lo trivial contemporáneo. Una manifestación de esa resituación es la Victoria de Samotracia instalada prominentemente a la entrada del Caesar's Palace en el Strip de Las Vegas en un edificio majestuoso y grotesco al mismo tiempo en el que lo clásico aparece redefinido y es a la vez magnificado y conculcado.¹³

La renovación inicial de la episteme posmoderna, que produjo la ruptura de fronteras normativas y jerárquicas y promovió la conjunción de formas dispares y hasta ese momento incompatibles, se ha hecho pronosticable y su repertorio conceptual y procedimientos formales se han convertido en lo común. El paradigma posmoderno está listo, por tanto, para su cuestionamiento y renovación. Un replanteamiento que puede ser endógeno y proceder internamente de modo recuperativo y no sólo desde fuera de manera negadora.

III. Conclusión práctica

El pensamiento posestructuralista ha producido una ruptura de la secuencialidad histórica –inviolable durante dos siglos– en la percepción del hecho literario. La historia se ha fraccionado y los segmentos temporales se han hecho menos indivisibles y compactos. Es posible ahora un concepto transtemporal de la literatura en el que el texto es una entidad que se relaciona con otros textos y contextos a través de vínculos no subordinados a la cadena histórica. El método de aproximación ya no es lineal y sucesivo sino quebrado y anterior/posterior, en un movimiento que por una parte avanza y por otra se retrotrae hacia el pasado para incorporar al presente un tiempo anterior hecho dinámico. Las nuevas versiones de lo clásico son la consecuencia de ese método de temporalidad zigzagueante que subvierte de manera central los conceptos estáticos de canon y generación. Al mismo tiempo, en esa descomposición y reconfiguración de las formas y opciones convencionales, el desafío de la crítica y el pensamiento estético está en hallar nuevas formas de concierto epistémico y evaluación que, eludiendo la rigidez de lo canónico, permitan la formulación de puntos de referencia comunes aunque no inamovibles.¹⁴ Podría crearse así un modo de constitución estética en los que participaría una comunidad literaria de manera paralela y no por encima y en contra de la diferencialidad.

13.- Ver Connor, *Postmodernist Culture*, 80; Jameson, "Theories of the Postmodern", en *Postmodernism*, 63.

14.- Habermas, en su intento de reasimilación de la expectativa de la modernidad al horizonte posmoderno, sería un ejemplo posible de esta orientación reintegradora. V. "The Horizon of Modernity is Changing", en *Postmetaphysical Thinking*, 3-9.

Referencias

- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 1978.
- BRANTLINGER, Patrick. *Bread and Circuses*. Ithaca: Cornell, 1983.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: Minnesota U.P., 1984.
- CONNOR, Steven. *Postmodernist Culture*. Oxford: Blackwell, 1989.
- DOCHERTY, Thomas ed. *Postmodernism*. Nueva York: Columbia U.P. 1993.
- FISH, Stanley. *Is There a Text in this Class?* Cambridge: Harvard U.P., 1982.
- HABERMAS, Jürgen. *Postmetaphysical Thinking*. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke U.P., 1991.
- NAVAJAS, Gonzalo. *Unamuno desde la posmodernidad. Antinomia y síntesis ontológica*. Barcelona: PPU, 1992.
- , *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB (Ediciones Universitarias de Barcelona), 1996.
- ORTEGA Y GASSET, José. *En torno a Galileo*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- PERKINS, David. *Is Literary History Possible?* Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1992.
- VATTIMO, Gianni. *The End of Modernity*. Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1988.