

La influencia de Harold Bloom

Estudios y testimonios

Edición de Carlos X. Ardavín Trabanco
y Antonio Lastra

Nexofia



La Torre del Virrey

LA INFLUENCIA DE HAROLD BLOOM

ESTUDIOS Y TESTIMONIOS

Edición de Carlos X. Ardavín Trabanco
y Antonio Lastra

Nexofia



La Torre del Virrey

Edita: Ajuntament de l'Eliana, 2012

NEXOFÍA, LIBROS ELECTRÓNICOS DE LA TORRE DEL VIRREY,
colección dirigida por Antonio Lastra

Apartado de Correos 255
46183 l'Eliana (Valencia), España

<<http://www.latorredelvirrey.es>>
<info@latorredelvirrey.es>

Diseño: Patraix Lingua
<<http://www.patraixlingua.webgarden.es>>

ISBN 10: 84-695-5061-6
ISBN 13: 978-84-695-5061-8

ÍNDICE

PRESENTACIÓN. CÓMO Y POR QUÉ LEER A HAROLD BLOOM	6
BIBLIOGRAFÍA EN ESPAÑOL DE HAROLD BLOOM	9
1. ESTUDIOS	
GONZALO NAVAJAS	
Canon y periferia. El hogar de la cultura en Harold Bloom	13
JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN	
Epistemologías del error. Un contexto para Harold Bloom	27
ANTONIO LASTRA	
Leer. Emerson, Leo Strauss, Harold Bloom	48
JACINTO FOMBONA	
Revisar a Bloom. El quehacer poético y la lectura	67
CARLOS X. ARDAVÍN TRABANCO	
Lecturas en torno a Harold Bloom	76
IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO	
Repensar a Harold Bloom. Reflexiones personales a diez años de <i>El canon y sus formas</i>	94

CARLOS GAMERRO	
Harold Bloom, lector de Borges, y viceversa	105
ELOY E. MERINO	
Amor de familia. Sobre el neogongorismo de dos poetas españoles (Rafael Alberti y Miguel Hernández) y su «noble bravata»	122
2. TRADUCTORES DE HAROLD BLOOM	
DAMIÀ ALOU	
Harold Bloom. El gusto por la lectura y la lectura del gusto	152
MARGARITA VALENCIA	
Amor y templanza. Sobre la traducción de <i>Genios</i>	161
FEDERICO PATÁN	
El Hamlet de Bloom	165
MARCELO COHEN	
<i>Presagios del milenio</i>. Compartiendo el poder con Dios	172
3. TESTIMONIOS	
ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA	
Harold Bloom y yo	177
EMILIO ICHIKAWA	
Carta sobre el canon	183
FRANCISCO JOSÉ MARTÍN	
El canon y el espíritu del tiempo	187
EDUARDO LAGO	
Entrevista a Harold Bloom: «Seguiré leyendo mientras me quede un soplo de vida»	196
NOTICIA DE LOS AUTORES	202

PRESENTACIÓN

CÓMO Y POR QUÉ LEER A HAROLD BLOOM

El origen de este libro se remonta a las postrimerías del verano del 2006, época en la que comenzamos a sopesar la posibilidad de coordinar un volumen de ensayos críticos, escritos en español, sobre la obra y la figura de Harold Bloom. La principal motivación que nos llevó a abordar esta empresa fue la falta de una recopilación de estas características, aunque también tuvo considerable peso la estima crítica que profesábamos —y seguimos profesando— por las obras del estudioso norteamericano. El proceso de elaboración de *La influencia de Harold Bloom*, aunque lento y accidentado por diversas razones profesionales y personales, ha supuesto un profundo aprendizaje y, sobre todo, un inestimable intercambio intelectual, como demuestran los trabajos recolectados.

Varios investigadores, profesores, traductores y críticos de ambos lados del Atlántico, todos ellos «lectores solitarios», como diría Bloom, respondieron de manera diligente y entusiasta a nuestra convocatoria, aportando variadas perspectivas y enfoques que cubren una amplia gama temática y que hemos organizado en tres secciones. En la primera, bajo la rúbrica de «Estudios», hemos agrupado los trabajos de calado y tono predominantemente académico. Se trata del apartado más extenso, en el que, a pesar de la diversi-

dad de asuntos, se reiteran los relacionados con el canon, el carácter de las lecturas bloomianas (en especial, las del ámbito iberoamericano) y el posicionamiento de Bloom en el contexto específico de los estudios literarios norteamericanos y lo que ello implica desde un punto de vista teórico. Se cierra esta primera sección con un ejemplo de cómo las teorías de Bloom pueden ser aplicadas de manera fructífera al estudio de dos notables poetas españoles: Rafael Alberti y Miguel Hernández. La segunda sección agrupa textos de los principales traductores de Bloom al español, comenzando por Damià Alou —el más asiduo de ellos—, al que se añaden los nombres de Margarita Valencia, Federico Patán y Marcelo Cohen. La última sección, «Testimonios», recoge cuatro textos de diversa índole: un texto homenaje de Roberto González Echevarría (amigo personal y colega de Bloom en la Universidad de Yale), una carta del filósofo cubano Emilio Ichikawa, un ensayo breve de Francisco José Martín y la más reciente entrevista realizada a Bloom por el novelista español Eduardo Lago, aparecida en *El País*. Una división tripartita que quiere subrayar la importante resonancia de Bloom en el hispanismo actual.

En sus últimos libros publicados, *Anatomía de la influencia* y *The Shadow of a Great Rock: a Literary Appreciation of the King James Bible*, ambos del 2011, Bloom acoge una noción que resume de forma sucinta y magistral su larga empresa crítica: la literatura (y su estudio) es, en esencia, una manera plena de vivir, que enriquece la existencia y prolonga el pensamiento y la imaginación; una vía predilecta para combatir la melancolía y la muerte, mediante la práctica del viejo arte de la lectura en una actualidad que Bloom califica a su pesar de postliteraria. Los trabajos y estudios reunidos en *La influencia de Harold Bloom* intentan dar respuestas adecuadas a dos preguntas esenciales: cómo y por qué seguir leyéndolo (y leyendo).

A cada uno de los autores que han ensayado estas respuestas, haciendo con ello posible que este libro sea hoy una realidad concreta y viva, nuestro más profundo agradecimiento.

Esta edición se enmarca en el proyecto de investigación FFI 2011-24473, «Hacia una historia conceptual comprehensiva: giros filosóficos y culturales», del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

*Carlos X. Ardavín Trabanco,
Antonio Lastra*

San Antonio (Tejas),
l'Eliana (Valencia),
otoño del 2012

BIBLIOGRAFÍA EN ESPAÑOL DE HAROLD BLOOM

N. B. Citamos siempre por el título en español cuando se ha traducido la obra.

— 1 —

De *The Visionary Company: a Reading of English Romantic Poetry* (Doubleday, Nueva York, 1961):

Los poetas visionarios del romanticismo inglés: Blake, Byron, Shelley, Keats, trad. de M. Antolín Rato, Barral, Barcelona, 1974;

La compañía visionaria: William Blake, t. I, trad. de M. Antolín Rato, trad. de poemas de P. Gianera y E. Russo, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 1999;

La compañía visionaria: Lord Byron, Shelley, t. II, trad. de M. Antolín Rato, trad. de poemas de P. Gianera y E. Russo, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 1999;

La compañía visionaria: Wordsworth, Coleridge y Keats, t. III, trad. de P. Gianera y E. Russo, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003.

De *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry* (Oxford University, Nueva York, 1973, 1997²):

La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía, trad. de F. Rivera, Monte Ávila, Caracas, 1977;

La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía, trad. y notas de J. Alcoriza y A. Lastra, Trotta, Madrid, 2009.

De *The American Religion: the Emergence of the Post-Christian Nation* (Simon and Schuster, Nueva York, 1992):

La religión en los Estados Unidos: el surgimiento de la nación poscristiana, trad. de M. T. Macías, Fondo de Cultura Económica, México, 1994;

La religión americana, trad. de D. Alou, Taurus, Madrid, 2009.

La cábala y la crítica, trad. de E. Simons, Monte Ávila, Caracas, 1979. (*Kabbalah and Criticism*, Seabury, Nueva York, 1975.)

Poesía y represión: de William Blake a Wallace Stevens, trad. de C. Gameiro, trad. de poemas de P. Gianera y E. Russo, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000. (*Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*, Yale University, New Haven, 1976.)

Los vasos rotos, trad. de F. Patán, Fondo de Cultura Económica, México, 1986. (*The Breaking of the Vessels*, University of Chicago, Chicago, 1982.)

Poesía y creencia, trad. de L. Cremades, rev. por I. García Parejo, Cátedra, Madrid, 1991. (*Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Harvard University, Cambridge, 1989.)

El libro de J, trad. de N. Míguez y M. Cohen, Interzona, Barcelona, 1995. (*The Book of J*, trad. de los textos hebreos de David Rosenberg, Grove Weidenfeld, Nueva York, 1990.)

El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas, trad. de D. Alou, Anagrama, Barcelona, 1995. (*The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, Nueva York, 1994.)

Presagios del milenio: la gnosis de los ángeles, los sueños y la resurrección, trad. de D. Alou, Anagrama, Barcelona, 1997. (*Omens of Millennium: the Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection*, Riverhead Books, Nueva York, 1996.)

Shakespeare. La invención de lo humano, trad. de T. Segovia, Norma, Bogotá, 2000; Anagrama, Barcelona, 2002. (*Shakespeare. The Invention of the Human*, Riverhead Books, Nueva York, 1998.)

Cómo leer y por qué, trad. de M. Cohen, Norma, Bogotá, 2000; Anagrama, Barcelona, 2002. (*How to Read and why*, Scribner, Nueva York, 2000.)

Relatos y poemas para niños extremadamente inteligentes de todas las edades, trad. de D. Alou, Anagrama, Barcelona, 2003. (*Stories and Poems for Extremely Intelligent Children of all Ages*, Simon and Schuster, Nueva York, 2001.)

El futuro de la imaginación, trad. de D. Najmías, Anagrama, Barcelona, 2002. (Recopilación de estudios introductorios redactados para las ediciones de Chelsea House Publishers seguidos de un discurso y una conferencia.)

Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares, trad. de M. Valencia Vargas, Anagrama, Barcelona, 2005; Norma, Bogotá, 2005. (*Genius. A Mosaic of one hundred Exemplary Creative Minds*, Warner Books, Nueva York, 2002.)

¿Dónde se encuentra la sabiduría?, trad. de D. Alou, Taurus, Madrid, 2005. (*Where shall Wisdom be found?*, Riverhead Books, Nueva York, 2004.)

- Cuentos y cuentistas. El canon del cuento*, trad. de T. Cuadrado, Páginas de Espuma, Madrid, 2009. (*Short Story Writers and Short Stories*, Chelsea House, Filadelfia, 2005.)
- Ensayistas y profetas. El canon del ensayo*, trad. de A. Pérez de Villar, Páginas de Espuma, Madrid, 2010. (*Essayists and Prophets*, Chelsea House, Filadelfia, 2005.)
- Jesús y Yahvé: los nombres divinos*, trad. de D. Alou, Taurus, Madrid, 2006. (*Jesus and Yahweh. The Names Divine*, Riverhead Books, Nueva York, 2005.)
- Novelas y novelistas. El canon de la novela*, trad. de E. Berti, Páginas de Espuma, Madrid, 2012. (*Novelists and Novels*, Chelsea House, Filadelfia, 2005.)
- El ángel caído*, trad. de A. Capel Tatjer, Paidós, Barcelona, 2008. (*Fallen Angels*, Yale University, New Haven, 2007.)
- Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*, trad. de D. Alou, Taurus, Madrid, 2011. (*The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, Yale University, New Haven, 2011.)
- La escuela de Wallace Stevens: un perfil de la poesía estadounidense contemporánea*, ed., trad. y notas de J. L. Clariond, Vaso Roto, Madrid, 2011.

— 2 —

HAROLD BLOOM, PAUL DE MAN, JACQUES DERRIDA, GEOFFREY H. HARTMAN y J. HILLIS MILLER, *Deconstrucción y crítica*, trad. de M. Sánchez Ventura y S. Guardado y del Castro, Siglo XXI, México, 2003. (*Deconstruction and Criticism*, Seabury, Nueva York, 1979.)

1

ESTUDIOS

CANON Y PERIFERIA
EL HOGAR DE LA CULTURA EN HAROLD BLOOM

Gonzalo Navajas

EL CONTEXTO AMERICANO/EUROPEO DE LA CULTURA. Uno de los conceptos más comprensivos que plantea la obra de Harold Bloom es el de la interconectividad de la cultura entre Estados Unidos y Europa. Las relaciones entre ambas áreas culturales no han sido siempre uniformes y han pasado por fases distintas. En un principio, desde el siglo XVIII hasta la primera guerra mundial, se produce la dependencia de la cultura americana con relación a la europea, en particular la inglesa y la francesa. Posteriormente, sobre todo después de 1945, se desarrolla el predominio de la cultura americana, que, al amparo de la hegemonía económica y política, se transforma también en la fuente de donde emanan algunas de las tendencias más determinantes y definitorias de la segunda mitad del siglo XX. Harold Bloom se inserta en este proceso de oscilación y de flujo y reflujo cultural y contribuye a modelarlo de manera decisiva en el medio de la literatura en particular.

El espacio más influyente y reconocible de la obra de Harold Bloom está vinculado al contexto académico y cultural de la universidad americana de las dos últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. Ese ha sido un pe-

riodo que, en el campo de los estudios de las humanidades y de la literatura en particular, se ha caracterizado por la ruptura con los principios del modelo académico precedente. El núcleo originario de esa ruptura, el módulo conceptual que la ha motivado, ha sido precisamente la reconsideración de las estructuras y taxonomías jerárquicas convencionales del medio cultural. La eclosión de las diversas formas de la cultura popular y de las manifestaciones de los medios audiovisuales ha tenido una realización especialmente poderosa en los Estados Unidos.

No es sorprendente que las nuevas definiciones de la cultura conlleven un replanteamiento de su organización y clasificación y que se produzca un alejamiento con relación al referente central de la historia cultural americana que ha sido Europa y, en particular, la literatura del periodo clásico inglés. Los grandes referentes europeos, desde Shakespeare y Cervantes a Thomas Mann, Proust y Virginia Woolf, aparecen no negados pero sí reconfigurados en sus dimensiones a partir de la reorganización de los componentes del repertorio de referencias establecidas. Los clásicos siguen existiendo, pero se reduce el espacio ocupado por ellos y su prominencia se ve contrastada con formas de la cultura que parecen responder de modo más apremiante y preciso a las premisas del paradigma cultural del momento.

Las figuras clásicas europeas se hacen menos incontrovertibles, incluso tentativas. Lo que era un monumento admirable puede aparecer ahora como un lastre del que hay que desembarazarse cuanto antes. El puente quebradizo tendido entre los dos lados del Atlántico se hace más vulnerable a los ataques de los críticos de la cultura contemporánea. El espacio de los grandes referentes de la cultura se abre a productos y formas de última hora. Las *culture wars* tienen como motivación última el desplazamiento de un modelo de poder cultural hacia otro. En última instancia, se trata de sustituir una forma de discurso cultural por otra que se propone como más compatible con los parámetros y condicionamientos de la actualidad. Las cuestiones de género, etnia y origen nacional así como la ideología política se hacen predominan-

tes y reemplazan a las consideraciones estéticas o históricas. Las construcciones canónicas aparecen como un obstáculo para la renovación del lenguaje y los conceptos culturales. Por su parte, la secuencia cultural histórica aparece como una construcción artificial que obstaculiza el desarrollo de nuevas formas culturales.¹

Harold Bloom se inserta en este gran debate y opta claramente por las grandes figuras de la cultura europea y por la fusión del medio continental y americano. Frente a la invasión de los *mass media* y las voces de la cultura popular, la defensa de los textos del pasado. En lugar de la contingencia huidiza de lo último, la permanencia de la cultura inmemorial, porque a ella va adscrita una identidad que define y unifica a una vasta comunidad humana e intelectual por encima de las diferencias de lengua y nacionalidad. Bloom requiere un hogar conceptual y lo encuentra sin reservas en el repertorio histórico de la cultura occidental, un *corpus* de textos que para él son indisputables y con los que puede identificarse de manera inequívoca.

La posición de Bloom responde a la situación de inestabilidad y transformación acelerada que el medio académico americano ha experimentado en las dos últimas décadas. Después de un largo periodo de fijación en la cultura europea y de interpretación textual afín al *close reading* o la lectura analítica y minuciosa de textos a partir de su propia escritura, independientemente de su contextualidad y del modo y origen de su producción, la crítica de la *american academy* ha ido primando y potenciando progresivamente los componentes no clásicos de la literatura. Al mismo tiempo, ha favorecido métodos interpretativos de lectura que privilegian las interpretaciones situacionales de los textos convencionales y los ponen en contacto con los principios y temas del discurso cultural contemporáneo. Dos principios centrales de esa transformación han sido, por tanto, la apertura de la textualidad tradicional a los parámetros cognitivos y críticos contemporáneos y la reformulación del canon in-

¹ RICHARD LEE y EMMANUEL WALLERSTEIN, *Overcoming the two Cultures*, Paradigm, Boulder, 2004, p. 204.

roduciendo en él formas de la textualidad —los productos estéticos marginales y dispensables— que no habían sido considerados previamente como dignos de atención en el medio académico.

Es aparente que la potenciación de modos anticanónicos nuevos puede desestabilizar el canon occidental convencional, profundamente asociado con la textualidad escrita y monumentalizada. Y es, además, una amenaza para la literatura y cultura europeas vinculadas con la continuidad temporal e histórica. Frente al *hic et nunc* de la cultura de la comunicación instantánea y de la fragmentación social y anticanónica, Bloom corrobora las raíces primordiales de la cultura americana. Esta es una posición *a contrario*, que ha ocasionado una previsible marginalización de Bloom dentro de los círculos académicos opuestos a su posición con relación a la literatura. Su obra más influyente e impactante es una consecuencia directa de los enfrentamientos propios del medio académico americano en el que no siempre se deja demasiado espacio para el compromiso.

La metodología deconstructivista asociada con Derrida y la sociología dialéctica de la literatura vinculada con Jameson, Althusser y Balibar, junto con los movimientos fuertemente ideologizantes del estudio de la literatura (desde el poscolonialismo a los estudios del género), no podían ser receptivos a un concepto del arte que mantiene la autonomía y la independencia del texto frente a los condicionamientos diversos que pueden limitarlo. La posición de Bloom no ha hecho más que magnificar los presupuestos del enfrentamiento porque Bloom ha destacado los elementos antitéticos que existen entre su obra y lo que él denomina «la crítica del resentimiento» (*resentment criticism*), para la que la literatura es un instrumento de promoción de una agenda personal.

A partir de los parámetros en los que se ubica el pensamiento de Bloom es necesario preguntarse si su obra es trasladable u homologable a otros medios ajenos al académico americano y que están condicionados por unos factores circunstanciales diferentes. Es cierto que la obra más reciente

de Bloom está motivada de manera central por la ruptura de la continuidad de la historia intelectual de Estados Unidos que se ha hecho más receptiva a formas de la textualidad no vinculadas con la tradición europea y occidental escrita. Bloom es la voz más notable de las que han advertido las posibles consecuencias nefastas de esa reversión de la estructura y programa culturales americanos. Desde ese punto de vista, su obra sería una propuesta específica para aproximarse a la situación concreta de la universidad americana señalada por la eclosión de las minorías y su irrupción en las estructuras de poder de la cultura. De ese modo, Bloom propondría una opción cultural fundada en los Estados Unidos y orientada también hacia los Estados Unidos. Una opción que no sería fácilmente trasladable a otros medios y que tendría numerosas dificultades de adaptación.

Esta versión de la obra de Bloom es correcta pero insuficiente. Es correcta en cuanto que la reaserción del vínculo europeo y clásico es la consecuencia de la percepción de una amenaza a una estructura tradicional juzgada como en peligro en la nueva sociedad americana que ha incorporado a las minorías y las formas culturales no literarias. Es, no obstante, incompleta porque la propuesta de Bloom responde no solo a la situación del medio americano sino también, de modo más extenso, a la crisis de las humanidades y el humanismo en el ámbito occidental en general. El *Angst* cultural de Bloom se extiende a toda la condición cultural contemporánea que, desde Heidegger hasta Vattimo y Paul Virilio, ha sufrido los efectos de la devaluación de los principios y valores del humanismo de raíz clásica.

La desontologización de la cultura no es solo un hecho del espacio académico estadounidense sino que abarca a todas las sociedades modernas, y, entre ellas, las de los diversos países europeos. Por tanto, la crisis a la que Bloom responde, su *cultural gloom* con relación a América, es también la crisis de las sociedades que se han visto sometidas a la influencia de los nuevos modos de vehiculización cultural. Bloom reestablece el nexo americano-europeo destacando que está en peligro porque, según él, los presupuestos que sustentan

ese nexo están siendo socavados por fuerzas culturales incompatibles con los principios normativos y canónicos.

La posición de Bloom tiene precedentes. Es paralela a la del movimiento del alto modernismo europeo que, en el periodo entre las dos guerras mundiales, se enfrentó a lo que se percibía en ese momento como la invasión de la cultura selecta por las voces de los segmentos populares anónimos de la sociedad que, a causa de la primera explosión en la tecnología de la comunicación, tuvieron acceso a lo que Benjamin denomina «las formas de producción masiva en arte». Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Spengler y Thomas Mann experimentan, de modo similar a Bloom, el *Angst* ante formas de producción cultural que no parecen compatibles con el arte hegemónico y predominante. El conflicto que se desarrolla en el continente europeo en los años veinte y treinta y se centra en los centros urbanos, como Berlín y Londres, Barcelona y Madrid, ocurre ahora en los departamentos de inglés de las Ivy League de Nueva Inglaterra y los institutos y centros de humanidades de la Universidad de California. Un desplazamiento espacial que se corresponde con el traslado del centro de gravitación cultural en la segunda parte del siglo xx desde Europa a Estados Unidos.

No toda la obra de Bloom está fundamentada en el fenómeno de la jerarquización artística. Hay otra parte de su obra que se centra en el estudio específico y detallado de textos de la literatura en inglés mostrando las relaciones entre ellos. *La ansiedad de la influencia*, *A Map of Misreading* y *El libro de J* son ejemplos.² Aunque en esos libros las relaciones intertextuales son primordiales, se practica en ellos el análisis autónomo de los textos, la potenciación de sus cualidades estéticas intrínsecas independientemente de su ubicación jerárquica dentro del paradigma de la literatura. No obstante, la filiación del autor de una obra con relación a otros autores y obras percibidos como rivales es todavía una consideración determinante. La vastedad del saber li-

² HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*, Oxford University, Oxford/Nueva York, 1973, 1997²; *A Map of Misreading*, Oxford University, Oxford/Nueva York, 1985; *The Book of J*, Grove Weidenfeld, Nueva York, 1990.

terario de Bloom le facilita el establecer nexos y clasificaciones brillantes que eludirían a un lector menos conocedor del repertorio artístico. No obstante, más allá de esos vínculos intertextuales, el principio que acaba prevaleciendo en esos libros es la individualidad del autor del texto que se resiste a cualquier tipo de ocupación de su yo estético por otros yos que definen el paradigma literario.

A pesar de que el repertorio textual de Bloom es de amplitud y profundidad excepcionales, su espacio hermenéutico se concentra en la literatura en inglés y, en particular, en sus grandes referentes clásicos, desde Milton a Shakespeare. Hay incursiones en las literaturas en otras lenguas, pero la literatura europea para Bloom tiene su núcleo paradigmático en la lengua inglesa y, en particular, en Shakespeare. Dante, Cervantes y Tolstoy son también determinantes, pero es aparente que, para Bloom, el núcleo originador es siempre Shakespeare. En él parecen realizarse todos los componentes más constitutivos de la literatura. El nexo de América con Europa ocurre, por tanto, a través del medio anglófono que aparece privilegiado como primordial. Los otros componentes de la cultura europea se perciben como constitutivos del repertorio y la norma canónicos, pero en un término menos prominente y decisivo. Tan solo las culturas clásicas grecolatina y hebrea parecen ser comparables en sus ramificaciones culturales a la inglesa. Al núcleo inglés y de Shakespeare hay que añadir, por tanto, los complementos esenciales de Platón y los estudios bíblicos.

Más allá de las oscilaciones históricas que, para Bloom, son circunstanciales, es aparente que el nexo entre Europa y América no se ha quebrado nunca para él. Ha sufrido, a lo más, solo interrupciones o perturbaciones ocasionales que no han llegado a afectar a sus fundamentos constitutivos. El imperativo clásico junto con la privilegización de la escritura literaria por encima de otros medios, como el de la imagen visual, son los rasgos definitorios de la propuesta cultural de Bloom.

EL YO MAGNIFICADO. BLOOM Y UNAMUNO. La literatura es para Bloom un tema esencial y urgente, ineludiblemente inserto

en la evolución no solo de la cultura sino de toda la condición contemporánea. Lo que afirma Bloom es que lo que hagamos con las obras literarias, cómo las enjuiciemos y evaluemos, afecta al núcleo de lo que constituye la contemporaneidad. Esa es la razón por la que Bloom fustiga lo que a él se le aparece como la frivolidad e insustancialidad de una parte de la literatura y el pensamiento actuales. Para Bloom, lo que hagamos con Homero, Shakespeare, Cervantes y Kafka es de significación capital para el destino de la humanidad, porque para él la cultura es nietzscheanamente *blutig*, es dramática, está hecha con la propia «sangre» y afecta a *toda* la humanidad y no solamente a un reducido grupo de especialistas académicos. Ese es un atributo innegable de la empresa intelectual de Bloom: reconstituye el valor primordial de la cultura literaria frente a lo que él percibe como los ataques de formas culturales disgregadoras que son tendentes a desvirtuar la naturaleza de la historia de las ideas occidentales. Frente a esa amenaza y desafío, Bloom no duda en afirmar su posición de afirmación de la tradición cultural.

Puesto que la literatura no es solo una práctica académica sino que tiene consecuencias determinantes para la vida de cada lector o lectora, Bloom favorece la subjetificación de la experiencia de la literatura. Por ello, fija su atención en los intercambios que existen entre los productores de la textualidad y sus receptores. Para Bloom, la literatura es una experiencia personal que implica y moviliza todos los mecanismos intelectuales y emotivos del lector.

Ante esta posición de tanto apremio intelectual no es sorprendente que Bloom sea extraordinariamente exigente con la calidad de la obra y sus efectos en la sociedad contemporánea. La crítica se define en él como *polemos*, como antagonismo y polémica con aquellos que, precisamente por mantener posiciones diferentes, ayudan a perfilar mejor la propia. Dentro de la historia intelectual moderna, esta característica está vinculada con Unamuno, otro autor que también percibe el discurso intelectual a partir de un posicionamiento antagonístico con segmentos y tendencias de su época que él juzga como un asalto a su supervivencia intelectual. En el

caso de Unamuno, el peligro procede, no de formas disonantes y disgregadoras de la cultura, como en Bloom, sino de las metodologías asociadas con el materialismo empiricista de su época, que Unamuno juzga como incompatibles con una visión personalizada y espiritual de la historia.

Bloom obtiene su identidad de la cultura occidental más representativa y tradicional. Unamuno la adquiere de su adhesión absoluta a posiciones afines a la suya. Ambos comparten una hermenéutica de lectura en la que la conciencia interpretativa de un *Ur-Leser*, un lector ideal, sobreimpone una aproximación personal y subjetiva a los datos de la textualidad. Unamuno transforma la textualidad preestablecida de los grandes textos —el *Quijote*, la *Vida* de santa Teresa o los poemas de san Juan de la Cruz— y la convierte en la prolongación de su propio yo. Bloom, por su parte, hace de la literatura un campo de experimentación y verificación de su teoría de la conflictividad *agónica* de la influencia, el *misreading* que los autores se ven forzados a ejercer para realizar su defensa del yo personal frente a la imposición de la obra de autores precedentes.

En Unamuno, el yo personal se defiende a sí mismo frente a un otro que intenta definir el yo a partir de sus principios. La voz y la mirada ajenas aparecen como la máxima amenaza para la propia identidad del yo. Numerosos personajes ficticiales de Unamuno realizan una defensa a ultranza de sí mismos frente a la percibida invasión externa. Desde Augusto Pérez a Tula, las figuras de Unamuno se realizan a partir de un enfrentamiento para afianzar la identidad propia. El mismo Unamuno lleva esa confrontación a la historia del pensamiento moderno y, en *El sentimiento trágico de la vida*, entra en una «agonía» incesante con las grandes figuras de la historia intelectual, desde Kant hasta Hegel y Comte. Tula en *La tía Tula* prevalece en el ámbito de su familia gracias a su fortaleza frente a los acosos de los otros miembros de la familia que finalmente acaban cediendo frente a la afirmación férrea de su visión.³

³ MIGUEL DE UNAMUNO, *El sentimiento trágico de la vida*, Espasa Calpe, Madrid, 1997; *La tía Tula*, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

Unamuno crea un modelo propio que reescribe la historia de la filosofía y la literatura para reubicarla dentro de su sistema personal.⁴

De modo similar, Bloom re-lee también la evolución de la historia estética moderna de modo que su hogar intelectual en el que habita y reside no se vea perturbado o destruido por componentes espurios. La estabilidad del *Heim* de la cultura occidental es esencial para el mantenimiento de su identidad y definición intelectuales. En la casa de la cultura de Bloom debe haber unos puntos de referencia incuestionados e inamovibles que hagan que esa casa pueda ser concebida como propia al estar asociada con una línea continua de la historia intelectual.

Tanto en Unamuno como en Bloom existe un imperativo de estabilidad que requiere la eliminación de las amenazas contra el orden cultural. El *Heim* de Unamuno tiene como núcleo constituyente y fundacional la figura mitificada de un Jesucristo sangrante que, a través de su divinidad sacrificada, asegura y garantiza la individualidad del yo. En ese *Heim*, Unamuno halla un amparo epistemológico y afectivo a partir del cual es posible reemplazar el edificio para él en ruinas de la razón cartesiana y positivista. De ese modo, la figura de Jesucristo adquiere una definición más filosófica que religiosa.

La emotividad y el drama sustituyen al discurso racional como la metodología para obtener una forma de conocimiento más fiable que la convencional en la modernidad. El hogar epistemológico de Unamuno conecta con la teología kierkegaardiana y la afirmación trágica de Nietzsche. La búsqueda de la permanencia ontológica concluye en Unamuno en el desgarramiento personal, la imposibilidad de hallar formas sintéticas fiables de inserción de su yo personal en el cosmos. No obstante, la subjetificación del proceso cultural en Unamuno conduce a la exaltación y al engrandecimiento del yo personal que halla así un modo de seguridad y afirmación. La

⁴ GONZALO NAVAJAS, *La utopía en las narrativas contemporáneas (novela/cine/arquitectura)*, Pressas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2008, p. 25.

inmortalidad puede realizarse por medio de la definición y el control de las ideas que el yo hace de los otros.

Por su parte, el *Heim* de Bloom tiene como centro a Shakespeare, al que Bloom atribuye «our capacity for cognition» («nuestra capacidad para el conocimiento»).⁵ A partir de ese núcleo de conocimiento fundamental, la organización y estructuración del hecho estético se facilita sobremedida. Shakespeare proporciona el lenguaje, los conceptos y la perspectiva crítica para organizar el medio de la cultura de manera cohesiva. En su obra poética y dramática se hallan contenidos todos los arquetipos humanos y estéticos fundamentales que luego pueden ser trasladados a otros textos.

Es interesante notar que, en un crítico que, como Bloom, privilegia profundamente la visión clásica y la fijación en unas raíces culturales históricas primordiales, se produzca un giro desde el drama clásico griego a Shakespeare. No es que Bloom no reconozca la relevancia esencial del drama clásico. Juzga que para la crítica moderna, sobre todo de origen anglófono, el discurso de Shakespeare abarca un repertorio humano y cognitivo más amplio que el medio mitológico de la tragedia griega de Sófocles, por ejemplo.

La permanencia e inmortalidad estéticas de los *great books* en Bloom son las formas paralelas a la inmortalidad personal del yo en Unamuno. La figura del autor queda así salvaguardada porque se funda originariamente en un autor excelso como Shakespeare. La garantía de la figura del autor y de la obra deriva de un emblema icónico estético incuestionable. Frente a los ataques de la crítica deconstructiva, el autor y su obra se reafirman inequívocamente.

El autor está vivo y la organización canónica es un signo de vitalidad estética y crítica. El canon aparece como un *memory system*, una estructura mnemotécnica para que los grandes textos del pasado no desaparezcan, abrumados por la información ilimitada e indiscriminada de la era de la comunicación digital y visual. El canon conlleva sistematización y permanencia y se contrapone así a la efimeridad y

⁵ HAROLD BLOOM, *The Western Canon: the Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, Nueva York, 1994, p. 39.

fugacidad de los innumerables objetos e invenciones banales de la época actual, que Gilles Lipovetsky denomina «hipermodernidad», y que promueve la proliferación de unas formas artísticas vacuas y dispensables.⁶ El canon sirve como una protección firme contra la vulgaridad que es propia del último segmento de la periodización histórica que Bloom denomina la «edad caótica».

En la terminología de Bloom, esa época se corresponde con la actualidad y se inicia con los experimentos formales en torno a la fragmentación de las múltiples configuraciones de la identidad personal del yo con Pirandello, Unamuno, Proust y Bernard Shaw, y concluye con la figura icónica y definidora de Warhol, que recapitula, según Bloom, la pérdida del orden y la simetría propias de la estética de las últimas décadas del siglo xx, sobre todo en las artes plásticas y visuales, afectadas directamente por la revolución de las nuevas técnicas de la imagen.

Es comprensible que sea Beckett y su obra *Fin de partida* los que centren el paradigma del caos de nuestra época. Beckett, como Antonioni en el cine (*Il Deserto Rosso*, por ejemplo), duda de las posibilidades de hallar un lenguaje común para los seres humanos de la época contemporánea. Los personajes de Beckett y del modelo de la incomunicación vinculada a la filosofía del otro castrador (Sartre) son incapaces de hallar una salida satisfactoria al desorden actual y en el mejor de los casos lo circundan y evaden a través de la ironía y la elipsis. Las edades previas de la historia del pensamiento y el arte (teocrática, aristocrática y democrática, según Bloom) responden a un impulso jerárquico que es decreciente en la ordenación de la pirámide jerárquica. De Dios se pasa a los grupos prepotentes y de ellos al *demos*, o pueblo o masa indistinta. La verticalidad se quiebra de manera definitiva con la llegada de la hibridez posmoderna, de la que Bloom parece desinteresarse.

La incapacidad de captar y asimilar la fluidez que aportan los nuevos medios de comunicación es uno de los temas irre-

⁶ GILLES LIPOVESTSKY, *Les temps hypermodernes*, Grasset, París, 2004, p. 76.

sueltos en el sistema crítico de Bloom. Unamuno no pudo llegar nunca a reconciliarse con los métodos y objetivos del paradigma de la ciencia positiva y Bloom parece no poder hacerlo con los procedimientos del lenguaje y los conceptos propios de la crítica de la modernidad que la deconstrucción derridiana aporta. En ambos autores, el imperativo ontológico es fundamental hasta el punto de que les impide la incorporación de los conceptos y la metodología de la contingencia que ambos perciben como un desafío frontal a sus propuestas. Creo que es precisamente en la necesidad de integrar interactivamente los dos procedimientos donde se hallan las vías más fructíferas de la epistemología y la hermenéutica crítica actuales.

El método crítico de Bloom es especialmente relevante porque reafirma la necesidad de la temporalidad histórica y de la conexión irrenunciable con el pasado clásico y normativo. Esa conexión no está concebida en él como un procedimiento de *imitatio* y réplica de unos emblemas culturales insuperables. El presente puede afirmarse a sí mismo, pero debe hacerlo asumiendo y asimilando los grandes textos del pasado de manera activa. Bloom, como Unamuno, dinamiza la literatura clásica, que en él deja de ser un objeto inerte de museo, y la hace vital. Don Quijote y santa Teresa dialogan con Unamuno y vivifican y orientan su propia obra. El diálogo de Bloom con los grandes autores es de naturaleza intelectual, como crítico más que como escritor y filósofo. En ambos casos, la memoria histórica es esencial. En Unamuno, como modelo eterno de reflexión intelectual. En Bloom, como norma estética inequívoca que irradia su influencia sobre el presente.

PERSPECTIVAS PARA EL SIGLO XXI. Más allá de su reduccionismo ontológico y español, Unamuno aportó al lenguaje de todo el siglo XX su ingente capacidad para la revitalización de las ideas y la historia cultural. Bloom comparte también la urgencia y el *Angst* de la cultura que son típicas de Unamuno. Ambos autores promueven un concepto dialéctico de la cultura que opera más por la confrontación antagónica que

por el consenso. El debate cultural es en ellos apasionado y «cruento» y se sitúa deliberadamente al borde del precipicio cultural. Unamuno no cedió nunca a los embates de un modelo estrechamente empiricista que llegó a ser hegemónico en la epistemología decimonónica. Bloom no cede frente a la diversificación y la pluralidad múltiples de la cultura, que es característica del momento finisecular del siglo xx. La resistencia a una situación cultural invasoramente prevaleciente y la aportación de un método de lectura alternativo son sus grandes aportaciones.

En ambos casos, tanto para Bloom como para Unamuno, la lectura no es un proceso pasivo sino una actividad dinámica, dual y agónica, con una textualidad ajena. Para ellos, el libro no es un objeto admirable que ha perdido la primacía y la relevancia que tuvo durante siglos, sino que todavía debe aportar el núcleo esencial de la cultura. Leer subjetivamente, posesionarse del texto y hacerlo propiedad del yo lector, dejarse invadir por una identidad ajena para transfigurarla a través de la lectura, sigue siendo en Bloom —por encima de su explícito pesimismo cultural con relación a la escritura y la literatura— un acontecimiento excepcional y decisivo para el sujeto individual y la colectividad.

EPISTEMOLOGÍAS DEL ERROR
UN CONTEXTO PARA HAROLD BLOOM

Julián Jiménez Heffernan

Alas, a poem *has* nothing, and
creates nothing.⁷

HAROLD BLOOM

El idioma crítico de Harold Bloom ha sufrido diversas modificaciones con el tiempo, pero el meollo de su mensaje se mantiene prácticamente inmutable: ni el formalismo crítico (de los *new critics* primero, y luego estructuralista) ni la sociología literaria (en sus diversas manifestaciones: neomarxismo, neohistoricismo, *cultural studies*, feminismo) pueden ni podrán someter a la rara energía imaginativa del texto literario. El mensaje es opulentamente romántico. Pero dicha opulencia, en Bloom, es todo menos inocente. En rigor, su proyecto hermenéutico global no se distancia en exceso del de otros pensadores occidentales que, como Heidegger, han hecho de la «indomesticabilidad» temática el signo de identidad de los textos significativos (literarios o filosóficos). Por *indomesticabilidad temática* se entiende la reticencia que un texto o un *corpus* textual agavillado en torno al dispositivo «autor» manifiesta a ser

⁷ *Kabbalah and Criticism*, Continuum, Nueva York, 1975, p. 122.

traducido en términos predicativos (apofánticos, miméticos), precisamente los términos que facilitan la traducción sociológica del texto, es decir, su conversión en calderilla referencial susceptible de rentar en el mercado teórico contemporáneo.

En la estela crítica de Heidegger se han ido desmontando, por ejemplo, las pretensiones de sistematicidad que frecuentemente se asocian al pensamiento de Platón o Nietzsche. Del mismo modo, el propio pensamiento de Heidegger prescribe su indomesticabilidad constitutiva, esto es, su resistencia a ser convertido en un sistema intelectual tan comprensible como explicable. Que un texto o un *corpus* textual no pueda ser ni temáticamente reducido ni vertido en sistema fue la exigencia inaugural de Bloom en su ingreso en el campo crítico. Se oponía, en concreto, a la reducción temática de Shelley (como supuesto portavoz del ateísmo, del neoplatonismo) y a la reducción sistemática de Blake y Yeats (como presuntos constructores de rigurosos sistemas visionarios). Esta doble oposición se saldaba, en general, con un impresionante aluvión de escombros, obtenidos de la voluminosa *pars destruens* de sus argumentos. La *pars construens*, en cambio, quedaba reducida a un escueto ademán hiperbólico y laudatorio, apoyado en ocasiones en la cuestionable solidez conceptual de un término como el de *anomalía*.

Lo más significativo, lo más poblado de energía distintiva del texto literario solo podía conceptualizarse, bajo la presión de una lógica que era ya en sí misma una dialéctica, como aporía, punto ciego, contradicción o anomalía. Esta conceptualización acarrea, inevitablemente, cierto fatalismo hermenéutico: el texto significa en la medida en que no puede ser leído, su lugar de significación es lo que la exégesis temática o sistemática no alcanza a enunciar. El tiempo (hermenéutico, no cronológico) será el cómplice idóneo del nuevo exégeta negativo, pues el tiempo amontona los textos que no leen (o mal leen: *misread*) al texto que es objeto de examen. Ese montón es el archivo del exégeta. Su misión es trazar, de forma invertida, un itinerario de cegueras, omi-

siones y tachaduras, es decir, reconstruir el curso vestigial de una tergiversación. La lección final es que el texto examinado también es, pese a su voluntad de originación, un sedimento indicial de trampas interpretativas.

Bien sabido es que el idioma crítico de Bloom, a partir de los sesenta, fue incorporando el léxico hermenéutico de la retórica, de forma que la «anomalía» quedaba crecientemente encriptada como *antítesis*⁸ y *contradicción tropológica*, aunque no siempre entre dos energías retóricas, sino más bien entre una pulsión figural y una pulsión enunciativa. Los escritos de la década de los setenta y primeros ochenta estuvieron sometidos a este dictado retórico. Términos como *ironía*, *crisis* y *catástrofe* emergen también, de manera recurrente, en un intento exorbitante por localizar la naturaleza (narrativa, tropológica, teleológica) del colapso textual que da lugar al sentido.⁹ Luego, desde mediados de los ochenta en adelante, de manera, por cierto, simultánea al distanciamiento explícito de Bloom respecto de su presunta aventura deconstructiva, este idioma crítico ha ido buscando y encontrando otras opciones. La *anomalía* es ahora *invención*, *exuberancia*, *singularidad*, *potencia cognitiva*, *originalidad*,¹⁰ *extrañeza...*, variaciones conceptuales que tratan de etiquetar una noción compleja de energía imprevisible. Después de todo, el problema y la grandeza de Bloom ha residido y reside en la testarudez con la que sigue forzando la restauración como *force* que subtiende a toda *signification*: con ello instala una avería crónica en el proyecto estructuralista.

Mi propósito en este ensayo es explorar, de manera sucinta, las razones implícitas que empujaron a Bloom a em-

⁸ La idea de una imaginación caracterizada como *antithetical* es ya dominante en su espléndido ensayo sobre Yeats: *Yeats*, Oxford University, Oxford/Nueva York, 1970.

⁹ Los ensayos recogidos en *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (Oxford University, Oxford/Nueva York, 1982) expresan claramente esta oscilación conceptual.

¹⁰ El concepto de «originalidad» ondea desinhibidamente en las páginas de *Shakespeare: the Invention of the Human* (Riverhead Books, Nueva York, 1998).

plear, durante sus años duros de la década de los setenta, los años más ofuscadamente deconstructivos y ambiciosamente teóricos, como versión conceptual de esta energía el término *error* o *aberración*. Mi sospecha es que dicha opción encerraba una inmensa pertinencia teórica. De ser así, la ofuscación deconstructiva de Bloom pudo no ser tal. Los términos del problema siguen estando en el mismo lugar en que los dejó el crítico, hace casi treinta años, en su excelente ensayo sobre el «Autorretrato en espejo convexo» de Ashbery:

The antithetical critic, following after the poet of his moment and his climate, must oppose to the abysses of Deconstruction's ironies a supermimesis achieved by an art that will not abandon the self to language.¹¹

El problema de esta advertencia estriba en la admisión implícita de una pérdida acechante: el abandono como pérdida (error/errar) del yo en el lenguaje. Y es que nadie dijo que ciertas prácticas deconstructivas hicieran otra cosa que advertir: señalar un lugar de extravío. Este ensayo es, pues, una exploración que trata de proporcionar un contexto, un contexto romántico, sin duda, pero también revisionario, diríamos, en especial a la luz de la desconfianza creciente que la deconstrucción despierta entre el academicismo contemporáneo; una desconfianza que, como en el caso de Bloom, aunque por razones ciertamente diferentes, afecta a los que fueron sus más enérgicos simpatizantes.

En su prólogo a las *Ansichten der Natur*, Alejandro Humboldt expresa su malestar ante la inadecuación entre el objeto de su libro y el lenguaje utilizado. Las dificultades de composición se originan, explica el viajero romántico, en la vasta riqueza del objeto natural, en la inagotable plenitud de realidades que compone el nuevo cosmos explorado. El escritor debe acomodar su pluma a dicha plétora y solo le cabe el tratamiento estético de la nueva realidad. La prosa se torna poética y las ideas, lejos de desarrollarse, sucumben a un extravío inexorable:

¹¹ HAROLD BLOOM, «The Breaking of Form», en *Deconstruction and Criticism*, Continuum, Nueva York, 1979, p. 37.

*Das Gefühl und die Phantasie ansprechend, artet der Stil leicht in eine dichterische Prosa aus. Diese Idee bedürfen hier keiner Entwicklung, da die nachstehenden Blätter mannigfaltige Beispiele solcher Verirrungen, solchen Mangels an Haltung darbieten.*¹²

«Tout ce qui est dans la nature est dans l'art», asegura Victor Hugo, algunos años después, en su célebre prefacio a *Cromwell*.¹³ Con todo, el dramaturgo francés era también consciente de la necesaria deformación que debía operar el arte sobre la vastedad de lo real. Hablaba así del nuevo drama romántico como de un espejo de concentración («miroir de concentration»)¹⁴ donde la naturaleza se refleja, o más bien se refracta. A pesar de que ambas posturas son un claro síntoma de la osadía desmedida que caracteriza a la literatura romántica, las palabras de Humboldt exhiben una prudencia singular. Resulta especialmente fascinante la causalidad que establece entre prosa poética (*dichterische Prosa*) y error (*Verirrungen*). Este último término condensa, en rigor, una amplísima virtualidad semántica. La etimología nos recuerda que todo error es, antes que nada, un extravío espacial, esto es, un errar: *ver-irren*. Las preguntas son: ¿qué se pierde en la prosa de las vistas naturales?, ¿dónde se origina el extravío y por qué motivo?, ¿qué relación existe entre la fantasía poética y el descarriarse conceptual del texto?

Esta inquisición múltiple nos conduce a la idea de «*aberración*». El término carecería de interés si no fuese porque fue empleado de manera repetida, obsesiva me atrevería a decir, por uno de los lectores más perspicaces que ha tenido la literatura romántica. Me refiero al crítico belga Paul de Man. En uno de sus ensayos más citados, ubicado en el umbral de un texto visiblemente programático, *Allegories of Reading*, se lee la formulación más contundente del pensa-

¹² ALEXANDER VON HUMBOLDT, *Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterung*, J. G. Cottaschen, Stuttgart, 1807, p. VII. (Las cursivas son mías.)

¹³ VICTOR HUGO, *Préface à «Cromwell»* (1827), Garnier-Flammarion, París, 1968, p. 79.

¹⁴ VICTOR HUGO, *Préface à «Cromwell»*, p. 90.

miento crítico del belga: «Rhetoric radically suspends logic and opens up vertiginous possibilities of referential *aberration*».¹⁵ Esta frase se presenta como una invitación al vértigo metafísico. La noción de «aberración referencial» exige, como contrapunto lógico, la idea enfrentada de un reposo o una ubicación referencial. Ello nos arroja hacia una consideración de la verdad como correspondencia entre lenguaje y referente extraverbal. En una célebre conferencia sobre la esencia de la verdad dictada en 1930, Heidegger avanzaba una definición sucinta del concepto común de «verdad»: «Das Wahre, sei es eine wahre Sache oder ein wahre Satz, ist das, was stimmt, das Stimmende».¹⁶ La definición, de claro origen aristotélico y resonancias escolásticas, queda presidida por la idea central de «correspondencia», «ajuste», «concordancia», «armonía» o «conformidad» (*Übereinstimmung*). Así, la expresión verdadera es la que concuerda con el objeto al que alude: «Eine Aussage ist wahr, wenn das, was sie meint und sagt, übereinstimmt mit der Sache, worüber sie aussagt».¹⁷ La idea de «correspondencia» aleja esta definición de verdad de esa otra comprensión del término *aletheia* que el propio Heidegger analizaba en su estudio sobre la epistemología platónica. La noción griega de «verdad» se apoya en la metafórica de la «aparición», del «desocultamiento» (*Unverborgenheit*), en una suerte de epifanía ontológica.¹⁸ Ya en *Sein und Zeit* (1927) buscaba Heidegger ensamblar ambos conceptos de «verdad».

¹⁵ PAUL DE MAN, «Semiology and Rhetoric», en *Diacritics*, 3/3 (1973), pp. 27-33; reeditado en *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University, New Haven, 1979, pp. 3-19; en concreto, p. 10.

¹⁶ MARTIN HEIDEGGER, *Von Wesen der Wahrheit*, Vittorio Klostermann, Fráncfort del Meno, 1949, p. 7.

¹⁷ MARTIN HEIDEGGER, *Von Wesen der Wahrheit*, p. 7.

¹⁸ «Die Bedeutung des griechischen Wortes für Wahrheit, Unverborgenheit, hat zunächst gar nichts zu tun mit *Aussage* und dem Sachzusammenhang, auf den uns die übliche Umgrenzung des Wesens der Wahrheit brachte: mit Übereinstimmung und Richtigkeit», en MARTIN HEIDEGGER, *Vom Wesen der Wahrheit: zu Platons Höhlengleichnis und Theátet* (semestre invernal de 1931-1932), en *Gesamtausgabe*, vol. 34, Vittorio Klostermann, Fráncfort del Meno, 1988, p. 11.

La verdad como concordancia o *adequatio intellectus ad rei*¹⁹ estaba necesariamente apoyada en una idea de «verdad» como descubrimiento. La relación del lenguaje con la verdad no quedaba reducida a la consideración del juicio como lugar de la verdad, sino que el logos se presentaba, para el filósofo, en su dimensión originariamente apofántica o reveladora. Retorna de este modo a la idea, central en la tradición metafísica de Occidente, de «verdad» como desocultamiento. Así se explica que en su conferencia de 1930, reelaborada posteriormente en 1940 e impresa en 1943, recurra Heidegger al concepto de «anti-esencia», un irreductible metafísico que se hace habitar en el seno de la esencia de la verdad. Dicha no-esencia es un ocultamiento lacerante inscrito en el origen de la verdad, y fuente última de todo desvío, de toda discordancia, inadecuación o error. Nace así el concepto de «errancia» (*Die Irre*) que Heidegger define del siguiente modo: «Die Irre ist das wesentliche Gegenwesen zum anfänglichen Wesen der Wahrheit».²⁰ El error, en definitiva, mora en la esencia de la verdad. El error se identifica aquí con ese «decaer» (*das Verfallen*) del ser ahí en la habladuría, la ambigüedad, la falsedad.²¹ El hombre, por demás, emerge como silueta errante, como cifra extraviada en la inmensa red de contingencias, errores y despropósitos que constituye el desocultamiento temporalizado de lo oculto: «Der Mensch irrt. Der Mensch geht nicht erst in die Irre. Er geht nur immer in der Irre, weil er ek-sistent in-sistiert und so schon in der Irre steht».²²

¹⁹ Heidegger diserta sobre la fortuna diversa que tendrá esta definición de santo Tomás y aclara la fidelidad de Kant a ella: *Sein und Zeit* (1927), en *Gesamtausgabe*, vol. 2, Vittorio Klostermann, Fráncfort del Meno, 1977, pp. 284-305. El concepto complementario de *verdad* como «aletheia» se estudia en R. BERNASCONI, *The Question of Language in Heidegger's History of Being*, Humanities, Nueva Jersey, 1985; en particular, el capítulo «Aletheia and the Concealment of Concealing», pp. 15-27.

²⁰ MARTIN HEIDEGGER, *Vom Wesen der Wahrheit*, p. 22.

²¹ Heidegger trata este punto en *Sein und Zeit*, 44, b. Una comprimida exposición del problema se encuentra en M. FERNANDA BENEDITO, *Heidegger en su lenguaje*, Madrid, Tecnos, 1992; en particular, «La esencial falsedad del lenguaje comunicativo», pp. 35-42.

²² MARTIN HEIDEGGER, *Vom Wesen der Wahrheit*, p. 22.

El acto mismo de pensar, la pregunta por el ser del ente, se inscribe también en el proceso eterno de la errancia. El pensamiento recorre inversamente el proceso del errar en que se constituye la historia inacabada de la metafísica.²³ La posición de Heidegger respecto de la relación entre lenguaje y verdad no es única. El problema le ocupó desde la redacción de su tesis doctoral sobre las categorías del ser en Duns Escoto, y no es un problema que recibe soluciones cómodas o elegantes. En cualquier caso, esta breve cala nos ha permitido tropezarnos con una certeza inexpugnable: el lenguaje no es, para Heidegger, un plano de reflexión o especulación de lo real. La verdad no emerge, pues, de una adecuación del juicio enunciativo con el objeto o evento de la realidad. El error pertenece por derecho propio a la esencia última de una verdad que prorroga indefinidamente su aparición. El espacio de dicha aparición, huelga señalar, es el lenguaje. Y el error o errancia es la esencia constitutiva de dicha aparición, la responsable del «decaer» del logos originario en falsedad e incomunicación. Retornamos así a la estridencia crítica de De Man: «Rhetoric radically suspends logic and opens up vertiginous possibilities of referential aberration». Para el belga, el lenguaje retórico, a diferencia del lenguaje lógico, es un espacio de errancia constitutiva. Dicha errancia provoca la deslocalización de la referencia, la imposibilidad, en términos de Heidegger, de acudir a una noción de «verdad» como «conformidad». Un lenguaje retórico es, pues, un lenguaje que ha desertado necesariamente del mundo de las referencias objetivas. Su verdad o falsedad queda en suspenso: su esencia es la errancia, el eterno decaer, el desvío infinito. Así, los escrúpulos estilísticos que manifestaba Humboldt en la obertura de sus *Ansichten* estaban más que justificados. Una manipulación poética, esto es, retóricamente sobredeterminada del objeto natural, ponía en juego la presencia misma de dicho objeto en el seno del texto: la desaparación, en suma, de la naturaleza misma.

²³ En este sentido son iluminadores los comentarios de OTTO PÖGGELER en su magnífico estudio *Der Denkweg Martin Heideggers*, de 1963 (*El camino del pensar de Martin Heidegger*, Alianza, Madrid, 1993, pp. 112-116).

Esta comprensión del lenguaje ha provocado airadas reacciones entre miembros de las comunidades académicas anglosajonas. El malestar es justificable. De Man no siempre enseñaba sus cartas. Con todo, su comprensión del lenguaje literario como un error-errar constitutivo estaba suficientemente avalada por cierta tradición. Y es aquí donde querría incidir. La tradición en que se apoya es un conjunto disperso de reflexiones sobre el lenguaje que no es asimilable a ninguna de las ortodoxias lingüísticas al uso: ni a la lingüística con origen en Saussure, ni al positivismo lógico, ni a la lingüística de carácter funcional o pragmático. Con todo, comprender las tesis de De Man exige, como paso necesario, atender la caracterización del lenguaje que emergió del positivismo lógico. Así, por acudir a un ejemplo clásico, Ayer reaccionó agriamente contra la comprensión relacional de la verdad, pero no dudó en criticar el lenguaje metafísico por su falta de sentido literal, esto es, por el espejismo gramatical sobre el que estaba construido.²⁴ Y la confianza desmedida en el análisis lógico para detectar los errores gramaticales, esto es, el sinsentido de cierta literalidad, es un síntoma claro de una creencia profunda en el lenguaje como constructo lógico que especula la realidad. Aquí Ayer no hacía sino abdicar a las célebres tesis de Rudolf Carnap sobre el lenguaje metafísico.²⁵ Ni siquiera el Wittgenstein de las *Philosophische Untersuchungen* pudo escapar del todo a la furia empirista y referencialista de su *Tractatus*, pues asume cierto grado de comunidad lógica entre el orden del lenguaje y el orden de lo real. Ello se hace patente en la esfera del pensamiento:

Das Denken is mit einem Nimbus umgeben. —Sein Wesen, die Logik, stellt eine Ordnung dar, und zwar die Ordnung a priori der Welt, d.i.

²⁴ A. J. AYER, *Language, Truth and Logic* (1936), Penguin, Londres, 1974. El problema de la verdad se trata en las páginas 116-122. La crítica al lenguaje metafísico está en las páginas 54-61.

²⁵ Aludo al ensayo «Überwindung der Metaphysik durch Logische Analyse der Sprache», en *Erkenntnis*, vol. II, 1932. La versión española está en el volumen conjunto compilado por Ayer en 1959: *El positivismo lógico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, pp. 66-87.

dir Ordnung der *Möglichkeiten*, die Welt und Denken gemeinsam sein muss.²⁶

Bien es cierto que la filosofía del lenguaje de corte analítico habría de acabar tropezándose con las insuficiencias de la teoría mimética o referencialista del lenguaje. Rorty ha explorado con perspicacia los límites de dicha comprensión del lenguaje, y de la filosofía, como «espejo de la naturaleza», y no dudó en conceder gran parte del mérito a Davidson.²⁷ Con todo, hay que señalar que dos ensayos de este último filósofo, «Reality without a Reference» y «The Inscrutability of Reference» se apoyaban en el violento anatema contra la referencia que Quine promulgó en su celeberrimo ensayo «Two Dogmas of Empiricism» y que luego desarrolló en *Word and Object* (1960).²⁸ «Limits of the Literal» era el rótulo que abría la parte final del libro de Davidson, en un gesto de clara apertura a los abismos antirreferenciales del lenguaje metafórico, esto es, literario. La apertura simétrica de Rorty, proverbialmente generosa, arranca de Davidson y se hunde en el relativismo lingüístico de Nietzsche y Derrida, en una apoteosis de la contingencia o la inmanencia cuyo punto de partida es, de una vez por todas, «to drop the idea of languages as representations».²⁹

²⁶ L. WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, ed. bilingüe de L. M. Valdés, Crítica, Barcelona, 1988, p. 116.

²⁷ Me refiero al punto 1 del capítulo VI, «Epistemology and Philosophy of Language», de su excepcional estudio *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton University, Princeton, 1980). Publicado contemporáneamente por Blackwell, Oxford. El punto es «Pure and Impure Philosophy of Language», pp. 257-266. Hierro Pescador ofrece un elegante resumen de esta problemática, hasta desembocar en Strawson y Davidson, en «Unidad y diversidad del análisis filosófico», en *Significado y verdad: ensayos de semántica filosófica*, Alianza, Madrid, 1990, pp. 29-47.

²⁸ Los ensayos de DONALD DAVIDSON están en *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford University, Oxford/Nueva York, 1984, pp. 215-225, 227-241. El ensayo de W. V. QUINE se publicó en *The Philosophical Review* (1951) y luego se reeditó en *From a Logical Point of View*, Harvard University, Cambridge (Massachusetts), 1953.

²⁹ R. RORTY, «The Contingency of Language», en *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University, Nueva York, 1989, pp. 3-22; en concreto, p. 21.

Y con este relativismo volvemos a De Man y a su idea de «aberración». La obsesión que inauguraba el quehacer crítico del belga era, después de todo, forzar a la filología a renunciar a la noción de «referencia». Sus ensayos de *Blindness and Insight* comparten todos esta animadversión hacia la ilusión mimética o representacional del lenguaje, hacia lo que denomina en una ocasión «the fallacy of unmediated expression».³⁰ De ahí su renuencia a claudicar ante los hábitos críticos del psicologismo empiricista o existencialista. Esta actitud estalla en el ensayo, ya citado, que abre *Allegories of Reading*, donde manifiesta su malestar ante la terca supervivencia de la referencia extraverbal en la escritura crítica:

We may no longer be hearing too much about relevance but we keep hearing a great deal about reference, about the non verbal «outside» to which language refers, by which it is conditioned and upon which it acts.³¹

De Man ironiza contra lo que denomina «the foreign affairs, the external politics of literature». La pregunta que queda en suspenso es saber si realmente se puede prescindir del ministerio de asuntos exteriores en el ámbito de los estudios literarios. Si es así, el problema se traslada inexorablemente a la cartera de interior. Aquí De Man busca, como decíamos, rápidas alianzas. Una de las más fructíferas fue su lectura de un ensayo de Benjamin, *Die Aufgabe der Übersetzer*, en el que el filósofo reflexionaba sobre el fenómeno de la traducción a raíz de una versión alemana de los «Tableaux parisiens» de Baudelaire. Benjamin negaba allí el valor comunicativo o declarativo de la poesía: «Ihr Wesentliches [de la poesía] ist nicht Mitteilung, nicht Aussage».³² En su opinión, el traductor debe renunciar a la búsqueda del significado del poema y concentrarse en el modo de significación

³⁰ PAUL DE MAN, «Criticism and Crisis», en *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Theory*, University of Minnesota, Minneapolis, 1983, pp. 3-19; en particular, p. 9.

³¹ PAUL DE MAN, «Semiology and Rhetoric», en *Allegories of Reading*, p. 3.

³² «Die Aufgabe der Übersetzer», en *Charles Baudelaire: «Tableaux parisiens»*, en *Gesammelte Schriften*, Fráncfort, 1985, vol. 2, pp. 9-21.

(«Art des Meines»), esto es, en la urdimbre retórica que de manera mecánica y ab-errante ata y desata los significantes. De este modo se cancela la falacia mimético-referencialista y el poema queda liberado de la ilusión de un significado. No hay, en esta visión del sentido, posibilidad alguna de trascendencia. Como decreta De Man, «translation is the relation from language to language»³³, o sea, un acto hermenéutico radicalmente comprometido con la inmanencia pura del lenguaje. Pero Benjamin iba más lejos. En su opinión, el acto de la traducción nos permite reconducir el original hacia su pureza perdida. Esta es la idea rectora del prólogo a los poemas de Baudelaire: toda traducción es un retorno a un lenguaje olvidado que el texto original oculta. Emerge así la noción, típicamente hebraica, de un lenguaje puro o *reine Sprache* que necesariamente queda fragmentado, como una vasija, en cientos de pedazos dispersos. Los fragmentos son los originales a los que el traductor se enfrenta. La idea de un *reine Sprache* como *grösseren Sprache*, esto es, la postulación de un lenguaje puro, mayor, roto en mil pedazos conduce inevitablemente a la idea de una dispersión postbabélica del Logos. Benjamin no duda en invocar el Evangelio de san Juan: «Auch im Bereiche der Übersetzung gilt: *en arje en ó logos*, im Anfang war das Wort».³⁴

La fragmentación del Logos no solo sucede en el tiempo, sino que genera el tiempo, el devenir histórico. De Man la define como una errancia perpetua y la sitúa en la esencia misma del lenguaje, negando así la posibilidad de que dicha pureza originaria, el Logos, haya existido nunca. El lenguaje es y ha sido siempre un extravío sin lecho, una pérdida sin hogar, una deslocalización sin orígenes posibles:

This movement of the original is a wandering, an *errance*, a kind of permanent exile if you wish, but it is not really an exile, for there is no homeland, nothing from which one has been exiled. Least of all is there

³³ PAUL DE MAN, «Conclusions: Walter Benjamin's *Task of the Translator*», transcripción de una conferencia dictada en la Cornell University en marzo de 1983; luego, editada en *The Resistance to Theory*, University of Minnesota, Minneapolis, 1986, pp. 73-105; en particular, p. 82.

³⁴ WALTER BENJAMIN, «Die Aufgabe der Übersetzer», p. 19.

something like a *reine Sprache*, which does not exist except as a permanent disjunction which inhabits languages as such.³⁵

El principio de la *errancy of language* es tan constitutivo que no solo cancela el regreso al hogar, la *Heimkunft* de Hölderlin, sino que consigue incluso impugnar la nostalgia misma (*Heimweh*) del origen. El lenguaje no se refiere a nada, no significa nada, no comunica nada, no proviene de lugar alguno. El lenguaje es, pura y llanamente, una suerte de hermetismo intransitivo y delirante. El lenguaje transcurre y discurre, avanza en un furioso extravío sin retorno. No hemos salido, en el fondo, del *error* heideggeriano, reformulado luego en el famoso apotegma: «Die Sprache spricht».³⁶ Con todo, la noción de un sistema de signos en perpetua y aberrante movilidad, y la identificación de dicho sistema con el lenguaje natural, era una de las intuiciones centrales en la producción del primer Nietzsche. El filósofo alemán había reconducido, en un curso dictado en el invierno de 1872-1873, el estudio de la retórica a su ámbito originario. Al retroceder a las retóricas pre-ramistas, Nietzsche desautoriza la comprensión meramente ornamental de los tropos, y les devuelve su dignidad epistemológica. La conclusión a la que llega es previsible: siendo el tropo un elemento constitutivo en la urdimbre verbal, se puede afirmar que todo lenguaje está originariamente retorizado. De Man traduce:

No such thing as an unrhetorical language, «natural» exists that could be used as a point of reference: language is itself the result of purely rhetorical tricks and devices... *Language is rhetoric*.³⁷

Ya en 1870 había expresado Nietzsche su convicción de que la actividad aberrante de los tropos en el lenguaje ocasionaba

³⁵ PAUL DE MAN, «Conclusions: Benjamin's *Task of the Translator*», p. 92.

³⁶ MARTIN HEIDEGGER, «Die Sprache», en *Unterwegs zur Sprache* (1959), Neske, Tubinga, 1965, pp. 9-34; en concreto, p. 12.

³⁷ Citado por DE MAN en «Nietzsche's Theory of Rhetoric», en *Symposium*, 28:1 (primavera de 1974), pp. 33-51. Luego, editado como «Rhetoric of Tropes (Nietzsche)» en *Allegories of Reading*, pp. 103-118; en concreto, p. 105. (Las cursivas son mías.)

una grave incertidumbre epistemológica, llegando incluso a lesionar el concepto mismo de «verdad». Con una resignación casi victoriosa, el filósofo expresaba la necesidad ineludible de reducir la noción sacralizada de «verdad» a la indeterminación radical de una errancia retórica: «Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen», una colección, en suma, de relaciones establecidas por el hombre, de alta eficacia poética y cuyo carácter ilusorio, convencional y arbitrario hemos olvidado.³⁸ Nietzsche será uno de los grandes aliados de De Man en su cruzada antirreferencialista. Con aliados así poco hay que temer, pensamos, y De Man le dedica nada menos que tres ensayos de sus *Allegories of Reading*. El riesgo de esta alianza estriba en las múltiples concesiones que De Man acaba haciendo al pensamiento del alemán. En rigor, la postura de Nietzsche es de una aplastante e incondicional contundencia metafísica: el lenguaje es la retórica. Admitir este extremo supone dar validez permanente a la primera frase de la oración de De Man con que abríamos esta discusión: «Rhetoric radically suspends logic». Si, como anuncia Nietzsche, la lógica deserta del lenguaje natural, De Man se ve forzado a expandir su caracterización retórica del lenguaje literario a todo lenguaje. De este modo, el belga termina sucumbiendo al delirio mistificante de un logos genérico estragado por múltiples indeterminaciones. La impenetrabilidad de dicho logos es directamente proporcional a su indemostrabilidad. De ahí la indignación de Habermas ante un lenguaje crítico, como el de Derrida, que también acaba abismándose en una mística del Logos originario y ubicuo.³⁹ Y Derrida fue, como sabemos, el único aliado real en vida —y en muerte— que tuvo Paul de Man.

³⁸ FRIEDRICH NIETZSCHE, «Über Wahrheit und Lüge in aussermoralischen Sinne» (1870), en *Nachgelassene Schriften, 1870-1873*, en *Werke*, Berlín, 1973, p. 372.

³⁹ La crítica de HABERMAS a Derrida se encuentra en el capítulo 7 de *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1985. En la versión castellana: «Sobrepajamiento de la filosofía primera temporalizada: crítica de Derrida al fonocentrismo», en *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 197-224. La inculpación de misticismo se encuentra en las páginas 221-224.

Ya en su bautismo filosófico, el pensador francés analizaba los peligros de la equivocidad en el lenguaje, especialmente en esa suerte de lenguaje trascendental en que Husserl intentaba alojar la verdad de los objetos ideales de la geometría. Obsesionado por el imperativo de la univocidad, el propio Husserl podía prever el destino errático que habría de asolar a un pensamiento trascendental anclado en la materialidad de una escritura equívoca. Como indica Derrida, «l'équivocité est le chemin de toute aberration philosophique». ⁴⁰ Se insinúa de nuevo el fantasma de una aberración que amenaza con anegar la exploración filosófica. Se trata, en rigor, de un fantasma que solo puede ser exorcizado de dos maneras. La primera, la elegida por Husserl, consiste en la reducción metódica del lenguaje empírico y material hasta alcanzar la transparencia de la univocidad pura, hasta alcanzar un idioma, en suma, que hable la historicidad del espíritu, la objetividad ideal. La segunda consiste en internarse en las sedimentaciones múltiples de la equivocidad, apostar por una escritura que, en lugar de reducir, se instale en el campo laberíntico de una cultura *enchâinée* por sus equívocos. ⁴¹ Estamos, con esta segunda opción, ante una apuesta clara por la indeterminación, por el lenguaje como geografía del extravío y la aberración. Derrida vincula esta opción al lenguaje poético-literario y selecciona a Joyce como artífice destacado de la equivocidad.

El narrador irlandés volverá a ser objeto de la atención de Derrida en unas conferencias dictadas en 1982 y 1984 y que aparecieron publicadas como *Ulysse gramophone: deux mots pour Joyce*. Disertando sobre la composición de *Finnegans Wake*, el pensador francés concluye: «Il répète et mobilise et babelise la totalité asymptotique de l'équivoque». ⁴² La *babelización* se presenta así como una actividad que aglutina el poder de dispersión, de constante

⁴⁰ JACQUES DERRIDA, «Introduction» a E. HUSSERL, *L'origine de la géométrie*, Presses Universitaires de France, París, 1962, p. 101.

⁴¹ JACQUES DERRIDA, «Introduction», p. 104.

⁴² JACQUES DERRIDA, *Ulysse gramophone: deux mots pour Joyce*, Galilée, París, 1987, p. 28. (Las cursivas son mías.)

nomadismo, que caracteriza a una determinada escritura literaria. Si las *Ansichten* de Humboldt amenazaban con desterrar de sus páginas la realidad, en *Finnegans Wake* la presencia de la referencia empírica no llega ni siquiera a preocupar. Estamos, en efecto, ante un caso de modernidad literaria que, como el de Mallarmé, renuncia voluntariamente a los marcos naturales y se abisma en el artificio de su propia inmanencia. Joyce y Mallarmé se habían encontrado ya en las páginas de *La dissémination*, título en el que se reformula de nuevo el principio aberrante del babilonismo lingüístico.⁴³ Ya en 1969 tematiza Derrida la profusa indeterminación de un logos espermático que no siente la nostalgia de su origen imposible:

Tour de Babel en laquelle les langues et écritures multiples se heurtent ou se passent les unes dans les autres, se transforment et s'engendrent depuis leur altérité la plus irrécyclable, la plus affirmée aussi car la pluralité ici n'a pas de fond et n'est pas vécue comme négativité, dans la nostalgie de l'unité perdue.⁴⁴

Sin duda la formulación más rigurosa del principio diseminante en el lenguaje se halla en el ensayo «La mythologie blanche. La métaphore dans le text philosophique», donde, en implícita alusión a las ideas de Nietzsche, el lenguaje se describe originariamente entretejido de tropos institutores.⁴⁵ El fatalismo vuelve a ser radical: la metáfora configura el discurso filosófico —y todo discurso— desde su origen más incierto. Esta idea ya había sido formulada en su ensayo sobre Jabès. Aquí Derrida no dudaba en referirse al babilonismo o equívocidad como a una *errance de langage*:

La métaphore ou animalité de la lettre, c'est l'équivocité première et infini du signifiant comme Vie [...]. Cette sur-puissance comme vie du signifiant se produit dans l'inquiétude et l'errance du langage toujours

⁴³ «La dissémination» fue publicada originalmente en *Critique* en 1969. Luego, se reimprime en *La dissémination*, Seuil, París, 1972, pp. 319-417; en particular, p. 367.

⁴⁴ JACQUES DERRIDA, *La dissémination*, p. 379.

⁴⁵ Publicado en *Poétique II*, 1971, pp. 1-52. Se volvió a editar en *Marges de la philosophie*, Minuit, París, 1972.

plus riche que le savoir, ayant toujours du mouvement pour aller plus loin que la certitude paisible et sédentaire.⁴⁶

Me atrevo a afirmar que este es el único ensayo en *L'écriture et la différence* en el que el autor no se obstina en delatar inconsistencias en el texto que lee. Se limita, en rigor, a esbozar una pálida paráfrasis. Derrida explora el nomadismo, la diáspora de una palabra perennemente extraviada en caminos inexcrutables. Y ese es precisamente el mensaje central del magistral libro de Jabès, el avanzar constante de un discurso que no siempre encuentra su camino: «Ou est le chemin? Le chemin est toujours à trouver».⁴⁷ No debemos olvidar que la literatura occidental renace en una idéntica deslocalización, en la constatación gemela de una brutal perplejidad espacial: «Nel mezzo del camin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / che la diritta via era smarrita». El *Irre* de Heidegger parece adoptar aquí la forma de una poderosa turbación existencial: la pérdida del peregrino Dante en el seno infernal de su propia literatura. No es Dante, obviamente, el autor más indicado para disertar sobre la dimensión aberrante del lenguaje literario. El férreo control que el poeta florentino ejercía sobre la masa verbal de sus escritos es ciertamente abrumadora. Lo que me interesa es resaltar el topos del extravío local como posible expresión de un extravío, más profundo, y que sí podría constituir la dicción poética. Ese fue precisamente la tarea de De Man y ese fue su magisterio: indagar los extravíos retóricos del texto, ya en la dimensión inmanente de su retórica, ya en el plano semántico de los contenidos.

Ese magisterio fue parcialmente compartido con Harold Bloom, otro crítico obsesionado con el extravío discursivo. La formulación más enigmática y estridente de su pensamiento literario es *the meaning of a poem can only be another poem*.⁴⁸ Y aquí detectamos ya su renuencia a asumir

⁴⁶ JACQUES DERRIDA, «Edmond Jabès et la question du livre», en *L'écriture et la différence*, Seuil, París, 1967, pp. 99-116.

⁴⁷ E. JABÈS, *Le livre des questions*, Gallimard, París, 1963, p. 59.

⁴⁸ HAROLD BLOOM, «A Manifesto for Antithetical Criticism», en *The Anxiety of Influence*, Oxford University, Nueva York/Londres, 1973, pp. 93-96; en particular, p. 95.

visiones referencialistas o miméticas en la consideración del significado literario. La poesía se limita, pues, a reenviar el lenguaje al lenguaje, como sucedía en la traducción según Benjamin. La labor del crítico se limita, paralelamente, a descubrir los caminos ocultos que van de un poema a otro: «Criticism is the art of knowing the hidden roads that go from poem to poem». ⁴⁹ Los caminos están ocultos porque la poesía es una actividad que se efectúa en una geografía devastada por el error. La poesía es siempre malentendido (*misunderstanding*) y malinterpretación (*misinterpretation*). Se escribe poesía porque se malinterpreta un poema previo. La historia literaria está presidida por un catastrofismo declinante en el que el principio de la aberración se muestra paradójicamente creativo. La ruptura de la vasija, *the breaking of the vessels*, es el punto de arranque de la creación literaria. Pero tampoco dictamina Bloom el lugar de los orígenes, la plenitud formal de la vasija. Toda fijación del sentido de un poema, ya en su vinculación a un significado originario, ya en su aislamiento formal, es una inepta presunción crítica. Como decíamos al comienzo de este ensayo, Bloom combate la osadía de los *new critics* en sus intentos de aislar la eficacia representativa o icónica del poema, para así dictaminar la presencia de un significado determinado. La referencialidad del lenguaje literario vuelve a ser, como en De Man, una quimera hermenéutica. La errancia del lenguaje poético, según Bloom, se transforma ahora en extravagancia o *wandering*: «We might phrase this as a conscious state of rhetoricity, the poem's opening awareness that it *must be mis-read* because its signification has wandered already». ⁵⁰

La declinación o caída preexiste a la escritura y rotura los canales de su incesante desvío. En su texto más programático, *La ansiedad de la influencia*, el crítico americano aislaba la metáfora lucreciana del *clinamen* o desvío como el principio ineludible de esa imposible libertad que

⁴⁹ HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 96.

⁵⁰ HAROLD BLOOM, *A Map of Misreading*, Oxford University, Oxford/Londres, 1975, p. 71.

es la creación poética.⁵¹ El desvío o tropo se describe como la mentira que todo poema debe generar para escapar a ese poema previo que es todo poema previo: para escapar, en suma, al tiempo. Las mentiras se superponen, pues, en una delirante espiral de extravíos. Aquí Bloom se muestra inequívocamente nietzscheano:

Every poem becomes as unreadable as every other, and every intertextual confrontation seems as much an abyssing as any other [...]. *Jedes Wort ist ein Vorurteil*, Nietzsche says, which I translate as, «Every word is a *clinamen*.» There is always and only bias, inclination, pre-judgment, swerve; only and always the verbal agon for freedom, and the agon is carried not by truth-telling, but by words lying against time.⁵²

La originalidad de este crítico radica, no obstante, en su apasionada y obsesiva vocación literaria. En este sentido se distancia de De Man, más proclive a la especulación filosófica. Bloom desarrolla su teoría del error poético desde la poesía y en la poesía. Sus alianzas filosóficas, Nietzsche, Emerson, la Cábala judía, Lucrecio, Freud, son siempre transitorias, dictadas por la urgencia de un momento que es la urgencia de los versos. En una de sus *Wellek Library Lectures*, dictadas en 1982, Bloom aseguraba que aprendió a leer poesía aventurándose en los diversos modos posibles de leer a Wallace Stevens.⁵³ En efecto, si sus lecturas de Shelley, Blake o Yeats ocuparon un espacio decisivo en la trayectoria de su reflexión poética, fue en su libro sobre el poeta americano *Wallace Stevens. The Poems of our Climate*, publicado en 1976, donde Bloom exaspera su teoría del error poético en abierta confrontación con otros hábitos de hermenéutica negativa, como las lecturas deconstructivas de De Man, o las exégesis poéticas de Hartman. En este excepcional libro, Bloom expone su idea del cruce poético —*poetic crossing*— como un principio de liminaridad retórica, como ese espa-

⁵¹ HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*, pp. 19-45.

⁵² HAROLD BLOOM, «The Breaking of the Form», en *Deconstruction and Criticism*, Continuum, Nueva York, 1979, pp. 1-38; en concreto, p. 9.

⁵³ HAROLD BLOOM, «Ratios: the Language of Poetry and the Language of Criticism», en *The Breaking of the Vessels*, University of Chicago, Chicago, 1982, pp. 7-40; en concreto, p. 7.

cio de desvío verbal en el que un determinado tropo fuerza al poema a violentar sus hábitos de pensamiento figurativo (ironía, metonimia, metáfora). La tarea del crítico se reduce, consecuentemente, a detectar la región del poema en la que se produce la crisis, el ámbito verbal de la transgresión. Y aquí es donde, pese a las discrepancias, Bloom comulga con el postulado interpretativo de De Man: «For De Man, then, criticism begins with the Nietzschean act of locating the *aporía*». ⁵⁴ Y la mayor aporía, la única realmente, es el lugar sin salida, la región sin contornos, sin indicaciones, sin camino posible. El cruce poético puede generar la hipérbole, o ese tipo de escritura visionaria donde el lugar se percibe porque el lugar se escribe. El poema surge porque el poeta se aventura en el error: «The strong word and stance issue only from a strict will, a will that dares the error of reading all of reality as a text...». ⁵⁵ Dante se extravía y nace el poema. ⁵⁶ Pero el infierno era, así lo quiso el peregrino, un espacio demarcado y roturado por su nostalgia herida y vengativa. En el sublime hiperbólico de Stevens, sin embargo, el espacio puede quedar estragado por una soledad sin confines. Pensemos en el sentimiento de infinitud (*Gefühl der Undendlichkeit*), en la fascinación ante animales que vagaban un espacio ilimitado (*durchirren der unermesslichen Raum*) que sobrecogió a Humboldt en su contemplación de las estepas americanas. ⁵⁷ Estamos, sin duda, ante el *desolate place* del magnífico poema «The Snow Man», un ámbito devastado por la nieve donde el hombre no logra ni siquiera presenciar el sitio de su perdición, el lugar exacto

⁵⁴ HAROLD BLOOM, «Coda: Poetic Crossing», en *Wallace Stevens: the Poems of our Climate*, Cornell University, Ithaca/Londres, 1976, pp. 375-406; en concreto, p. 392.

⁵⁵ HAROLD BLOOM, *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, Yale University, New Haven, 1976, p. 2.

⁵⁶ Las nociones de «pérdida» y «errancia» (moral, emocional, literaria) obsesionan a la hermenéutica dantesca, muy especialmente debido a las pistas que el propio Dante sembró en *Vita Nuova*. La lectura que hace Bloom de la obra de Dante en *The Western Canon* (Harcourt Brace, Nueva York, 1994, pp. 76-104), en clave de *extrañeza*, dibuja una trayectoria osada y errada hacia la autonomía poética.

⁵⁷ A. HUMBOLDT, *Ansichten der Natur*, p. 4.

de su hipnótico extravío en la nada: «For the listener, who listens in the snow, / And, nothing himself, beholds / Nothing that is not there and the nothing that is».

LEER
EMERSON, LEO STRAUSS, HAROLD BLOOM⁵⁸

Antonio Lastra

Mi residencia era más favorable, no solo para el pensamiento, sino para la lectura seria, que una universidad y [...] estuve más que nunca bajo la influencia de los libros [...]. «Esta ventaja he tenido con los libros [...], tal placer he experimentado cuando he bebido el licor de las doctrinas esotéricas» [...]. Los libros heroicos, aun cuando estén impresos en los caracteres de nuestra lengua materna, siempre estarán en una lengua muerta para las épocas degeneradas y tendremos que buscar laboriosamente el significado de cada palabra y verso, conjeturando un sentido más amplio del que permite el uso común por nuestra sabiduría, valor y generosidad. [...] Leer bien, es decir, leer verdaderos libros con un espíritu verdadero, es un noble ejercicio. [...] Los libros deben ser leídos tan deliberada y reservadamente como fueron escritos. Ni siquiera es suficiente ser capaz de hablar la lengua de la nación en la que están escritos, pues hay un intervalo memorable entre la lengua hablada y la escrita, la lengua oída y la lengua leída. La primera es, por lo general, transitoria, un sonido, un habla, solo un dialecto [...]. La segunda es la madurez y la experiencia de la primera; si aquella es nuestra lengua materna, esta es nuestra lengua paterna, una expresión reservada y selecta, demasiado significativa para que los oídos la oigan, y tendríamos que volver a nacer para hablarla. [...] Lo que la multitud romana y griega no pudo oír, algunos escolares lo *leyeron* tras el intervalo de las épocas, y solo algunos escolares siguen leyéndolo [...]. La

⁵⁸ Versiones previas de este texto se han publicado en *Literatura y Lingüística*, 19 (Santiago de Chile, 2008), pp. 129-144, y en mi libro *Ecología de la cultura*, Katz, Buenos Aires, 2008, pp. 101-129.

humanidad no ha leído las obras de los grandes poetas, pues solo los grandes poetas pueden leerlas [...]. Ni siquiera los que llamamos buenos lectores han leído los mejores libros. [...] La mayoría de los hombres no sabe que otra nación, salvo la hebrea, tenga su escritura [...]. No todos los libros son tan torpes como sus lectores [...]. Quizá exista el libro que nos explique nuestros milagros y revele otros nuevos [...]. Es hora de que las ciudades sean universidades [...]. Esa es la escuela *poco común* que necesitamos.⁵⁹

Podemos leer entre líneas el capítulo sobre la lectura de *Walden* de Thoreau y extractar esta larga y memorable serie de citas, aunque ni «Leer» ni *Walden* sean en sí mismos textos originales, de modo que nos sirvan de introducción a la lectura de los textos de Ralph Waldo Emerson, Leo Strauss y Harold Bloom, y a la relación entre esos textos, que quisiera establecer en estas páginas, concebidas, en parte, como un simple comentario de texto. La originalidad o la autoridad del texto literario que sirve de fuente a un comentario son un misterio y un problema que la lectura y la literatura comparada no han logrado desvelar ni resolver nunca por completo, y seguramente tendríamos que volver a nacer para lograrlo, como intuía Thoreau cuando, en uno de los pasajes cruciales del libro, en el capítulo sobre la «Soledad», se refirió enigmáticamente a su relación con el «viejo colono y propietario original» de Walden, que era y no era a la vez Emerson, propietario real de la parcela de tierra donde Thoreau había fijado su residencia. «Aunque se cree que ha muerto —añadía Thoreau— nadie podría mostrar dónde está enterrado.» En su vecindad vivía también una «anciana dama» (la naturaleza), cuya memoria se remontaba «más allá de la mitología» y que era capaz de contarle a Thoreau «el original de cada fábula». Pasajes como este, y todo el capítulo sobre la lectura, constituyen lo que Thoreau llamaría «revisar la mitología». Su residencia era, en efecto, más favorable para el pensamiento y la lectura sería que cualquier universidad.

⁵⁹ HENRY DAVID THOREAU, *Walden* (1854), en *The Writings of Henry David Thoreau* («150th anniversary edition»), ed. de J. Lindon Shanley, intr. de John Updike, Princeton University, Princeton/Londres, 2004, pp. 99-110; *Walden*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Cátedra, Madrid, 2010⁶, pp. 146-155.

La lectura entre líneas de «Leer» anuncia casi todas las preocupaciones de la teoría contemporánea de la literatura, eminentemente universitaria, respecto a la prioridad textual, la inexistencia del autor o del texto, la diferencia entre la voz y la escritura, la imposibilidad de leer o de encontrarnos en algún lugar o en algún momento fuera del texto, la lectura recíproca y exclusiva de los grandes poetas, e incluso los criterios de corrección política y el elitismo de las humanidades, entre otras preocupaciones, sin embargo, completamente ajenas a Thoreau, que a menudo hacía algo mejor y que, a diferencia de los partidarios de la deconstrucción, solía dejar un amplio margen en su vida antes que en su filosofía. «Lector» es en *Walden* sinónimo de «estudiante» y de «visionario». El capítulo que sigue a «Leer» y que, de acuerdo con la escritura revisionista de Thoreau, lo corrige, se llama «Sonidos» y anima a leer la lengua «sin metáfora» del hado. Leer es, por sí mismo, una revisión de la mitología, de la razón de ser de los textos, de su propia condición literaria en relación con la vida: leer deliberadamente es vivir deliberadamente. (A «Sonidos» le sigue «Soledad». La revisión de la mitología de Thoreau podría servir de pauta a las pautas revisionistas de Bloom en *La ansiedad de la influencia*.)

¿Es «Leer», «Reading», con esta perspectiva, una interpretación o *misreading* —o *misprision*, de acuerdo con los términos de Bloom, que podríamos traducir también por «malentendido» o «tergiversación», e incluso por «mala lectura», aunque difícilmente en este caso, que se correspondería más bien con una *strong reading* o «lectura firme»— y el ejemplo por antonomasia de la «ansiedad de la influencia» de uno de esos textos, «El escolar americano» de Emerson, susceptible además, como hemos visto, de una lectura entre líneas, según Leo Strauss sugería que habían de leerse determinados libros durante las épocas de persecución y de censura?

En «Leer», Thoreau no se refería solo a la lectura de otros libros o escritores —entre los que cita, no del todo arbitrariamente, a Homero, Esquilo, Virgilio, la Biblia, Dante, Shakes-

peare y Platón—, sino que descubría la pauta de la propia escritura de *Walden* y de su lectura posterior, de nuestra propia necesidad de aprender a leer. La insistencia emersoniana de Thoreau en que las ciudades debían convertirse en universidades evocaba, precisamente, una de las categorías de la antigua retórica, actualizada por la escritura constitucional americana, que desplaza continuamente todas nuestras consideraciones del aula al ágora y del ágora al aula. *Walden* exponía de una manera trascendental las condiciones de posibilidad del regreso a la civilización, que Thoreau consideraba una «transcripción» o traducción de los clásicos. «Ahora soy de nuevo un residente en la vida civilizada.» Ese regreso a la civilización, inscrito en el primer párrafo del libro y que se correspondía con la «fe en la resurrección y la inmortalidad» con la que acababa, no difiere esencialmente de la búsqueda romántica de un bien desconocido ni de la ascensión clásica hacia la idea del bien.

Emerson y Thoreau son tan románticos como clásicos en este sentido, y no resultaría fácil conjeturar un sentido más amplio del término romanticismo —que ha guiado la teoría de la poesía de Bloom— para «El escolar americano»: «No busco lo grande, lo remoto, lo romántico», dirá Emerson. Dónde haya que estar en cualquier época para empezar a leer es, por el contrario, una cuestión previa de la mayor importancia, en parte porque nuestra residencia actual es una extensión cultural de la democracia —en modo alguno en una época de persecución o de censura, al menos en Occidente, ni siquiera de «resentimiento», sino constitucional—, y sobre todo porque la universidad ya no es un lugar más favorable que otros lugares públicos o privados para la lectura seria de los mejores libros. El capítulo previo a «Leer» en *Walden* llevaba por título «Dónde vivía y para qué». En «El escolar americano», Emerson dirá: «Abrazo lo común, exploro y me siento a los pies de lo familiar, de lo inferior». El romanticismo o trascendentalismo americano podría resumirse en la pregunta central de la enseñanza emersoniana: «En realidad, ¿de qué conocemos el significado?». Creo que toda la obra de Bloom es un intento por responder a esta

pregunta dotando de contenido a un significado puesto en entredicho por la deconstrucción.⁶⁰

En una época constitucional, actuar colectivamente, como decía Thoreau, responde al espíritu de nuestras instituciones. Las páginas que siguen responden tanto al espíritu de la institución literaria que se manifiesta en la escritura reticente de Leo Strauss y en el canon de Bloom como al desafío que para esa institución suponen la escritura constitucional o la ética de la literatura de Emerson y Thoreau, un desafío que puede deparar perfectamente una mejora de la institución misma, como de hecho creo que ha sucedido. Emerson se refirió a esa mejora como una «revolución» que tendría lugar mediante la «domesticación gradual de la idea de cultura». «Cultura», más que «poesía» (como en Bloom) o «filosofía» (específicamente «política», como en Leo Strauss), será una de las palabras clave de la escritura constitucional emersoniana, y lo será hasta el final, hasta el gran texto sobre *La conducta de la vida*, donde «cultura» tendrá un significado equivalente a «Constitución».⁶¹ No vivimos en una época de persecución o de censura; irónicamente podríamos decir in-

⁶⁰ Véase HAROLD BLOOM, «The Breaking of the Form», en HAROLD BLOOM, PAUL DE MAN, JACQUES DERRIDA, GEOFFREY H. HARTMAN, J. HILLIS MILLER, *Deconstruction and Criticism*, Seabury, Nueva York, 1979, pp. 1-37. En el «Prefacio», Hartmann afirma que para él mismo y para Bloom, a diferencia de los otros coautores, practicantes de la deconstrucción, «the ethos of literature is not dissociable from its pathos» (p. ix).

⁶¹ Véase RALPH WALDO EMERSON, *The Conduct of Life*, intr. de Barbara L. Packer, notas de Joseph Slater, texto fijado por Douglas Emory Wilson, en *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. VI, Belknap Press of Harvard University, Cambridge (Massachusetts)/Londres, 2003; *La conducta de la vida*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Pre-textos, Valencia, 2004. En vísperas de la guerra de Secesión —una secesión semántica además de política—, el empleo de los términos constitucionales sustituiría en el libro al vocablo *revolución*, que Emerson había empleado en sus primeros escritos. Al finalizar la guerra, Emerson hablará del «progreso de la cultura». Véase el poema que sirve de prólogo al capítulo «Cultura» de *La conducta de la vida*, donde Emerson se refiere a la «suave influencia» de la que es susceptible el «semidiós al que esperamos», y que tanto influiría en Friedrich Nietzsche. El uso emersoniano del término *cultura* condiciona favorablemente, en mi opinión, la práctica de los «estudios culturales». (*La conducta de la vida*, publicado en 1860, era también una lectura de *Walden*: véase el capítulo dedicado a la «Riqueza».)

cluso que ningún gobierno occidental amenaza con prohibir la lectura de los libros, sino que es más bien la propia sociedad civil o liberal la que consiente en que se estén olvidando o diseminando, disminuida su importancia, sobre todo, en su sistema educativo, del que la sociedad no es menos responsable que el gobierno. ¿A quién le corresponde leer? ¿Quién *debe* leer los libros con la misma deliberación y reserva con que fueron escritos si ni siquiera los que llamamos buenos lectores han leído los mejores libros? La institución literaria es primordialmente una institución de enseñanza, la escuela *poco común* que —según Thoreau— necesitamos: «Aspiro a tratar con hombres más sabios que los que ha producido esta tierra nuestra de Concord... ¿Oír el nombre de Platón y no leeré nunca su libro? Es como si Platón fuera un conciudadano mío y nunca lo viera, o vecino mío, y nunca lo oyera hablar ni estuviera atento a la sabiduría de sus palabras». La lectura no es solo una cuestión de deleite individual, un juego estético autónomo, como Bloom defiende, sino que también constituye una exigencia de la comunidad.⁶²

⁶² LEO STRAUSS sugirió que las enseñanzas más importantes respecto a la escritura reticente se encontraban «sepultadas en los escritos de los retóricos de la Antigüedad» (*Persecution and the Art of Writing*, University of Chicago, Chicago/Londres, 1988², p. 24; *Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*, ed. de A. Lastra, Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, p. 77). Véase, sin embargo, Alfonso Reyes, *La antigua retórica*, en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, vol. XIII, p. 405:

«Que Cicerón y otros muchos hayan ido al Asia Menor por lecciones de oratoria, se explica considerando que en aquellas comunidades griegas las normas democráticas se conservaron prácticamente hasta el primer siglo de nuestra era [...]. La oratoria, pues, conservaba allá su natural ambiente. Sin embargo, la tendencia natural de la retórica [...] era ya el confinarse dentro de las aulas, alejándose de la vida del pueblo y tipificándose en una pedagogía escolástica que se disputaba con los filósofos la educación de la juventud».

(Adviértase el uso equívoco del adjetivo *natural*. El artículo «Persecution and the Art of Writing», que daría nombre al libro de Strauss, publicado originalmente en 1952, y *La antigua retórica* datan ambos de 1941. Una comparación de los dos textos explicaría algunos de nuestros milagros y revelaría otros nuevos.)

Sobre «la primera escena de instrucción», véase H. BLOOM, *A Map of Misreading* (1975), con un nuevo prefacio, Oxford University, Oxford/Nue-

Una tarde del verano de 1837, poco antes de pronunciar el discurso ante la Phi Beta Kappa Society de Cambridge que ahora conocemos como «El escolar americano», Emerson anotó en su diario —donde el discurso iba tomando forma paulatinamente y adquiriendo toda su dimensión inaugural— que había dado un paseo por los bosques de Walden. «El escolar americano» supondría, como *Walden*, un regreso a la civilización. Entre los asistentes al discurso, pronunciado el 31 de agosto, se encontraba el propio Thoreau, que se había licenciado en la Universidad de Harvard ese mismo año y que, como los otros miembros del recién fundado círculo trascendentalista de Concord, ya había leído para entonces el primer libro de Emerson, *Naturaleza*, publicado anónimamente el año anterior y donde podía leerse la pregunta inicial de la filosofía en América a la que *Walden* trataría de dar una respuesta: «¿Por qué no habríamos de disfrutar también nosotros de una relación original con el universo?». En el cuarto capítulo del libro, «Lenguaje», que hoy cobra un valor de lectura extraordinario por la prioridad concedida al significado, Emerson enunciaría —citando tácitamente la autoridad cristiana de George Fox— la ley fundamental de la crítica, según la cual «toda Escritura ha de ser interpretada por el mismo espíritu que la produjo». La Escritura, con mayúscula, se correspondía con la escritura constitucional.

va York, 2003, pp. 41-62; véase también el capítulo previo, «The Dialectics of Poetic Tradition», pp. 26-40, especialmente relevante por la apelación de Bloom a la autoridad de Quintiliano. La escritura constitucional de Emerson y Thoreau permitiría leer lo que podemos llamar «la ética de la literatura» en Quintiliano —la formación del carácter del orador en paralelo a su formación intelectual— sin incurrir en un estudio de la nostalgia del sistema republicano, fuera del cual el orador estaría condenado a la reticencia. La literatura es siempre original. Véase Quintiliano, *De institutione oratoria*, libro II, cap. 14: «Nos ipsam nunc uolumus significare substantiam, ut grammaticè *litteratura* est, non *litteratrix* quem ad modum *oratrix*, nec *litteratoria* quem ad modum *oratoria*: uerum in rhetorice non fit».

Agradezco al profesor Till Kinzel que me haya permitido leer su trabajo *Die Bedeutung der Redelehrer für die «vita activa» der Römer: Eine Analyse von Quintilians «institutio oratoria» und Tacitus' «dialogus de oratoribus»*, y a los profesores Salvador Santafé, María Jesús Iniesta e Isabel Martínez su ayuda en la lectura de Quintiliano.

La última exhortación de *Naturaleza* animaba, en consecuencia, a sus lectores a «construir un mundo propio». ⁶³

«El escolar americano» ha sido considerado, desde entonces, la Declaración de Independencia literaria, una escritura de enmienda o mejora de la Declaración de Independencia política y de la propia Constitución de los Estados Unidos de América. «Nuestro día de dependencia —diría Emerson en aquella ocasión—, nuestro largo aprendizaje de las enseñanzas de otras tierras, ha terminado.» ⁶⁴ Sin embargo, Emerson advertiría en seguida cuáles eran las «influencias» que recibía el escolar americano. Es tan difícil no trazar una analogía con el significado que Bloom le ha dado a la palabra como resistirse a su propia influencia.

«La primera en el tiempo y la primera en importancia de las influencias que recibe es la de la naturaleza.» Una de las pautas de la escritura emersoniana es la recurrencia de los escritos anteriores en los posteriores, el revisionismo que luego practicará Thoreau en *Walden* y en *Walden*. La influencia de la naturaleza es también la influencia de *Naturaleza*, que empezaba diciendo que «nuestra época es retrospectiva» y acababa con un capítulo llamado «Prospects». Desde el punto de vista de la escritura constitucional o de la escritura prospectiva que mejora el texto original de la comunidad que había creado su propio mundo de lectores, resulta significativo que Emerson dijera que una época retrospectiva es la que erige

⁶³ R. W. EMERSON, *Nature, Addresses, and Lectures*, intr. y notas de Robert E. Spiller, texto establecido por Alfred R. Ferguson, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 1, Belknap Press of Harvard University, Cambridge (Massachusetts), 1971, pp. 17-23, p. 18; *Naturaleza y otros escritos de juventud*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008. «El escolar americano» recibiría este nombre en la reedición en 1849 de *Naturaleza* y los discursos y conferencias que Emerson había dado hasta la publicación de la primera serie de los *Ensayos* en 1841. Esta reedición aparecía ya con el nombre del autor.

⁶⁴ Thoreau empezaría a vivir en *Walden*, «por accidente», el 4 de julio de 1845, el día en que se conmemora la Declaración de Independencia. Sobre la prioridad textual de la Declaración de Independencia, véase, en estrecha relación con estas páginas, JACQUES DERRIDA, «Déclarations d'indépendance», en *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom proper*, Galilée, París, 1984, pp. 11-32.

los «sepulcros de los padres», es decir, de los padres fundadores de la nación. (Herman Melville, que sería el primero en acusar precipitadamente a Emerson de no darse cuenta de la presencia del mal en el mundo, concebiría la escritura como un «epitafio», y es difícil sustraerse a esa impresión cuando leemos *Pierre*, *Moby Dick* o *Billy Budd*.) La influencia de la naturaleza descubre, por el contrario, una raíz común con el hombre, por encima de las circunstancias y de la época. La escritura constitucional emersoniana, que recibe su gracia de la gracia de la naturaleza, tiene que enfrentarse a la influencia, mucho más poderosa, de la historia.

A la influencia de la naturaleza le sigue, en efecto, la influencia del pasado. «Los libros —escribió Emerson— son el mejor ejemplo de la influencia del pasado.» ¿Cómo leía Emerson? Hacia el final de su vida, Emerson establecería la polaridad entre la «cita» y la «originalidad» que caracteriza al buen lector, que ha de ser un inventor para leer bien y poder tomar en préstamo.⁶⁵ Lo contrario del buen lector sería el «restaurador de lecturas». Leo Strauss y Bloom, buenos y hasta excelentes lectores, serían, sin embargo, restauradores de lecturas según la teoría emersoniana de los libros. Los libros ejercen noblemente toda la influencia del pasado, aunque Emerson sería reacio a aceptar su influencia, poniendo de relieve precisamente la actitud que Bloom ha diagnosticado como «ansiedad de la influencia»: «Preferiría —dice Emerson— no haber visto nunca un libro que desviarme de mi órbita a causa de su atracción». Su peculiar «lectura entre líneas», a la que aludiría en «Cita y originalidad», tendría que permitirle descubrir en los libros «cosas mejores que las que escribió el autor», aunque no desvelar el misterio de la lectura —el problema de la prioridad o la autoridad irremisiblemente perdida— que anotaría en un pasaje de su diario, poco antes de pronunciar el discurso sobre «El progreso de

⁶⁵ R. W. EMERSON, «Quotation and Originality» (1868, recogido en *Letters and Social Aims* en 1875), en *Essays & Poems*, ed. de J. Porte, H. Bloom y P. Kane, College Edition, The Library of America, Nueva York, 1996, pp. 1028-1042; «Cita y originalidad», en R. W. EMERSON, *Escritos de estética y poética*, ed. de R. Miguel Alfonso, Analecta Malacitana, Málaga, 2000.

la cultura» con el que, treinta años después de haber sido vetado en la Universidad de Harvard, volvía a dirigirse al público universitario:

Leer. Creo que cualquier viejo escolar habrá tenido la experiencia de leer en un libro algo que era significativo para él y que no ha vuelto a encontrar; está seguro de haberlo leído, pero nadie más lo ha hecho y él mismo no puede encontrarlo, aunque rebusque en cada página.⁶⁶

Esa experiencia simultánea de sentido y de pérdida del sentido, de presencia y de ausencia —teñida incluso con la melancolía del final de su vida como lector—, señala más que ninguna otra experiencia la creación y el límite del genio de la lectura. «El genio es siempre el enemigo del genio por un exceso de influencia», dirá Emerson en «El escolar americano». El exceso de influencia o la ansiedad de la influencia indicarían para Emerson un modo inadecuado de leer. Emerson preconizaría una lectura creativa análoga a una escritura creativa. La lectura creativa discierne en los libros «las auténticas expresiones del oráculo» y desecha lo demás. La lectura creativa capta todo el significado de la escritura reticente y logra ponerse a salvo de la influencia. Bloom negará y reafirmará esa salvación cuando hable de la lucha de un significado contra otro que suscita la ansiedad.

Las influencias de la naturaleza y del pasado preceden a la influencia de la acción. Juntas proporcionan la «educación» del escolar. La educación del escolar sometido a las influencias de la naturaleza, el pasado y la acción le impone una serie de obligaciones, la principal de las cuales es «la confianza en sí mismo», en la que se reúnen todas las virtudes. En «El escolar americano», confianza en sí mismo es *self-trust*, *self-relying* y *confidence in himself*. En la primera serie de los *Ensayos* (publicada en 1841), Emerson preferirá *Self-reliance*, y «Self-reliance» o «Confianza en sí mismo»,

⁶⁶ *The Digital Journals of Ralph Waldo Emerson*, Ralph Waldo Emerson Institute, Nueva York, 2006 (entrada de 2 de julio de 1867). Véase «The Progress of Culture. Address read before the Phi Beta Kappa Society at Cambridge, July 18, 1867», en *Letters and Social Aims* (1875), *Works of Ralph Waldo Emerson*, Routledge, Londres, 1894, pp. 473-480.

el segundo de los ensayos tras «Historia», constituirá el primer gran ejemplo de la escritura emersoniana: «El otro día leí —dirá Emerson en la primera línea del ensayo— algunos versos escritos por un pintor eminente que eran originales y no convencionales».⁶⁷ Los *Ensayos* fueron el primer libro publicado con el nombre propio de Emerson. La originalidad, la autoridad, el inconformismo, la independencia, la confianza en sí mismo y en su escritura se oponían en él a la lectura «mendicante y servil». La confianza en sí mismo era también la aversión de la sociedad en la que Stanley Cavell ha visto la condición menos favorable de la filosofía emersoniana. Un pasaje del diario, escrito poco antes del «Discurso a la Facultad de Teología» que le acarrearía el veto en la Universidad de Harvard y supondría el desplazamiento de la escritura emersoniana del púlpito y el aula al ágora, fija los términos de la polaridad de la sociedad y la soledad de la escritura emersoniana: «En el jardín, el ojo observa las nubes pasajeras y los bosques de Walden, pero evita la ciudad. ¡Pobre sociedad! ¿Qué has hecho para ser la aversión de todos nosotros?» (24 de junio de 1838). La naturaleza pública de la escritura emersoniana trascendía el rechazo institucional y dejaba a la sociedad expuesta a la libre apariencia de las palabras de Emerson. La confianza en sí mismo contrarrestaría el pesar que procuraba cada una de las palabras sociales —convencionales, conformistas, dependientes de instituciones— y mejoraría la identidad original del público sobre la que recae la confianza universal del escritor. La argumentación emersoniana, tradicionalmente considerada aforística y laxa, es, por el contrario, coherente e indestructible. Su premisa es superior a cualquier sensación de ansie-

⁶⁷ R. W. EMERSON, «Self-reliance», en *Essays & Poems*, pp. 259-282; «La confianza en uno mismo», en *Ensayos*, ed. de R. Miguel Alfonso, Espasa Calpe, Madrid, 2001. (No sigo la traducción española.) Véase STANLEY CAVELL, *Emerson's Transcendental Etudes*, ed. de D. J. Hodge, Stanford University, Stanford, 2003. La primera línea del ensayo de Emerson es significativa. En el diario, el término original es *self-respect*, una lectura a su vez de la *acquiescence* o *patience* de los cuáqueros. A «Confianza en sí mismo» le sigue el gran ensayo sobre la «Compensación», donde Emerson dirá que lo mejor del escritor es lo menos privado.

dad y se apoya en la libertad y valentía del escolar. Lo contrario de la confianza en sí mismo sería, en efecto, la cobardía. La cobardía nace de la idea errónea de que hemos llegado tarde o de que no podemos expresarnos con libertad, de que «nos detienen —como dirá Emerson— las segundas intenciones». Por el contrario, el escolar, el escolar americano y, en mi opinión, cualquier lector y escritor constitucionales, asumirán todas las contribuciones del pasado y harán suyas todas las esperanzas del futuro. La domesticación de la idea de cultura es genuinamente revolucionaria y se propone «la conversión del mundo». El primer principio de la ética de la literatura es que la literatura aún está por escribir.

Stanley Cavell ha insistido en numerosas ocasiones en que no se ha «oído» filosóficamente a Emerson, a diferencia de la lectura o interpretación poética que Bloom ha señalado como característica de la literatura americana. En los términos de la escritura constitucional en los que querría expresarme aquí, la ausencia o la influencia de Emerson coincidirían con la ausencia o la influencia de América como un término significativo para la literatura y la filosofía posteriores. Emerson significa América. Leer a Emerson es leer el texto de la nueva e inalcanzable América. En este sentido, tiene razón John Hollander cuando escribe que *La ansiedad de la influencia* «podría haberse leído como una serie de prolegómenos a un nuevo estudio de América». Si bien *Los poemas de nuestro clima*, el libro de Bloom sobre Wallace Stevens, corroboraría esa interpretación —en mi opinión se trata de la obra maestra absoluta de Bloom—, Hollander parece referirse a otra clase de estudio, en la línea de los grandes estudios americanos de Perry Miller y F. O. Matthiessen, sobre la «secundariedad» de la escritura americana. Al margen de la disputa entre la poesía y la filosofía —de la que Bloom descreería y que constituye uno de los capítulos más intrincados de la obra de Strauss—, *La ansiedad de la influencia* comparte con *Persecución y arte de escribir* de Leo Strauss la responsabilidad de un discurso eminentemente conservador, más en lo que concierne a la ética de la literatura que a la política, sobre la formación del canon en la historia y la

posibilidad de decir la verdad y la continuidad misma del relato o de las narraciones humanas, en el que «América» no llegará a ser nunca un trasfondo adecuado. Desde el punto de vista de los *Cultural Studies* nos encontraríamos en la provincia de la ecología de la cultura si no fuera porque ni Leo Strauss ni, en última instancia, Bloom aceptarían que el orden humano de la producción, al que responde la cultura, pueda confundirse con el orden divino de la creación, al que le corresponde la primera y la última palabra.⁶⁸

La revelación de un texto original es decisiva para el judaísmo. Bloom ha proyectado sobre el judaísmo, en lo que tal vez sea el mayor «encuentro de lecturas» de su obra, una ansiedad de la influencia mayor que sobre la poesía secular. Aunque no haya otro texto cuya lectura sea tan «firme» como la Biblia hebrea, la pérdida de la identidad de los judíos americanos se debe, según Bloom, a que ya no se percibe una diferencia textual significativa con la literatura gentil, como si el Deuteronomio y la Constitución fueran equivalentes o pudiera establecerse entre ellos una correlación interpretativa errónea, un *misreading*. «La vieja fórmula del *Galut* —ha escrito Bloom— ya no funciona en los difusos contextos culturales de América.. Los judíos no escriben los poemas de nuestro clima.⁶⁹

⁶⁸ H. BLOOM, *Poetics of Influence: New and Selected Criticism*, ed. de John Hollander, Henry R. Schwab, New Haven, 1988, pp. xvii, xx, xxviii. Véase CARLO ALTINI, «Leo Strauss y el *canon occidental*. La historia de la filosofía como modelo hermenéutico para la filosofía política», trad. de M. Vela Rodríguez, en *Res Publica, Revista de la Historia y el Presente de los Conceptos Políticos*, 8 (2001), pp. 10-11. La relación de Bloom con Hollander —un encuentro de lectores igualmente fuertes— merecería un ensayo aparte. Bloom fue —según Hollander— «el mejor amigo y el crítico más severo de mi poesía, no solo el crítico de mi poesía sino su amigo» (JOHN HOLLANDER, *The Poetry of Everyday Life*, University of Michigan, Ann Arbor, 1998, pp. 171-174; véase, como ilustración, *The Head of the Bed*, con un comentario de Harold Bloom, David R. Godine, Boston, 1974).

⁶⁹ H. BLOOM, «Jewish Culture and Jewish Identity», en *Poetics of Influence*, pp. 355-357. En el prólogo a *Zakhor*, Bloom incurriría en su propia ansiedad de la influencia en el encuentro de lecturas americanas y judías: «No sabremos qué es y qué no es contemporáneo en la cultura judía hasta que lo examinemos retrospectivamente» («Foreword», en YOSEF HAYIM

No es probable que Leo Strauss hubiera suscrito la conclusión de Bloom respecto a que «ya no estamos en el exilio». (El sujeto de la frase sería «Nosotros, los judíos americanos».) La escritura reticente, por el contrario, es la expresión por antonomasia del exilio, del desplazamiento o de la incomunicación entre una parte de la sociedad minoritaria e intransigente en su búsqueda de la verdad, constituida por los filósofos, y la mayoría social —cualquiera que sea la sociedad de la que formen parte— obediente a las costumbres y creencias ancestrales.⁷⁰ Es posible que, en *Persecución y arte de escribir*, los *falāsifa* —según la transcripción árabe de la palabra griega para «filósofos» que Leo Strauss emplea— sean, respecto a las sociedades del pasado que Leo Strauss estudia como historiador, un trasunto del pueblo judío respecto a la humanidad. La célebre contraposición de Atenas y Jerusalén sería, de este modo, una sutil superposición destinada a encubrir la profunda desconfianza de Leo Strauss en la sociedad liberal. Un filósofo genuino no podría convertirse nunca en un creyente genuino de ninguna religión revelada y tampoco en un ciudadano genuino de ninguna sociedad. Sin embargo, una sociedad liberal no es exactamente lo mismo que una sociedad constitucional. (La polémica entre Edmund Burke y Thomas Paine a propósito de los derechos del hombre muestra de una manera paradigmática la diferencia entre ambas sociedades.⁷¹) Leo Strauss trasladó a la sociedad constitucional americana su desconfianza de la sociedad liberal europea, y no solo de la sociedad totalitaria en la que veía el estadio final inevitable de la so-

YERUSHALMI, *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*, University of Washington, Washington, 1989, p. xx).

⁷⁰ Véase LEO STRAUSS, *What is Political Philosophy? and other Studies* (1959), University of Chicago, Chicago/Londres, 1988, p. 299:

«Platón sustituye la ley que fija la creencia en la existencia de los dioses de la ciudad de Atenas por una ley que fija la creencia en la existencia de los dioses del universo, poniendo así el fundamento de la libertad de la filosofía socrática, si no de la libertad de la filosofía como tal».

⁷¹ Véase también G. W. F. HEGEL, *Sobre el proyecto de reforma inglés: el debate de 1831 sobre el derecho electoral británico*, ed. de E. Maragat, Marcial Pons, Madrid/Barcelona, 2005, especialmente hacia el final. La última palabra del texto es «revolución».

ciudad liberal. Sin embargo, el estudio sobre la persecución y la escritura reticente no es solo un estudio histórico, sino un principio de entendimiento. Para empezar a entender la sociedad en la que se había exiliado, Leo Strauss tuvo que empezar por sentirse extraño en ella. Los *falāsifa* habían insistido en comparar la vida filosófica con la vida retirada y contemplativa del eremita que salvaguardaba la independencia intelectual. El estudio de la escritura reticente trascendía, por tanto, «los límites de la estética moderna y de la poética tradicional» y se convertía en un estudio de filosofía política: el estudio del conflicto entre los tradicionalistas y los críticos dotados de pautas de juicio superiores e inalterables. En cualquier sociedad, y también en una sociedad constitucional, la libertad de investigación y la publicación de los resultados de la investigación, serían, cuando menos, arriesgadas, según Strauss, y no estarían garantizadas por completo, lo que obligaría a practicar una «literatura exotérica». La literatura exotérica tiene que ser capaz de impartir sus enseñanzas a pesar de la inferioridad de la escritura respecto a la transmisión oral del texto original, es decir, de la Escritura en un sentido eminente confiada a unos pocos. La lectura del texto original precede a la escritura reticente. Maimónides, por ejemplo, habría escrito su *Guía de perplejos* de acuerdo con las mismas reglas que había prescrito para leer la Biblia. Los *Diálogos* de Platón proporcionarían la fuente clásica de la literatura exotérica.

La escritura reticente trata de impedir la lectura efectiva de los censores y se dirige a los futuros *falāsifa*, que aún no son los iguales del filósofo. La escritura reticente ejerce sobre los futuros *falāsifa* la influencia de la filosofía. La influencia de la filosofía consiste en llevar al lector inteligente y digno de confianza a separarse de sus propias opiniones, a mirar las cosas no desde el punto de vista habitual sino con la perspectiva central de la enseñanza influyente. La influencia de la filosofía significa la conversión a la filosofía, a la búsqueda intransigente de la verdad sobre las cosas más importantes y lo más importante de todas las cosas. La escritura reticente de la filosofía implica, sin embargo, que, «en la actualidad, la

verdad solo resulta accesible mediante algunos viejos libros». La escritura reticente es un procedimiento de enseñanza de la lectura de los libros que franquean el acceso a la verdad.

El acceso a la verdad depende, en última instancia, del acceso al significado original de la filosofía como una búsqueda de la verdad y de la explicación coherente y definitiva del conjunto de las cosas. El historicismo, que concibe el acceso a la verdad como algo progresivo y como el resultado, proyectado hacia el futuro, de la cultura de la razón, impide que la idea de esa explicación final tenga sentido. Una vez se llega a esta situación, que para Strauss era la situación de la época moderna en la que las sociedades liberales, totalitarias o democráticas, se encontraban, «el significado original de la filosofía solo sería accesible mediante el recuerdo de lo que la filosofía significaba en el pasado», es decir, mediante la lectura de los viejos libros. El significado original de la filosofía es más importante que la originalidad de los filósofos. Cuando el filósofo recuerda el olvidado modo de escribir con que se escribieron los viejos libros, la lectura de esos viejos libros adquiere un valor superior al del establecimiento de un nuevo sistema de filosofía.⁷²

Tanto *Persecución y arte de escribir* como *La ansiedad de la influencia* causaron la impresión, cuando aparecieron, de ser —como Hollander ha señalado— textos «salvajes y extremadamente erráticos», si bien la idea central de ambos libros ha acabado disolviéndose en el lenguaje contemporáneo de la filosofía política y la teoría de la poesía, a menudo de una forma inconsciente e involuntaria. Leo Strauss diría que, al menos, sus observaciones sobre la escritura reticente habrían de servir para que los historiadores abandonaran la complacencia con la que pretendían conocer lo que pensaban los grandes pensadores y admitieran que el pensamiento del pasado es mucho más enigmático de lo que suponían. El acceso a la verdad histórica —como afirmó al final de «Sobre un modo olvidado de escribir»— es tan difícil como el acceso a la verdad filosófica.

⁷² L. STRAUSS, «On a Forgotten Kind of Writing», en *What is Political Philosophy? and other Studies*, pp. 221-232.

Retrospectivamente, Bloom ha señalado que *La ansiedad de la influencia* (o, como la ha llamado en la última edición del libro, la «angustia de la contaminación») se ha malinterpretado desde el principio y sigue malinterpretándose.⁷³ Es probable que a esta mala lectura haya contribuido la violencia hermenéutica con la que Bloom ha acabado por transformar su teoría de la poesía en el «canon occidental» y erigido a Shakespeare —una figura secular— en el centro del canon. Sin embargo, el carácter psicológicamente «irresistible» que Bloom le ha dado a la ansiedad de la influencia hace de su lectura una toma de partido. Bloom siempre ha escrito de una manera antitética, contra sus maestros, como advierte Hollander, y contra sus lectores. El estudio de la ansiedad de la influencia no es, por ello, un estudio sereno sobre las fuentes literarias o la historia de las ideas, sino que pone de relieve, como la escritura reticente straussiana, un malestar profundo que rara vez aflora a la superficie salvo cuando el fondo se remueve. Su delimitación al terreno de la poesía, especialmente de la poesía romántica inglesa y americana, no debe hacernos olvidar que está en juego algo más que la autonomía estética. A diferencia de la escritura reticente de Leo Strauss, que no puede desprenderse de su carácter educativo en la medida en que se dirige a lectores que aún no son los iguales de los escritores, el espectáculo de la batalla entre iguales, e igualmente fuertes, que la ansiedad de la influencia pone ante los ojos del lector corre el riesgo de suscitar el resentimiento de quien se considera fuera del campo de batalla y, sin embargo, se sabe menos a salvo que los propios contendientes. «Averiguar dónde estamos —escribe Bloom— es la más sombría de nuestras indagaciones, y la más fatídica», en la medida en que podríamos estar fuera del texto original y de su influencia. Los poetas ni siquiera necesitan leer tan firmemente como los críticos. Para los poetas, la poesía ya está escrita en el lenguaje mismo de la influencia y solo

⁷³ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Oxford University, Nueva York/Oxford, 1997² (*La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Trotta, Madrid, 2008).

se trata de dejarse encontrar por los poemas. La influencia poética es un modo de la perversión.

Las pautas revisionistas establecidas por Bloom en *La ansiedad de la influencia* y *A Map of Misreading* —Clinamen o ironía, Tesseracto o sinécdoque, Kenosis o metonimia, Demonización o hipérbole, Ascesis o metáfora y Apofrades o metalepsis— pueden llevarnos a la tautología y el silencio. En el capítulo emersoniano del libro, «Demonización», Bloom se revuelve contra su maestro, y *A Map of Misreading* es el intento, profundamente antagónico, de «invertir» a Emerson por completo. La escritura y la lectura se convierten en un proceso de sacrificio: «Hemos institucionalizado —dirá irónicamente Bloom— los procedimientos emersonianos». En lo que constituye un anuncio de su libro sobre Wallace Stevens, Bloom cita en la última página dedicada a la Ascesis la «búsqueda de un ser humano del que se pueda dar una explicación», que emprende el nuevo escolar que sustituye al antiguo. Bloom sería el nuevo escolar americano que sustituyera a Emerson. Pero la sustitución está teñida de la melancolía que suscita la ansiedad de que ya no le quede nada por hacer, de que la literatura ya no haya de ser escrita sino que esté ya escrita, de que siempre haya estado escrita. La ansiedad de la influencia pervierte, en efecto, el sentido de la originalidad de la literatura. Si la literatura ya está escrita, si de algún modo siempre lo ha estado, tal vez no tenga sentido leerla.

A la ansiedad de la influencia y a la sensación de impotencia les corresponde un tono elegíaco. La revisión de *La ansiedad de la influencia* y de *A Map of Misreading* enseña a leer el poema de Milton *Lycidas*, «la elegía central del lenguaje», y es probable que el propio Bloom pase a la historia de la literatura como un gran escritor elegíaco. Si no un buen lector en el sentido emersoniano, Bloom es desde luego un buen restaurador de lecturas. Un buen restaurador de lecturas no puede llegar demasiado tarde si quiere que su tarea tenga sentido, y a veces da la impresión de que Bloom prefiere que no tenga sentido. Un buen restaurador de lecturas no tiene necesidad de «desmitologizar» y privar

de su carácter esotérico a su propia perspectiva sobre la tradición. Ni Thoreau ni Leo Strauss tuvieron la necesidad de hacerlo. La lectura no era imposible para ellos. «Aunque soy un inquieto buscador de significados perdidos —respondería Bloom—, llego a la conclusión de que prefiero un tipo de interpretación que trate de restaurar el significado, y rendirle justicia, a deconstruir el significado.» Es una tardía enseñanza emersoniana.

REVISAR A BLOOM
EL QUEHACER POÉTICO Y LA LECTURA

Jacinto Fombona

¡Oh, inteligencia, soledad en llamas
que todo lo concibe sin crearlo!

JOSÉ GOROSTIZA

En una clase reciente en una universidad estadounidense, hablando de la formación de las literaturas americanas, les pregunté a mis estudiantes quién sería un poeta representativo del siglo diecinueve estadounidense. Quizás para mi sorpresa, la primera respuesta fue «¡William Shakespeare!» que alguno ofreció con toda seriedad, a lo mejor hurgando desesperadamente en su memoria el nombre de cualquier poeta que hubiese alguna vez leído o escuchado nombrar y que sonase de antaño. Aparte de todo lo que pueda este episodio referir acerca de la formación del estudiantado en el bachillerato estadounidense y los comentarios de otro Bloom (Allan), lo primero que me vino a la mente fue Harold Bloom. Casi lo vi presente, sonriendo irónicamente como lo recuerdo en las clases tuyas que visitara hace ya tiempo, y cuando se decía en los departamentos de letras que «Harold Bloom había tenido una idea; pero [que] ahora una idea tiene a Harold Bloom». Sonreiría, porque como lo explica en el prefacio a la reedición de 1993 del texto donde introduce

sus ideas sobre la influencia, Shakespeare es el *über*-poeta cuya sombra nos cubre a todos y que los vanos intentos de los resentidos y los franceses (sic) y sus teorías jamás podrán destruir, ni mellar, ni mucho menos derrocar de su potestad. La respuesta de mi estudiante (y cabe añadir que no fue la más desatinada de las que escuché esa tarde) expresaría para mí como (optimista) lector de las angustias o angosturas de Bloom, esa presencia indeleble que es, para el crítico estadounidense, Shakespeare en la literatura.

El prefacio a la reedición de *La ansiedad de la influencia* de 1997, «La angustia de la contaminación»,⁷⁴ es una respuesta que ofrece el crítico a la recepción del «librito» de 1973. Recepción que Bloom califica de «ambivalente» y «entretenida» para proponer e intentar una recapitulación y explicación de sus ideas sobre la influencia en las disciplinas del pensamiento. También agrega, quizás haciendo eco al comentario que sobre él circulaba, que Heidegger lo había provisto con el ejemplo que le hacía falta al proponer que hay que pensar una y solamente una idea hasta sus últimas consecuencias.

En este prefacio Bloom procede a delinear cuidadosamente el papel que juega una omisión, lo que sería un vacío patente en *La ansiedad de la influencia*, el papel fundamental de William Shakespeare en la formación y formulación de lo que Bloom llama un proceso, el de la influencia. Bloom presenta y desarrolla un punto cero de su pensamiento, la matriz si se quiere, mediante una lectura del Soneto 87 de Shakespeare («Adiós, eres demasiado caro para poseerte...»), donde el amor del poeta a su protector se establece en los términos legales que luego aparecen como elementos centrales del proceso de las influencias: *swerving* y *misprision*, que en castellano Ramón García González traduce como «distancia» y «engaño» y Miguel Ángel Montezanti

⁷⁴ HAROLD BLOOM, «The Anguish of Contamination», en *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Oxford University, Oxford/Nueva York, 1997, pp. XI-XLVII («La angustia de la contaminación», en *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Trotta, Madrid, 2008).

como «regreso» y «error». Bloom explica su exclusión de Shakespeare, unos veinte años después de publicado *La ansiedad de la influencia*, como un límite propio, un horizonte que representa casi una carencia. El crítico confiesa no haber estado preparado para «meditar sobre Shakespeare y la originalidad», a pesar de ser Shakespeare el «autor más influyente de los últimos cuatro siglos». ⁷⁵

Al leer a Bloom desde una perspectiva, o con un bagaje hispanoamericano encuentro un semáforo que continuamente indica a un autor ya canónico de nuestras literaturas. Las preocupaciones de Bloom parecen una versión condensada e hiperpsicologizadas de los juegos intelectuales de Borges. ¿Qué es la angustia de la influencia sino una localización «agónica» del laberinto borgesiano? La diferencia quizás es que el crítico estadounidense e intelectual del misticismo cabalístico judío se los toma de verdad en serio. Para Bloom, el juego se hace pasión y necesidad de explicación cuando en Borges todo es una reticencia cómplice a señalarlo.

Los temas borgianos palpitan en Bloom. Es muy probable que al ser lector de Borges sus universos reaparezcan con la más mínima insinuación; pero al hablar de cábalas y gnosticismos las poéticas que propone Bloom hacen reaparecer aquellas fascinaciones de las primeras lecturas.

El gesto de Bloom al prologar por segunda vez su libro es un giro barroco, calderoniano en muchos sentidos: Shakespeare resulta un monstruo, un astro cuya influencia es inescapable, y nosotros sus deudos y su invento, vivimos nuestras vidas como los personajes de sus obras. Somos además, según recalca Bloom citando a Emerson, como esos personajes de Shakespeare incapaces de escucharnos unos a otros; pero como todo giro barroco que se respete, el gesto de Bloom, que incluso ancla la definición de influencia en el uso shakespereano del influjo, debe tener un foco lunar. El giro barroco no puede ser nunca sino elíptico, como afirma Severo Sarduy, y, si tiene un sol en uno de sus focos, en el otro debe haber un astro opaco, antitético.

⁷⁵ HAROLD BLOOM, «The Anguish of Contamination», p. XIII.

Resulta muy tentador afirmar que para el desasosiego de Bloom, ese foco opaco, tan importante como el foco de luz, lo ocupa una constelación. Una multiplicidad en la que cabe el mismo y plural Shakespeare. Como le dice su creador en *El hacedor*, cuando le responde «Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie».⁷⁶

Las propuestas de lectura que hace Harold Bloom pueden leerse desde el campo hispano como una revalorización del ingenio a lo Boscán, donde la inventiva, la verba, la sagacidad y la facilidad verbal son las cualidades que permiten a un autor (al poeta joven como «efebo») la escritura de una gran obra que, para lograr la ansiada «fama», enfrenta y sobrepasa aquello inscrito y escrito anteriormente y que de una manera u otra le hace sombra y lo amenaza. Por ello la figura del *agon* griego que desarrolla en *Agon: Towards a Theory of Revisionism*,⁷⁷ que cierra en 1987 la tetralogía que comenzara *La ansiedad de la influencia*, es fundamental. El *agon* es el espacio del teatro clásico griego para el debate; es el momento en que entran en juego los discursos puestos en escena y sus armazones retóricas para enfrentarse. Como figura, el *agon* le permite a Bloom elaborar la idea de confrontaciones y solapamientos en las lecturas que una generación de poetas hace de las anteriores y de sí misma.

Para ello, un episodio que complementa e ilustra la figura del teatro griego, el *agon*, en el análisis de Bloom es un cuento bíblico, la lucha entre Jacob y el ángel. Cuenta el libro del *Génesis* que, en el camino de regreso al hogar de sus padres, Jacob encuentra un ser que no se identifica, pero con quien entabla un combate que dura la noche entera. Jacob sostiene este combate sin lograr abatir al misterioso personaje ni dejarse vencer. La lucha dura hasta el amanecer cuando Jacob cae doblegado por un artero golpe en el

⁷⁶ JORGE LUIS BORGES, *El hacedor*, Emecé, Buenos Aires, 1961, p. 45.

⁷⁷ HAROLD BLOOM, *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Oxford University, Oxford/Nueva York, 1982.

tendón del muslo que lo marca para el resto de la vida y lo deja cojo. Las consecuencias del cuento bíblico son varias, entre ellas una prohibición de comer la carne que rodea el tendón del muslo; pero la que me interesa en particular para acercarme a la lectura que hace Bloom, es el nombre que gana Jacob como bendición del ángel: Israel, «el que luchó con Dios». En efecto estamos ante un renombrar, la adquisición de renombre que resulta de una lucha titánica contra el enviado de un dios (o el mismo dios Yahvé de los hebreos). Pero, en la tradición logocéntrica judeocristiana, ¿qué es Dios, si no la palabra? o ¿qué es Dios sino la palabra, la letra misma? El combate durante la noche entera que sostiene Jacob contra un ente que como a Edipo su padre Layo, le obstaculiza el camino a casa, es una lucha por la interpretación, por el significado y el sentido que termina en una bendición ambigua: la agonía da frutos. Pero la agonía por interpretar también marca el cuerpo y con ello el porvenir. Más aún, marca las lecturas por venir pues, como las seiscientas y tantas prohibiciones del Levítico, el resultado de esta lucha marca, tanto por la «lectura» en los cuerpos como para los cuerpos.

Y Bloom es un lector asiduo que, obcecado por la «marca» de sus lecturas, no puede sino preguntarnos: «¿Por qué será todo esto necesario?». La frase que aparece en un oscuro texto inglés de David Lindsay, *A Voyage to Arcturus* (1920),⁷⁸ donde al final de «la más sublime y espiritualmente aterradora marcha hacia la muerte en toda la literatura fantástica», ante el cuerpo muerto del héroe al final de su búsqueda, un personaje le hace a otro esa pregunta.⁷⁹ El texto de Lindsay le sirve a Bloom para invocar (como él afirma) al Carlyle de *Sartor Resartus* y sus enfrentamientos con los pronunciamientos estéticos de Walter Pater y Oscar Wilde; pero esa pregunta también remite al comentario de Borges sobre Hawthorne, «en el decurso de una vida consagrada menos a vivir que a leer», pues Bloom habrá entrevisto «muchas veces que los propósitos y teoría literarias no son

⁷⁸ DAVID LINDSAY, *A Voyage to Arcturus*, Methuen & Co., Londres, 1920.

⁷⁹ HAROLD BLOOM, *Agon*, p. 200.

mi torpe andar a tientas por el lodo;
llo de mí —ahíto— me descubro
en la imagen atónita del agua,
que tan solo es un tumbo inmarcesible,
un desplome de ángeles caídos
a la delicia intacta de su peso,
que nada tiene
sino la cara en blanco
hundida a medias, ya, como una risa agónica,
en las tenues holandas de la nube
y en los funestos cánticos del mar
—más resabio de sal o albor de cúmulo
que sola prisa de acosada espuma.
No obstante —oh paradoja— constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.

Ante el mar, lo sublime hecho tierra, el ángel caído, luciferino, hace eco de las propuestas gnósticas del crítico estadounidense y descubre en su quehacer poético su falta de rostro «la cara en blanco», expresión de su misma multiplicidad en el agua que, como una mónada, adquiere forma.

Bloom se declara al comienzo de *Agon* un gnóstico judío en busca de la gnosis que caracteriza como un saber poético, no irracional sino más allá de lo racional, una verdad que conecta al saber con su sujeto. Bloom nos ofrece una posibilidad de la gnosis que no es necesariamente la teoría, sino más bien una conexión. Viene al caso Borges, cuando dice que en la poesía y la creación poética hay «una fuerte apariencia de veracidad, capaz de producir una espontánea suspensión de la duda».⁸² La diferencia entre Borges y Bloom resta en una reticencia; para el poeta el quehacer poético ofrece una «apariencia», una *incompletud* implícita que también ofrece una temporalidad, un instante quizás, que se expresa en la «suspensión» de nuestra visión del mundo al entrever espontáneamente la posibilidad de la verdad. Para Bloom, la conexión con la gnosis tiene visos de lo absoluto, su profesión de crítico y profesor de literatura lo conmina a comunicarla, tiene vetas evangelistas; pues nos avisa que su trabajo

⁸² JORGE LUIS BORGES, *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1964, p. 82.

es el intento de «explorar y desarrollar una gnosis personal y un gnosticismo posible, uno quizás comunicable a otros».⁸³

Afirma Valéry en una anotación de sus Cuadernos de 1913 que:

Mi manera de mirar las cosas literarias tiene que ver con el trabajo, con los actos, con las condiciones de fabricación, como especie. Para mí una obra no es un ser completo y autosuficiente, —es una piel de animal, una tela de araña, un cascarón o concha abandonada, un capullo. Es el animal y la labor del animal lo que me interroga. ¿Quién ha hecho esto? —No qué hombre, qué nombre— sino qué sistema, ni hombre ni nombre, mediante qué modificaciones de sí mismo, en medio de qué medio se ha separado de lo que ha sido durante un tiempo.

Valéry, quien agonizara por su lectura de Rimbaud hasta la locura y hasta llegar a afirmar que le «importa un pito la poesía» y abandonarla por años, propone una versión distinta al proceso de influencias de Bloom al preguntarse por el sistema que la piel señala, por la red de humanidad que encuentra su momento expresivo en esas pieles. La ética de la creación que Valéry plantea contrasta con la aproximación puntual de Bloom; sin embargo, Valéry juega con los mismos elementos gnósticos que plantea Bloom cuando afirma que la voz es el aparente creador, el que libera la energía de la palabra. La actitud de Bloom hacia la creación permanece en la manifestación de esa piel; en ocasiones, cuando habla de la elegía masturbatoria de un poema de Whitman parece entrever la posibilidad de conexiones que ofrece de esa superficialidad, pero la clave sigue estando en la solitud onanística. Muy a pesar de pedir y proponer un retorno a la biografía, a la vida de los poetas, Bloom da a veces la impresión de aborrecer la posibilidad de un sistema, de un medio que fertilice la misma creación más allá de la lucha individual. Por eso, el poema de Borges «A un poeta menor de la antología» de *El otro, el mismo* resulta significativo acá. Borges hasta cierto punto simpatiza con el poeta menor, lo describe afortunado por no poseer esa otra forma del olvido que es la gloria: «Sobre otros arrojaron los dioses / la inexorable luz de la gloria,

⁸³ HAROLD BLOOM, *Agon*, p. 4.

/ que mira las entrañas y enumera las grietas / de la gloria [...] contigo fueron más piadosos, hermano».⁸⁴

Es tentador leer a Bloom como ese feroz individualista, al fin y al cabo lector de Emerson (baste recordar el ensayo «Self-reliance» y su concepción del transcendentalismo), que igualmente busca una expresión al nacionalismo estadounidense, ¿qué es la «excepcionalidad» estadounidense sino expresión nada velada de la vena individualista? La postura de Bloom desde una especie de misticismo judío hurga en lo estadounidense las condiciones del florecimiento del judaísmo en esta nación y lo que significa la identidad «judeoestadounidense». Ello es lo que hace al final de *Agon*. Bloom se lamenta de la transformación que sufre el judaísmo por causa de una hibridación similar a la helenística, a la sefardí o la alemana, y profetiza una debacle para la judería en los Estados Unidos. El pueblo de Israel (en los EEUU) arriesga no ver nunca la reconstrucción de Jerusalén, pues ha perdido su «amor por el texto» (*Agon*, 329). Este Bloom que profetiza, también se angustia por lo que entiende como intrusiones foráneas. Por una parte la deconstrucción, y por la otra lo que llama la Escuela inglesa del sentido común (Burke y compañía).⁸⁵

⁸⁴ JORGE LUIS BORGES, *El otro, el mismo*, Emecé, Buenos Aires, 1970, p. 27.

⁸⁵ «[...] reconcentra su silencio blanco / en la orilla letal de la palabra / y en la inminencia misma de la sangre. / ¡ALELUYA, ALELUYA!»

LECTURAS EN TORNO A HAROLD BLOOM

Carlos X. Ardavín Trabanco

Cabe parafrasear el conocido título de Harold Bloom, *How to Read and Why*,⁸⁶ y preguntarse cómo y por qué han sido leídas sus obras en España e Hispanoamérica. A estas dos interrogantes debe añadirse el dato significativo —el cuándo— de que los primeros libros del profesor de Yale comenzaron a publicarse en el orbe hispánico a partir de la segunda mitad de los años setenta del pasado siglo, y que los mismos reflejaban, de manera representativa, tres de las preocupaciones más arraigadas y sostenidas de su quehacer crítico: la reevaluación del romanticismo inglés, la teoría de la influencia poética y la cábala como valioso instrumento hermenéutico. Estos títulos iniciales, sin embargo, no rebasaron el ámbito de interés de una determinada crítica académica y el restringido círculo de especialistas a ambos lados del Atlántico, por lo general bien informados de los avatares de los estudios literarios en las universidades de los Estados Unidos.

Esta situación varió de manera drástica en 1995, con la publicación por la editorial Anagrama de *El canon occidental* (traducido al castellano por Damián Alou), apenas un

⁸⁶ HAROLD BLOOM, *How to Read and why*, Scribner, Nueva York, 2000.

año después de su aparición en inglés. Las múltiples y feroces polémicas que suscitó este libro en los Estados Unidos tuvieron una importante réplica entre numerosos lectores y estudiosos españoles e hispanoamericanos, y a partir de esta fecha otros libros de Bloom comenzaron a abrirse paso, si bien de forma discreta, en el mercado editorial de España y Latinoamérica. No obstante esto, *El canon occidental* ha monopolizado el interés y la lectura de la obra de Bloom entre nosotros, condicionando asimismo su estimación.⁸⁷ Podría afirmarse que Bloom comenzó en realidad a *existir* para la intelectualidad iberoamericana a partir sobre todo de *El canon occidental*, y que la difusión de su obra anterior al citado título ha sido más bien limitada, y su conocimiento es todavía fragmentario y desigual.

El canon occidental marca un antes y un después en la trayectoria profesional de Bloom, al sancionar su paso definitivo de la academia al gran mercado, iniciado unos pocos años antes, en 1990, con *El libro de J*, como certeramente ha señalado Carlos Gamerro:

En la carrera del hoy internacionalmente famoso crítico estadounidense Harold Bloom pueden distinguirse dos etapas claramente diferenciadas: la «académica», de 1959 a 1989 aproximadamente, que fructificó en unos 17 volúmenes difícilmente inteligibles para el no especialista, y la «popular» a partir de entonces, signada por su ingreso al mercado editorial masivo y al estrellato crítico. De la primera, su obra más representativa es *La angustia de las influencias*, concepto que se ha convertido en moneda corriente de la crítica literaria actual. La segunda etapa de su carrera se inicia con *El libro de J*, al que seguirían el monumental

⁸⁷ Para el análisis de las principales reacciones que suscitó este libro de Bloom en la crítica literaria española, véase el artículo de GENARA PULIDO TIRADO titulado «Harold Bloom, *El canon occidental* y su repercusión en España», *The Grove*, 6 (1999), pp. 193-204. Pulido Tirado identifica cuatro actitudes o posiciones frente a las tesis canónicas de Bloom: 1) crítica centrada en las notables ausencias de las listas de autores confeccionadas; 2) cuestionamiento teórico sobre el canon; 3) apoyo de las teorías de Bloom, y 4) revisión de la polémica norteamericana y propuesta de alternativas «procedentes del pensamiento teórico europeo» (pp. 201-202). Pulido Tirado concluye su estudio afirmando que este libro de Bloom constituyó un «caso único en lo que se refiere a repercusión profunda e inmediata de las teorías de un crítico norteamericano sobre un país europeo» como España (p. 203).

*El canon occidental, Shakespeare: la invención de lo humano y [...] Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares.*⁸⁸

Al margen de sus efectos en la evolución crítica de Bloom, *El canon occidental* supuso, en opinión de José Francisco Ruiz Casanova, una suerte de cambio de paradigma con relación al concepto de canon literario, al contribuir de forma decisiva a su *globalización*, a su expansión más allá de los acotados cauces de su propio discurso, con la consiguiente erosión o desnaturalización de sus valores originarios: «El concepto de canon, su uso, se ha globalizado, sí, hasta el punto de que se le han adherido apreciaciones y voluntades profundamente subjetivas y profundamente peyorativas, que alcanzan el extremo —tomado por *verdad teórica*— de sostener que hablar del canon no es política ni estéticamente correcto».⁸⁹

Fruto o no de la casualidad, lo cierto es que inmediatamente después de la publicación de *El canon occidental* se sucedieron las primeras monografías en lengua española de cierta envergadura sobre Bloom y sus especulaciones teóricas. De estas cabe mencionar, por su carácter pionero, la *Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom* (1996) de Cristina Álvarez de Morales Mercado,⁹⁰ que, aunque parte en su análisis de los hallazgos contenidos en *La ansiedad de la influencia* y examina de manera pormenorizada las ratios revisionistas propuestas en este libro, constituye un estudio descriptivo y bibliográfico de la obra bloomiana, desde su primer libro, *Shelley's Mythmaking* (1959), hasta *El canon occidental* (1994).⁹¹

⁸⁸ CARLOS GAMERRO, «Instrucciones para llegar a ser un genio», *Página 12*, 16 de octubre del 2005, ed. digital: <<http://www.pagina12.com.ar/dia/suplementos/libros/10-1788-2005-10-16.html>>.

⁸⁹ JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA, *Anthologos: poética de la antología poética*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 141.

⁹⁰ CRISTINA ÁLVAREZ DE MORALES MERCADO, *Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom*, Universidad de Granada, Granada, 1996.

⁹¹ Posiblemente, este libro de Álvarez de Morales Mercado suponga el primer intento por delimitar y reseñar la bibliografía de Harold Bloom y sobre él en lengua española. Véanse a este particular las páginas 14-25 y, en especial, las que se extienden de la 27 a la 30.

Los efectos intelectuales y las réplicas derivadas de la última obra citada se hacen pronto visibles en Hispanoamérica y España con la publicación de *Dominios de la literatura*, compilación a cargo de Susana Cella; *Un banquete canónico* de Rafael Rojas; *Teoría del canon y literatura española* de José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez; *El canon y sus formas* de Ignacio M. Sánchez Prado, y *Harold Bloom y el canon literario* de Carlos Gamerro.⁹² Estos libros ilustran la diversidad de las lecturas a las que ha sido sometida la obra más conocida de Bloom en el ámbito de la lengua española. En este escrutinio crítico no todo son reparos, objeciones o desavenencias; destacándose algunos puntos de coincidencia que no dejan de llamar la atención. Por ejemplo, la consideración de Borges como paradigma teórico de Bloom, sobre todo por vía del ensayo «Kafka y sus precursores», incluido en *Otras inquisiciones*.⁹³ Para Ricardo Piglia, este ensayo de 1951 puede considerarse «el Discurso del Método de la historia de la construcción de un canon».⁹⁴ Ignacio M. Sánchez Prado apunta, en esta misma

⁹² *Dominios de la literatura: acerca del canon*, ed. de S. Cella, Losada, Buenos Aires, 1998; RAFAEL ROJAS, *Un banquete canónico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000; JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS y ROSA MARÍA ARADRA SÁNCHEZ, *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid, 2000; IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO, *El canon y sus formas: la reinención de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*, Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, 2002, y CARLOS GAMERRO, *Harold Bloom y el canon literario*, Campo de Ideas, Madrid, 2003.

⁹³ Precisamente, la tesis de Borges desenvuelta en este ensayo es citada al principio del capítulo 1 («*Clinamen* or Poetic Misprison») de *The Anxiety of Influence* (publicado originalmente en 1973), junto a la especulación de Shelley de que los poetas de todas las épocas hubieran contribuido a elaborar un único «Gran poema» perpetuamente en progreso (*The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Oxford University, Nueva York, 1975, p. 19). Para la traducción al español de este libro, véase HAROLD BLOOM, *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*, trad. y notas de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Trotta, Madrid, 2009. En la «Nota de los traductores» se dice que su lectura es «imprescindible para entender el profundo debate sobre el canon occidental y el lugar que deben ocupar las humanidades en la educación contemporánea» (pp. 9-10).

⁹⁴ RICARDO PIGLIA, «Vivencia literaria», en *Dominios de la literatura: acerca del canon*, pp. 155-157, p. 157.

línea interpretativa, que la tesis sostenida por Borges en su escrito sobre Kafka (el hecho de que cada escritor *crea* a sus precursores), prefigura e influye a Bloom, con la esencial diferencia de que la noción bloomiana de precursor entraña un conflicto, una agonística, mientras que la borgesiana postula la necesidad de prescindir de la polémica o la rivalidad.⁹⁵

Carlos Gamerro aprecia esta misma diferencia (la posible falta de ansiedad en la relación precursor-efebó sugerida por Borges), y al citado ensayo sobre Kafka añade el *Ulises* de Joyce como origen primordial de la noción de angustia de las influencias elaborada por Bloom.⁹⁶ Pero para Gamerro el influjo de Borges, su calidad de precursor con respecto a las teorías bloomianas, también es discernible en el «predicamento del escritor tardío» cuyo emblema sería el relato «Pierre Menard, autor del *Quijote*», y en algunas de las conceptualizaciones de Bloom sobre Shakespeare,⁹⁷ a las que podría agregarse la definición de los libros clásicos como aquellos que «las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad».⁹⁸ Finalmente, resulta como mínimo curioso comprobar que en el cuento de Borges titulado «La memoria de Shakespeare», su protagonista y narrador, el profesor emérito Hermann Soergel, abriga opiniones sobre el dramaturgo inglés casi idénticas a las sostenidas por Bloom; léase, como testimonio de ello, el siguiente fragmento:

⁹⁵ IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO, *El canon y sus formas*, p. 13. La cita de Borges objeto de esta discusión es la siguiente:

«En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro» (*Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1991, p. 140).

De este mismo ensayo se ha citado menos la idea del poema «Fears and Scruples» de Robert Browning (poeta muy estimado por Bloom, por cierto) como texto precursor o profético de la obra de Kafka (ibídem, pp. 139-140).

⁹⁶ CARLOS GAMERRO, *Harold Bloom y el canon literario*, p. 16.

⁹⁷ CARLOS GAMERRO, *Harold Bloom y el canon literario*, pp. 20, 92.

⁹⁸ JORGE LUIS BORGES, *Otras inquisiciones*, p. 246.

Comprendí que las tres facultades del alma humana, memoria, entendimiento y voluntad, no son una ficción escolástica. La memoria de Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que estas no constituyen la singularidad del poeta; lo que importa es la obra que ejecutó con ese material deleznable. [...] El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vívidos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal. ¿A qué destejer esa red, a qué minar la torre, a qué reducir a las módicas proporciones de una biografía documental o de una novela realista el sonido y la furia de *Macbeth*?⁹⁹

La hipótesis de Borges como precursor teórico de Bloom ya había sido apuntada en 1998 por Jorge Alcázar en su artículo «Harold Bloom y el problema de los cánones literarios». Para Alcázar, el cuento «La muerte y la brújula», recogido en el volumen *Artifícios* (1944), anticipa el «modelo agonístico de la influencia» bloomiano;¹⁰⁰ más aún, en los *Nueve ensayos dantescos* y, sobre todo, en *Otras inquisiciones* pueden rastrearse nociones e incluso citas contenidas en *El canon occidental*: la lectura literaria como acto eminentemente solitario, la mención de la «fijación idólatra» de Dante por Beatriz, las «referencias a la naturaleza anónima» de Shakespeare, y la ya citada idea de la creación de los precursores tomada del ensayo sobre Kafka.¹⁰¹ Sin duda, Bloom debió sentirse como una especie de «crítico efebo» al leer por primera vez los ensayos de Borges, y a través del *misreading* o «deslectura» de *Otras inquisiciones* intentó desprenderse de la sombra del argentino, asimilando creativamente su notable impronta. Sobre este particular, las preguntas que

⁹⁹ JORGE LUIS BORGES, «La memoria de Shakespeare», en *La memoria de Shakespeare*, Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 45-59, cit. p. 56. Este breve volumen reúne las versiones originales de los últimos cuatro cuentos publicados por Borges; además del citado, se incluyen «Agosto 25, 1983», «Tigres azules» y «La rosa de Paracelso».

¹⁰⁰ JORGE ALCÁZAR, «Harold Bloom y el problema de los cánones literarios», *Poligrafías, Revista de Literatura Comparada*, 3 (1998-2000), pp. 55-73, p. 58.

¹⁰¹ JORGE ALCÁZAR, «Harold Bloom y el problema de los cánones literarios», pp. 68-69.

formula Alcázar en la última sección de su artículo resultan pertinentes, ya que sus respuestas aportarían algunas claves para datar los orígenes de las principales concepciones teóricas de Bloom:

¿Cuándo habrá leído este libro [*Otras inquisiciones*] de Borges? ¿Cuándo apareció traducido en 1964? Podemos imaginar a Bloom tratando de forjarse una carrera docente, publicando un ensayo sobre Blake en *PMLA* (mal recibido), tomando nota de reseñas negativas sobre *Shelley's Mythmaking*, y dándose cuenta de que varios de sus intereses personales no tenían cabida en los tradicionales departamentos de literatura. ¿No sentiría haber encontrado una alma afín en Borges, en su interés por la cábala, el gnosticismo, los neoplatónicos alejandrinos y alguno que otro dato recóndito de orden filosófico o religioso? ¿No habría confirmado esto en ensayos como «La esfera de Pascal», «El espejo de los enigmas» o «De alguien a nadie»? Y tal vez hubiera comenzado a intuir en «Hawthorne» o en «Kafka y sus precursores» lo que más tarde desarrollaría como su propia hipótesis de la influencia.¹⁰²

Tomando en cuenta estos atisbos teóricos, es indudable que Borges integra el personal y variado *map of misreading* del profesor de Yale, en el que ocupa un territorio de primer orden.¹⁰³

Otro de los aspectos que conviene destacar en las lecturas que se han hecho de la obra de Bloom, en especial desde el orbe intelectual hispanoamericano, es el reconocimiento, tras la tupida apariencia anticanónica, del impulso de canonización que anima a las prácticas y estrategias teóricas de los colectivos que conforman lo que Bloom ha denominado,

¹⁰² JORGE ALCÁZAR, «Harold Bloom y el problema de los cánones literarios», p. 69.

¹⁰³ Es curioso comprobar que la admiración de Bloom por Borges ha sido fluctuante y ambivalente. En su entrevista con PABLO INGBERG, el crítico estadounidense expresa ciertas objeciones referentes sobre todo a las ficciones borgianas:

«Creo que está sobrevaluado. Es una mente literaria muy interesante, pero como escritor de ficciones es bastante limitado. Hay básicamente tres o cuatro historias que él cuenta una y otra vez sin demasiada variedad. Y por supuesto, como él mismo sabía, lo que hacía él ya lo había hecho mejor Kafka» («Entrevista a Harold Bloom: “Soy un sobreviviente de otra era”», *Cultura/La Nación*, Buenos Aires, 18 de junio del 2000, pp. 1-2, cit. p. 2).

en frase ya célebre, la «Escuela del Resentimiento».¹⁰⁴ Las luchas y enemistades académicas de Bloom son por lo general comprendidas (y, en cierta medida, compartidas) por un buen número de sus estudiosos hispanos. Por ejemplo, el ya citado Alcázar, al comprobar la «inusitada presencia femenina» entre los escritores seleccionados en el segundo volumen de *The Norton Anthology of English Literature*, contempla la posibilidad de que las quejas de Bloom sean fundadas.¹⁰⁵ Blas Matamoro es menos ambiguo que Alcázar al darle la razón a Bloom en esta pugna, pero con un importante matiz: la lectura sectaria y reduccionista practicada por la «Escuela del Resentimiento» ha sido en parte reproducida por el propio Bloom; su error, en palabras de Matamoro, ha consistido en «proponer un reduccionismo de signo contrario, el que aplasta a todos los escritores que no se reconozcan reiteraciones de Shakespeare. Frente al dogma del relativismo cultural, el dogma de la Letra Eterna».¹⁰⁶

Este reparo es compartido por Íñigo Sánchez Llama, para quien la demonización de feministas, marxistas y lacanianos por parte de Bloom resulta simplificadora y sorprendente por su manifiesto desequilibrio y por la ausencia de matizaciones, al homogeneizar prácticas críticas no necesariamente coincidentes en sus objetivos, estrategias y agendas cultu-

¹⁰⁴ HAROLD BLOOM, *The Western Canon: the Books and School of the Ages*, Riverhead Books, Nueva York, 1995, p. 4. Los seis colectivos de la Escuela del Resentimiento son: los nuevos historicistas o foucaultianos, los neomarxistas o materialistas culturales, las feministas, los lacanianos, los deconstruccionistas y los semióticos. Enric Sullà define esta *escuela* como «una improbable agrupación, astutamente inventada con fines polémicos» («El debate sobre el canon literario», en *El canon literario*, ed. de E. Sullà, pp. 11-34, p. 12).

¹⁰⁵ JORGE ALCÁZAR, «Harold Bloom y el problema de los cánones literarios», p. 66.

¹⁰⁶ BLAS MATAMORO, «Del peligro canónico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 557 (1996), pp. 150-152, cit. p. 151. En esta misma página de su reseña, Matamoro consigna que su lectura de *El canon occidental* le provocó una curiosa mezcla de sentimientos, al sentirse interpelado de manera simultánea por un «perceptor de impuestos» que viene a colectar la tasa por el uso de Shakespeare, por un «cañonero» que desea cargarse la variedad de las letras occidentales, y por un «matemático loco» que intenta canonizar la desmesura y lo imponderable.

rales.¹⁰⁷ El mencionado reduccionismo con frecuencia se ve acompañado del reproche de anglocentrismo, que, para Carlos García Gual, resulta en buena parte justificado, pues dicha inclinación lleva a Bloom a hacer nada menos que tabla rasa de la tradición grecolatina.¹⁰⁸ Jordi Sala e Iris M. Zavala son menos condescendientes en relación a este aspecto de *El canon occidental*: para el primero, la publicación de este libro constituye una «ofensa» nacida de la ignorancia y la arrogancia;¹⁰⁹ para la segunda, no es más que una operación de domesticación y homogeneización de los textos extranjeros, que se valoran únicamente a través del dominante lente cultural estadounidense.¹¹⁰

Susana Cello se ha referido a la *canonización de lo marginal* en la medida en que este se singulariza, exalta y declara foco de atención, pasando así de la periferia o los márgenes al centro.¹¹¹ Dicha operación deja al descubierto, según Rafael Rojas, las contradicciones inherentes a los discursos académicos subalternos y multiculturales, que suelen incurrir en el mismo *vicio* que intentan en principio erradicar:

La insondable paradoja de la *Escuela del Resentimiento* es que las resistencias al canon occidental, ejercidas desde otras culturas regionales o nacionales, producen metarrelatos tan o más autoritarios y excluyentes. La racionalidad *canónica* se infiltra en esos discursos que reclaman un espacio de alteridad frente al territorio de la enunciación occidental. La narrativa de ese «sujeto» menor, reprimido y periférico, que se ins-

¹⁰⁷ ÍÑIGO SÁNCHEZ LLAMA, «Notas sobre de *The Western Canon: the Books and the School of the Ages*, de Harold Bloom», *Boletín Galego de Literatura*, 14 (1995), pp. 89-95, p. 91.

¹⁰⁸ CARLOS GARCÍA GUAL, «Apuntes y reflexiones sobre el canon», *Lateral*, 3/13 (1996), pp. 13-14, cit. p. 13.

¹⁰⁹ JORDI SALA, «Harold Bloom Revisited, or the Yet Ungoverned Isle of Canon», *Lucero: a Journal of Iberian and Latin American Studies*, 11 (2000), pp. 57-63, cit. p. 57.

¹¹⁰ IRIS M. ZAVALA, «El canon y Harold Bloom», *Quimera*, 145 (1996), pp. 49-54, cit. p. 50.

¹¹¹ SUSANA CELLO, «Canon y otras cuestiones», en *Dominios de la literatura*, p. 11. En coincidencia con Cello, SÁNCHEZ PRADO se ha referido a la «institucionalización de la periferia» promovida por el enfoque postcolonialista, lo que supone que la «marginalidad se convierta en un nuevo centro, adoptando las mismas actitudes estereotipadoras del eurocentrismo» denunciado (*El canon y sus formas*, p. 84).

cribe bajo protesta, llega a ser, irónicamente, una réplica en miniatura del Sujeto Moderno Central. Se crean, así, los que el propio Bloom llama *contracánones*: catálogos elitistas y cerrados, fuertes inscripciones del poder, en las culturas que se autodefinen como subalternas.¹¹²

Partiendo de estas reflexiones de Rojas, Ignacio M. Sánchez Prado consigna el peligro tal vez más complejo —por solapado— de los llamados estudios culturales: su retórica autoritaria y discriminadora, enmascarada de tolerancia e inclusión. En la universidad norteamericana esta retórica ha propiciado prácticas excluyentes por parte de lo que Sánchez Prado califica de «minorías canonizadas», además de una radicalización de la cultura universitaria:

De hecho, este fenómeno se ha comenzado a observar en grupos radicales del paradigma, que en el afán de ver todo desde su sujeto subalterno no solo excluyen manifestaciones culturales fuera de él, sino [que] critican a aquellos miembros del grupo social en cuestión por no ajustarse al estereotipo dictado por el grupo dominante de la minoría.¹¹³

Para Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, la renovada polémica acerca del canon —antigua cuestión de la teoría literaria— impulsada por *El canon occidental* constituye un hecho singular, ya que no es nada frecuente que un libro especializado y erudito como el citado desborde los límites de la discusión estrictamente universitaria y se convierta —en virtud de una bien engrasada campaña de *marketing*, conviene notarlo— en un *best-seller* reseñado con amplitud en la prensa mundial y comentado en multitud de programas televisivos.¹¹⁴ Esta inusual repercusión extraacadémica es lo verdaderamente sorprendente de *El canon occidental*, un libro sin duda provocador, arbitrario, apresurado y personal, aunque no caprichoso, en palabras de María Teresa Gramuglio.¹¹⁵ La tentativa por sacar a los clásicos a la calle y

¹¹² RAFAEL ROJAS, *Un banquete canónico*, p. 19.

¹¹³ IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO, *El canon y sus formas*, p. 85.

¹¹⁴ JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS y ROSA MARÍA ARADRA SÁNCHEZ, *Teoría del canon y literatura española*, p. 23.

¹¹⁵ MARÍA TERESA GRAMUGLIO, «El canon del crítico fuerte», en *Dominios de la literatura*, pp. 43-57, cit. pp. 43, 45.

someterlos al criterio de los lectores no especializados supone, para Ricardo Piglia, uno de los mayores beneficios indirectos de la controversia suscitada por Bloom, la cual debe ser considerada no como una «discusión sobre la literatura sino [como] un debate sobre el estado de la enseñanza de la literatura en los Estados Unidos».¹¹⁶

Las objeciones a *El canon occidental* provenientes tanto de los *Dominios de la literatura* como de los libros de Rafael Rojas e Ignacio M. Sánchez Prado tienen que ver fundamentalmente con Hispanoamérica y con la selección de sus escritores canónicos. A este respecto, de los trabajos compilados por Cella el más significativo resulta ser el titulado «Apuntes acerca del canon latinoamericano», en el que Susana Zanetti establece, como principales fallas de la propuesta canónica de Bloom, su superficialidad, su notable reduccionismo y la ausencia de una continuidad histórica, imprescindible para entender cabalmente las realizaciones de la literatura hispanoamericana:

Pareciera que nosotros, hablo en cuanto latinoamericanos, andamos por aquí: basta recorrer rápidamente, tan rápidamente como el autor, el canon que Bloom autoriza: Sor Juan Inés de la Cruz (colocada dentro de la literatura española); luego nadie hasta el siglo xx (donde concreta elecciones al voleo): ni Machado de Assis, ni Sarmiento, ni José Martí, sí Bécquer y otros para España. La lista se presenta como surgida de un territorio vacío en el cual la ignorancia puede operar con complacencia; al mismo tiempo, un territorio carente de espesor histórico, pues accedemos al canon casi solo por autores y obras del presente.¹¹⁷

Los reparos de Zanetti son compartidos, en lo fundamental, por Rafael Rojas, para quien la lectura de *El canon occidental* constituyó una experiencia sugestiva, ambivalente,

¹¹⁶ RICARDO PIGLIA, «Vivencia literaria», p. 157. Esta misma opinión puede encontrarse en el libro de POZUELO YVANCOS y ARADRA SÁNCHEZ, en el que se sostiene que el diálogo sereno sobre el canon es prácticamente imposible en los contextos académicos estadounidenses, puesto que al discutir sobre este tema en realidad se está discutiendo «acerca de la administración académica de los estudios literarios» (*Teoría del canon y literatura española*, p. 38).

¹¹⁷ SUSANA ZANETTI, «Apuntes acerca del canon latinoamericano», en *Dominios de la literatura*, pp. 87-105, p. 90.

y un fecundo ejercicio de perplejidad interrogante, debido a dos elementos inadmisibles por su escasa enjundia crítica: el tratamiento de la literatura latinoamericana como si esta fuese una «entidad cultural unívoca», homogénea y unitaria, y el marcado desequilibrio e incoherencia en el criterio de selección canónica, que acordaba una «mayoría cubana» difícilmente explicable e infundada: el catálogo de autores de la «Edad caótica» cuenta con dieciocho escritores de América Latina, seis de ellos oriundos de Cuba.¹¹⁸

Ante la parquedad y las *imperdonables* ausencias u olvidos del canon hispanoamericano fijado por Bloom, que Zanetti encuentra inaceptable y poco serio, Rojas apunta una sobreabundancia cubana igualmente cuestionable, fruto de la influencia directa sobre Bloom de tres monografías de Roberto González Echevarría, colega en Yale y amigo suyo: «A él se deben, además de trabajos indispensables sobre Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y Severo Sarduy, los importantes estudios *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature* (1987), *Isla a su vuelo fugitiva. Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana* (1983) y *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative* (1990). El catálogo de autores y obras latinoamericanos que incluye Harold Bloom en el canon occidental reproduce algunas valoraciones generales de estos tres libros».¹¹⁹

Pero el problema fundamental del canon cubano establecido por Bloom no tiene tanto que ver con su exceso numérico —cuestión en todo caso anecdótica—, sino con la poderosa «gravitación nacional» de la escritura cubana, lo que hace casi imposible su desplazamiento hacia el subcontinente.¹²⁰ El meollo de esta cuestión radica en las maneras de hacer digeribles fuera del espacio simbólico de lo cubano a autores como Nicolás Guillén, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante o Reinaldo Arenas, cuyas obras son esencialmente *intraducibles* fuera de dicho espacio: una

¹¹⁸ RAFAEL ROJAS, *Un banquete canónico*, pp. 7-8, 71.

¹¹⁹ RAFAEL ROJAS, *Un banquete canónico*, p. 66.

¹²⁰ RAFAEL ROJAS, *Un banquete canónico*, p. 67.

mera lectura en clave continental, americana, no les hace justicia, dadas las inevitables y onerosas pérdidas literarias que ello acarrearía. Son autores poco proclives a convertirse en «fundadores de alguna escritura latinoamericana», cuyos herederos, si llegaran a surgir, no trascenderían tampoco «los límites porosos de la fragmentaria ciudad letrada insular».¹²¹

La lectura bloomiana de Rojas en *Un banquete canónico* sirve de apoyatura —junto con los trabajos recopilados en *Dominios de la literatura*— a *El canon y sus formas* de Ignacio M. Sánchez Prado, que tiene la virtud, a pesar de su temprana aparición, de seguir siendo tal vez la mejor biografía intelectual de Bloom escrita en español —por la diversidad y el buen manejo de los asuntos tratados y por la amplia bibliografía consultada— y una referencia insoslayable para el hispanista que quiera conocer, de forma exhaustiva, el pensamiento y la trayectoria del autor de *Where Shall Wisdom Be Found?* Destacan en el libro de Sánchez Prado las pormenorizadas «discusiones teóricas alrededor del canon» —título de la primera parte—, los orígenes y los primeros modelos críticos de Bloom (Frye, M. H. Abrahams, Martin Buber, entre otros), sus célebres conflictos con varios sectores de la academia norteamericana, su ambigua relación con los postulados de Jacques Derrida y la deconstrucción,¹²² la complejidad y oscuridad de su obra a partir de los años setenta y ochenta (referencias al gnosticismo, a la cábala, su crítica religiosa, etc.), y las repercusiones teóricas de las principales propuestas contenidas en *El canon occidental*, libro que supuso, en palabras de Sánchez Prado, «una ruptura con muchos de los presupuestos anteriores de Bloom» y «el punto máximo de crítica individual como método».¹²³

El libro de Sánchez Prado desborda el campo hispanoamericano (expresamente señalado en su subtítulo) y exami-

¹²¹ RAFAEL ROJAS, *Un banquete canónico*, pp. 72-73.

¹²² Para SÁNCHEZ PRADO, la teoría de la angustia de las influencias en realidad supone «una elaboración teórica de las nociones derrideanas a partir de una postura ideológica que neutraliza el relativismo deconstruccionista al fundarse en una noción esencialista de la literatura» (*El canon y sus formas*, p. 106).

¹²³ IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO, *El canon y sus formas*, p. 150.

na las ideas de Bloom en torno al *Quijote*. Estas implican, en síntesis, una «lectura shakespeariana» de Cervantes,¹²⁴ que tiene el efecto inmediato de disminuir su valor canónico (y, por ende, su capacidad de influencia) y que representa una «estrategia para dejar a Cervantes en desventaja o un ejemplo de una lectura simplista e idealizante que caracteriza a algunas escuelas herederas del Romanticismo y que ha tenido algunas manifestaciones en los Estados Unidos».¹²⁵ Esta situación discriminatoria se verá parcialmente enmendada en el capítulo que Bloom dedica a Cervantes y Shakespeare en *¿Dónde se encuentra la sabiduría?* Al reseñar este libro, el profesor Antonio García Berrio percibe un notable cambio de valoración que se cifra en un «retoque personal», en una «restitución cervantina» por parte de Bloom:

Sobre el plano absoluto de la argumentación crítica del valor, las diferencias en el caso del libro reciente de Harold Bloom son muy llamativas y estimables; no ya respecto al entablamiento razonador del primer Bloom académico, en *La ansiedad de la influencia* o *Un mapa de la deslectura*, sino incluso al más reciente ensayista multitudinario de éxito desinhibido de todo prurito pedante de documentación, el Bloom que se inició con obras tan divulgadas [...] como fueron *La religión americana* y sobre todo su mundialmente exitoso [*The*] *Western Canon*. La tesis bloomiana más llamativamente recogida por los «medios» españoles de cuantas contiene el libro, es la que hace del *Quijote* un modelo de diálogo cordial frente al solipsismo de los personajes monologantes de Shakespeare. [...] Esto, así dicho, no pasa de reflejar una evidencia

¹²⁴ IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO, *El canon y sus formas*, p. 173. En 1991 Bloom se declaraba habitual lector de Cervantes a la vez que afirmaba no atreverse a escribir sobre *Don Quijote*, novela que leía con la asistencia de un diccionario. En ese momento, Cervantes solo era un mero «punto de referencia» en sus trabajos sobre Shakespeare. Esta afirmación es recogida por NORA CATELLI en «Y una mujer creó a Dios. Entrevista con Harold Bloom», *Quimera*, 105 (1991), pp. 12-18, cit. p. 15.

Por otra parte, Bloom siempre ha admitido que su lectura de Cervantes es una lectura enteramente *unamuniana*:

«Unamuno is a great writer, and a great critic. As I say in the book [*The Western Canon*], my chapter on Cervantes is entirely in the spirit of Unamuno. I follow Unamuno at every point. I don't know how many references there are... [...] I'm in love with that book: *Our Lord Don Quixote* is a very great book», en JOSÉ ANTONIO GURPEGUI, «An Interview with Harold Bloom», *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 9 (1996), pp. 165-181, cit. p. 171.

¹²⁵ IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO, *El canon y sus formas*, p. 174.

palmaria del *Quijote*, [...]. Pero junto a este subrayado bloomiano en nada decisivo, más allá del énfasis del autor, son muchísimas otras las observaciones que completan el cuadro crítico sobre la capital obra cervantina pergeñado ahora por Bloom.¹²⁶

En el 2003 Carlos Gamarro publica *Harold Bloom y el canon literario*, obra que en diversos aspectos complementa a la de Sánchez Prado y constituye una introducción a los principales acontecimientos de la biografía de Bloom y a los postulados teóricos sobre los que se ha asentado su prestigio. Sobre este último punto, Gamarro asevera que «quizá, cuando el polvo de la polémica se haya asentado, habrá dos nociones fundamentales de la crítica literaria que los años venideros asociarán al nombre de Harold Bloom: la noción de angustia de las influencias y la noción del canon occidental». ¹²⁷ Al esclarecimiento de estas dos ideas dedica Gamarro el grueso de su monografía: se definen las seis maneras o modalidades de la «malinterpretación» (*misreading*): *Clinamen* (ironía), *Tessera* (sinécdoque), *Kenosis* (metonimia), *Demonización* (hipérbole), *Ascesis* (metáfora) y *Apofrades* (metalepsis); se examinan la novedad y las particularidades del concepto bloomiano de influencia, que, llevado hasta sus últimas consecuencias, «conduce inevitablemente a la idea del agotamiento de la literatura»; ¹²⁸ se analiza la lectura literaria o estética y sus premisas (la soledad, el egoísmo, el placer, la contemporaneidad y la ironía) frente a la lectura dogmática; se diseccionan los presupuestos y las edades canónicas propugnadas por Bloom; se tratan con abundancia de datos las polémicas con los diversos grupos de la «Escuela del Resentimiento»; se comenta el *misreading* de Borges; y se consagran numerosas páginas a las indagaciones de Bloom sobre autores como Freud, Joyce y, en especial, Shakespeare (siempre acompañado de su contraparte cervantina), que ocupa el centro del cano occidental y el último capítulo del libro reseñado.

¹²⁶ ANTONIO GARCÍA BERRIO, «Bisel de edades: el *Quijote*, centro del canon occidental», *Revista de Occidente*, 295 (2005), pp. 57-87, cit. pp. 62-63.

¹²⁷ CARLOS GAMERRO, *Harold Bloom y el canon literario*, p. 12.

¹²⁸ CARLOS GAMERRO, *Harold Bloom y el canon literario*, p. 27.

Sin duda escrito desde la confesada admiración por la obra del profesor de Yale, el libro de Gamero es una excelente brújula para adentrarse en el vasto —y a veces complicado— territorio crítico-literario configurado por Bloom: una auténtica biblioteca cuyos libros remiten incesantemente a otros muchos libros; una lectura eminente compuesta de innumerables y prolongadas lecturas. Para Gamero, de todos los aportes de Bloom, el principal ha consistido en haber acercado una vez más los clásicos al gran público lector:

Harold Bloom es para algunos un dinosaurio, defensor de nociones arcaicas y conservadoras sobre la literatura: la lectura solitaria, la genialidad y la grandeza de los grandes autores, la irrelevancia de consideraciones políticas, ideológicas o sociales a la hora de leer, la centralidad de los *dead white males* (varones blancos y muertos) en la literatura occidental e incluso mundial. Para otros, es el último humanista clásico: un representante de cinco siglos de cultura escrita que han hecho de la erudición y la lectura (entendida en última instancia como la relación solitaria entre un hombre y un libro) la piedra fundamental del edificio de la cultura occidental. Lo que resulta inquestionable es que Harold Bloom es uno de los pocos críticos que han logrado salirse del estrecho mundo de la especialización académica y alcanzar una posición de masivo estrellato. Esto le ha llevado a convertirse en el adalid y guía de los «lectores comunes», aquellos anónimos y silenciosos amantes de la literatura que no han perdido la esperanza de que la crítica literaria los vuelva a tener en cuenta, ayudándoles a saber qué y cómo leer.¹²⁹

Ciertamente, el canon omite, discrimina o excluye, esto es parte de su lógica interna y funcionamiento; pero el canon también acoge, filtra, concede predicamento y, más importante aún, fabrica certidumbres. Este hondo sentido es, precisamente, lo que explica su pervivencia y actualidad en una época en la que, como indica Gonzalo Navajas, «nos encontramos, [...], en una situación de *impasse* conceptual» y «carecemos de un paradigma predominante».¹³⁰ A fin de entender a cabalidad sus repercusiones intelectuales, Navajas sitúa la noción canónica de Bloom en el contexto de la economía global y de la deconstrucción; esta conceptualización

¹²⁹ CARLOS GAMERO, *Harold Bloom y el canon literario*, pp. 10-11.

¹³⁰ GONZALO NAVAJAS, «El canon y los nuevos paradigmas culturales», *Iberoamericana*, VI:22 (2006), pp. 87-97, cit. pp. 89-90.

autoriza a que el canon aparezca como exclusiva garantía o base de la integridad cultural en un mundo en el que la identidad se ha visto sometida a radicales transformaciones y ha ido desdibujando sus contornos. La reflexión de Navajas a este respecto resulta elocuente y esclarecedora:

El nuevo orden económico global acarrea inseguridad y pérdida de identidad cultural ya que el yo se halla subordinado a fuerzas gigantes que lo superan y dentro de las cuales tiende a la disolución. El movimiento emblemático por Bloom es una respuesta coherente y seductora —como en otro momento lo fue la de Ortega y Gasset— a esta situación percibida como temible: el yo puede haber perdido sus apoyos habituales en el contexto externo para diluirse en una multiplicidad de opciones ideológicas, pero le queda al menos la opción de la identidad cultural propia a través de la que queda integrado en el gran hogar de una comunidad cultural preferente. [...] De ese modo, la disolución antijerarquizante y deconstructiva de la empresa derriniana queda detenida y se restablece la jerarquía de la letra tradicional y de los métodos convencionales de aproximación a la textualidad. Para el modo ejemplificado por Bloom, leer es de nuevo una labor de desciframiento de un texto dotado de atributos excepcionales que le conceden cualidades inviolables y, en última instancia, impenetrables.¹³¹

Al margen de que el canon bloomiano sea, en palabras de García Berrio, una construcción cimentada en «insatisfactorias listas» o elaborada con materias y razones «cuantitativamente escasas y hasta cualitativamente endeble», cuyo somero examen evidencia su «tenor de urgencia y de apresuramiento polémico»,¹³² preserva, sin embargo, la mencionada certidumbre epistemológica. En su firme voluntad de reafirmación estética, *El canon occidental* de Bloom supone, para Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, un auténtico «manifiesto» en cuyas páginas se escenifica la lucha suprema de la Estética frente a la Ideología y sus contaminaciones, del creador individual frente a las exigencias y condicionamientos de su tiempo y sociedad; proposición que no es capaz de

¹³¹ GONZALO NAVAJAS, «El canon y los nuevos paradigmas culturales», p. 92.

¹³² ANTONIO GARCÍA BERRIO, «Necesidad y jerarquía de la estética: la polémica americana sobre el canon literario», *Revista de Occidente*, 173 (1995), pp. 101-115, cit. pp. 102, 106, 109.

ocultar del todo un latente «sentido neofundamentalista que liga la teoría actual con cierto brote neorromántico».¹³³

Las lecturas que de la obra de Bloom se han realizado desde los ámbitos español e hispanoamericano han privilegiado el polémico *El canon occidental*, y no han tenido en cuenta, con las excepciones de lugar, el contexto de sus obras anteriores y posteriores al citado volumen. Es indudable que *El canon occidental* compendia de manera singular el pensamiento y la práctica crítica de Bloom, pero no los agota. Esta situación no deja de sorprender si se tiene en cuenta el hecho de que la bibliografía bloomiana en español no ha dejado de crecer a partir de 1995, aunque también deba consignarse que tal vez las temáticas más especializadas de algunas de estas obras (sobre todo las dedicadas a la crítica religiosa, el gnosticismo, la angelología, etc.) estén un tanto alejadas de los intereses de los lectores hispanos. Es de esperar que los títulos aparecidos en estos últimos años contribuyan a rebajar el lastre bibliográfico que ha supuesto *El canon occidental* para el cabal conocimiento de la figura de Bloom; que estos nuevos libros reproduzcan el formato y la metodología canónicas —me refiero concretamente a las antologías publicadas por las editoriales Páginas de Espuma y Vaso Roto— constituye una paradoja más en la carrera del crítico norteamericano.

¹³³ JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS y ROSA MARÍA ARADRA SÁNCHEZ, *Teoría del canon y literatura española*, pp. 34-36.

REPENSAR A HAROLD BLOOM
REFLEXIONES PERSONALES A DIEZ AÑOS
DE *EL CANON Y SUS FORMAS*

Ignacio M. Sánchez Prado

Siendo un académico joven, el ejercicio de reflexionar sobre un libro publicado hace ya una década, cuando tenía veintitrés años, y que escribí cuando tenía veintiuno, es sin duda algo extraño. Es un libro del que hoy en día retractaría algunas partes importantes, pero cuyos intereses siguen manteniéndose en pie.

El canon y sus formas fue un libro que escribí originalmente como mi tesis de licenciatura en literatura en la Universidad de las Américas de Puebla, bajo la dirección del escritor Pedro Ángel Palou y la académica Adela Pineda, ambos ahora parte, al igual que yo, del medio académico norteamericano.¹³⁴ El libro en su momento fue no solo un intento de evitar escribir una monografía sobre un escritor mexicano, un propósito que me parecía poco interesante, sino el discernir los sentimientos encontrados que me causaba un libro —*El canon occidental* de Harold Bloom— que fue objeto de una entusiasta recepción en mi país, en parte

¹³⁴ IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO, *El canon y sus formas: la reinención de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*, Secretaría de Cultura/ Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, 2002.

porque sus ideas representaban bien la noción de literatura —elitista, estetizante, individualista— que a la fecha se defiende de manera amplia en el campo cultural mexicano. Con todo, es también un libro que representa mi pensamiento antes de mudarme a la academia norteamericana, donde estudié en un programa, el departamento de español de la Universidad de Pittsburgh, que representaba exactamente lo opuesto al libro de Bloom: un lugar totalmente dedicado a los estudios culturales y al subalternismo, con varios cursos sobre cultura popular y mediática, y donde la literatura se estudiaba fundamentalmente en sus relaciones con lo político, lo económico y lo social. Pienso que mi trabajo actual es una síntesis entre el esteticismo de mi formación mexicana y el culturalismo de mi formación norteamericana, algo que refleja mi libro más reciente, *Naciones intelectuales*.¹³⁵

Me tomo la libertad de este breve preámbulo autobiográfico por dos razones conectadas a lo que quiero expresar en este ensayo. Por un lado, este texto fue escrito para un libro de reconocimiento a Harold Bloom, y creo que mi experiencia ambigua respecto a *El canon occidental* representa bien las contradicciones que significa leerlo desde México, un lugar donde su defensa de la literatura como producto de élite y de genio individual es muy relevante, pero donde la pregunta por la democratización de la literatura y el canon propuesta por los paradigmas culturalistas es igualmente urgente. Por otro, he encontrado con el tiempo que el haber iniciado mi carrera con un libro sobre Harold Bloom causa gran sorpresa en muchos, sobre todo considerando que mi trabajo actual tiene más conexiones con la sociología literaria de Pierre Bourdieu, un autor que Bloom rechaza abiertamente en su reciente libro *Anatomía de la influencia*. De hecho, Bloom considera que la noción de «capital cultural», central al trabajo de Bourdieu y fundamental a mi parecer para cualquier tipo de estudio de

¹³⁵ IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO, *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 2009.

la cultura, no es sino un producto de la «larga Era del Resentimiento».¹³⁶

El hablar del canon en la época del culturalismo es algo que puede resultar en fuertes críticas. Para mi sorpresa, encontré recientemente un libro del 2009, titulado *Constelaciones de teorías*, escrito por la profesora Genara Pulido Tirado de la Universidad de Jaén, donde concluye una sección sobre el concepto del canon recriminándome mi entusiasmo de aquel entonces por Bloom y mi tesis de que «se acepta que el canon cambia de generación en generación, pero este cambio está marcado por las instituciones en las que se inscriben los intelectuales orgánicos (universidades, editoriales, instituciones políticas...) que son los que, en última instancia, tienen el poder y la palabra».¹³⁷ Más allá de mi sorpresa de encontrar una referencia (y una crítica fuerte pero productiva) a mi libro en un trabajo escrito en Jaén, me pareció insólito el encontrar la forma en que mi pensamiento de ese entonces —el cual no suscribo ya del todo— causara una reacción tan fuerte en un momento en que muchos de los debates de principios de la década estaban claramente zanjados. Creo, sin embargo, que la lectura de Pulido Tirado está basada más axiomática que teóricamente en una apuesta contra las nociones tradicionales del canon, porque no hay contradicción entre el hecho de que el canon se produzca en instituciones de poder y en que uno pueda aceptar el carácter negativo de dicha producción. De hecho, en la misma página la profesora cita una aseveración mía respecto a la idea de que Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar «hacen que el canon ya no sea una representación cultural de un grupo hegemónico»,¹³⁸ omitiendo el hecho de que en las tres páginas subsecuentes afirmo que después del paradigma culturalista hay muchas preguntas abiertas a la noción del canon.

¹³⁶ HAROLD BLOOM, *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*, Yale University, New Haven, 2011, p. 17. (Traducción mía.)

¹³⁷ GENARA PULIDO TIRADO, *Constelaciones de teorías: el giro culturalista en los estudios literarios latinoamericanos*, Academia del Hispanismo, Pontevedra, 2009, p. 98.

¹³⁸ IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO, *El canon y sus formas*, p. 265.

Ciertamente, mi entusiasmo por Bloom en aquel entonces no me llevó a negar que el centralismo de su canon en Shakespeare era sumamente cuestionable y pese a lo que afirma la autora, mi admiración por críticos como Cornejo Polar y Rama me hizo expresar dudas de la recepción positiva que Bloom tuvo en México. En mi trabajo en los años posteriores he abogado por aperturas críticas del canon y he reconocido en Rama y en Cornejo Polar referentes importantes para la teoría literaria y cultural, y mi distancia respecto a las tesis más duras de Bloom se amplió muy rápidamente. El punto en discordia entre mi libro y la lectura de Pulido Tirado (así como entre Bloom y sus detractores) es quizá el hecho de que el canon es un producto de las instituciones culturales —a las que, por cierto, Pulido Tirado y los académicos culturalistas también pertenecen— y que a fin de cuentas refleja las exclusiones propias de los lugares desde donde enunciamos nuestras intervenciones críticas.

La lección ineludible y difícil de aceptar de una lectura seria de Bloom es que uno no puede deshacer las estructuras del poder del canon con un mero discurso de inclusión. De hecho, cualquiera que habite la academia norteamericana sabe que en algunos cuadrantes el culturalismo y el subalternismo han adquirido un cariz tan excluyente y tan autoritario como el esteticismo contra el que se erigieron. Más allá de esto, la modificación indudable que ha sufrido la práctica del canon literario en los últimos veinte años se ha debido al cambio en las instituciones que lo producen —gracias a los estudios culturales, el postcolonialismo, los estudios de género y todas esas cosas que Bloom rechazó en su momento—, pero ese canon sigue siendo institucional y excluyente en otras maneras, porque a fin de cuentas, como sabe Bourdieu, no existe producción cultural sin producción de un capital cultural que la sustente y legitime. El punto ciego de Pulido Tirado y de muchos de los críticos de Bloom radica en no asumir que describir una estructura de poder no significa estar de acuerdo con ella, y en pensar que el simple acto ideológico de voluntad basta para revertir desigualdades simbólicas y estructurales.

El rechazo que el canon al estilo de Bloom aún suscita es sintomático del enorme escozor que causa la cuestión del canon literario en ambos lados del debate sobre los estudios literarios y que creo debe superarse. Todavía, la defensa de cualquier tipo de estándar estético o crítico es descartada como elitista, clasista o racista por muchos autores, incluida Pulido Tirado. Sin embargo, es importante reconocer que los problemas y conflictos ideológicos suscitados por la canonicidad se deben a que las instituciones que producen y reproducen la práctica literaria están diseñadas con dichos defectos. Ciertamente, el canon occidental privilegia autores blancos muertos en parte porque el acceso a las estructuras institucionales y las estrategias simbólicas de la literatura estuvo vedado a las mujeres y a los grupos étnicos no europeos por centurias. Sin embargo, es importante recordar que esas producciones canónicas son adaptadas y apropiadas de manera crítica por aquellos que en el siglo xx lograron cuestionar el canon e irrumpir en él, como nos enseña el *calibanismo*, una forma de pensamiento anticolonial basada a fin de cuentas en un personaje de Shakespeare. Imposible imaginar a Aimé Césaire sin su relación conflictiva con la tradición encarnada en el bardo de Stratford-upon-Avon.

El punto es que el maniqueísmo que aún impera en algunas discusiones del canon yerra porque no reconoce la fluidez cada vez más amplia entre producciones occidentales y no occidentales, y porque tiende a reducir a los autores de cuadrantes alternativos y marginales a la mera expresión de su identidad étnica y de género o a la posicionalidad política. Muchos estudios culturalistas son tan culpables como Bloom de negarle estatuto estético a los escritores de la «periferia». Por supuesto, las enmiendas que mi trabajo posterior ha hecho a mis tesis originales —sobre todo respecto al rol que la academia tiene o debe tener en la democratización cultural— me han llevado a concluir que la crítica enfocada en el problema de la estética da cuenta de aquellas cosas que exceden la materialidad institucional, mientras que los estudios del campo literario y el paradigma de articulación identitaria y multiculturalista reconocen el juego de poder

que el esteticismo siempre oculta. Si existe hoy en día una disciplina amplia y diversa en los estudios literarios, se debe sobre todo a que el extremismo de ambos polos en esa pelea, manifestado durante los años ochenta y noventa, se agota poco a poco y la mayor parte de los enfoques actuales apuestan a un escepticismo que tiene tantas deudas con Bloom o Frye como con Derrida, Spivak o Bourdieu

Una mirada a los estudios literarios en México y en Estados Unidos en 2012 ciertamente muestra que Harold Bloom simultáneamente ganó y perdió la apuesta lanzada en *El canon occidental*. Por un lado, las prácticas literaria y académica siguen funcionando con amplios espectros del tradicionalismo defendido por Bloom. A fin de cuentas, los departamentos de inglés siguen teniendo más profesores de literatura británica que norteamericana, y muchos más profesores de literatura occidentalista que de literatura poscolonial o de minorías. Asimismo, en América Latina sigue existiendo un sistema donde el esteticismo predomina y donde la publicación de textos ideológicamente correctos o dirigidos al mercado resulta en alienación de los aparatos de producción de capital cultural. Sin embargo, el culturalismo también triunfó en ampliar las miras del canon, reconociendo, a pesar de gente como Bloom, una literatura más mundial que nunca. La fuerza que el concepto goetheano de «literatura universal» ha adquirido en la obra de autores como Franco Moretti, Pascale Casanova, Wai Chee Dimock y David Damrosch demuestra que el occidente ya no es el centro simbólico de la cultura literaria. Con todo, es cierto también que el radicalismo culturalista que llevó al cuestionamiento de la literatura como producción legítima (y que llevó tanto a títulos como *Against Literature* de John Beverley como a la violenta reacción de Bloom contra la «Escuela del Resentimiento»)¹³⁹ se ha moderado bastante y muchos de los proponentes de los paradigmas culturalistas han publicado recientemente sendas defensas de la estética y la literatura. Basten como breves ejemplos *Uses of Litera-*

¹³⁹ JOHN BEVERLEY, *Against Literature*, University of Minnesota, Minneapolis, 1993.

ture de Rita Felski,¹⁴⁰ una de las más importantes críticas literarias feministas en Estados Unidos y *An Aesthetic Education in the Age of Globalization* de Gayatri Spivak,¹⁴¹ uno de los pilares de la teoría poscolonial y uno de los blancos de la crítica de Bloom.

De esta manera, lo que parece emerger en el campo en general es una postura semejante a la que describí imperfectamente en *El canon y sus formas*: una reivindicación de la especificidad intelectual y crítica de la literatura filtrada por el reconocimiento de la necesidad de ampliar el número de participantes en su producción y circulación, e informada por los avances ideológicos de los paradigmas culturalistas. Ciertamente, la literatura como parnaso que plantea Bloom ya no existe como tal. Existe un reconocimiento del genio que no puede sino descansar en el hecho de que solo se puede ser un autor de excepción sobre un marco institucional que crea las reglas. Creo, sin embargo, que el voluntarismo que subyace en posturas que descartan por completo a la literatura, o la creencia, a mi parecer, ingenua de que uno puede destruir las estructuras de poder simplemente a través de la afirmación de la existencia de los grupos subalternos, son igualmente infundadas. A fin de cuentas, no ha habido una apertura democrática seria del canon literario que no se haya hecho desde las plataformas institucionales que dicen rechazar, y existen muy pocos culturalistas de reconocimiento que no operan desde las universidades.

En este nuevo paradigma, la evaluación del legado de Harold Bloom solamente puede suceder en la distinción entre su metodología crítica y su axiomática. No hablo de su «ideología» porque Bloom se ha defendido consistentemente con el argumento de que lo estético no es reductible a lo ideológico y que esa es la dimensión que le interesa. Más bien, creo que es importante decir que la teoría de Bloom es una teoría relacional e historicista de la literatura fundada en la idea de que el genio de un escritor tiene una posicionalidad

¹⁴⁰ RITA FELSKI, *Uses of Literature*, Blackwell, Oxford, 2008.

¹⁴¹ GAYATRI CHAKRAVORTY SPITVAK, *An Aesthetic Education in the Time of Globalization*, Harvard University, Cambridge, 2012.

diacrónica en la tradición (puesto que la historia literaria es la precondition *sine qua non* de su influencia).

En *El canon y sus formas* planteé que la teoría de Bloom tenía paralelos con el historicismo de Erich Auerbach, tanto en la relación entre forma e historicidad, como en la idea de la literatura como redención de la cultura en la era de la catástrofe. Uno podría ir incluso más lejos y decir que la noción de individualidad de Bloom no es incompatible con la teoría del acontecimiento de Alain Badiou, en la cual la excepcionalidad literaria nace del sistema artístico pre-existente y lo reconfigura.¹⁴² El que Badiou sea un reconocido pensador de la izquierda radical francesa muestra que el conservadurismo cultural de Bloom no infiltra del todo su metodología. El hecho de que su teoría se funde en el genio individual no es en lo absoluto una necesidad heurística. Es una declaración de principios que, sin embargo y a pesar de él, no es central a muchas de las intuiciones de su crítica. Bloom discute la comparación de su trabajo con Bourdieu así:

La teoría de las relaciones literarias de Pierre Bourdieu, de moda en estos días, con su énfasis en el conflicto y la competencia, tiene afinidad con mi teoría de las influencias y mi énfasis en el agon. Pero hay diferencias fundamentales también. *No* creo que las relaciones literarias puedan ser reducidas a una búsqueda desnuda por el poder del mundo, aunque en algunos casos puedan albergar dichas ambiciones. La apuesta de estas luchas en los poetas fuertes es siempre *literaria*. Amenazada por el prospecto de la muerte imaginativa, de ser casi completamente poseído por un precursor, sufren una forma distintivamente literaria de la crisis. Un poeta fuerte no busca solamente vencer al rival, sino también afirmar la integridad de su ser escritural.¹⁴³

En lo personal, y en fidelidad con el valor que la obra de Bloom tuvo para *El canon y sus formas*, y el valor que la de Bourdieu ha tenido en mi trabajo posterior, creo importante decir que es quizá momento de leer a Bloom a pesar de

¹⁴² ALAIN BADIOU, *Conditions*, trad. de S. Corcoran, Continuum, Londres, 2009, pp. 33-40.

¹⁴³ HAROLD BLOOM, *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*, Yale University, New Haven, 2011, pp. 7-8. (Traducción mía; énfasis en el original.)

Bloom, y reconocer que su obra a la larga puede y debe ser colocada como parte de una constelación de teorías comparatistas e historicistas que, en sí mismas, describen imperfectamente el fenómeno literario pero que, en conjunción, tienen un gran potencial hermenéutico y crítico. Indudablemente, Bloom tiene razón en afirmar que Bourdieu no plantea nunca una intuición que permita dar cuenta del talento literario o de la calidad formal de las obras y que dentro de él opera cierto reduccionismo que entiende toda canonización como resultado de las luchas de poder. No obstante, también es cierto que, aunque Bloom tiene una de las teorías que mejor dan cuenta del problema de la forma poética, su trabajo es absolutamente incapaz de reconocer que la consolidación de ciertas formas poéticas sobre otras formas de calidad estética equivalente o incluso superior se da debido a las plataformas institucionales donde operan factores que van más allá de la estética. El triunfo del poeta fuerte en Bourdieu tiene una dosis de voluntarismo análoga al de los críticos que piensan que la mera existencia de un texto de un escritor marginal es en sí misma un triunfo. Precisamente porque el capital cultural y el valor literario se intersectan solo parcialmente, las teorías de Bloom y Bourdieu solo reflejan parcialmente al fenómeno literario, porque ambos parten de axiomas —el genio en Bloom, la teoría del poder en Bourdieu— que limitan las miras de sus respectivas obras.

Pensando en estos términos, las valoraciones recientes de Harold Bloom coinciden con los libros sobre su obra publicados antes de *El canon occidental* —como el de David Fite, el de Graham Allen y el de Peter de Bolla—¹⁴⁴ en recuperar las contribuciones metodológicas de su vitalismo poético de los años setenta, resistiendo la validación del endurecimiento ideológico de su obra posterior. Este es el caso de *The Saving Lie* de Agata Bielik-Robson, quien estudia de manera brillante y detallada la relación ambigua de Bloom con el

¹⁴⁴ DAVID FITE, *Harold Bloom: the Rhetoric of Romantic Vision*, University of Massachusetts, Amherst, 1985; GRAHAM ALLEN, *Harold Bloom: a Poetics of Conflict*, Harvester Wheatheaf, Nueva York, 1994; PETER DE BOLLA, *Harold Bloom: Towards Historical Rhetorics*, Routledge, Londres, 1988.

deconstruccionismo. Bielik-Robinson sostiene que la postura de Bloom respecto al canon no es sino un malentendido resultante del carácter poco oportuno (del «bad timing») de su intervención.¹⁴⁵ Ciertamente, este intento de rescatar a Bloom de su trabajo más controversial es sintomático del hecho de que, a pesar de la enorme animadversión que causa su intervención canonística, el crítico de Yale realmente sigue siendo fundamental en el desarrollo de teorías de la lectura y la interpretación literaria. Algo similar acontece en el libro colectivo *Reading, Writing and the Influence of Harold Bloom*,¹⁴⁶ donde su teoría es incluso objeto de una adaptación feminista, y donde se valora de manera particular su gnosticismo y su resistencia a las modas que inundaron la academia a partir de los años ochenta.

Esto emerge incluso en el contexto latinoamericano, donde el libro *Canon City* del crítico Josu Landa aboga por una «ruta de dos carriles paralelos» donde coexistan «la formación de un lector autónomo que afronte con criterios estéticos firmes la colosal oferta de textos con pretensión artística» y «la diversificación de los procesos de canonización».¹⁴⁷ Esta conclusión no diverge mucho de la que planteé en *El canon y sus formas*, en parte porque apunta al mismo problema al que se dirigen los lectores norteamericanos de Bloom: la necesidad de discernir entre el valor teórico de sus lecturas y aquellas aseveraciones enmarcadas en los debates coyunturales y que pierden sentido con el tiempo.

Creo que hoy veo más claramente que hace diez años que mi afinidad por Bloom era también resultado de pertenecer a un medio literario donde su reivindicación del genio resonaba de una manera particularmente fuerte. Sin embargo, dicho medio puede a veces ver las teorías más allá de las distinciones axiomáticas de sus autores. A fin de cuen-

¹⁴⁵ AGATA BIELIK-ROBSON, *The Saving Lie: Harold Bloom and Deconstruction*, Northwestern University, Evanston, 2011, p. 77.

¹⁴⁶ *Reading, Writing and the Influence of Harold Bloom*, ed. de A. Rawes y J. Shears, Manchester University, Manchester, 2010.

¹⁴⁷ JOSU LANDA, *Canon City*, Q'antaty Ebooks, Ellicott City (Maryland), 2011, ed. Kindle.

tas, en el ámbito de la lengua castellana, los libros de Harold Bloom y Pierre Bourdieu (*El canon occidental* y *Las reglas del arte*)¹⁴⁸ fueron publicados en la misma serie, la colección Argumentos de la editorial barcelonesa Anagrama. Tampoco sorprendería a nadie saber que ambos libros los leí por primera vez en las clases de un mismo profesor, Palou. Creo que mi trabajo se funda en la posibilidad de haber equilibrado las dos influencias antitéticas de mi formación. Bloom me escuda de los excesos de Bourdieu, y Bourdieu de los excesos de Bloom. Sin afán de usar mi trabajo como sinécdoque de una disciplina, creo que este equilibrio es importante para pensar productivamente a Bloom. El reto de leer a Bloom es aceptar su desafío en torno a la defensa de la estética, la pasión intelectual y el amor por la literatura sin caer en el exclusionismo cultural que subyace a su virulento rechazo de todo paradigma culturalista. Desde ahí, desde esa perspectiva, Harold Bloom emerge como una fuerza presente en el estudio de la literatura, alguien que no necesita ser reducido a las limitaciones de su axiomática.

¹⁴⁸ HAROLD BLOOM, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, trad. de D. Alou, Anagrama, Barcelona, 1995; PIERRE BOURDIEU, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, trad. de T. Kauf, Anagrama, Barcelona, 1995.

HAROLD BLOOM, LECTOR DE BORGES, Y VICEVERSA

Carlos Gamerro

LA ANGUSTIA DE BLOOM FRENTE A BORGES. Harold Bloom ha declarado su deuda con Borges en más de una ocasión, sobre todo con el ensayo de Borges «Kafka y sus precursores» en relación a su concepto de la angustia de las influencias, y con el ensayo relato «*Everything and Nothing*» en relación a su *Shakespeare, la invención de lo humano*.

En el capítulo 9 del *Ulises* de Joyce (indiscutible precursor tanto de Borges como de Bloom) Stephen Dedalus traza una analogía entre la creación divina (del mundo por Dios), la creación paterna (del hijo por el padre) y la creación literaria (de la obra por el autor). La relación madre-hijo está dada por la naturaleza: es una relación de causa y efecto sujeta a la sucesión temporal. La relación padre-hijo, en cambio, no corresponde al orden de lo real, sino al orden de lo simbólico: está establecida por la ley y el lenguaje. En cada generación, quien asume el rol de padre es no solo padre de las generaciones que vendrán, sino también padre de las generaciones que lo precedieron, padre entonces de su propio padre y de su abuelo, así como de sus hijos y nietos. De manera análoga, el gran escritor de cada generación define no solo la literatura que vendrá, sino la literatura que lo ha pre-

cedido. Un hijo-efebo que consigue modificar para siempre nuestra manera de leer a su padre-precursor se convierte de alguna manera en creador de su precursor, en padre de su padre.

De esto trata el ensayo de Borges «Kafka y sus precursores». Borges enumera una serie de obras y autores que hoy nos resultan «kafkianos»: Zenón y su paradoja contra el movimiento, un texto sobre los unicornios debido a un apólogo de un prosista chino del siglo IX, dos parábolas religiosas del filósofo danés Kierkegaard, un poema de Robert Browning, un cuento de León Bloy y otro de Lord Dunsany. Nuestra lectura de Kafka, afirma Borges, refina y desvía nuestra percepción de estas obras. Ya no las leemos como se leyeron en su tiempo, como las leyeron, por ejemplo, quienes las escribieron. Lo más significativo, agrega Borges, es comprobar que si bien todas estas obras se parecen a Kafka, no se parecen entre sí: Kafka ha hecho un conjunto de lo que antes era una dispersión de obras disímiles. Un gran autor, concluye Borges, *crea* a sus precursores —o en términos de Bloom, convierte a sus padres en sus hijos. Esta es la deuda explícita que Bloom reconoce:

Ambos [ensayos] son magníficos pero no han significado tanto para mí como muchos sueltos y fragmentos breves, de tres o cuatro páginas, entre los cuales destaco «Kafka y sus precursores» (1951) y una frase que ha sido crucial para mí: «El hecho es que cada escritor crea a sus precursores».¹⁴⁹

En su posterior *Anatomía de la influencia* Bloom lo explica así:

Lo más extraño de estos momentos borgianos no es que el poeta anterior parezca haber escrito el nuevo poema, sino que el nuevo poeta parece haber escrito el poema del poeta anterior. Ejemplos de este tipo de reordenación cronológica, en los que el poeta poderoso parece haber precedido milagrosamente a sus precursores, abundan en las páginas que siguen.¹⁵⁰

¹⁴⁹ HAROLD BLOOM, *Genios*, Norma, Bogotá, 2005, p. 798.

¹⁵⁰ HAROLD BLOOM, *Anatomía de la influencia*, Taurus, Buenos Aires, 2011, p. 45.

Hacia el final de su ensayo, Borges señala: «En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad». Aquí es donde Bloom marca su principal diferencia con Borges: «Creo que Borges se engañaba al afirmar que en la relación entre el precursor y el sucesor no había celos o rivalidad. Creo que él mismo satiriza luego ese idealismo literario suyo en su gran cuento “El inmortal”»,¹⁵¹ y repite el concepto con insistencia en muchos de sus textos: «Borges would not allow himself to see that polemic and rivalry guide that creation of the precursor»;¹⁵² «Borges era un idealista literario a ultranza que creía que las polémicas y las rivalidades no desempeñaban papel alguno en el drama de la influencia, cosa con la que yo no estoy de acuerdo»;¹⁵³ «Borges idealizó su explicación de la influencia literaria rechazando cualquier idea de rivalidad o competencia con los precursores».¹⁵⁴

Resulta por lo menos curioso que Bloom se encarnice en polemizar con este «idealismo literario» de Borges, antes que señalar que esta diferencia surge, inevitablemente, del diferente punto de partida de ambos: Borges habla de precursores conocidos para nosotros, lectores de Kafka, pero *desconocidos para Kafka*. No hay rivalidad, no hay *agon*, no porque Borges sea un idealista o un pacifista literario, sino porque Kafka nunca leyó a muchos de estos autores (con la notable excepción de Kierkegaard). Por eso, en el caso que señala Borges, la relación precursor-efebó puede darse sin lucha, sin rivalidad; en otras palabras, sin angustia.

La relación de influencia que ocupa a Bloom, en cambio, es la que se establece entre un precursor fuerte, titánico, y un efebó fuerte, a veces tan fuerte como él, pero condenado, por el único pecado de haber llegado más tarde, a ser un segun-

¹⁵¹ Entrevista de CARLOS GAMERRO a Harold Bloom, *Clarín*, Buenos Aires, 13 de abril del 2002.

¹⁵² HAROLD BLOOM, *The Western Canon*, Harcourt Brace & Co., Nueva York, 1994, p. 470.

¹⁵³ HAROLD BLOOM, *Genios*, Norma, Bogotá, 2005, p. 798.

¹⁵⁴ HAROLD BLOOM, *Anatomía de la influencia*, Taurus, Buenos Aires, 2011, p. 45.

dón de la literatura. En estos casos, la actitud hacia el gran precursor es de admiración, rivalidad, miedo, a veces odio: ahora sí, estamos en el terreno de la angustia de las influencias. Kafka vivió intensamente tal angustia: su gran precursor fue el olímpico Goethe. Los diarios de Kafka están llenos de anotaciones sobre cuánto le cuesta hacerse un lugar en los escasos, oscuros recovecos dejados por la cegadora luz del omnipotente escritor, como esta del 4 de febrero de 1912: «La avidez con que leo todo lo relativo a Goethe (las conversaciones de Goethe, sus años de estudiante, entrevistas con Goethe, una visita de Goethe a Fráncfort) que me penetra entero, y que me impide absolutamente escribir». Y un día después: «Hermosa silueta de cuerpo entero de Goethe. Inmediata impresión de repugnancia al contemplar ese cuerpo perfecto de hombre, ya que es inimaginable sobrepasar ese grado de perfección».

Esta «ceguera» de Bloom se explica fácilmente si le aplicamos su propia teoría: Bloom está reprimiendo la influencia de Borges sobre su propia creación crítica, intentando plantear un terreno común para la polémica, cuando en realidad están jugando juegos distintos. La primera de las seis modalidades de mala interpretación o «cocientes revisionistas» que Bloom enumera en *La ansiedad de la influencia* es el *clinamen*, la mala lectura o mala interpretación propiamente dicha: al escribir su poema, el efebo sigue a su precursor y en algún punto se desvía, toma otra dirección. El poema del efebo no se aparta meramente, no abandona y se desentiende del poema-padre. Más bien, se convence de que el poema-padre debió haber hecho precisamente este desvío que el nuevo poema va a hacer ahora. El «reclamo» que Bloom le hace a Borges sugiere una instancia de revisión similar.

En su cuento «Pierre Menard, autor del Quijote» (1939), Borges propone el caso extremo de un autor del siglo xx que, subyugado por la grandeza de Cervantes, se propone la tarea imposible de reescribir textualmente el Quijote, *no copiándolo, sino creándolo él mismo de nuevo*. Pierre Menard manifiesta la angustia de las influencias en su grado más puro y extremo: el efebo no quiere escribir una revisión, una paro-

dia, una continuación de la obra del precursor: quiere escribir palabra por palabra, *la misma obra*. Pero aun si lograra esta tarea imposible, fracasaría: Menard solo logra completar unos fragmentos, que resultan palabra por palabra idénticos al original, pero que al ser el producto de un escritor francés del siglo xx, tienen un sentido radicalmente distinto al del texto de Cervantes, pues «el texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente mas rico».¹⁵⁵

El caso de Pierre Menard ilustra el predicamento del escritor tardío: aun cuando lograra reproducir la creación del precursor, su obra, por venir después, no será valorada de la misma manera. «Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete», razona Menard, «era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote».¹⁵⁶

Bloom dedica un párrafo de su *Genios* a este cuento de Borges:

De su primer cuento, «Pierre Menard, autor del Quijote», Borges dijo que sonaba exhausto y escéptico porque había surgido al final de un período literario muy largo. El ficticio Menard, parodia del escritor modernista francés, reproduce el Quijote palabra por palabra pero proclama su triunfo sobre Cervantes porque el Quijote de Menard aparece con un siglo de retraso, razón por la cual reverbera con más fuerza.¹⁵⁷

La lectura que hace Bloom del cuento de Borges es, según sus propios parámetros, una lectura débil; más débil, al menos que la lectura que hace el cuento de Borges de *La ansiedad de la influencia* de Bloom, antes, es claro, de que este lo haya escrito. Pero sin duda la teoría de la angustia de las influencias es una poderosa herramienta para leer este enigmático cuento de Borges.

¹⁵⁵ JORGE LUIS BORGES, *Obras completas I*, ed. crítica, Emecé, Buenos Aires, 2009, p. 846.

¹⁵⁶ JORGE LUIS BORGES, *Obras completas I*, p. 845.

¹⁵⁷ HAROLD BLOOM, *Genios*, Norma, Bogotá, 2005, p. 795.

Mejor suerte tiene Bloom a la hora de leer la poesía de Borges; quizás, como el mismo Bloom señala, porque la eminencia de Borges como poeta es menor que la de su obra de ficción y su ensayística, y por lo tanto la «sombra terrible de Borges» (como la denominó alguna vez, parafraseando el *Facundo* de Sarmiento, Tomás Eloy Martínez) pesa menos sobre la figura del crítico estadounidense (cuya eminencia como crítico de poesía es, además, indiscutible).

Borges vivió fascinado por la posibilidad del «libro total» que todo lo incluya (y que se manifiesta de manera imperfecta en la enciclopedia), de «el poema» que pueda constituirse en cifra del universo, y en «El Aleph» homenajea a sus precursores en la empresa nunca por el acometida de escribirlo. Uno de ellos es sin duda Walt Whitman. En *El canon occidental* Bloom señala la influencia decisiva de Whitman en tres poetas: Borges, Neruda y Pessoa. Borges, propone Bloom, quería ser el Whitman americano, pero —un poco a la manera de Pierre Menard— debió contentarse con reproducir, en español, algunos fragmentos de su obra. Esa distinción caería sobre Pablo Neruda, quien en su *Canto general*, acomete, a la manera whitmaniana, una enumeración exhaustiva y jubilosa de los ríos, los montes, la historia y los pueblos de Latinoamérica. De manera análoga Carlos Argentino Daneri, un poeta mediocre, se consagra a la tarea de «versificar toda la redondez del planeta» en un poema titulado «La tierra». La búsqueda de precursores para Daneri nos lleva —como suele suceder— por los caminos paralelos del homenaje y la parodia. Los homenajeados son Whitman y Dante; el segundo de manera transparente en el apellido de Carlos Argentino, contracción de «*Dante Alighieri*», el primero en la estrategia de enumeración anafóricamente precedida por «vi» y en frases whitmanianas como «vi las muchedumbres de América». La parodia, en cambio, se centra en Neruda y también en Leopoldo Lugones. Los paralelismos entre Daneri y Lugones, o más bien, para ser exactos, entre Daneri y el Lugones que crea Borges en el *Leopoldo Lugones* de Borges (escrito en colaboración con Betina Edelberg) se

revelan al cotejar algunas afirmaciones de Borges en «El Aleph» y en su *Leopoldo Lugones*:

El autor de *La guerra gaucha* adoleció de dos supersticiones muy españolas: la creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario, la creencia de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y su ambiente.¹⁵⁸

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*. La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lactinoso*, *lactescente*, *lechal*.¹⁵⁹

La similitud entre la empresa de Daneri y la de Lugones se evidencia en la siguiente cita:

El defecto del libro (*Odas seculares*) reside en lo que algunos han considerado su mayor mérito: la tenacidad enciclopédica y prolija que induce a Lugones a versificar todas las disciplinas de la agricultura y la ganadería.¹⁶⁰

En *El canon occidental* Bloom señala la ambivalencia que caracteriza la relación de Borges con su precursor Lugones:

In *Dreamtigers (The Maker)*, in Spanish, he identified as his prime precursor among Argentine writers the poet Leopoldo Lugones, who killed himself in 1938. The book's dedication to Lugones conveniently forgets the ambivalence about the older poet that Borges and his generation have manifested, though Borges had been characteristically ambivalent about his ambivalence». ¹⁶¹

Esta ambivalencia se resuelve si se examina la evolución en términos diacrónicos: el Borges joven, que debe romper con el modernismo que Lugones representa y hacerse un lugar en un universo poético dominado por el gran «poeta na-

¹⁵⁸ JORGE LUIS BORGES, *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 461.

¹⁵⁹ JORGE LUIS BORGES, *Obras completas I*, p. 1064.

¹⁶⁰ JORGE LUIS BORGES, *Obras completas en colaboración*, p. 476.

¹⁶¹ HAROLD BLOOM, *The Western Canon*, Harcourt Brace & Co., Nueva York, 1994, p. 470.

cional», se burla de él despiadadamente; es el Borges maduro el que lo homenajea. Esta evolución corresponde al cociente revisionista que Bloom denomina *apofrades* o el retorno de los muertos, un movimiento que suele darse al final de la carrera exitosa del poeta. Así como el hijo que se ha rebelado exitosamente contra su padre en su juventud, se vuelve en la última etapa de su vida un patriarca según el modelo de su padre y se le parece más que nunca, el poeta que se ha liberado de la sombra del precursor la invoca ahora con orgullo y respeto. Borges, que en su juventud lucha contra la sombra del poeta modernista Leopoldo Lugones, apartando su propia poética cuanto puede de la suya, en su madurez no solo reivindica la figura de Lugones como padre y precursor sino que abre su obra a su influjo. En 1960, Borges, que para ese entonces ha superado ampliamente a Lugones en logros y prestigio, se imagina llevando un ejemplar de su libro *El hacedor* a su maestro, ya muerto en el mundo real:

Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.

La estampa del humilde discípulo que se acerca al maestro con la cabeza gacha para recibir su bendición es el reverso exacto de la realidad: es Borges el que le está haciendo un lugar a Lugones en su obra, es Lugones el que agradece la merced que un gran escritor le está haciendo a un escritor de segunda línea. Y es precisamente por eso que ahora en la escritura de Borges «se reconoce la voz» de Lugones con mayor claridad que en el Borges joven. Esto puede suceder ahora que Borges ha superado a Lugones y puede permitirse volver a él sin riesgo para su integridad poética. El poeta fuerte puede darse el lujo de ser agradecido cuando es el precursor el que debería agradecerle que lo recuerde. *Apofrades* es un retorno al precursor al final del camino. No siempre el poeta posterior debe efectivamente haber superado a la *figura* del precursor, pero la *apofrades* siempre corresponde

a la etapa en la que el poeta posterior ha superado (o cree haber superado) la peor parte de la *angustia* que esa figura le produce o producía.

Así como el anhelo de escribir la obra del precursor asume su expresión más radical y paradójica en «Pierre Menard, autor del *Quijote*», la negación —o represión— de la influencia aparece en forma extrema en «El inmortal», el cuento en el que Borges, según Bloom, «satiriza ese idealismo literario suyo»: Transcurridos casi tres milenios, Homero, que se ha convertido en uno de los inmortales, olvida que era Homero y cree ser su efebo romano Flaminio Rufo, pero este, al releer el texto que ha escrito creyendo ser Flaminio Rufo, se da cuenta de que este texto solo pudo haberlo escrito Homero. De manera análoga, el efebo muchas veces cree haber superado o ignorado al maestro, hasta que, una vez escrita su propia obra, la relea: y recién entonces se da cuenta hasta qué punto su obra «original» o «independiente» ha sido escrita a la sombra del maestro: reconoce los rasgos del maestro en su propia escritura.

SI SHAKESPEARE INVENTÓ LO HUMANO, ¿QUIÉN INVENTÓ A SHAKESPEARE? ¿Qué era William Shakespeare para Borges? La respuesta está declarada en su «*Everything and Nothing*»: «Nadie fue más hombres que aquel hombre». Lo que más ha impresionando a los lectores a lo largo del tiempo —y también a Borges, parece ser— es la variedad de tipos humanos, de individuos que Shakespeare llegó a crear. A James Joyce alguna vez le hicieron la clásica pregunta de qué libro se llevaría a una isla desierta. Y primero, dijo, pensó en *La Divina Comedia* de Dante, de alguna manera como un ejemplo de un libro infinito. Pero luego agregó: «No, finalmente me decidiría por las obras de Shakespeare, porque el inglés es más variado». Y en esta breve frase está diciendo mucho. Dante, en *La Divina Comedia*, construye sin duda un universo, quizás el más completo de toda la literatura. Pero es *un* universo; Shakespeare construye varios, incompatibles entre sí, no quiere tanto hacer sistema sino explorar posibilidades.

Este texto de Borges cuestiona la idea de sentido común de la literatura o la escritura como expresión, como si el escritor fuese una especie de recipiente que se llena y luego se vuelca, y ese derrame fuera la literatura. Y ¿con qué se llena ese recipiente? Bueno, otra idea del sentido común: con experiencia, con experiencia de vida. Pero si pensamos en los primeros grandes escritores, los más representativos de los primeros siglos de la literatura, aunque no sabemos mucho de la vida de Homero, estamos bastante seguros de que no estuvo en la Guerra de Troya. Virgilio tampoco. Si Dante visitó el infierno, el purgatorio y el paraíso, no se sabe, todo parece indicar que no... Es un caso interesante, en ese sentido, comparar la situación de Shakespeare y Cervantes. Cervantes sin duda tuvo una vida llena de incidentes y aventuras: fue soldado en Italia, estuvo en la batalla de Lepanto, donde peleó de manera muy valiente, fue capturado por los piratas y pasó cinco años cautivo en Argel; encabezó y sobrevivió a cuatro intentos de fuga. Después volvió a España y fue encarcelado. Y, sin embargo, cuando se decide a escribir, ¿sobre qué escribe? Sobre un viejo hidalgo de aldea que nunca salió de la aldea, y que se pasó toda la vida leyendo libros de aventuras en su biblioteca. La figura de Shakespeare pareciera ofrecer la imagen opuesta o contrastante. Un hombre que, por lo que sabemos, tuvo una vida bastante tranquila. Creció como chico de pueblo, tuvo un encuentro amoroso temprano con una mujer ocho años mayor que derivó en embarazo y casamiento de apuro. Después fue a Londres, fue actor, luego escribió obras de teatro, se hizo empresario y después volvió a su pueblo y se murió. El objetivo de lectores y biógrafos, por encontrar en la vida de Shakespeare el origen de las historias que se cuentan en las obras de Shakespeare está condenado al fracaso. Tanto es así, que muchos han decidido negar la existencia de Shakespeare.

En «*Everything and Nothing*» Borges da vuelta a esta idea de sentido común: justamente porque no le pasó nada, justamente porque no había una plenitud interior que expresar sino un vacío interior que llenar, es que Shakespeare necesitó poblarlo con estos personajes y necesitó crear estas

realidades. Es decir, el motor de la escritura, por lo menos en el caso de Shakespeare, no es la plenitud, la abundancia, sino la carencia; no es el lleno que se derrama, sino el vacío que debe ser llenado o poblado:

Nadie hubo en él; detrás de su rostro (que aun a través de las malas pinturas de la época no se parece a ningún otro) y de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien. Al principio creyó que todas las personas eran como él, pero la extrañeza de un compañero con el que había empezado a comentar esa vacuidad, le reveló su error y le dejó sentir, para siempre, que un individuo no debe diferir de la especie. Alguna vez pensó que en los libros hallaría remedio para su mal y así aprendió el poco latín y menos griego de que hablaría un contemporáneo; después consideró que en el ejercicio de un rito elemental de la humanidad bien podría estar lo que buscaba y se dejó iniciar por Anne Hathaway, durante una larga siesta de junio. A los veintitantos años fue a Londres. Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro. Las tareas histriónicas le enseñaron una felicidad singular, acaso la primera que conoció; pero aclamado el último verso y retirado de la escena el último muerto, el odiado sabor de la irrealidad recaía sobre él. Dejaba de ser Ferrex o Tamerlán y volvía a ser nadie. Acosado, dio en imaginar a otros héroes y otras fábulas trágicas.

Esta oración marca el claro momento en que el actor se convierte en autor. Recordemos que Shakespeare inicia su carrera en el teatro como actor y después empezó a escribir.

Así, mientras el cuerpo cumplía su destino de cuerpo, en lupanares y tabernas de Londres, el alma que lo habitaba era César, que desoye la admonición del augur, y Julieta, que aborrece a la alondra, y Macbeth, que conversa en el páramo con las brujas que también son las parcas. Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser. A veces, dejó en algún recodo de la obra una confesión, seguro de que no la descifrarían; Ricardo afirma que en su sola persona, hace el papel de muchos, y Yago dice con curiosas palabras «no soy lo que soy». La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos.

Shakespeare es un escritor ideal para plantear esta idea, porque siendo el que creó el mundo poblado de individuos distintos más variado de toda la literatura, hasta práctica-

mente agotar —como plantea Harold Bloom— las posibilidades de lo humano; de Shakespeare, del hombre que creó todos estos hombres, sabemos poco y nada.

Joyce, cuando debe imaginar a Shakespeare en su obra, cuando tiene que responder a esta pregunta que uno puede hacerse: ¿cuál de todos los personajes de Shakespeare representa al propio Shakespeare?, propone al fantasma del rey Hamlet y dice, recogiendo una tradición oral no comprobada, que actuando en *Hamlet*, Shakespeare habría hecho el papel del rey muerto, es decir, del fantasma.

Harold Bloom, en *La invención de lo humano*, propone identificarlo con el famoso Falstaff, que es tan grande como un mundo y también —como diría Whitman— contiene multitudes. Pero lo cierto es que no hay ninguna imagen de William Shakespeare en la obra de William Shakespeare. Como el dios panteísta, *todos* sus personajes son imagen de William Shakespeare. Es todos y es nadie. Esta idea que Borges despliega de manera inigualable en este texto, no es —como suele suceder— completamente original de él. Y Borges reconoce a algunos de sus precursores. Lo hace, por ejemplo, en «De alguien a nadie» (*Otras inquisiciones*). Es un texto cuyo tema es más bien teológico que literario, pero en algún momento, luego de hablar de Dios, Borges habla de Shakespeare. Examina la noción teológica de que Dios es nada y que en esta nada se despliega la plenitud de lo divino. Y luego dice que algo parecido sucede con Shakespeare:

La magnificación hasta la nada sucede o tiende a suceder en todos los cultos; inequívocamente la observamos en el caso de Shakespeare [...] Coleridge, para quien Shakespeare ya no es un hombre sino una variación literaria del infinito Dios de Spinoza. «La persona Shakespeare —escribe— fue una natura naturata, un efecto, pero lo universal, que está potencialmente en lo particular, le fue revelado, no como abstraído de la observación de una pluralidad de casos sino como la sustancia capaz de infinitas modificaciones, de las que su existencia personal era solo una». Hazlitt corrobora o confirma: «Shakespeare se parecía a todos los hombres, salvo en lo de parecerse a todos los hombres. Íntimamente no era nada, pero era todo lo que son los demás, o lo que pueden ser». Hugo, después, lo equipara con el océano, que es un almacigo de formas posibles.

Coleridge diría, en otro de sus textos: «La poesía de Shakespeare carece de personalidad, es decir, no refleja al Shakespeare individual». Pero la expresión más famosa de esta idea de que la totalidad, la pluralidad, la variedad shakesperianas provienen de este vacío, de esta nada central, es de John Keats. En una carta de 1817 acuñó el concepto de *negative capability*, o sea:

La cualidad que permite a un hombre logros destacados, sobre todo en literatura, una cualidad que Shakespeare poseía de modo superlativo, es la capacidad negativa, o sea cuando un hombre es capaz de existir en la incertidumbre, el misterio, la duda, sin tratar de aferrarse a los hechos o la razón. Coleridge, por ejemplo, es incapaz de contentarse con este conocimiento a medias y así deja escapar muchas verdades (*a fine isolated verisimilitude*).

Keats, en sus cartas, propuso la imagen de un poeta que no tiene identidad propia, lo llama *el poeta camaleón*. Esto puede haber sido sugerido por alguno de los monólogos de *Ricardo III*, en donde Ricardo, vanagloriándose de cómo puede engañar a todos y convencer con su actuación, dice: «puedo cambiar los colores con el camaleón» y también se compara con Proteo —como Borges hace con Shakespeare. En otra de sus cartas, cuando habla justamente del *poeta camaleón*, Keats escribió: «The poetical mind has no self, it is everything and nothing»:

La mente del poeta no tiene individualidad, es todo y es nada. No tiene personalidad; disfruta tanto de la luz como de la sombra. Lo que horripila al filósofo virtuoso deleita, en cambio, al poeta camaleón. Un poeta es la cosa menos poética del mundo, porque no tiene identidad, siempre está en otro cuerpo. El sol, la luna, el mar, los hombres y mujeres apasionados, son poéticos; poseen atributos permanentes y propios. El poeta, en cambio, no tiene ningún atributo, no tiene identidad. Es, sin duda, la menos poética de todas las criaturas de Dios.

Borges revela y oculta. Su fuente principal es, obviamente, Keats, quien es un poeta que él conocía y amaba profundamente. Y su «*Everything and Nothing*» es un homenaje a Keats. Su texto cierra en clave teológica: «La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo:

«Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo». La voz de Dios le contestó desde un torbellino: «Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie».

Por un lado, podríamos pensar que hay una elaboración de una frase atribuida a Alejandro Dumas padre, que dijo: «Después de Dios, Shakespeare es quien más ha creado» (que Borges leyó sin duda en el capítulo 9 del *Ulises* de Joyce). Según algunas corrientes de la cábala (recordemos, por supuesto, la importancia enorme que tienen la cábala, por un lado, y el pensamiento gnóstico por el otro, en la obra de Borges y de Bloom), el primer nombre de Dios es «Nada», el segundo es «Todo», y recién después aparece, o se pronuncia, o se hace posible, la frase «Soy el que soy», donde Dios es una existencia, pero como se nos explica en «De alguien a nadie», una existencia de la cual nada se puede predicar, a la cual no puede corresponderle ningún atributo. Algo que coincide con lo que decía Keats sobre el poeta y, sobre todo, sobre Shakespeare. Dios, para consolar a Shakespeare de no haber sido nadie, le dice: «Bueno, básicamente somos lo mismo. Como vos, yo, a partir de este vacío, de esta nada, de este no ser, creé el mundo para poblarlo de mis sueños, y eres una de las formas de mi sueño, y a tu vez creaste otro mundo soñado» recreando esa cadena de soñadores y soñados, esta figura tan borgesiana que aparece, por ejemplo en «Las ruinas circulares».

Shakespeare: la invención de lo humano de Harold Bloom es, de alguna manera, una secuela de *El canon occidental*. En este, Bloom había igualado a Shakespeare con el canon sin más. Si la estrategia discursiva de *El canon* era extensiva —dar un panorama de *toda* la literatura occidental—, aquí será intensiva: dar cuenta de toda esa tradición a través de *un* autor: el que mejor la representa. Y su estudio, si bien vasto, se centra en *uno* de los aspectos del teatro de Shakespeare: no tanto el lenguaje, la poesía, o la construcción dramática, sino la creación de personajes. La tesis central del libro, su tarjeta de presentación, está cifrada en el

título: las obras de Shakespeare han *inventado lo humano* tal como lo conocemos. Elegir a Shakespeare como su objeto de estudio le permite, a Bloom, salirse por una vez de lo que algunos críticos consideran su caballito de batalla y otros una peligrosa monomanía: la angustia de las influencias. Como Shakespeare es el gran original de la literatura, angustiante para todos y angustiado por nadie, la lectura de Shakespeare puede tener lugar fuera de la dinámica del *agon* literario. Shakespeare no fue totalmente inmune a la angustia de las influencias, pero su precursor, Marlowe, era más débil que él, y su presencia apenas sirve para definir alguna de las obras iniciales de Shakespeare: *Tito Andrónico*, *Ricardo III* y *Ricardo II*, y para caracterizar aspectos parciales de obras posteriores como *El mercader de Venecia* y *La tempestad*. Así, el estudio de Shakespeare no necesita transcurrir en el terreno de las relaciones intertextuales, y una de las más famosas fórmulas de Bloom: «el significado de un poema es siempre otro poema», deja de ser útil para leerlo.

¿Con qué entonces cotejar a Shakespeare, si no es con otros textos, con otros autores? Con el mundo. Con la realidad. Con la naturaleza. Con nosotros. En *Shakespeare: la invención de lo humano* Bloom plantea un nuevo tipo de correlación: entre la creación y la literatura, entre el mundo real y una representación que amenaza eclipsarlo en riqueza y variedad, entre Dios y un autor humano. El gran precursor de Shakespeare, finalmente, parece no ser otro que Dios. Pero Shakespeare, como autor literario al menos, termina superándolo: sus personajes definen nuestra personalidad más aun que los de la Biblia. Como lo dice Bloom: «A partir de *Hamlet* Shakespeare compite únicamente consigo mismo». Por eso Bloom utiliza la palabra «invención» en lugar de las más previsibles «representación» o «descubrimiento». Shakespeare no *copia* lo humano, lo *crea*. Shakespeare pone en escena formas de conciencia que no habitaban la realidad, y que empiezan a habitarla después, a partir de sus obras. No es que los personajes de Shakespeare sean válidos porque se parezcan a las personas de carne y hueso: son las

personas de carne y hueso las que adquieren sentido al parecerse a los personajes de Shakespeare. «La vida —afirma uno de los maestros de Bloom, Oscar Wilde— copia al arte». Desde el Renacimiento hasta nuestros días, la imagen de lo que es un ser humano ha sido, sustancialmente, la misma: esa imagen ha sido creada por Shakespeare y es a partir de esa imagen que modelamos la nuestra: todo lo que hemos sido, somos y también podemos llegar a ser. Shakespeare completa el espectro, agota las posibilidades: la infinita riqueza y variedad de toda la historia posterior estaba ya prefigurada en su obra.

Por eso Shakespeare desafía a toda crítica reductiva: es imposible contener a Shakespeare, por el sencillo motivo que es él quien nos contiene a nosotros. «Nos lee mejor de lo que nosotros podemos leerlo» señala Bloom insistentemente. Los dramaturgos contemporáneos de Shakespeare quizás puedan explicarse en función de su contexto de época (las «energías sociales» del Renacimiento inglés, etc.). Shakespeare, en cambio, desafía toda contextualización.

La única manera no reductiva de leer a Shakespeare sería entonces, leerlo desde Shakespeare, y esta es en última instancia la utopía que Bloom se propone: una lectura shakesperiana de Shakespeare (pero que a la vez es bastante borgesiana). Sus obras, señala Bloom, se leen unas a otras, y también lo hacen sus personajes. Cotejar a sus personajes con los de otros autores es un ejercicio lleno de riesgos. A veces, Bloom señala que para leer a Shakespeare ha «recurrido a unos pocos personajes de otros autores, particularmente de Chaucer y Cervantes, pero salir de Shakespeare para captar mejor a Shakespeare es un procedimiento peligroso, incluso si se limita uno al puñado de escritores que no quedan destruidos al ser comparados con el creador de Falstaff y Hamlet». Ni las ciencias sociales, entonces, ni la crítica cultural, ni la crítica literaria tradicional, ni el resto de la literatura, ni la vida misma: el único contexto capaz de abarcar a Shakespeare es el mismo Shakespeare. «La naturaleza», cita Bloom a Oscar Wilde, «imita a Shakespeare tan bien como puede». O, como él mismo señala al final de su prólogo a *Shakespeare: la invención de lo humano*:

He luchado hasta el límite de mis capacidades por hablar de Shakespeare y no de mí, pero estoy seguro de que las obras me leen a mí mejor de lo que yo las leo [...] Unos impulsos que no podemos dominar nos viven, y unas obras que no podemos resistir nos leen. Tenemos que ejercitarnos y leer a Shakespeare tan tenazmente como podamos, sabiendo a la vez que sus obras nos leerán más enérgicamente aún. Nos leen definitivamente.

Algo parecido podría decirse de la manera en que la lectura de Bloom ilumina la obra de Borges, aun sabiendo que sus obras lo leerán a él mejor de lo que él podrá leerlas.

AMOR DE FAMILIA
SOBRE EL NEOGONGORISMO DE DOS POETAS ESPAÑOLES
(RAFAEL ALBERTI Y MIGUEL HERNÁNDEZ)
Y SU «NOBLE BRAVATA»

Eloy E. Merino

Todo lo que pasa por *neo-* (neocapitalismo, neobarroco, neotomismo) convoca al entusiasta de inmediato a su estudio, por lo que guarda del original, lo que conserva; y por lo que renueva, lo que quita. Figurativamente, todo movimiento «neo» es un palimpsesto colectivo y multifacético, pues algo se borra del original, pero también mucho de él se mantiene. También motiva al análisis el signo de su recepción (aceptación o rechazo): el mediato porque, una vez pasado el momento del impacto, se suele hablar de su miseria o de su esplendor; o el inmediato, mientras se vive su acaecimiento, por la pertinencia y los perjuicios que evoca. El prefijo *neo-* es en castellano del mismo modo una garantía segura de que podemos hablar de influencia, otra manera de referirse al efecto sobre el nuevo practicante de lo que no se ha borrado en la simbiosis. *Neo-*, pues, adosado a un sustantivo sugiere un resurgimiento, una asunción reciente de sus propiedades, atributos y naturaleza, o la confirmación de una etapa tardía de aquel; tal el neogongorismo o neoculteranismo, que es como un Luis de Góngora redivivo. El Diccionario de la RAE

nos dice que la influencia es «poder, valimiento o autoridad de alguien para con otras personas», y también la «gracia e inspiración que Dios envía interiormente a las almas», donde tentaría sustituir a Dios por ese mismo Góngora, precursor fortísimo, y a las almas por los poetas discípulos, los «efebos», en mortificadora competencia con él, animadores de una «noble bravata» poética.¹⁶² El neogongorino busca reeditar un *tour de force* pretérito, una intempestiva empresa de transformación e imitación/repetición de un «discurso» ya clásico y ya fenecido, *apophrades* colectiva, donde un muerto principalísimo regresa para reclamar el hogar que una vez habitó.¹⁶³

Los términos que usé en el párrafo anterior (precursor, efebos), adaptados de Harold Bloom, y la noción de la influencia entre poetas, hace expeditivo traer a colación su teoría, sobre la cual, en su introducción a *A Map of Misreading*, aclara que no entiende en poesía como el simple y unidireccional traspaso de imágenes e ideas de un versificador a otro, aunque no se descarte este fenómeno común en la definición de «influencia» que ofrece: «Only relationships *between texts*»¹⁶⁴ (subrayado suyo), que parece coincidir con las definiciones anteriores. Este ensayo quiere visitar a dos poetas españoles del siglo xx (Rafael Alberti y Miguel Hernández), ensayando un acercamiento a los dos autores en su etapa neogongorina; aprovecharé también algunas de las categorías de análisis expuestas por Bloom en su libro señero, *La ansiedad de la influencia*. Podría considerarse irónico que se proponga aquí ilustrar la dinámica de estos poetas neobarrocos con un pensamiento intenso y abiertamente romántico como el de Harold Bloom, pero, como nos asegura David Fite, la razón por la que convocamos al crítico de Yale no es tanto para enterarnos de lo que tiene que expresarnos,

¹⁶² GERARDO DIEGO, *La estela de Góngora*, estudio preliminar de J. Neira, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2003, p. 96.

¹⁶³ HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Oxford University, Nueva York, 1997², p. 15.

¹⁶⁴ HAROLD BLOOM, *A Map of Misreading*, Oxford University, Nueva York, 1975, p. 3.

sino por lo que él mismo logra sugerirnos y enseñarnos al hacerlo.¹⁶⁵

Puede provocar también algún sobresalto el querer vincular por vericuetos freudianos a nuestros dos «mancebos» con un primogénitor que les antecede en tres siglos, pero el caso de Góngora es uno especial en la literatura de expresión castellana, pues a su iniciativa estética no se le dio oportunidad suficiente para evolucionar más allá de su ámbito natural, el seiscientos, combatida por sus contemporáneos, arrinconada luego con repugnancia primero por los ilustrados del siglo XVIII y luego por los realistas y positivistas del XIX. Le faltó otros herederos que mediaran creativamente en el tiempo durante esos trescientos años. En cierto sentido es como si el de Góngora hubiese sido un fenómeno mucho más reciente, tan incontaminado y tan urgente se mantiene; obra «palpitante como si estuviera recién hecha».¹⁶⁶ Escribe Roberto González Echevarría, en tanto que para él y para otros (Octavio Paz y Luis Cernuda, por ejemplo) el romanticismo español e hispanoamericano fue algo mediocre («there are no first-rate romantic poets in Spanish»),¹⁶⁷ y el harto temperado neoclasicismo no despierta nostalgias en casi nadie, que lo único que quedaba original y digno de salvarse, en el ámbito lírico de lengua española, es el barroco, y hasta él se remontan muchos de los poetas del siglo XX en España y en Hispanoamérica, con mayor o menor impulso, si no para recrearlo, sí para aprender de él, o sopesarlo.

En este ensayo no interesa en principio reconceptualizar a Góngora desde sus alumnos, ni tampoco evaluar el éxito y la calidad de éstos en su *gongorizar*, aunque estos enfoques serán aptos a veces. Más bien, se quiere calibrar la naturaleza de la resurrección, explorar lo que admite proponer sobre

¹⁶⁵ DAVID FITE, *Harold Bloom: the Rhetoric of Romantic Vision*, University of Massachusetts, Amherst, 1985, p. XI.

¹⁶⁶ FEDERICO GARCÍA LORCA, «La imagen poética de don Luis de Góngora», en *Obras completas*, t. III, ed. de M. García-Posada, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, pp. 1306-1332, p. 1307.

¹⁶⁷ ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*, Duke University, Durham, 1993, p. 115.

el movimiento mismo, el *neogongorismo* en España, representado en dos de sus más insignes practicantes, y, también, sobre los autores poetas que lo avivan, sobre la personalidad artística de Alberti y de Hernández, en el entorno de sus tentativas gongorinas, y alrededor de ellas. Realizar una lectura paralela a la que hace Bloom, por ejemplo, de los poetas románticos ingleses, que le lleva a plantear su teoría de la imaginación visionaria de estos. Es decir, Bloom no se contenta con ilustrar las batallas parricidas de sus poetas, sino que estudia estas contiendas ideológicas para llegar a un corolario, «the precarious but redemptive power of the autonomous visionary imagination» del romanticismo inglés.¹⁶⁸ De igual modo, mi propósito no es tanto repasar la esencia de la imitación, sino encontrar un razonamiento o acotación para la misma, en los dos poetas seleccionados, los dos canónicos, poetas «fuertes» por propio derecho.

El que se cubre con el manto del *neo-* y asume su identificación, ha necesariamente de cosechar algunos privilegios o méritos aparejados, aunque no fuesen ellos el móvil de esa asunción pública.¹⁶⁹ Es la posibilidad del aspecto utilitario de la literatura, y en este sentido Francisco Cascales en 1613 (o 1614) se queja a su corresponsal de que Góngora ha escrito su poesía en realidad para «probar las fuerzas y caudal pro[prios]», que no le mueve otro propósito que la «ostentación de sus fuerzas»,¹⁷⁰ como si estuviera en un campeonato

¹⁶⁸ DAVID FITE, *Harold Bloom: the Rhetoric of Romantic Vision*, p. 17.

¹⁶⁹ Así, el neocapitalista, hoy mejor representado por el empresario con desvelos ecológicos, se presenta con una nueva moral social y comunitaria a sus consumidores concienciados y se asegura el bienquerer y la lealtad de estos, lo que redundará en pingües beneficios (un ejemplo: la corporación norteamericana SC Johnson, entre las diez más atractivas compañías del mundo, según el *Fortune Magazine*). El neotomista, que intenta recontextualizar en el siglo xx las enseñanzas medievales de santo Tomás de Aquino, seduce e instruye a cardenales y a papas; ahí está el francés Jacques Maritain: «Karol Wojtyla, soon after his election to the papacy, acknowledged his debt to [him]», en palabras de DEAL W. HUDSON y MATTHEW J. MANCINI, *Understanding Maritain: Philosopher and Friend*, Mercer University, Macon (Georgia), 1987, p. 130.

¹⁷⁰ FRANCISCO CASCALES, *Cartas filológicas*, ed. de J. García Soriano, Espasa Calpe, Madrid, 1961, vol. I, pp. 142, 162.

de lumbreras, donde fuera menester destacar por la personalidad y la rareza, «y como consecuencia obligada, el deseo de diferenciarse y señalarse marcando la obra alumbrada en un enorme esfuerzo de ilusión con la huella de un estilo personal». ¹⁷¹

Una vía para definir el neogongorismo, más allá de intimar acerca de un Góngora pseudoreencarnado, es repasar aquellos elementos que presentarían en común los dos poetas de ahora, con el de ayer. Los poetas neogongorinos —por extensión también neobarrocos— van a resucitar los accidentes iniciales positivos, oportunos y oportunistas (el heredero «summons his ancestor in order to profit from him» ¹⁷²), del *ismo* gestado por Góngora; son algunos de los modos de la influencia, de la conexión o correspondencia entre el remotísimo «padre» y sus entregados «hijos». Andrée Collard habla de «la reputación de Góngora como jefe de *secta*», especie de grupo de conversos al nuevo decir poético. ¹⁷³ En este club lírico exclusivo, pongamos, fundado temprano en el siglo xvii, cuyas puertas se han mantenido abiertas para adecuados nuevos miembros, muy escasos y renuentes durante trescientos años, de súbito algunos ventureros, pasado este plazo, solicitan membría con credenciales apropiadas y se les acepta. En la estela de esta parábola se pregunta uno: ¿cuáles son los incentivos para querer entrar al «paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos», según el título de Pedro Soto de Rojas? ¹⁷⁴

Esos accidentes, que refería anteriormente, indican y enfatizan la «umbilicalidad» entre los gongorófilos del siglo xx y su precursor. El adjetivo anterior, «gongorófilos», sería la antítesis del que idea Gerardo Diego en septiembre de 1926 en carta a Alfonso Reyes: «Gongorófobos». ¹⁷⁵ Si se presentan

¹⁷¹ GERARDO DIEGO, *La estela de Góngora*, p. 93.

¹⁷² DAVID FITE, *Harold Bloom*, p. 59.

¹⁷³ ANDRÉE COLLARD, *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Castalia, Madrid, 1967, p. 18.

¹⁷⁴ PEDRO SOTO DE ROJAS, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, ed. de Aurora Egido, Cátedra, Madrid, 1981.

¹⁷⁵ *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (correspondencia inédita)*, ed. de G. Morelli, Pre-textos, Valencia, 2001, p. 123.

o se interpretan aquellos accidentes en Góngora, entonces se presentarán e interpretarán en sus emuladores. Lo que se dice de Góngora, ha de decirse de los imitadores entonces, de los neodiscípulos, ahora. Forman parte del ámbito de la relación entre ellos y la pueden justificar. Una de las contingencias es el grado de concomitancia que une a los dos poetas vinculados en la ecuación; hasta qué punto cooperan ambos poetas, el heredero y su precursor, en conseguir el mismo efecto en el lector, de pasmo, «el embrujamiento gongorino, embrujamiento al que nadie escapa, una vez que sintió su extraño encanto».¹⁷⁶ Otro es el lustre cultural asociado con poesía tan compleja intelectual y semánticamente, «unas veces captada exactamente, otras ambigua y misteriosa y por lo mismo llena de prestigio».¹⁷⁷ El poema gongorino es bizarro, es decir, valiente, lucido, espléndido: «para expresar la idea de «elegancia» [la] España de Góngora importa otro italianismo, *bizarro*».¹⁷⁸ Lo culto del lenguaje en esta poesía abarca el amplio conocimiento de este por el poeta, de sus posibilidades y de su rango; es erudita, prueba de una sabiduría léxica y de un saber manejarla: «Vi entonces», recuerda Alberti «con sorpresa, que lenguaje no me faltaba, que lo poseía con gran variedad y riqueza».¹⁷⁹ Góngora, y los gongorinos por extensión, son agudos, ingeniosos, sutiles, según Baltasar Gracián, quien, aunque no «legislador del culteranismo»,¹⁸⁰ cita en numerosas ocasiones al primero como modelo para su tratado. Tienen rica imaginación, mas, como a caballo fiero, saben embridarla sus adiestrados jinetes.¹⁸¹ Y, más significativo aún, se les ve como herejes —tanto en su oposición a los «dogmas» vigentes del arte poético,

¹⁷⁶ FRANCIS DE MIOMANDRE, «Opinión sobre Góngora», *La Gaceta Literaria*, 11 (1-VI-1927), p. 6.

¹⁷⁷ GERARDO DIEGO, *La estela de Góngora*, pp. 94-95.

¹⁷⁸ ANDRÉE COLLARD, *Nueva poesía*, p. 5.

¹⁷⁹ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida: memorias*, Seix Barral, Barcelona, 1977, p. 144.

¹⁸⁰ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid, 1974, vol. I, p. 832.

¹⁸¹ FEDERICO GARCÍA LORCA, «La imagen poética de don Luis de Góngora», p. 1314.

como por su insolencia— en sus respectivas épocas, con sus connotaciones de oscuridad, de desear ocultar o encubrir sus ideas.¹⁸²

Góngora, abanderado de una sintaxis «desconyuntada»,¹⁸³ sería jefe de una escuela de turbulentos capitanes, de piedras de escándalo, de inconformes, de extraños (*outsiders*) sublevados, románticos a destiempo en época capitalista, que es como un clamor de guerra contra burgueses del «beato sillón» de Jorge Guillén. Iniciador el cordobés de una élite, «en su aristocrática soledad»,¹⁸⁴ en la que los miembros desean «hacer algo; [mas] no para los muchos» como solía decir Góngora, según un anónimo del primer cuarto del siglo XVII.¹⁸⁵ Los poetas gongorinos convierten a sus lectores en detectives del lenguaje, en cazadores de significados, como en un juego cuyas claves ellos poseen primero y en el transcurso del cual se entrenan nuevas mentes, se catequizaron nuevos ciudadanos de la urbe lírica: el lector «en tanto quedará más deleitado, cuanto, obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la oscuridad asimilaciones a su concepto».¹⁸⁶ La poesía gongorina es deliberadamente perversa en su dificultad, con su plenitud erótica y utópica, por un lado; y es esfuerzo cívico, que crea y significa honra, para sí misma y para sus adeptos, por el otro. Es, a fin de cuentas, otra ocupación social, tan virtuosa como la que más.¹⁸⁷ En estos poetas de la «secta» de Góngora, el ingenio es un instrumento para ejercer, de forma momentánea, una suerte de tiranía en sus

¹⁸² ANDRÉE COLLARD, *Nueva poesía*, p. 81.

¹⁸³ JUAN e ISABEL MILLÉ Y GIMÉNEZ, «Escrutinio sobre las impresiones de las obras poéticas de don Luis de Góngora», en LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras completas*, p. xiv.

¹⁸⁴ FEDERICO GARCÍA LORCA, «La imagen poética de don Luis de Góngora», p. 1310.

¹⁸⁵ JUAN e ISABEL MILLÉ Y GIMÉNEZ, «Escrutinio sobre las impresiones de las obras poéticas de don Luis de Góngora», en LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras completas*, pp. 1126-1135.

¹⁸⁶ LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras completas*, ed. de Juan e Isabel Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 1943, p. 797.

¹⁸⁷ JOHN BEVERLEY, *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America*, Tamesis, Londres, 2008, pp. 56, 71.

culturas, como advertía Walter Benjamin («spirit is the capacity to exercise dictatorship»¹⁸⁸). Góngora, en su «Repuesta», consideraba honroso haber sido el autor de su peculiar poesía «en dos maneras»; la principal y primera era la de, «si entendida [por] los doctos, causar[]e ha autoridad».¹⁸⁹ Alberti, en la opinión de Luis Cernuda, alcanza hacia 1929, el año de *Cal y canto*, en el ambiente literario madrileño, «un prestigio desmesurado que oscurecía el de los más prestigiosos entonces entre sus compañeros de generación», fuera porque «pareciese encarnar las aspiraciones de los jóvenes, fuera porque ponía al alcance del lector tipos y formas de la mejor poesía del pasado aderezados a lo moderno».¹⁹⁰ Para Andrew P. Debicki, es Miguel Hernández el poeta más original que da España a partir de los años 30, y es precisamente con *Perito en lunas* que esta novedad se revela al público, libro que considera de una extraordinaria creatividad en sus metáforas.¹⁹¹

Está también la exclusividad del club, donde estarían los que pueden, no los que quieren. Aquellos que pueden enfrentarse con su dificultad y arcaísmo precisan de gran inteligencia, de habilidades mentales singulares. El gongorismo hechiza a sus conniventes herederos y los torna a su vez en hechiceros o prestidigitadores del lenguaje, los que vuelvan a probar a sacar «cisnes de las mangas», a convertir «en áspid la flecha, el pájaro en esquila, la estrella en avena rubia»,¹⁹² ante lectores deslumbrados. A los sucesores modernos de don Luis les sería factible, copiando sus técnicas, crear una lengua extraordinaria, disímil de todas las coexistentes, dejando «a los cretinos [que] se rompiesen la mollera contra sus aristas». El neogongorismo hará también profesión de

¹⁸⁸ WALTER BENJAMIN, *The Origin of German Tragic Drama*, trad. de J. Osborne, Verso, Londres, 1998, p. 98.

¹⁸⁹ LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras completas*, p. 796.

¹⁹⁰ LUIS CERNUDA, *Obra completa*, t. II, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, p. 221.

¹⁹¹ ANDREW P. DEBICKI, *Spanish Poetry of the twentieth Century: Modernity and Beyond*, University Press of Kentucky, Lexington, 1994, p. 46.

¹⁹² JOSÉ ORTEGA Y GASSET, «Ortega y Gasset y Góngora», en *La Gaceta Literaria*, 11 (1-VI-1927), p. 1.

solidaridad, de redención; fungirá como adalid para salvar al agraviado, pues «Góngora ha estado hablando solo durante tres siglos», hasta «hoy, hasta encontrarse con nosotros, sus colingüistas». ¹⁹³ Con repetir la hazaña de Góngora, sus imitadores podrían como él, tal vez, convertirse en módulos de su época, tipos superfronterizos, antenas de largas ondas. ¹⁹⁴

El club, como afirma Gerardo Diego en 1977, ya tiene muchos admiradores (bastaron «ochenta años para registrar la traslación de una luminaria» ¹⁹⁵). Algunos, sin embargo, no se han conformado con proclamar su amor y hacer campaña para ganar prosélitos: ellos, nuestros dos poetas, han inaugurado nuevos salones de culto; pues «es verdad que en la morada de la poesía hay muchas mansiones». ¹⁹⁶ Son los poetas neogongorinos. La interrogante ahora apunta a investigar la motivación para tales empresas, tras el entusiasmo y los resultados; como la plantea Harold Bloom: «What was the writer trying to do for herself or himself, as a person, by writing this poem?». ¹⁹⁷

Esa que comentaba en los párrafos previos es la influencia que podemos llamar «pasiva», la que conlleva en algunos poetas el componer lírica *como* Góngora, sea que se asuman esas prerrogativas con plena fruición o se resistan. Se constituye en lo que llaman en inglés «the perks of the job», los beneficios indirectos de un empleo. Todo poeta neogongorino participa de ellos en algún momento del evento, unos más que otros, algunos más a gusto que los demás, de una manera consciente o inconsciente. Son algunos de los alicientes que propician parasitarse en Góngora, aunque también pueden pasar por su contrario para los detractores; lo que para unos es distinción, para otros olerá a torremarfilismo; lo que parece exquisito también puede semejarse como pe-

¹⁹³ GUILLERMO DE TORRE, «Góngora, creador del lenguaje poético», en *La Gaceta Literaria*, 11 (1-VI-1927), p. 6.

¹⁹⁴ «De *La Gaceta Literaria* a Góngora», en *La Gaceta Literaria*, 11 (1-VI-1927), p. 1.

¹⁹⁵ GERARDO DIEGO, *La estela de Góngora*, p. 115.

¹⁹⁶ LUIS CERNUDA, *Obra completa*, t. II, p. 712.

¹⁹⁷ HAROLD BLOOM, *The Western Canon: the Books and School of the Ages*, Harcourt Brace & Company, Nueva York, 1994, p. 249

dante. Pero hay asimismo una influencia agónica, fatigosa, cuando, parafraseando al filósofo pragmatista norteamericano Charles S. Peirce,¹⁹⁸ aparecen indicadores sobre lo que el poeta anticipaba (¿es mi poesía afín a la del maestro?, ¿me equiparo a él?, ¿soy buen discípulo?, ¿me será posible superarlo?) que podría, al fin, no suceder, y que después de sopesar probabilidades e inventar salvaguardas,¹⁹⁹ se halla el autor neogongorino incapaz de llegar a una conclusión en referencia al futuro —o garantía— de su acción, entonces, en lugar de aquella ilación hipotética que buscaba, aparece la ansiedad, su inquietud o agitación estamental.

VAN SEMBRANDO LUZ, SOMBRA, LOS COLORES.²⁰⁰ Cuando Antonio Colinas comenta la antología de Rafael Alberti que recopila para el Círculo de Lectores de Barcelona, nos asegura que en *Cal y canto* el poeta hace «una radical lectura del Góngora más extremado [con] una gran obsesión por la forma», todo lo cual le conduce «a frutos muy novedosos dentro de lo que es la poesía española de aquellos años».²⁰¹ Esta innovación estaría, en gran parte, en los motivos que Alberti introduce —extemporáneos en medio de náyades, tritones, céfiros, dríadas, ninfas (*Cal y canto*, pp. 120, 171-172)—, en la recreación gongorina: trenes, tranvías, hidroplanos, carabineros, automóviles, bayonetas, aviones, bicicletas... En el poema para «Narciso» (a quien se describe como «mármol amante nadador y puro») hay mención de un auto, una

¹⁹⁸ CHARLES SANDERS PEIRCE, *Selected Writings (Values in a Universe of Chance)*, ed. de Philip P. Wiener, Dover, Mineola (estado de Nueva York), 1958, p. 58.

¹⁹⁹ José Lezama Lima, otro ilustre neogongorino, afirmará en una entrevista que «un artista poderoso se reinventa sus fuentes y sus influencias [...]. Además, continuar A no significa seguir A» (véase *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. de P. Simón, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 32).

²⁰⁰ RAFAEL ALBERTI, «El arquero y la sirena», en *Cal y canto (1926-1927)*, ed. de Hans Lauge Hansen, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 115.

²⁰¹ ANTONIO COLINAS, «Para una aproximación a la vida y a la poesía de Rafael Alberti», en RAFAEL ALBERTI, *Los bosques que regresan: antología poética (1924-1988)*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, pp. 7-22, cit. p. 12.

motocicleta, la corbata, un club alpino (pp. 125-127). Es una manera efectiva para el poeta de afirmar su independencia creativa con todo y su rendido homenaje al «padre», donde podríamos encontrar la justificación plena del prefijo *neo*, en lo que renueva. Así, el poemario se hace menos gongorino a medida que progresa, como si reprodujera la misma evolución de Alberti en estos años, o meses, de «ángeles albañiles [que] encalan astros y hoteles» (p. 158). Comienza así, en el primer soneto, «Araceli»: «No si de arcángel triste, ya nevados / los copos sobre ti, de sus dos velas» (p. 101), y cierra con una «Carta abierta» y estos versos: «Sabed de mí, que dije por teléfono / mi madrigal dinámico a los hombres: ¿Quién eres tú, de acero, estaño y plomo? / —Un relámpago más, la nueva vida» (p. 231). Será una de las defensas de la voz poética cuando la ansiedad aflora: echar mano del escudo de la vanguardia poética y la modernidad tecnológica para por si acaso: «Yo nací —irespetadme!— con el cine. Bajo una red de cables y aviones» (p. 229).

Destacan en este libro, desde el enfoque de este comentario, los cuatro sonetos y la «Soledad tercera», que en la edición que utilizo corresponden a las secciones 1 y 4, entre las ocho existentes. En las siete composiciones en tercetos de la sección 2, aunque puede uno toparse con imágenes entre vanguardistas y gongorinas («galgas en torbellino»; «astrales blusas de nieve», pp. 150, 157), el determinante de la sintaxis artificial no es constante, y ese aspecto las hace algo menos «gongorinas». Aquí el gancho culterano estaría en las imágenes y metáforas intrépidas, en el uso de términos mitológicos, alusiones, adjetivos y sustantivos desusados, neologismos, cierta consonancia reconocible en la disposición de las ideas, el cromatismo del asunto, las aposiciones y la supresión ocasional del verbo:

Alga en las mares sordas de tormenta,
pez segador del plomo de la bruma
y rosa en el relámpago de menta (p. 117).

[...]

Crisantema polar de calcio y nieve,
sobre una pica de Flandes de los renos,
su amor de Islandia resbalado y breve (p. 118).

[...]
Llora tritón los destrenzados ríos
de sus barbas flotantes, relumbrados
de fuego y miel senil sus ojos fríos (p. 126).

Estos ejemplos nos parecen genuinamente «gongorinos». En las otras secciones (números 3, 5, 6, 7 y 8), como adelantaba en el párrafo anterior, pierde protagonismo el estilo neogongorista y se introduce un tono lúdico, burlesco: «Vestido ya de tendero / de tienda de ultramarinos / baila el garbanzo en mi caja, / la lenteja, en mi bolsillo» (*Cal y canto*, p. 189).

En tono de censura, Luis Cernuda nos previene que en *Cal y canto* Alberti llega «a ser más gongorino que el propio Góngora»,²⁰² mientras que Gerardo Diego, en el de alabanza, opina que Alberti lo emula con maestría, con la de «un escolar en ciencia poética infusa, sin esfuerzos serios y solo con la sal de su sudoeste andaluz, su mimetismo burlador de increíble y finísima plasticidad».²⁰³ Parece, sin embargo, que Alberti no siempre «gongoriza» cabalmente. En el autor original, en Góngora, nos puede seducir el ingenio y la imaginación que emplea en maniobrar la sintaxis de sus versos, para conseguir el máximo efecto estético; al reescribirlos, todavía nos convence el concepto, aunque el impacto y la osadía tal vez se pierdan un tanto. Así, al principio de uno de los sonetos nos dice: «Cual parece al romper de la mañana / aljófara blanco sobre frescas rosas, / o cual por manos hecha, artificiosas, / bordadura de perlas sobre grana»,²⁰⁴ que se podría «transcribir» como «lo que parece aljófara blanco sobre rosas frescas, o bordadura de perlas sobre grana al romper de la mañana, hecha por manos artificiosas», donde las imágenes, la personificación tan elegante de un fenómeno natural (el rocío), el regodeo de la impresión, el ritmo de las consonantes, etc., se nos antojan poéticos, auténticos (a pesar de lo que ya hoy consideraríamos clichés), «líricos», todavía.

²⁰² LUIS CERNUDA, *Obra completa*, t. II, p. 221.

²⁰³ GERARDO DIEGO, *La estela de Góngora*, p. 108.

²⁰⁴ LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras*, p. 381.

En algunos de los poemas de Alberti, en la parte neoculterana de *Cal y canto*, sucedería precisamente al revés. No nos convence la propuesta gongorina, así que el poeta utilice las fórmulas del precursor. Aquí reproduzco uno de los sonetos, «Busca», a modo de muestra; bajo mi versión, una aproximada:

Herida, sobre un toro desmandado,
salta la noche que la mar cimbreo.
¿Por dónde tú, si ardiendo en la marea
va, vengador, mi can decapitado?
Rompe la aurora en el acantilado
su frente y por el viento marineo.
¿Por dónde tú, si el pabellón ondea,
de luto, al alba, el toro desanclado?
Se hacen las islas a la mar, abriendo
grietas de sangre al hombro de las olas,
por restarte a sus armas, muerta o viva.
¡Qué ajena tú, mi corazón cosiendo
al delantal de las riberas solas,
con tu mastín al lado, pensativa! (pp. 103-105).

Sobre un toro desmandado salta la noche herida, que la mar cimbreo. ¿Por dónde tú [derivas, ¿noche?] cuando mi can va decapitado [y] vengador, ardiendo en la marea? La aurora rompe su frente en el acantilado y marineo [a causa] [d]el viento. ¿Por dónde tú [derivas, ¿noche?], cuando el toro desanclado ondea el pabellón al alba, de luto? Las islas se hacen al mar, abriendo grietas de sangre al hombro de las olas, [para] restarte muerta o viva a sus armas. ¡Qué ajena tú, [noche], con tu mastín al lado, pensativa, [mientras estoy] cosiendo mi corazón al delantal de las riberas solas!

Según Hans Hansen, el toro representa metafóricamente el mar, las «islas a la mar» son las Canarias, y el can es parte de la mitología personal de Alberti, «mediador entre las fuerzas opuestas del norte y del sur».²⁰⁵ El soneto nos parece frío, como incompleto, ¿«oscuridad hueca»?;²⁰⁶ algo no encaja entre la intención y el resultado; Alberti se queda corto en su imitación del espíritu gongorino, aunque no de la letra.

²⁰⁵ Cita tomada de la edición crítica de *Cal y canto*, de Rafael Alberti, pp. 103-104.

²⁰⁶ LUIS CERNUDA, *Obra completa*, t. II, p. 221.

Sin pretender que mi reescritura sea la idónea, podría postularse que la estructura más «natural» revela aquello que al principio estaba escondido, malgastado, por decirlo así. El poema de pronto adquiere un dramatismo intenso (el de un enfrentamiento entre colosos: el mar en tempestad, la tierra que rompe su furia, la oscuridad contra la luz, la sufrida voz poética como testigo del combate), que el artificio anterior ocultaba. Lo «lírico», que no alcanzaba a cuajar enteramente en el soneto, ahora se hace —pienso— más aparente.

En los poemas de las secciones 1, 2 y 4 pueden encontrarse algunos, pocos, de las «giros o formulismos estilísticos» que Dámaso Alonso cita como propios de Góngora.²⁰⁷ En «Araceli»: [si no A, que B] «No si de cisnes sobre ti cuajados, / del cristal exprimidas carabelas» (*Cal y canto*, p. 102); en «Narciso» [no B, sí A] «No en atanor ni estanque, nardo mío / [...] / A ti, mis ojos, en el agua plana / del mar, te miren» (ibídem, pp. 124-125). Es en el hipérbaton donde Alberti se acerca mucho más a Góngora, aunque no presenta los «extremos» de este, que Alonso documenta.²⁰⁸ La fórmula más socorrida es el desplazamiento del verbo:

Rubios, pulidos senos de Amaranta,
por una lengua de lebrél limados. (p. 108)

[...]

¡Rómpete, luna! En diez espejos rota,
raudo el vaivén de azogue efervescente,
precipitada y sin sonido, flota. (p. 115)

[...]

Ver cómo en las verbenas siderales,
vírgenes albas, célicos donceles
y flores de los canos santorales,
en calesas de vidrios y claveles,
las ternas van a coronar [...] (p. 122).

Gerardo Diego expresó que la sintaxis de Alberti en este libro «sobre todo es casi gongorina».²⁰⁹ Este *casi* es esencial,

²⁰⁷ DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, CSIC, Madrid, 1950, pp. 138-155.

²⁰⁸ DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, pp. 203-210.

²⁰⁹ GERARDO DIEGO, *La estela de Góngora*, p. 108.

porque la sintaxis de Alberti en estos poemas no es, ni con mucho, la principal barrera para la comprensión. Al contrario, parecería que Alberti quiere asegurarse que el significado se revele al lector sin obstáculos adicionales, una vez digerida su espléndida imaginería. Aquí no nos topamos con la separación del sustantivo de su adjetivo demostrativo, de su artículo, o de su relativo, del verbo auxiliar del principal, del verbo de su negación, todos los fenómenos que escandalizaron a los contemporáneos de Góngora; un «estilo tan fuera de todo estilo, y con una lengua tan llena de confusión, que parecen todas las de Babel juntas, dadas para castigar el entendimiento».²¹⁰ La lengua de confusión en Alberti nunca llegaría a motivar tal reacción en sus lectores de 1929.

Ni siquiera en la «Soledad tercera» se decide Alberti a «gongorizarse» plenamente. Sí es bastante más dificultosa de seguir, debido a su sintaxis, y es probable que Gerardo Diego tenía esta composición en mente cuando escribió que «en Alberti sí que encontramos versos que parecen arrancados de Góngora».²¹¹ Esta es la primera estrofa; bajo una versión posible en prosa:

Conchas y verdes líquenes salados,
los dormidos cabellos todavía,
al de una piedra sueño, traje umbroso
vistiendo estaban, cuando desvelados,
cítaras ya, esparcidos,
por la del viento lengua larga y fría
templados y pulsados
fueron y repetidos,
que el joven caminante su reposo
vio, música segura,
volar y, estrella pura,
diluirse en la Lira, perezoso (p. 169).

Los cabellos [estaban] dormidos todavía, [y tal cual] conchas y líquenes verdes y salados, estaban vistiendo el sueño de una piedra [con] umbroso traje, cuando fueron desvelados, esparcidos y repetidos, templados y pulsados, ya [como] cítaras, por la lengua larga y fría del vien-

²¹⁰ FRANCISCO CASCALES, *Cartas filológicas*, p. 142.

²¹¹ GERARDO DIEGO, *La estela de Góngora*, p. 108.

to, [tanto así] que el joven caminante vio volar su perezoso reposo y diluirse [este] en la Lira, música segura y estrella pura.

Mas una vez «prosificado», disminuye el misterio del poema, aunque también su encanto, lo que podría suceder en la otra dirección con algunas de sus composiciones, una muestra de lo cual repasé antes (soneto «Busca»). Si se quiere buscar a un Góngora domesticado y domado —pero Góngora al fin— en Alberti, esta «Soledad tercera» es la clave. Pedro Salinas reconoce que el poeta gaditano teje aquí «con extraordinario arte un perfecto laberinto gongorino».²¹² Alberti lo escribiría entre la primavera y el verano de 1926, y publicó partes en *La gaceta literaria* de junio de 1927. Gerardo Diego le comunica en junio de ese año a José María Cossío el hecho, agregando que le pareció entonces «laberíntico fragmento».²¹³ Es decir, dos, tres años antes de publicarlo en *Cal y canto*, libro que, como han comprobado todos sus lectores, no muestra una uniforme «gongorización». Es que en ese poemario «ya me había desentendido, sintiéndolo lejano y fuera del hervor que vivía», nos confiesa el poeta en sus memorias.²¹⁴

De entre las razones que aduce Alberti para entregarse entonces a la «estela» de Góngora, destacan dos: el motivo estético y el motivo gremial. En cuanto al primero, asegura el poeta que en 1927 su «locura por el vocablo bello llegó a su paroxismo»; quiso meter el temblor de sus canciones anteriores en «un cofre de cristal de roca, en una blanca y dura urna, *aunque transparente*», y para ello iba a someter «el verso métrico a las presiones [más] altas. Perseguiría como un loco la belleza idiomática, los más vibrados timbres armoniosos» (mi subrayado).²¹⁵ La otra razón para su neogongorismo tuvo que ver con «el andalucismo fácil, frívolo y hasta rampón» que «amenazaba con invadirlo todo,

²¹² PEDRO SALINAS, «La poesía de Rafael Alberti», en *Literatura española, siglo XX*, Alianza, Madrid, 1970, p. 188.

²¹³ Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (*correspondencia inédita*), p. 13.

²¹⁴ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, pp. 275-276.

²¹⁵ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, pp. 157, 234.

peligrosa academia que podía acabar incluso con nosotros mismos». Se imponía «la urgencia de atajarlo, de poner diques a tan tonto oleaje». De ahí, que con la aventura de *Cal y canto* se propuso de cada poema hacer una «difícil carrera de obstáculos. Góngora nos llegaba oportunamente», pues su glorificación y sus enredos infiltrados «en nuestra selva poética» les ayudarían «a conjurar el mal».²¹⁶

Alberti, como también Miguel Hernández, no pretende en ningún momento esconder la fuente de inspiración en sus intentos neocultistas. El primero, con gran ingenuidad, escribe que en su adolescencia soñaba «con alcanzar la perfección en aquel sabio y pequeño arte de la copia», afirmación que se refiere a la pintura,²¹⁷ pero podría aplicarse también a la poesía de *Cal y canto*. Alberti unas veces se acerca muchísimo a la figura de Góngora, y otras veces se aleja («el contagio gongorino fue, además de deliberado, pasajero»²¹⁸); en el primer caso, como aprendemos de Harold Bloom (su *kenosis*), este heredero se mueve hacia el precursor, no en un acto de soberbia, sino de humildad, porque se vacía temporalmente de su personal impulso creativo, de su divinidad potencial, para realzar la prominencia del «padre». Es, sin embargo, una especie de mutualismo disfrazado, de manipulación. El texto huésped se honraría a sí mismo honrando al texto anfitrión. «I take the word from St. Paul, where it means the humbling or emptying—out of Jesus by himself, when he accepts reduction from divine to human status», para de inmediato recobrar esta divinidad en el concepto de sus adeptos, hecha posible por su propio acto de humildad.²¹⁹ En relación con Góngora, Alberti es como un poeta sobre una cuerda floja, que quiere y no quiere caerse, que aspira, o no, a llegar al otro extremo. Como a todo poeta joven, le resulta crucial que lo tomen en serio—de ahí otra razón para parasitarse en el cordobés—, pero al mismo tiempo tiene horror de que lo encasillen, de que

²¹⁶ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, p. 235.

²¹⁷ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, p. 104.

²¹⁸ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, p. 251.

²¹⁹ HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 14.

lo desatiendan como a un magistral simulador, y nada más. Por y para ello, tal vez, son los elementos extragongorinos que incorpora a *Cal y canto* (los trenes, los tranvías, los hidroplanos, los carabineros, los automóviles, las bayonetas, los aviones, las bicicletas...). Pero el peligro que corre es el abaratar su homenaje mismo a Góngora, autoparodiarse, como si de pronto toda esta empresa magnífica y lírica fuese una burla de sí mismo, del lector, del centenario. La ansiedad aparece por todas partes, cuando se es mucho Góngora, y cuando *menos* se es. Si *Cal y canto* es una tentativa de autosublimación, «and so merely an elaboration, how endlessly can we desire the elaboration to proceed, how much elaboration can we bear?».²²⁰ Si la conciencia de la influencia la vemos como una suerte de ironía (decimos a los demás *A* pero significamos realmente *B*), «then influence is a relation that means one thing about the intra-poetic situation while saying another».²²¹

*FINAL MODISTO DE CRISTAL Y PINO.*²²² El libro «gongorino» de Miguel Hernández, *Perito en lunas*,²²³ aparece en 1933, siete años después del pretexto del centenario; no es entonces un homenaje derecho a Góngora, sino más bien un tributo a sí mismo. Pretenderá emplearse aquí «como su oportunidad de lograr el desclasamiento cultural que —para él— equivale tanto como decir su aceptación o su incorporación a la sociedad dirigente, a la sociedad del respeto. (Al *establishment*, diríamos hoy)».²²⁴ Agustín Sánchez Vidal piensa que el objetivo era más personal: Hernández utiliza la técnica y el espíritu de Góngora para efectuar «un auténtico calvario redentor», con dos claros objetivos: «adquirir una técnica, domeñar el lenguaje», y «convertir lo cotidiano en tema digno de ser reves-

²²⁰ HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 122.

²²¹ HAROLD BLOOM, *A Map of Misreading*, p. 71.

²²² «Soneto XXXVI», en *Perito en lunas*, p. 134.

²²³ MIGUEL HERNÁNDEZ, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, ed. de A. Sánchez Vidal, Alhambra, Madrid, 1976.

²²⁴ JESUCRISTO RIQUELME, intr. a MIGUEL HERNÁNDEZ, *Antología comentada, II: teatro, epistolario, prosa*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2002, pp. 23-83, p. 9.

tido poéticamente»,²²⁵ aunque no aclara cómo este propósito segundo redundaría en beneficio del aprendiz. Si la de Alberti es una empresa pública que surge a partir de una certidumbre privada, la de Hernández es un ejercicio privado que necesita del refrendo público para justificarse enteramente. *Perito en lunas* sería una especie de autoprueba a la que se somete el poeta, por ver hasta dónde sus lecturas, su entrenamiento reciente, su pasión, pueden llevarlo. De ahí que haya un afán semiconsciente de ser *más* que Góngora, más oscuro en la expresión y más ecléctico en los temas, para resolver el dilema (una de las fuentes de su ansiedad) entre «tener aspiraciones a poeta y verse obligado [a] pasar las horas entre boñigas y cabras»; Gerardo Diego escribía en 1960 que no creía existía en España «un solo lector, que los hubiera en 1933 tampoco, capaz de dar la solución a todos los acertijos «que Hernández propone en su *Perito*».²²⁶

A Rafael Alberti le basta, reconoce él mismo, hilar imágenes, «primorosas ataujías» para lograr en su voz «gongorinos mármoles».²²⁷ Miguel Hernández se ve obligado a ir más lejos, a servirse más a fondo de las metáforas, de modo que pueda hallar una identidad metafísica digna para esa boñiga («verdor caliente») y esas cabras: «fuentes manantiales lácteas», «esquilas en la tarde».²²⁸ Entra, entonces, en competencia con el mismo Góngora, quien, por ejemplo, renuente a insertar los términos «gallinas» y «gallo» en su poesía (porque los consideraría demasiado ordinarios, tal vez), describe las primeras como «crestadas aves» y el segundo como «lascivo esposo vigilante (y) doméstico, nuncio canoro [del] sol»,²²⁹ un caso sintomático que ha sido comentado por Dá-

²²⁵ AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, intr. a MIGUEL HERNÁNDEZ, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, Alhambra, Madrid, 1976, pp. 3-72.

²²⁶ AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, intr. a MIGUEL HERNÁNDEZ, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, pp. 10, 12.

²²⁷ RAFAEL ALBERTI, *Prosas*, selección de N. Calamai, Alianza, Madrid, 1980, pp. 18, 160.

²²⁸ Las definiciones metafóricas citadas se hallan en *Obras completas*, II, ed. de A. Sánchez Vidal, J. Carlos Rovira, C. Alemany, Espasa Calpe, Madrid, 1992, pp. 2124, 2126, 2286, respectivamente.

²²⁹ LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras*, p. 556.

maso Alonso y gran número de estudiosos. La metáfora en Góngora persigue el ennoblecimiento y la estilización de la realidad, para hacer desaparecer del mundo «lo feo, lo incómodo, lo desagradable».²³⁰

Así procederá también Miguel Hernández. Afortunadamente, acompañó sus cuarenta y dos octavas en el poemario de títulos, aunque en la primera edición se habían eliminado para resaltar su hermetismo, según Sánchez Vidal.²³¹ En la poesía de Góngora, y en la de sus discípulos, siempre suele haber una palabra clave, que facilita en principio el descifrar el mensaje del poema; ventaja que se le concede al lector para no imposibilitarle del todo su entendimiento, pues de poco valor estético, cultural, social y personal sería el poema *totalmente* incomprensible. En Hernández el título es el llavín de la arqueta, aunque uno pueda no orientarse bien luego entre sus contenidos. El lector que hacia 1933 anticipa, supone y desea el poeta en este su primer libro, es una especie de combativo inquisidor, pues el poema ha de ser «una bella mentira fingida, una verdad insinuada», una suerte de «esfinge» a la cual se vence adivinando la respuesta del acertijo: «Guardad, poetas, el secreto del poema. [Que] sepan arrancárselo como una corteza [...] guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal».²³² Hernández se coloca ante los objetos y la realidad «en trance de ángel», bajo una «crisis de hombre»; los coteja con el «patrón exclusivamente único» que tiene de aquellos, y se apodera de ellos para crearlos otra vez, presentándolos «bajo el carácter de su ilustración inesperada». Luego solo le resta propagar la sospecha entre los lectores de que su poesía es análoga a la hostia que ofrece el sacerdote, donde pensamos está Dios: «el Principio de la creación, incidente suyo, después de lo cual puede servirlo».²³³ Sobre *Pe-*

²³⁰ DÁMASO ALONSO, *Góngora y el «Polifemo»*, vol. 1, 5.^a ed. (3 vols.), Gredos, Madrid, 1967, p. 169.

²³¹ AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, intr. a MIGUEL HERNÁNDEZ, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, p. 11.

²³² Góngora ya había propuesto esta imagen en su «Respuesta»: «Eso mismo hallará V. m. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren», *Obras*, p. 796.

²³³ MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obras completas*, II, pp. 2113, 2125.

rito en lunas, concretamente, en el mismo año confesaba sin modestia, en carta a Federico García Lorca, que sus composiciones en ese poemario las consideraba difíciles de superarse por cualquier otro practicante, gongorino o no, y que era un libro «de formas resucitadas, renovadas», encerrando en sus «entrañas más personalidad, más valentía, más cojones —a pesar de su aire falso de Góngora— que todos los de casi todos los poetas consagrados, a los que si se les quitara la firma se les confundiría la voz». ²³⁴

Góngora, «aire falso», parece ser el pretexto, entonces, más que el cometido. ¿Cómo, se preguntaría Hernández a sí mismo, lograr alcanzar la calidad de «prodigioso artífice temprano» que le confiere Vicente Aleixandre, ²³⁵ o merecer por anticipado los caracterización de «asombroso comienzo poético y un prodigio de autosuperación juvenil», que le reservará Concha Zardoya casi treinta años después, ²³⁶ si no es parasitándose en la máxima expresión de dificultad, ilustración, fingimiento, múltiple hibridación (como la de la esfinge, monstruo tripartito), audacia semántica, prestidigitación, autoexaltación, que ha experimentado la literatura española? Mas Hernández solo querría imitar el espíritu de Góngora, no la letra, al contrario de Alberti. Por ello no encontramos aquí ya los serafines y céfiros, las dríadas y ninfas oréades de la «Soledad tercera». Y en su dignificar la «vida más fea, por malponiente y oliente» de pastor de cabras en Orihuela, Hernández es consecuente con Góngora, en paralelo, como si no admitiera situarse bajo la égida del gigante, sino a su lado, como su igual: «Miguel Hernández crea su propio código. [Sus] mecanismos generadores de metáforas son insospechadamente complicados»; son incluso «ultragongorinos como palanca[s]» que permitirían la aproximación de objetos sumamente alejados entre sí en principio. ²³⁷

²³⁴ MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obras completas*, II, p. 2307.

²³⁵ VICENTE ALEIXANDRE, *Obras completas*, vol. II, Aguilar, Madrid, 1978, p. 325.

²³⁶ CONCHA ZARDOYA, *Poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1961, p. 647.

²³⁷ AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, intr. a MIGUEL HERNÁNDEZ, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, pp. 14, 20.

La sintaxis de *Perito en lunas* es parcialmente gongorina:

Por el lugar mejor de tu persona,
donde capullo tórnase la seda,
fiel de tu peso alternativo queda,
y de lirás el alma te corona (iv, «Torero», p. 88)

[...]

Resuelta en claustro viento esbelto pace,
oasis de beldad a toda vela
con gargantillas de oro en la garganta:
fundada en ti se iza la sierpe, y canta (v, «Palmera», p. 89)

[...]

Su más confusa pierna, por asalto,
náufraga higuera de higos en pelo
sobre nácar hostil, remo exigente...

iNorte! Forma de fuga al mar: iserpiente! (xl, «Negros ahorcados por ...»,
p. 139)

En otros ejemplos la estructura del enunciado es «tradicional»; en la misma «Palmera»: «Anda, columna, ten un desenlace / de surtidor. Principia por espuela. / Pon a la luna un tirabuzón. Hace / el camello más alto de canela» (p. 89). En la octava xii, «Lo abominable»: «Entonces, posteriores sufrimientos / nos harán leves, libres de los lodos: / las últimas mejillas, viento en popa / irán sobre la un punto china Europa» (p. 99).

Así que no trate de similares temas mitológicos y clásicos, Hernández consigue reproducir la cadencia, el garboso empaque del culteranismo: «Sobre el patrón de vuestra risa media, / reales alcancías de collares, / se recorta, velada, una tragedia / de aglomerados rojos, rojos zares» (xxiii, «La granada», p. 113). También están presentes algunas de las fórmulas estilísticas de Góngora.²³⁸ En la octava xxi («Mar y río»): [A si B] «Agrios huertos, azules limonares, / de frutos, si dorados, corredores» (p. 111); en la número xiv («El barbero»): [si no A, que B] «Si no esquileo en campos de jabón, / hace rayas, con gracia, mas sin tinta» (p. 103); en la i («Suicida en cierce»): [A si no B] «A lo caña silbada de arteficio, / rastro, si no evasión, de su suceso» (p. 82). Fuera

²³⁸ DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, pp. 138-155.

de la colocación del verbo al final, de lo cual aparecen algunos ejemplos anteriormente, y la esporádica separación del adjetivo de su sustantivo («fina / en el agua de Holanda batir tanta», xxxix, «Lavandera», p. 137; «más que aquella cliente que aquel ira, / y más, si menos, oro, duradera», xxxv, «Horno y la luna», p. 132), no aparecen los otros «extremos» que documenta Dámaso Alonso (separación del sustantivo de su adjetivo demostrativo, del artículo del sustantivo, del relativo de su sustantivo, etc.).

En algunos de sus temas, Hernández se acerca incluso a la órbita del gongorismo puesto al día —culteranismo «urbano»— por Alberti, cuando el primero deja por un momento de retratarnos los objetos de su entorno campestre en Orihuela (las sandías, el pozo, las ovejas, las gitanas, los labradores, el gallo, etc.),²³⁹ y se decide a incluir su visión del tema de la carnalidad, en dos octavas, de un crimen pasional, de la desigualdad ciudadana ante la ley en Estados Unidos («Negros ahorcados por violación»). Dos octavas (la décima y la once-na) se dedican al acto sexual; el poeta llama «perpendicular morena de antes», «bisectora de cero sobre cero», «cociente higuera» al pene; los testículos son «esferas», el «vértice de amor» la vagina y «Holanda espuma» el semen (pp. 95, 97). La navaja que acaba la vida de la mujer infiel se refiere como «fría prolongación, colmillo incluso» de las venas del asesino; su víctima por medio de sinécdoques anteriores a su muerte: «Lengua en eclipse, senos en agraz» (p. 135). En «Negros ahorcados», el falo de los violadores es vínculo de «cañamo», «náufraga higuera», «remo exigente», «serpiente». La mujer que se violó, o intentó violar, es «nácara hostil» (p. 139). No es el Miguel Hernández más inspirado.

²³⁹ Respecto al gallo, la tentación de comparar la representación metafórica de Miguel Hernández con la de Góngora es fuerte. Recordemos la definición del poeta cordobés: «Lascivo esposo vigilante / doméstico es del Sol nuncio canoro», *Obras completas*, p. 556). Hernández ofrece dos: «Arcángel tomasol, y de bonete / dentado de amaranto», «clarinete alzado». Uno casi puede percibir la tensión del discípulo, que trata de, si no superar al maestro, presentar al ave de una manera totalmente novedosa. Pero el motivo del sol no puede obviarlo, pues una función «cultural» del gallo sería anunciar el día.

Hernández pretende que se le reconozca un talento superior al precursor en la tarea de elevar los más crudos elementos de la realidad al plano exquisito de la poesía, en una adecuación que se efectúa a partir de verdaderos extremos (dos octavas reales sobre «lo abominable»: la letrina). Góngora no tendría necesidad de ocuparse de los excrementos para contar sus historias, pero su heredero sí, pues vive entre ellos. Todos los días, escribió en una nota autobiográfica que al parecer nunca dio a la luz, eleva hasta su «dignidad las boñigas de las cuadras del ganado, a las cuales paso la brocha de palma y caña de la limpieza». Todos los días, repite dramáticamente, se elevan (nótese el cambio en la perspectiva del verbo) hasta su «dignidad las ubres a que desciendo a producir espumas, [los] obstáculos de estiércol con que tropiezo y que erizan el camino que va de mi casa a mi huerto». Todos los días se santifica en esas tareas, «martirizado y mudo».²⁴⁰ A través de la poesía gongorina quiere Hernández dignificar sus labores de pastor, nada sorprendente, mas no se percibe humildad en la relación con su trabajo, más bien un carácter elitista que se revela en la selección del sujeto, del verbo y de sus objetos («los seres a quienes *concedo* mi palabra de imágenes»; mi subrayado).²⁴¹ La frustración que siente el poeta por su vulgar existencia justifica su tirada, pero, por lo mismo, ¿no se le presta de todas maneras para ejercer su oficio y probar su genio? Cualquier versador que se apronte a tratar de estos temas sabe que le espera un *tour de force*, salga vencedor o no. «Lodos», «serpientes» llama a la hez fecal, «últimas mejillas, viento en popa» a las nalgas dispuestas sobre el orificio (p. 99). En el acto de defecar es cuando «vuestra existencia más se ahonda / desde el lugar preciso y recolecto» (p. 123). Góngora, paradójicamente, había advertido de no dar perlas preciosas a animales de cerda,²⁴² que, aunque dirigido a los ignorantes que lo censuraban por oscuro, también podría interpretarse como una convocatoria a no versar sobre los cerdos con términos exquisitos.

²⁴⁰ MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obras completas*, II, p. 2133.

²⁴¹ MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obras completas*, II, p. 2133.

²⁴² LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras completas*, p. 796.

Góngora, querrían hacernos pensar, no habría aprovechado sus habilidades al máximo; para ello estarán sus discípulos modernos. Miguel Hernández realiza casi una reelaboración ideológica del culteranismo, como si tratara de complementar los logros obtenidos en el siglo XVII, añadiendo los frutos de su imaginación para «completar» a Góngora: una *tessera*, uno de los seis cocientes (*ratios*) revolucionarios —él los refiere como *revisionary*— de Harold Bloom. Pero el suplemento no es suficiente; también se quiere conseguir la antítesis, pues Hernández efectúa una lectura que retiene los términos originales, a la misma vez que quiere hallarles un nuevo significado, «as though the precursor had failed to go far enough». ²⁴³ El heredero ha roto primero la espléndida vasija que le lega la tradición, y, al pegar sus fragmentos, se las ingenia para cambiar su «diseño», su tamaño o su cometido. La *tessera* es un mecanismo de reconocimiento del «padre» por el «efebo», «this [who] fits together the broken parts of a vessel, to make a whole again». ²⁴⁴ Es una maniobra simultánea de soberbia y de mansedumbre, de trascendencia y de sumisión: «[The] later poet's attempt to persuade himself (and us) that the precursor's Word would be worn out if not redeemed as a newly fulfilled and enlarged Word of the epebe». ²⁴⁵

En este poeta, Miguel, tan confiado de sus aciertos, de su creatividad, de su léxico, la ansiedad podría surgir no en la comparación con el antecesor, sino quizás en el constatar que su empresa pasa inadvertida, que de su esfuerzo titánico de superación nadie da cuenta cabal o adecuada: «Con mis poemas [de *Perito en lunas*] he logrado un libro que me ha valido algunos elogios, no pocas vergüenzas, y demasiada incomprensión», ²⁴⁶ se lamenta al alcalde de Orihuela, en junio de 1933. «Ante su silencio», le pide, le ruega, elogios a Federico García Lorca: «Aquí me tiene usted esperándo-

²⁴³ HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 14.

²⁴⁴ HAROLD BLOOM, *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, Yale University, New Haven, 1976, p. 17.

²⁴⁵ HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 67.

²⁴⁶ MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obras completas*, II, p. 2310.

los»; le indica que en los periódicos de Madrid ha quedado en ridículo, «porque de toda la prensa madrileña, solo *Informaciones* se desvirgó hablando de mis poemas por el pico de Alfredo Marqueríe, diciendo cuatro burradas». Al parecer Lorca le contesta recomendándole menos arrogancia y menos obsesiones «de poeta incomprendido»: «¿Que no sea vanidoso de mi obra? No es vanidad, amigo Federico Lorca: es orgullo malherido», es la respuesta de Hernández.²⁴⁷

Al final de la octava xxx, después de pedirnos respeto para la taza del inodoro («cuando la descubráis quieta y redonda»), se consuela Hernández con una broma triste y ¿amarga, contraproducente?: «Tal vez la Virgen tiene una» letrina también (p. 123). Podrá la ansiedad entonces insinuarse asimismo a través de estos resultados, una vez publicado el poemario y pasados los nervios y la expectativa de su recepción, cuando el poeta reflexione sobre sus intenciones, este dignificar —casi intempestivo— de lo fétido y lo repulsivo. ¿No estará minando con esta bravata su propia gestión reudentora? ¿No serán los «cojones» de su poesía, aquí evidenciados, la prueba misma del fracaso? El culteranismo, nos recuerda William Egginton, rescata la incorruptible verdad del mundo, «that [which] underlies all ephemeral and deceptive apperances» y la coloca sobre el escenario, para que todos la reconozcan, la aprecien y la interioricen. Pero, al hacerlo, convierte la verdad en un teatro.²⁴⁸ Góngora lo hizo, lo harían los neogongorinos. ¿No estará ahí el germen añadido de la ansiedad en Miguel Hernández?, ¿o en Alberti?: ¿La idea de estar representando una farsa?

*FUERTE Y DELGADO ESTAMBRE / SIMULACIÓN DE NÁUTICO EJERCICIO.*²⁴⁹ Los dos poetas neogongorinos buscan reeditar una época pretérita, construir un palimpsesto poético, una intempestiva empresa de transformación e imitación/repe-

²⁴⁷ MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obras completas*, II, pp. 2306-2307, 2309.

²⁴⁸ WILLIAM EGGINTON, *The Theater of Truth: the Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*, Stanford University, Stanford, 2010, p. 2.

²⁴⁹ «El arquero y la sirena» (*Cal y canto*, p. 114) y «Suicida en cierne» (*Perito en lunas*, p. 82), respectivamente.

tición de un «texto» ya clásico y ya fenecido, *apophrades* gigantesca, donde se facilita que un ilustrísimo muerto regrese para reclamar el hogar que una vez tuvo.²⁵⁰ En la *apophrades*, o retorno del muerto, el heredero persigue revitalizar el género, con tanta falsa maña que en una posible interpretación incluso el precursor parece ser, para sus dos compatriotas en el tiempo, una antesala, un preludeo, no el cuerpo, sino el mismo suplemento del simbiote, la plenitud de la supuesta carencia, esa que se le achacaría a Góngora. El huésped se hace anfitrión y viceversa. Toma Harold Bloom prestada la palabra, nos aclara, «from the Athenian dismal or unlucky days upon which the dead returned to re inhabit the houses in which they had lived».²⁵¹ La *apophrades* se convierte también en un acto de equilibrio o malabarismo ideológicos, para evitar que les inunde a Alberti y a Hernández la presión del precursor (en el mismo contexto del tricentenario y derredores, 1927-1933), y la imaginación del heredero se ahogue en la vehemencia del primero.²⁵² Y a los muertos es siempre peligroso despertarlos, so pena de que se convierta a Don Luis en una especie de *Frankenstein* lírico de metempsicosis.

Asimismo, el intento por Alberti y Hernández de restablecer una homeostasis gongorina (de revivir al «monstruo») seguramente les habrá rendido algunos de los privilegios que mencionaba al principio. En *El Liberal*, en julio de 1927, Ernesto López-Parra escribe ladinamente que a los «jóvenes prestigios» del año, «Góngora —iqué falta de respeto al gran innovador!— les ha servido para darse a conocer».²⁵³ El neogongorismo, según Enrique Gómez Carrillo, fue «un magnífico elemento animador de renovaciones, de refinamientos, de suntuosidades, de complicaciones y de exquisiteces».²⁵⁴

²⁵⁰ HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 15.

²⁵¹ HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 15.

²⁵² HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 143.

²⁵³ *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (correspondencia inédita)*, pp. 219-220.

²⁵⁴ ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO, «Julio. Luis de Góngora», *ABC*, 1-1-1928, p. 98.

En el justo momento, sin embargo, ambos Alberti y Hernández rebasan su etapa gongorina y ponen en ejecución los programas estéticos, ideológicos, artísticos, que los distinguen individualmente hoy en día, de modo que la resurrección, el conato de prestidigitación experimental, es momentánea. No los paraliza el acto de malabarismo, o los encierra en sus propios laboratorios de creatividad. Así Alberti y Hernández eluden a tiempo, el parodiarse a sí mismos, lo que rozase la farsa. Parece que ambos, a la postre, han aquilatado cuidadosamente la magnitud de su simbiosis en Góngora (¿hasta qué punto fundirse con el precursor?, ¿cómo alcanzar el equilibrio entre la mera imitación y la recreación con originalidad?), preguntas todas que parecen contestar acertadamente. A Alberti y a Hernández, espectáculo y todo de por medio, la noble bravata les ha servido para graduar su oficio poético, sus posibilidades, para cosechar puntos culturales e independizarse; para una oportuna ofrenda cívica. El gaditano Alberti se ve como un poeta explorador, indagador, para quien «en la sorpresa» de Góngora «estaba la poesía»; él es un poeta «con el sagrado valor de equivocarse, con la hombría hasta de perderse. Aquella fue la lección de Góngora...». ²⁵⁵ Que parte de la poesía «del ganchudo y peligroso sacerdote de Córdoba viniera a coincidir, al cabo de los siglos, con parte de la nuestra [no] suponía ni la más leve sombra de vasallaje». El ejemplo de Góngora «no esterilizó a nadie. Por el contrario, nuestra generación salió aún más potente y perfilada de aquella necesaria batalla reivindicadora». ²⁵⁶ Miguel Hernández, por su parte, ya sabrá cuatro años después de *Perito en lunas* que el gongorismo fue un escalón necesario hacia una poesía y un teatro poético que, en 1937, ve como las dos armas que más le corresponden, «las dos armas que más relucen en mis manos con más filo cada día». En su poesía y en su teatro poético, Hernández expone las luchas de sus pasiones, que reflejan y reflejen las de los demás: «Trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sa-

²⁵⁵ RAFAEL ALBERTI, *Prosas*, p. 147.

²⁵⁶ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, p. 251.

carlos con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana».²⁵⁷

Alberti, sin subterfugios y sin vergüenza, podrá reconocer luego que en su juventud «trabajó [en] gongorinos mármoles la forma de su voz»;²⁵⁸ «tuve éxito, para muchos». En 1959 quiere aún que la lección, «el ejemplo de Góngora», siga amaneciendo cada mañana «con nosotros. Contra las repetidas facilidades de un hoy ya casi anónimo versolibrismo suelto, contra los falsos hermetismos prefabricados, contra la dejadez y la desgana», contra ese «sin ton ni son de tantos habladores sacamuelas, se alce de nuevo la mano de don Luis, su dibujo exigente, su rigurosa disciplina».²⁵⁹ Hernández, aunque renegara con más fiereza de su período culterano, quizás, pensará en 1936 que es preferible ser poeta clásico a uno romántico: pues aquel «da una solución a su vida y, por tanto, a su obra»; el romántico no resuelve nada, «ni en su obra ni en su vida». ¿Podría, si acaso, haber confiado tan rotundamente en la excelencia del siguiente poemario, *El rayo que no cesa*, «libro descendido y descendiente del sol, solar. Claro, concreto», según su esperanza destinado a un premio seguro por el estado español «al mejor libro lírico»,²⁶⁰ sin haber mediado su estreno en la escena poética nacional con el gongorino *Perito en lunas*?

Cada tiempo histórico, afirmó Carlos Bousoño, «tiene, de modo aproximado, *en consecuencia*, los poetas que merece» (cursiva mía).²⁶¹

²⁵⁷ MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obras completas*, pp. 1787-1788.

²⁵⁸ RAFAEL ALBERTI, *Prosas*, p. 18.

²⁵⁹ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, pp. 235, 252.

²⁶⁰ MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obras completas*, pp. 2165, 2312.

²⁶¹ CARLOS BOUSOÑO, prólogo a VICENTE ALEIXANDRE, *Obras completas, volumen I: poesía, 1924-1967*, Aguilar, Madrid, 1977, pp. 3-71, p. 10.

TRADUCTORES DE HAROLD BLOOM

HAROLD BLOOM

EL GUSTO POR LA LECTURA Y LA LECTURA DEL GUSTO

Damià Alou

Ha querido la casualidad que me llegara el encargo de escribir estas páginas sobre el profesor Harold Bloom —para mí tan profesor como autor, pues he *traducido* al castellano las clases magistrales que componen seis de sus libros, lo que me convierte en una especie de alumno *muy* atento— mientras trasladaba al castellano un ensayo del profesor Anthony T. Kronman, decano durante muchos años de la Universidad de Yale, que se inscribe perfectamente dentro de la órbita del pensamiento del profesor Bloom y que viene a ser, en cierto modo, una sistematización de sus ideas sobre la decadencia de las humanidades —y de cómo esta ha arrastrado a los estudios literarios— dentro del universo académico. El libro del profesor Kronman se titula, un tanto apocalípticamente, *El fin de la educación* y va acompañado de un subtítulo aún más alarmante: *Por qué nuestras facultades y universidades han renunciado a abordar el sentido de la vida.*²⁶²

Para el profesor Kronman, los dos factores que más han sepultado el afán especulativo de la educación universitaria,

²⁶² ANTHONY T. KRONMAN, *Education's End. Why our Colleges and Universities have given up on the Meaning of Life*, Yale University, New Haven, 2007.

esa zona en la que el estudiante, fuera cual fuera su especialidad, se preguntaba también el por qué y el para qué de su vida, han sido el ideal investigador que hoy en día impera en las universidades —es decir, la especialización— y la corrección política. El primer factor, explicable quizá en un mundo cada vez más científizado y compartimentado en el que resulta difícil o casi imposible abordar en una vida la totalidad de la Física, la Matemática, la Biología, e incluso la Historia, ha dado resultados casi cómicos en el mundo de las Humanidades, y en concreto en la provincia del profesor Bloom, la Literatura: la especialización ha llevado a la aberración de las llamadas publicaciones académicas, elementos imprescindibles para la calificación numérica del investigador, y cuya lectura suele ser un tedioso suplicio tanto para el profano como para el supuesto investigador, por no hablar de su redacción. En pocas palabras, el estudio de la literatura se ha cuantificado: ya no importa lo atinadas que sean las apreciaciones que el estudioso haga de cualquier autor, género o época; solo importa el número de publicaciones que uno tenga y que hayan aparecido en las revistas de *ranking* más alto. La consecuencia directa de ello es el otro factor que el profesor Kronman interpreta como responsable de la decadencia de la educación: la corrección política. En este contexto de despersonalización de la opinión, de cuantificación de los análisis —basta ver cuánto abundan hoy en día los gráficos en los estudios literarios—, lo más importante es no molestar; en resumen, no decir nada. La asepsia, la contención, el miedo a ofender a cualquiera que haya de juzgar un artículo como publicable o no, son lo que provoca ese terreno común aceptado que constituye el ámbito geográfico de la corrección política: es como si al que intenta acceder al mundo académico se le enseñara un territorio perfectamente delimitado y se le dijera: «Muchacho, mientras no traspases estas fronteras, todo irá bien». Porque claro, lo contrario de todo eso es el gusto, el enemigo público número uno de los estudios literarios actuales, ese indomable animal subjetivo que espanta a los rígidos vigilantes de la corrección política.

El primer libro que traduje de Harold Bloom fue *El canon occidental*. Me había llegado de refilón la polémica suscitada en el mundo académico estadounidense, pero como llevaba muchos años desvinculado de la universidad, me pareció una curiosidad más que otra cosa. Pero fue comenzar a leer el libro y revivir lo que habían sido mis años universitarios como estudiante de Filología Inglesa en Barcelona y comenzar a pensar: Vaya, a ver si todas estas monsergas de la globalización van a ser ciertas. Porque lo que relataba el profesor Bloom de las universidades americanas, esa sustitución de los grandes autores por medianías representantes de una u otra minoría —racial, de género, étnica— también había sido moneda corriente en mis años universitarios, donde había padecido la lectura de Alice Walker o Toni Solomon, y donde había evitado el Curso de Literatura de la *Commonwealth* sabiendo lo que me esperaba. Cuando el profesor Bloom había denunciado el reemplazo del canon por *otras* literaturas, muchos lo habían tomado como un caso de reaccionarismo recalcitrante: se le había echado en cara que postulara tan solo la canonicidad de varones blancos muertos, lo cual tampoco era cierto. Lo que él postulaba era simplemente *esperar*, no precipitarse a la hora de abrir el canon; ver si un autor acababa mereciéndolo. Cierto que a veces pecaba de cauto: la discusión acerca de si Philip Larkin —un autor que aprecio mucho y cuya poesía he traducido— perduraría en el canon me parecía ya un tanto superflua, y demostraba dos cosas: que una cosa es apreciar la literatura y otra apreciarla *toda*, y el carácter evasivo de la poesía y de un personaje como Philip Larkin, ante el que muchos tuercen el gesto por su reaccionarismo (cosa que curiosamente no ocurre con Eliot, un personaje tan o más reaccionario y mucho más antipático). Pero la defensa del canon por parte del profesor Bloom, el postulado de que existía una tradición que enmarcaba toda obra literaria poderosa, y que para que esta lo fuera tenía que mantener algún tipo de duelo, de agón, con la tradición que le precedía, parecían cuestiones evidentes. Pero claro, evidentes para los lectores a la antigua, para quienes leían literatura porque les apete-

cía y cultivaban un cierto gusto, gracias al cual uno podía disfrutar o no de Thomas Mann o Jim Thompson, pero en el que ni Paulo Coelho ni Alice Walker ni Susana Tamayo tenían cabida.

El problema de las nuevas generaciones académicas era que no leían por gusto, sino por ideología. Las nuevas mediocridades que accedían a los puestos docentes de los departamentos universitarios de Filología y Estudios Literarios lo hacían porque habían descubierto que la vida académica tiene sus ventajas: buenos sueldos —o eso era antes—, abundantes vacaciones, vida regalada. Y si su mente no daba para la ciencia, pues siempre les quedaba la seudociencia literaria. Y así fue como la literatura se convirtió ni más ni menos que en eso, en una seudociencia mensurable en la que se buscaba la objetividad, la investigación, la cuantificación y, sobre todo, la precaución. Cuántas veces oye uno hoy en día en los pasillos universitarios —sí, confieso que ahora también frecuento la docencia, una palabra falsamente cercana a decencia—: «Calla, que esto no se puede decir». Hay tantas cosas que uno no puede decir, que es difícil aprendérselas todas. El nuevo docente académico precisaba obras sencillas, de poca envidia, fáciles de catalogar como «progresistas», «feministas», «posmodernas» o cualquier otra etiqueta que se le quisiera colgar, pero que no tuvieran que abordarse mediante algo tan escurridizo, personal y subjetivo como «el gusto».

Leyendo *El canon occidental* uno comprendía perfectamente que al profesor Bloom le encantaba leer; disfrutaba enfrentándose a la complejidad de las obras, desentrañándolas, encontrando ecos y semejanzas con otras obras de una tradición perdurable y apasionante. Lo que yo había descubierto durante mis años de educación universitaria en Lengua y Literatura Inglesa era que la mayoría de mis profesoras —pues todos mis profesores de literatura eran mujeres, y lo llamaré casualidad— simplemente *odiaban* leer. Había excepciones, y quiero mencionar aquí a Kathy Firth y Jacqueline Hurtley, dos excelentes profesoras y personas que sabían transmitir su pasión. Pero la otra

media docena había llegado a la docencia de la Literatura vaya usted a saber por qué. Nuestra profesora de Literatura Norteamericana excluía a Faulkner del programa porque confesaba no entenderlo —tampoco es que entendiera gran cosa del resto—, pero era una experta en literatura afroamericana escrita por mujeres. Estas eran su canon.

Uno de los conceptos que debatía el profesor Bloom en su libro era el de la «apertura» del canon: hasta qué punto el canon literario debía ser algo cerrado o abierto y qué se debía dejar entrar. En la magnífica novela de Vikram Seth *Un buen partido*, que transcurre en la India de los años 50, un profesor de literatura asmático intenta que sus colegas universitarios acepten incluir a James Joyce dentro del programa de estudios. Dada la época, quizá podamos comprender las reservas de aquellos. Pero lo fundamental es que en ningún momento nuestro joven profesor pretende desmontar ni sabotear el canon, lo que quiere es simplemente «abrirlo», airearlo, por así decir. Pero el destino de los Estudios Literarios, tal como se llevan a cabo hoy en día, es pura y simplemente la liquidación del canon, de cualquier autoridad exterior que se atreva a decirles qué se debe leer y qué no. Porque las cuestiones que normalmente se tratan en las clases y en las publicaciones universitarias son banales y sin la menor trascendencia, como si tuvieran miedo a que alguien pudiera leerlas. Resumiendo, lo que se quiere suprimir es el gusto, en la doble acepción de la palabra: el gusto como disfrute de la lectura y el gusto como construcción de un canon propio dentro de la esfera más amplia del canon occidental, y ambos gustos van inextricablemente unidos. Preguntadle sus gustos a cualquiera de estos profesores de Literatura que odian leer y los encontraréis lamentables. O mejor dicho, no se los preguntéis, porque les pondréis en un compromiso y os odiarán.

Otro problema con que nos encontramos no solo en los Estudios Literarios, sino en el ámbito más general de la sociedad, es la crisis del concepto de autoridad. Es evidente que se remonta a los años sesenta —tal como explica per-

fectamente el profesor Kronman— una época en la que todo parecía posible, incluso eliminar toda autoridad y empezar el mundo desde cero. Pero ahora sabemos que esa utopía fue literalmente una utopía: es decir, un lugar situado en ninguna parte. Una de sus consecuencias, sin embargo, fue la erosión de la autoridad del docente universitario, una erosión, reconozcámoslo, que hasta cierto punto era necesaria, y, reconozcámoslo también, los Kerouac, Ginsberg y Burroughs que asediaron el canon desde la contracultura aportaron una desfachatez y una frescura que suplió con creces la irregularidad de su valor literario.

Lo cierto es que cuando el profesor Bloom publicó *El canon occidental*, de repente pareció una obra necesaria, fresca, y, en cierto sentido, casi contracultural. No debatiremos aquí el —inevitable— anglocentrismo de su propuesta, ni criticaremos, como mi amigo el profesor Marina, la escasa importancia fundacional que concede a la literatura clásica griega. Quedémonos, más bien, con lo que fue el libro: una invitación a una lectura razonada de la tradición occidental, desde el centro shakespeariano hasta Samuel Beckett, un autor que, visto en perspectiva, es el punto final de un tipo de escritor especial e irrepetible.

El gusto, contrariamente a lo que creen algunos, no es algo que se imponga por la fuerza. Por muchos cánones que nos hagan leer y por muchos elogios que leamos dedicados a autores que nos son indiferentes o nos repugnan, es improbable que nuestra opinión cambie. Al menos, de momento. Porque el gusto, como la personalidad, no es algo inmutable. Evoluciona por vericuetos inesperados y a veces impensables; destruye lo que antes adorábamos y nos hace amar lo que odiábamos encarnizadamente; pero no porque nadie nos convenza de ello, sino porque solo el necio no cambia nunca. La literatura no es solo una confrontación de autores a lo largo del tiempo, a veces en una sincronicidad imposible, sino también un conflicto de gustos en el tiempo. El debate, la discusión, por encarnizada que sea, es lo que nos abre ventanas culturales que quizá no atinaríamos a abrir por nuestra cuenta. La nefasta tendencia actual a leer solo

autores con los que estamos de acuerdo nos está privando de poder comprender a los que no piensan como nosotros, y ello ocurre tanto en la política como en el mundo de las letras. El gran valor del canon del profesor Bloom fue, simplemente, proponerlo y esperar las bofetadas. Sin duda por su edad y su posición podía encajarlas, pero no todos estarían dispuestos a hacerlo. Da igual que deploremos la ausencia de Flaubert o de Balzac: lo importante es que gracias a ese canon nosotros podemos crear el nuestro, pensar en él, sentarnos ante esos autores poderosos y enfrentarnos a ellos sabiendo que se trata de lecturas que pueden cambiar nuestra vida de una manera profunda, simplemente porque así ha ocurrido a lo largo de los siglos.

Los traductores mantenemos una curiosa relación de amor/odio con los autores que traducimos: si son demasiado fáciles nos aburren; si demasiado difíciles nos desesperan. Traducir al profesor Bloom fue un reto desde el principio: no solo por ese singular y a veces no muy elegante idiolecto de Yale que comparte con el profesor Kronman, y que en sí mismo es ya una curiosa variante del inglés americano, sino por la cantidad de citas que incluye en su libro, y que me obligaron a una revisión y análisis de traducciones antiguas de los textos canónicos, donde encontré verdaderas bellezas y auténticas aberraciones. Pero lo que más me sorprendió, y lo que demuestra que el profesor Bloom es ante todo alguien que ama la lectura, fue la atención que prestaba a las traducciones de los textos no anglosajones, su enorme aprecio por algunas, su agudeza al analizarlas, sus atinados comentarios. Ahí también se notaba su gusto, aunque, inevitablemente, algunas de las que él alababa mucho en inglés no merecían dicho encomio en castellano.

Para un traductor, había algún auténtico *tour de force*, como el capítulo sobre Emily Dickinson, donde comenta varios poemas prácticamente palabra por palabra, analizando además cómo algún vocablo clave recorre varios poemas, lo que me obligó a traducirlos casi más para el comentario que para una lectura placentera del poema. También utilicé ese capítulo en mis clases de traducción como ejemplo de cuán-

do la literalidad —si es que eso existe— nos viene forzada por un uso del texto que va más allá de su mera lectura.

Presagios del milenio, ¿Dónde se encuentra la sabiduría?, Jesús y Yahvé. Los nombres divinos, La religión americana, y su último publicado hasta la fecha, *Anatomía de la influencia*, me han proporcionado muchas horas de deleite y reflexión —y más de un quebradero de cabeza—, y desde luego han abierto mi propio canon de lecturas y mi ámbito de pensamiento.

Para finalizar estas líneas, me gustaría poner énfasis en el subtítulo que lleva su *Anatomía de la influencia: La literatura como modo de vida*. Maliciosamente, podríamos contrastarlo con algo mucho más frecuente en las universidades actuales: la literatura como una manera de ganarse la vida. Yo creo que ambas visiones se excluyen mutuamente. El profesor que abunda en nuestros días ve la literatura más como una vaca, de cuyas ubres, si sabe dosificarlas, podrá extraer unos pingües ingresos y una posición de prestigio en la vida. Lo más probable es que no le guste la literatura, pero ahí está, sin saber cómo ha llegado, reclutando a los que son como él. Como dijo Samuel Beckett, el que ama la literatura no espera nada de ella, porque ya lo tiene: el goce de leer y de escribir; de enfrentarse a los autores de su tradición y luchar a brazo partido para derrotarlos o morir en el intento; la satisfacción de no estar nunca solo ni desamparado gracias a la compañía de unos hombres que lo pusieron todo en tela de juicio para volver a construirlo mediante la palabra. Eso es la literatura como modo de vida. La lectura atrevida, sin miedo. La construcción de un gusto subjetivo pero que siempre será puesto a prueba al confrontarlo con otros gustos. La osadía de expresarnos para ser comprendidos y leídos, no para escondernos.

En su «Conclusión elegíaca» a *El canon occidental* nos dice el profesor Bloom: «Por qué los estudiantes de literatura se han convertido en científicos políticos aficionados, sociólogos desinformados, antropólogos incompetentes, filósofos mediocres e historiadores culturales llenos de prejuicios, aunque es un asunto desconcertante, tiene su expli-

cación. Están resentidos con la literatura, o avergonzados de ella, o simplemente no les gusta leerla».²⁶³

Nuestro es el deber y el derecho de evitarlo.

²⁶³ HAROLD BLOOM, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, trad. de Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 529.

AMOR Y TEMPLANZA
SOBRE LA TRADUCCIÓN DE *GENIOS*

Margarita Valencia

El primer libro de Harold Bloom que tuve entre las manos fue *La Cábala y la crítica*, publicado originalmente en 1975 y traducido por Edison Simons para Monte Ávila Editores en 1979. Lo leí con interés y poca atención, lo guardé en la biblioteca y lo olvidé hasta que en 2002 me pidieron que tradujera *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. En este libro, Bloom sondea en la idea de genio a través de cien escritores a quienes el crítico clasifica a partir de diez *sefirot*. Las *sefirot* son un concepto que aparece por primera vez en el *Sefer Yezirah*, libro que Bloom considera el origen de la Cábala. Son «los atributos del genio de Dios», explica, y pueden ser consideradas «iluminaciones, textos o fases de la creatividad». Representan, en resumen, el tipo de propuesta que hace que un traductor empiece a mesarse los cabellos no más empezar su tarea.

Pero yo tenía *La Cábala y la crítica* en la biblioteca y Simons me ahorró ese primer dolor de cabeza. Mientras me lo ahorraba, pensé en lo extraño que resultaba que Monte Ávila hubiera publicado a Bloom en 1979. La curiosidad fue sepultada por el alud de la traducción, un trabajo que me tomó el doble del tiempo pactado con mis editores (para su

desesperación). Pero volvió a salir a la superficie hace poco, y ya sin *Genios* de por medio, descubrí fascinada que Monte Ávila había publicado también *La angustia de las influencias* en 1977.

La importancia del catálogo de esta editorial venezolana fundada en 1968 es una de las pocas cosas que todos los latinoamericanos dábamos por sentado en los ochenta. No había que pensar en ello. Pero hoy, que no está tan claro que Monte Ávila dure para siempre, decidí que era hora de investigar un poco. Averigüé que el editor español Benito Milla, que en 1954 había fundado en Uruguay la editorial Alfa (que publicó, entre otros, a Onetti), había sido invitado por el gobierno venezolano para que creara una editorial y que Milla se había puesto manos a la obra. Eso fue al menos lo que me contó Rafael Arraiz, director de Monte Ávila entre 1989 y 1994. Y cuando le pregunté por qué Bloom, por qué George Steiner (*La muerte de la tragedia*), por qué Northrop Frye (*La anatomía de la crítica*), me contestó que era apenas natural que la editorial publicara a los críticos literarios más importantes de la época: «Yo publiqué a Maurice Blanchot», añadió, a guisa de explicación.

Pero en realidad es curioso: Frye, Steiner y Bloom (quien confesó en alguna parte que la lectura de Frye a los 17 fue una experiencia sobrecogedora) son los representantes más notables de una idea de la crítica y de la literatura que acabaría siendo prácticamente borrada por lo que Bloom llamó en *La anatomía de la influencia* la «tormenta de la ideología, que pronto se llevaría a muchos de mis estudiantes». La lectura literaria ha sido reemplazada por la lectura de los intérpretes de la literatura, y eso dificulta inmensamente la doble tarea que debe emprender cada generación: conformar su propio canon y hacer sus propias traducciones. Solo entonces puede empezar la transmisión boca a boca, que sigue siendo la forma más eficiente de difusión.

No volví a oír hablar de Bloom hasta mediados de la década de los 90, cuando Anagrama publicó, en traducción de Damián Alou, *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*. La controversia no cesa, y con razón: la

intención expresa del crítico era oponerse a los militantes de la Escuela de Resentimiento, empeñados en derrocar el canon en favor «de sus programas de cambio social»; detener a las hordas de *lemmings* «empeñados en arrojarse desde el acantilado». Tengo la sensación de que muchos intelectuales latinoamericanos se sintieron personalmente agredidos. La situación no mejoró con su declaración de amor a Shakespeare («Él escribió la vida moderna») en *La invención de lo humano*, traducido por Tomás Segovia. Pareció, en ese momento, que Bloom había ganado la carrera de la fama, y perdido la del proselitismo.

No obstante, *Anatomía de la influencia*, publicado en 2011 por Taurus en traducción de Alou, lleva un subtítulo que no deja lugar a dudas: *La literatura como forma de vida*. Es una declaración de principios de un crítico empeñado desde hace más de treinta años en hacer este tipo de declaraciones, que no dejan otra salida a los lectores que admirar su convicción de que la crítica literaria es, debe ser, apasionada y personal: literaria, diría Bloom.

No sobra, hoy, su defensa resonante de la poesía; ni su seguridad a la hora de recordar que los escritores jóvenes leen para aprender, y que ese acto solitario de lectura, repetido una generación tras otra, es el que apuntala la gran tradición literaria occidental, nacida de la angustia de la influencia: todo gran poema es la cristalización de la ansiedad. No sobra tampoco su insistencia en la literatura como un amor difícil; o más bien: su insistencia en el amor por la literatura, y en las dificultades propias del amor. Son, en el peor de los casos, fórmulas útiles para repetir en noches de desesperanza cuando uno está dedicado a traducirlo. También me resultó de gran utilidad pensar que el tiempo dedicado a la traducción de *Genios* era un periodo de aprendizaje; un largo y complejo periodo de aprendizaje.

Los cien genios que dan título al libro fueron organizados por el autor en diez grupos de diez, y cada uno de estos grupos fue subdividido en dos grupos de cinco. Cada uno de estos subgrupos cuenta con una introducción, y también cada uno de los autores considerados en el libro. Eso sig-

nifica que el traductor debe enfrentarse a la voz del autor, y a otras cien voces singulares. Algunos de los autores elegidos para subrayar las idiosincrasias del genio ya habían sido traducidos al español: unos cuantos, con gran aptitud; otros, no tanto. En ambos casos creí indispensable editar de nuevo el fragmento elegido, cerciorarme de que cada una de las palabras y su conjunto subrayaran la luminosidad que el crítico quería resaltar. Pero además había fragmentos que no habían sido traducidos, lo cual exigía la exploración de una cantidad impredecible de círculos alrededor de la piedra arrojada al agua.

La lectura de la obra literaria es un acto de amor atemperado por los mecanismos de defensa, explica Bloom. Y yo no encuentro una forma más apropiada de explicar el proceso de traducción que esta mezcla imposible de amor y de templanza, un arcano mayor que ordena moderar las pasiones, lograr la armonía; pero que también nos augura el éxito a la hora de transportar las letras de una orilla a otra.

Bloom asegura, con razón, que su gran virtud como maestro es su capacidad para provocar a los alumnos, y esa es, también, la gran virtud de *Genios*. No se llega indemne al final de su traducción o de su lectura: ¿qué más podemos pedirle a un texto?

EL HAMLET DE BLOOM

Federico Patán

Nacido en los Estados Unidos en 1930, Harold Bloom comienza a publicar muy temprano, estableciéndose pronto como una voz crítica indispensable de conocer. Cuando se examina la lista de sus obras, no solo impresiona el número de estas sino la variedad de temas que en ellas se maneja y que en ocasiones desde el título mismo provocan levantamientos de cejas si no es que cuestionamientos, bien que también se den voces coincidentes. Hay, desde luego, críticos cuya tarea se limita a ordenar los datos que se han ido acumulando sobre un autor o una corriente literaria o un periodo determinado. Son útiles en cuanto que facilitan las tareas de quienes trabajan la literatura buscando en ella no solo sus bondades estéticas, sino también sus significados filosóficos. Lo publicado por Bloom permite situarlo sin titubeos en este grupo.

Bloom aparece en los cincuenta (mencionemos de esa época *Shelley's Mythmaking*, 1959) y se lo ve interesado en autores como Blake o Yeats. Según avanza en sus tareas, Bloom integra a su campo de actividad temas que provocan revuelo, siendo el de mayor resonancia en este caso la propuesta de un canon literario occidental, de cuya lectura no salieron muy satisfechos los admiradores de Cervantes. A su

debido tiempo Bloom habría de encontrarse con Shakespeare y, ocurrido el encuentro, hallar en el dramaturgo diversas vías para explorar la razón de ser del hombre. Por tanto, en 1998 publica un estudio minucioso sobre dicho autor, libro al que titula *Shakespeare: La invención de lo humano*,²⁶⁴ resumen absoluto de su posición ante el isabelino. Es una propuesta de cronología y, al mismo tiempo, una exploración del desarrollo ocurrido en el dramaturgo, así como una valoración de cada obra escrita por el isabelino. Es, desde luego, un libro que pone ante el lector una serie de ideas provocadoras de controversias, serie que se inicia con el nombre mismo dado a la obra; o por lo dicho en las páginas introductorias: «The answer to the question «Why Shakespeare?» must be «Who else is there?»». Desde luego, cada lector tiene su respuesta.

Porque en el complejo mundo de la literatura se van trazando mapas de naturaleza muy diversa, pero todos ensamblados entre sí, sea por los nexos iniciales del mero lector con el texto por el que se adentra, sea ya en el papel de explorador, a quien lo dicho por un poeta (o un narrador) lo impulsa a descubrir una explicación del mundo y a entablar un diálogo con ella. Mencionaré como ejemplo *Los vasos rotos*, que fue mi puerta de entrada al mundo de Bloom. Lo fue desde un modo de abordaje que es una pieza importante en el mapa arriba mencionado: la traducción. Es decir, el puente entre dos culturas, puente cuyo tránsito debe cubrirse con un cuidado extremo. Al irlo traduciendo me vino el convencimiento de que Bloom era un crítico excelente. El porqué de tal convencimiento lo expresó muy bien Frank Lentricchia en el prólogo al libro: «Desde los inicios de su carrera Bloom fue una voz cuestionadora».²⁶⁵ Allí se establecía el que tal vez sea el rasgo más sobresaliente de Bloom: su inconformidad con ciertos modos de interpretar la literatura. En este

²⁶⁴ HAROLD BLOOM, *Shakespeare: the Invention of the Human*, Riverhead Books, Nueva York, 1998.

²⁶⁵ FRANK LENTRICCHIA, prefacio a HAROLD BLOOM, *Los vasos rotos*, trad. de Federico Patán, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 9-14, cit. p. 9.

caso particular, la oposición al punto de vista establecido por Kenneth Burke: la interpretación por el simple gusto de interpretar.

Entiendo lo anterior como un rechazo por parte de Bloom de toda actividad que no conlleve algo más que el juego literario establecido por una obra. Bloom asienta, entre varios aspectos más, la obligación de descubrir en el autor la razón de que escriba como escribe, pues justo allí se explica su visión del mundo. Por tanto, Bloom gusta de los escritores dados a las anomalías, pues cada anomalía es una propuesta de renovación. Es de suponer que al encontrarse con Shakespeare, Bloom se dijo: he aquí mi autor. Autor que le sirve de regla para medir a los demás que ha ido examinando, en los que sin duda reconoce virtudes, aunque tal vez no suficientes ante las presentadas por Shakespeare. De cualquier manera, a Shakespeare dedica el libro ya mencionado, *Shakespeare: la invención de lo humano*.

El libro funciona en varios niveles, pero sin duda uno de los sobresalientes es que traza una guía cronológica de lo escrito por Shakespeare, guía no siempre coincidente con la de otros estudiosos del isabelino. Un aspecto más es que establece comparaciones entre los personajes de diversas obras porque en ellos encuentra puntos de coincidencia mediante los cuales Bloom va estableciendo lo que llamaré la ideología del dramaturgo. Un aspecto digno de mención es que Shakespeare hereda personajes y argumentos, que vuelve suyos mediante la interpretación que hace de ellos, lo cual a su vez le permite a Bloom proponer una lectura personal del dramaturgo.

En la literatura los personajes cumplen diversas funciones. Por lo mismo, solo es de preguntarles si las cumplen con propiedad. No es de solicitarle a un héroe de Salgari monólogos que hallan su hábitat natural en, digamos, Hamlet. A los personajes de Salgari los sostiene su capacidad de movimiento corporal, que sirve de sostén a la trama, toda ella a su vez una serie de peripecias que dan su razón de ser al texto: el entretener al lector sin complicarle la lectura con propuestas filosóficas. Bloom va estableciendo algo fácil de

comprobar: según avanza en su desarrollo como dramaturgo y poeta, Shakespeare enriquece el mundo interior de sus personajes, enriquecimiento que crea para el espectador o el lector un diálogo en profundidad. Los ejemplos abundan y baste comparar a Julieta con Cleopatra; o voy a las líneas finales del libro, donde Bloom afirma: «When we are wholly human, and know ourselves, we become most like either Hamlet or Falstaff».²⁶⁶ Ahí se resume uno de los sostenes ideológicos de Bloom y la razón del título dado al libro sobre Shakespeare: la invención de lo humano.

En cuanto a Hamlet, es junto con Romeo uno de los personajes shakesperianos más conocidos, al grado de que sabe de ellos gente que no ha leído al autor, como (mera suposición mía) también citan el «ser o no ser» sin saber de dónde procede. Hay personajes que terminan dominando a su creador y llevan una doble vida: aquella que les da la obra donde aparecen y aquella otra que les da su utilización por el cine, la televisión o el cómic. Cuando me encontré con Hamlet pertenecía yo al mundo del Oeste y me bastaba cualquier Buffalo Bill como entretenimiento. En aquel entonces (1949) los cines anunciaban cuáles iban a ser los próximos estrenos proyectando un trozo de película. Uno de esos cortos me puso ante un hombre joven de cabellera muy rubia y bastante ducho con la espada, lo cual me encantó. La semana siguiente fui a ver la película, desde luego. Tuve que aguantar dos soporíferas horas de monólogos y diálogos oscuros antes del breve lapso de esgrima que servía para liquidar al protagonista, el que, a saber porqué, me resultó simpático y con quien en sucesivas lecturas enriquecí mi relación.

Vuelvo a Bloom. En su libro va examinando una a una las obras de Shakespeare, haciéndolo en orden cronológico porque esto permite ir comentando los enriquecimientos que como escritor fueron ocurriendo en el dramaturgo. Dada la escasez de información que existe respecto a Shakespeare, Bloom es cuidadoso en señalar cuando algo de lo que afirma no coincide con la opinión general. Otra

²⁶⁶ HAROLD BLOOM, *Shakespeare: the Invention of the Human*, Riverhead Books, Nueva York, 1998, p. 745.

base de la estructura es la clasificación de las obras en las divisiones que se les da. A nadie, supongo, ofenderá el que *Titus Andronicus* aparezca en la sección «las tragedias del aprendiz» y *Hamlet* en la sección «las grandes tragedias». Luego, viene el grado de atención prestado a cada obra, fácil de deducir por el simple hecho de las páginas dedicadas a cada una de ellas.

Si *Hamlet* pide un elevado número de páginas, otra hay que no merece más de cuatro. ¿Cuál, por ejemplo? *The Merry Wives of Windsor*. ¿Por qué? Porque empobrece espiritualmente a un Falstaff anterior por el que Bloom tiene mucha admiración y simpatía y al que pone al lado de Hamlet. En el Falstaff de Windsor (1597) Shakespeare recurre al relativamente fácil método de hacer reír al público mediante un encadenamiento de situaciones fársicas. En ellas, opina Bloom, se maltrata al personaje porque así lo exige la anécdota, no porque lo necesite el sentido profundo que la obra pudo tener. Según la tradición, Shakespeare escribió la comedia a petición de la reina Isabel I, quien gustaba del personaje y quiso verlo en situaciones meramente humorísticas y, se dice, enamorado. Bloom no aprecia esa vacuidad y lo expresa claramente. Vacuidad que no existe, desde luego, en Hamlet. Al contrario, este personaje cumple abundantemente con la obligación de buscarle a la vida un sentido profundo.

Obligación que muchos otros personajes shakesperianos comparten y a los que Bloom no titubea en enumerar: Rosalind, Cleopatra, Iago y, quizás en especial, Bruto. Son personajes que examinan, en ocasiones con bastante humor negro, lo que ha sucedido a su alrededor y lo toman como base para meditar sobre el significado de la existencia humana. De aquí, sin duda, la razón del título que Bloom ha puesto a su libro. Hamlet cumple en sí, y lo hace a fondo, las tareas espirituales que corresponden a todo hombre que desee comprender al hombre. De aquí que los soliloquios de Hamlet, no siendo del todo un acierto teatral, sí son indispensables para que Hamlet se forme una explicación del mundo y nos la entregue, en buena parte mediante los monólogos.

La mayoría de los críticos opta por nombrar a Thomas Kyd como el innegable autor de esta obra antecedente de la shakesperiana. No así Bloom, quien ofrece como posibilidad de explicación más lógica que el propio Shakespeare fuese el autor. Descontento con el resultado de su primer intento, el dramaturgo aguardó varios años hasta que la madurez artística conseguida le permitió alcanzar la hondura indispensable. Porque Hamlet es ante todo un pensador. Tomemos por ejemplo la siguiente coincidencia. En *Hamlet*, a tres personajes les han asesinado al padre: a Fortinbras, sobrino del rey de Noruega, a Laertes y, desde luego, a Hamlet. Esto permite describir a los personajes con base en una circunstancia similar. Entonces, Fontinbras ha ido dejando atrás lo ocurrido y pienso que lo aprovecha políticamente. Laertes reacciona como todo mundo hubiera deseado que reaccionara Hamlet y este se conduce de un modo totalmente contrario al que de él se espera. En una de las pocas ocasiones en que Hamlet se deja llevar por los sentimientos ocurre la muerte de Polonio.

Entonces, Hamlet se mueve en un mundo donde una actitud filosófica es poco apreciada. Es la actitud que el protagonista adopta y a partir de la cual quiere medir la existencia humana. Para medirla necesita que el mundo le conceda el apartamiento respecto de los demás. Aquí el dramaturgo introduce otra comparación: lo que significa ser filósofo cuando se lo es a partir de la inocencia. Y se trata, claro, de Horacio. Tanto Hamlet como él proceden del mundo universitario, pero Horacio no tiene la capacidad de Hamlet para entrar en los secretos de la vida humana. De aquí la queja de Hamlet al cierre del primer acto: «The time is out of joint. O course spite / That ever I was born to set it right». A lo largo de la obra el protagonista enfrentará varios temas indispensables de examinar respecto al hombre, destacando sobre todo los relacionados con dios y con la muerte. De aquí lo afirmado por Bloom: «Hamlet freedom can be defined as *the freedom to infer* and we learn this intellectual liberty by attending to Hamlet».²⁶⁷

²⁶⁷ HAROLD BLOOM, *Shakespeare*, p. 419.

De esta manera, Bloom establece la importancia de Hamlet no solo en la obra donde aparece, sino como representación de las preocupaciones que interiormente consumen al hombre. De aquí la importancia que para Bloom tiene el personaje: se une a otros (uno de ellos don Quijote, desde luego) al establecerse como un icono cultural en el cual se concentra la exploración de varios enigmas constituyentes del ser humano; o en palabras de Bloom, «the triumphal *Hamlet* is cosmological drama of man's fate, and only masks its essential drive as revenge».²⁶⁸ Lo cual, pienso, es una de las características esenciales de toda obra literaria realmente valiosa: aprovechar los abundantes recursos de la narrativa para mantenernos enganchados y, presos ya de tales sucesos, hacernos comprender que el hombre es algo más que una trama de sucesos, pertenezcan éstos al reino de la aventura o a lo cotidiano. Hamlet es el personaje que Bloom nos presenta como la mejor prueba de lo anterior.

²⁶⁸ HAROLD BLOOM, *Shakespeare*, p. 405.

PRESAGIOS DEL MILENIO
COMPARTIENDO EL PODER CON DIOS

Marcelo Cohen

¿Por qué el gran crítico literario Harold Bloom ha escrito un libro sobre su religión personal? Para entenderlo hay que dar un rodeo.

Miren ustedes esa hoja que titila en la rama más baja de un roble. Es oblonga, de unos quince centímetros, y desde la base se abre a cada lado en cinco lóbulos angulosos, de borde serrado, cuyo tamaño disminuye hasta alcanzar la punta aguda. El verde le realza la elegancia, y el sistema de nervaduras es tan perfecto, y tan eficiente el equilibrio entre levedad y resistencia, que al fin uno se pregunta cómo es posible eso, o quién es el artífice. Las respuestas que el cerebro aporta a intrigas como de este cariz son la historia del espíritu. Uno, positivamente, puede hablar de partículas atómicas, de orden o isomorfismo, y obviar por inútil el enigma del origen. Puede adjudicarle a la naturaleza un alma, o a cada tipo de árbol un dios, aun si no es mapuche. Puede pensar que «más allá» de lo que captan los sentidos hay un creador inexpugnable, otorgarle a Él todo el crédito y la administración de la vida a una iglesia. A esta idea, la del Dios único trascendente, William Burroughs la llamó Gran Mentira. Claro que uno puede pensar también que conocimiento y re-

verencia no se excluyen, que la hoja es el infinito, que todo lo diverso está relacionado y el prodigio es la inmanencia; con lo que tal vez ganará en tolerancia. Pero la Gran Mentira (un Dios, una persona, una familia, una patria y así de seguido) enterró la *otra* historia del mundo. Quemó al visionario Bruno, proscribió al librepensador Spinoza y degüella a los traductores del escritor Salman Rushdie, demostrando que el fundamentalismo culmina el morbo obsesivo: a agradecer al Dios propio se dedica la vida, exclusivamente, y el que perturbe la dedicación es una presencia deleznable. Por esta vía los dogmas monoteístas han aliado su voluntad de dominio con la de los tecnócratas del Avance Ilimitado. Del lado opuesto de la razón, los adherentes a la izquierda agnóstica complementaron la adoración del dolor consagrando todo afecto al Porvenir que auguraba la ideología revolucionaria. Pero a tal punto faltaba algo —o sobraba— en los dos bandos, que cuando la teleología política dio muestras de zozobra sin que el gran objetivo se hubiese consumado, y por su parte tantos alpinistas del éxito empresarial cayeron al abismo por *stress*, en Occidente empezó a proliferar una casta de re-encantadores del mundo adeptos al animismo y a exangües reescrituras de mitos arcaicos. Este movimiento se llama *New Age*; en Argentina se resuelve en clases espurias de yoga y santerías de barrio; en la filosofía europea, da como resultado la ingestión de hostias por intelectuales muy serios, algo comprensible porque ser verdaderamente ateo es muy difícil.

Una vez más se prueba que la credulidad es el camino más directo a la superstición, cierto. ¿Pero qué hace uno con la perfecta hoja de roble y esa intuición de correspondencia? ¿Y con la sensación de que «en el vasto flujo de las cosas yo no soy, tú no eres, más que un punto favorable a un resurgir», como escribió Bataille? ¿Qué hace con la evidencia, entendida en los *Sonetos a Orfeo* y en tanta poesía, de que vida y muerte exceden cada biografía? ¿Qué hace con el pasaje del sueño a la vigilia, o la aspiración de reposo, o la visión?

Presagios del milenio no es solo un panfleto contra la fofa *New Age*. Es la crónica de una espiritualidad que se niega a

entregarle todo el poder a Dios. En los tres modos de efusión sobrenatural que hoy en día, albores del siglo XXI, pululan en el mercado estadounidense —los ángeles, los sueños premonitorios y los relatos de regreso de una «casi muerte»—, Bloom ve formas baratas de una sed de ascenso, o más bien de emancipación de la conciencia, que en tiempos de mentes más poderosas animó la experiencia cierta de la unidad del hombre con todo lo existente; porque él no duda de que William Blake o Santa Teresa veían a los ángeles. Y Bloom, el ironista, cree que la religión de la confianza fundada por Emerson pone a los norteamericanos en condiciones de recuperar esa tradición, de escapar al yugo institucional de las ortodoxias, y que la truculencia apocalíptica no se superará por la fe sino por «el conocimiento del Dios que hay en nuestro interior». Bloom, cuyo libro capital es *La ansiedad de la influencia*, cree que la constante del devenir de la literatura es la lucha de los poetas mayores por sobreponerse a lo imaginado por sus padres; y también cree que el Pentateuco, los dramas de Shakespeare, los poemas de Rimbaud y los escritos de Freud pueden leerse de la misma manera, a la vez como poesía y como constancias de una realidad intermedia, ni campo empírico ni trascendencia divina: el mundo de las imágenes autónomas, que no se presentan al alma sino que *sucedan* en el alma. En el centro de esa realidad, donde Yahvé convive con Sancho Panza, hay una imagen mítica previa a la caída de Adán, y aun a la creación, que alienta el impulso del hombre inacabado a la conclusión: el Anthropos, hombre-dios que sucesivas sectas llamaron Andrógino, Hombre de Luz, y también Hermes y Orfeo.

La corriente occidental que pensó de este modo la divinidad del hombre es la gnosis. Bloom cuenta qué es la religión gnóstica en un empeño casi irritante, pero conmovedor, por acercar los ídólatras a los libros, los temerosos de la Ley a la libertad, y los adoradores del Cristo de la Encarnación —esa invención de San Pablo—, al Cristo de la Resurrección que, según el apócrifo *Evangelio de Tomás*, resucitó antes de morir, es decir, *comprendió*. Pues en la gnosis Dios, más que un creador todopoderoso, es un proceso por el que uno recuer-

da lo que ya sabía. Como si arcontes, arcángeles y *daimones*, esa tupida teosofía, solo fueran un rodeo compulsivo de la imaginación para alcanzar la quietud.

El gnosticismo, una rebelión, surgió un siglo antes de Cristo entre los judíos de Egipto y floreció entre los primeros cristianos. Atribuía este mundo a un falso dios gestor que, valiéndose de ángeles terribles, mantenía al hombre separado de la remisa divinidad primordial de la que había sido parte. Todas las versiones que derivaron —hermética, sufi, cabalística— son metáforas de la salvación por la lucidez, y su savia llega hasta Rilke y Pessoa. Bloom —atentos— afirma que el último gran representante de la gnosis fue Macedonio Fernández, eximio filósofo idealista de entrecasa, escritor de novelas singularmente experimentales y mentor de Borges. Con lo que, como en otros, en este país llegamos a una cuestión pendiente: el destino de una espiritualidad laica argentina, que atisbó con ese hinduista local, fue incubada por un ciego y hoy se consume entre el diván del psicoanalista y la inapelable historia.

La gnosis, dice el molesto Bloom, no es lo opuesto a la incredulidad: es lo opuesto al condicionamiento; claro que él es estadounidense y está por la afirmación del yo. A nuestro ego nacional, ¿no le convendrá que consideremos «la plantita», como Macedonio? Hay que volver, dicen, al rostro que se tenía antes de nacer.

3

TESTIMONIOS

HAROLD BLOOM Y YO²⁶⁹

Roberto González Echevarría

Hice mis estudios de máster y doctorado en Yale en lenguas románicas, donde fui nombrado, al graduarme, profesor asistente. Al año acepté una oferta de Cornell que tenía mejores perspectivas para el futuro y allá me fui, y en efecto me ascendieron a una posición permanente en muy poco tiempo. A los seis años regresé a Yale, con un puesto igualmente fijo, pero en un campo que no me daba acceso a la actividad que allí se desarrollaba en crítica literaria, que era la más importante del país.

El Departamento de Español era una especie de gueto aparte. Pero Harold Bloom se tomó el trabajo de buscarme, hacerse amigo mío, invitarme a cenas en su casa con gente como Paul de Man, a quien yo solo conocía como estudiante; en fin, me abrió las puertas de la gran Yale, con la que yo tenía contacto desde Cornell a través de la revista *Diacritics*, de la que fui uno de los fundadores.

²⁶⁹ Texto publicado en *Letras Libres* (ed. de México), núm. 154, octubre del 2011, y en el *Diario de Cuba*, 29-x-2011 (<www.ddcuba.com/de-leer/harold-bloom-y-yo>).

Eso se lo agradeceré a Harold mientras viva, además de su amistad, cariño y calor humano cuando yo sufrí la tragedia más grande que puede sufrir un ser humano: se me murió de cáncer mi hijo Carlos, a los veintidós años de edad. Yo también lo he acompañado a él en los sufrimientos terribles que la enfermedad de su hijo mayor le han causado. Así que cualquier discrepancia que yo tenga con Harold hay que verla en el contexto de esa amistad, y de que yo creo en la grandeza de su obra, que le ha conseguido, como siempre pasa, no pocos enemigos. Cualquier cosa es perdonable salvo el éxito.

Lo que pasa es que entre Harold y yo hay once o doce años de diferencia, pertenecemos a diferentes promociones, y él es profesor de inglés y norteamericano, y yo romanista y latinoamericano. Harold se inició en los años cincuenta, en pugna contra T. S. Eliot y el *New Criticism* norteamericano, que tenía su sede en Yale en esa época, con gente como William Wimsatt, Cleanth Brooks y otros. Yo, en cambio, me considero heredero de la filología románica, de la estilística y del estructuralismo y el postestructuralismo, que fue lo que me tocó en mis años de formación y por las materias que estudié. Eliot nunca me ha impresionado, por lo que no me siento en la necesidad de luchar contra él. Admiré y sigo admirando mucho obras de Barthes (a quien conocí personalmente en París), de Foucault, de Derrida (no de Lacan), lo cual irrita a Harold sobremanera, porque él desprecia todo lo francés.

Mi origen latinoamericano me hace, por el contrario, admirador de la cultura francesa, y el francés, que aprendí a los dieciséis años, es una de mis cuatro o cinco lenguas de cultura, la más importante después del español y el inglés. Harold me acusa de afrancesado, se burla despiadadamente de Barthes, no respeta a Derrida, dice que Lacan era un impostor, y así por el estilo. No puedo repetir aquí los motes que les da y cómo los parodia: todo un espectáculo. Yo me defiendo diciéndole que él es un «romanticón» que se cree un titán de la crítica, una especie de *superman* que puede dar opiniones sobre todo lo escrito y por escribirse, y que,

además, cuando dice que la literatura nos alivia de la soledad en que vivimos está reulando hacia el existencialismo y Heidegger.

El existencialismo, implícito en todo lo que vino después aún de forma negativa (por ejemplo, el estructuralismo) adolece de un patetismo que siempre me ha resultado insoportable, tal vez sea influencia de Borges. Eso le digo, y además, que yo solo escribo sobre lo que puedo leer en el original, es decir, en inglés y las principales lenguas románicas, mientras que él lo lee todo en traducción inglesa. No tiene —y yo me burlo de él y su estrafalaria pronunciación del español o el francés— facilidad ninguna para las lenguas vivas, pero dice que sabe yidish. Él me contesta que yo me hago pasar por latinoamericano para seducir a las mujeres (el mito del *latin lover*), pero que soy en realidad un judío de Brooklyn. Pronto dejamos todo eso y nos ponemos a discutir de béisbol o a chismear sobre colegas.

Harold es un gran chismoso y un fanático furibundo de los *Yankees* de Nueva York —conoce el nombre de cuanto jugador se haya puesto alguna vez, aunque muy fugazmente, el uniforme de los *Yankees*— porque nació y se crió en el Bronx, a la sombra del Yankee Stadium, en el seno de una familia judía de clase trabajadora. En 1936, un tío lo llevó a un juego de los *Yankees* y quedó prendado para siempre. Es muy pesimista porque le tocó vivir la era, en los sesenta y setenta del siglo pasado, cuando los *Yankees* pasaron por una muy mala racha. Por eso vive aterrado de que en cualquier momento pueda volver. Mirar con Harold por televisión una serie mundial en que juegan los *Yankees* es un auténtico martirio. En los momentos emocionantes sale corriendo de la sala, pidiendo que le cuenten lo que pasa porque él no puede aguantar verlo directamente. Yo me río, porque los *Yankees* no significan nada para mí; yo sigo siendo fanático de los *Leones* del Habana, de la Liga Cubana, que no han jugado desde 1961, cuando Fidel Castro canceló la pelota profesional en Cuba.

En literatura, Harold y yo coincidimos en cosas muy fundamentales, a pesar de nuestras diferentes formaciones y ex-

periencias. Me ha parecido muy justo su rechazo y escarnio de lo que en crítica ha llamado la Escuela del Resentimiento, sus ataques y contraataques contra las que llamó *feminazis*, y toda la caterva que a partir de la *political correctness* se atrevió a tratar de sentar cátedra de literatura. Ahora nos burlamos de los que dicen que hacen Estudios Culturales, que no terminan siendo ni una cosa ni la otra: juegan a hacer política mientras ruedan sus buenos automóviles y se dan la gran vida en el pacífico mundo universitario norteamericano. No han producido ni una sola obra de valor, ni ninguno de sus libros ha tenido el más mínimo impacto político ni aquí ni en América Latina. Son unos impostores. Es decir, Harold y yo rechazamos toda crítica basada en la política, creemos en el valor de la literatura y pensamos que hay que hacer juicios de valor sobre esta.

Con los años he llegado a concederle que cada uno es su propio método, y que la búsqueda de metodologías y teorías es mejor dejársela a los que carecen de imaginación crítica, que son, lamentablemente, la mayoría de los que se dedican a la literatura en el mundo académico.

También coincidimos en que hay que dedicarse a leer y estudiar a los grandes autores porque la vida es corta y no se puede perder el tiempo con obras menores. Él, ya muy mayor, se ha dedicado sobre todo a Shakespeare, pero le había dedicado estudios fundamentales a los poetas románticos ingleses y a Wallace Stevens, entre otros. Yo empecé mi carrera con una tesis doctoral sobre Calderón de la Barca, y he escrito libros sobre Carpentier y Cervantes, y estudios sobre Rojas, Lope, Tirso, Borges, Neruda, Lezama, etcétera. De joven aposté a la obra de Severo Sarduy, que fue un entrañable amigo, no porque lo fuera, sino porque me intrigaban sus novelas y se me hacían difíciles. Creo que he ganado la apuesta, aunque todavía creo que no he llegado a entender del todo a Severo, pero sigo creyendo en el valor de su obra. También me he ocupado de Lezama que, a la larga, creo va a quedar como uno de los escritores más importantes de la lengua española —si es que escribía en esa lengua.

No coincidimos Harold y yo en lo de la angustia o ansiedad de la influencia, que —pienso— tiene validez para el romanticismo y lo que ha venido después, pero que no sirve para épocas anteriores. Los escritores renacentistas querían escribir como los clásicos y luego como Petrarca; en español, el modelo fue Garcilaso. No pienso que la chispa creadora la provoque el resentimiento contra un precursor, aunque no quito que el esfuerzo por ser original incluya cierto rechazo de lo ya hecho. Pero también incluye cobijarse bajo la influencia de un gran creador de épocas pasadas y tratar de emularlo. Severo me decía que él iba a quedar como una nota al pie de la obra de Lezama, y esto le daba orgullo. Hoy hay muchos que van a quedar como notas al pie de la obra de Severo. Carpentier dejó tras de sí una estela de seguidores de gran calibre, entre ellos nada menos que García Márquez. Sin Carpentier no habría García Márquez.

Además, estimo que el método de Harold depende demasiado de relaciones filiales que solo se pueden dar en el seno de una lengua dada, que hay autores que no son traducibles o aptos a ser justipreciados en lenguas que no sean las suyas. Esto pasa actualmente con la obra de Lezama, pero lo mismo ha pasado con Rulfo. Rulfo, que tanto aprendió de Faulkner, fue un gran novelista, con un estilo muy propio, no menor que su maestro y muy distinto a la vez. Pero en inglés, por ejemplo, Rulfo no suena bien.

El caso más patente de esa imposibilidad o, por lo menos dificultad de traducción, es San Juan de la Cruz: es uno de los grandes poetas de la tradición occidental, pero es casi imposible leerlo a cabalidad en otra lengua, a pesar de la sencillez de la suya, o tal vez precisamente por ella. Góngora, que es tan complicado, se puede traducir mejor, aunque tampoco cruza fronteras lingüísticas fácilmente. Harold sabe muy poco de San Juan y de Góngora, y yo creo sinceramente que él no sería capaz de leerlos en el original, aunque él me jura que lo hace. A mí me llevó años llegar a disfrutar plenamente de Stevens, que ha llegado a ser uno de mis poetas preferidos, y eso que el inglés me es casi tan familiar como el español a estas alturas.

Creo que crear todo un *canon*, como ha hecho Harold, a base de lecturas hechas en traducción, es una empresa condenada al fracaso. No lo ha sido por la enorme difusión editorial de los libros en inglés, el enorme prestigio de Harold y el hecho de que, sea como sea, nos ha puesto a discutir sobre el asunto, lo cual vale la pena siempre. Pero es ridículo pensar que se puede hacer una especie de *hit parade* en que Shakespeare y Cervantes se disputen el primer lugar. Para empezar, no todo Shakespeare ni todo Cervantes son dignos de ese primer lugar. Si Cervantes solo hubiese publicado *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ni siquiera consideraríamos su nombre. Insisto, sin embargo, en que la controversia vale la pena, y además me doy cuenta, porque lo conozco y percibo las inflexiones de su voz crítica, de que Harold a veces dice cosas de jarana, un poco para —si se me perdona— joder.

Me inspira ver a Harold saliendo de su clase, a los más de ochenta años, habiendo sufrido ya no pocas dolencias físicas, lleno de entusiasmo y dispuesto a bromear conmigo, que salgo de la mía, sobre temas literarios o beisbolísticos. Invariablemente me acusa, casi a voz en cuello en las calles de New Haven, de siempre andar rodeado de mujeres bonitas, y me suelta que yo soy el «segundo mejor crítico de Yale», sin tener que mencionar quién es el primero. Yo le pongo la mano en el hombro y le digo que pertenecemos a distintas generaciones y que él pertenece a la ya pasada, y así seguimos, haciendo un espectáculo que mis estudiantes —algunas, por cierto, bellas— gozan de lo lindo.

Mi vida como alumno, profesor y ser humano se ha enriquecido con la amistad y lealtad de Harold Bloom, a quien quiero entrañablemente.

CARTA SOBRE EL CANON

Emilio Ichikawa

Una vez escribí un ensayo claramente oportunista titulado «Itinerario habanero de Jürgen Habermas». Está disuelto e incluido en los libros *El pensamiento agónico* y *La escritura y el límite*,²⁷⁰ que son oportunistas también, porque tratan de seducir a un lector curioso del contexto político de la escritura, no de la escritura misma. Como quiera, creo que el exotismo histórico es una ventaja que —cuando se tiene— el autor tiene derecho a rentar, aunque se sabe que los méritos «contextualistas» no deben primar en la consagración canónica, más «internalista», textual.

Digo que «Itinerario habanero de Jürgen Habermas» es oportunista porque, en lugar de centrarse en la génesis de teoría o en la calidad de la prosa, buscaba insertarse en cierto campus pulsando la compasión política del centro, expectativa proclive a traducirse como piedad epistémica; satisfaciendo y asumiendo la división internacional de estereotipos. Por eso es que el problema del pensamiento no

²⁷⁰ EMILIO ICHIKAWA, *El pensamiento agónico*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1996; *La escritura y el límite*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998.

es ya tanto el de colaborar o no con un gobierno o empresa, sino el de excluirse o insertarse en la red simbólica global.

Así que también estas notas hubieran podido llevar el título de «Itinerario habanero de Harold Bloom», donde incluiría una meditación o recuerdo sobre la «recepción» del libro *The Western Canon: The Books and School of the Ages*,²⁷¹ que en versión al español circuló en la Cuba (más bien La Habana) que yo conocí como *El canon occidental*.²⁷²

Como el debate cubano en torno al canon fue (como casi todos los debates cubanos) un asunto político, cruzo las coordenadas. Hacia mediados de la década de los noventa del pasado siglo, Cuba había resuelto probar con la economía de mercado y acentuar los rasgos nacionalistas de la ideología. La incertidumbre ante el quiebre del comunismo en Europa del Este se había sorteado: los dirigentes cubanos creyeron que podían convertir una opción política en un rasgo de la identidad nacional.

Con la llamada crisis del marxismo soviético (más bien la pérdida de prestigio) no terminó el estilo o reflejo intelectual de importar filosofías, de protegerse tras paradigmas metropolitanos; sencillamente se reorientó hacia flujos plurales donde destacó, primero, la reconquista espiritual española con su cúspide en el medio milenio de «la llegada»; y luego, el despliegue como un frente de la «academia norteamericana». Este desembarco lo consideré una vez el movimiento cultural más avasallador importado a la isla, incluyendo a la conquista española. Por demás, la perspectiva norteamericana estuvo favorecida por una querrela personal entre José María Aznar y Fidel Castro, que hizo que Cuba se inclinara hacia el lado norteamericano en la conmemoración de los cien años de la intervención norteamericana en el conflicto colonial cubano-español en 1898.

Los vectores de esto que llamo a grandes rasgos «la academia norteamericana» eran más bien profesores de litera-

²⁷¹ HAROLD BLOOM, *The Western Canon: the Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, Nueva York, 1994.

²⁷² HAROLD BLOOM, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, trad. de Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1995.

tura, idiomas y humanidades con sensibilidad social. En sus portafolios cargaban, junto con el honesto deseo de ayudar a un país y a un gremio en dificultades, modalidades disciplinarias del relativismo epistémico: latino estudios, estudios culturales, estudios y reivindicación de minorías. Ellos se imponían encontrar en el homogéneo mapa oficial (canónico) de la sociedad totalitaria, grupos análogos a los que reivindicaban en su país.

El levantamiento del pluralismo social orientó también a los profesores de literatura que visitaron la isla, quienes insistieron en encontrar novelas, cuentos, poemas, ensayos..., que reivindicaran sectores y causas que temáticamente respondieran al coto de justicia social que les sensibilizaba.

Frente al renovador pluralismo fraccionario (que ya en los años ochenta había celebrado el postmodernismo habanero), hubo visitas de académicos norteamericanos que sugirieron una restitución de la gran mirada. Fueron los casos del teórico marxista Immanuel Wallerstein y del historiador Charles Tilly, quien con toda claridad advirtió en la Universidad de La Habana que el postmodernismo y los estudios culturales habían malogrado a una generación de brillantes historiadores norteamericanos.

Como podrá entenderse, la referida insistencia de la política gubernamental en ideologías totalizadoras como el nacionalismo y el propio socialismo, también fue una fuerza que contendió el relativismo de moda. Y lo fueron también las publicaciones de intelectuales y figuras de la Iglesia Católica de Cuba que promovieron una comprensión de la historia centrada en los macro valores de su institución. El propio Vaticano apoyaría este intento, y con el tiempo el cardenal Tarcisio Bertone acabaría disertando en la Universidad de La Habana, haciendo una crítica explícita al relativismo cultural.

En medio de esta tensión habría que entender la llegada a predios intelectuales de la isla, en los años noventa, de capítulos, reseñas y finalmente del libro *El canon occidental* de Bloom. La recepción tuvo un momento de frivolidad que, atendiendo a los patrones culturales de la isla, no es él

mismo frívolo. Desde la llamada polémica filosófica del siglo XIX en Cuba, todos estos elementos «sociales» relacionados con el desarrollo del saber pueden resultar definitivos en más de un aspecto. La crítica se dio cuenta de que en el segmento que Bloom dedica al canon en Latinoamérica había seis escritores de origen cubano, de un total de dieciocho. Se especuló entonces sobre las razones de la proporción, y se manejaron argumentos que van, desde la arbitrariedad del autor, hasta la natural disposición de «el cubano» para fabular. Después, como ya había sucedido en España, se empezaron a proponer cánones nacionales, lo que trajo lógicas disputas en el gremio literario y sus alrededores. Hace muy poco, la publicación literaria *El Caimán Barbudo* se atrevía a proponer una lista de las diez mejores novelas publicadas en la isla entre los años 2000 y 2010.

Como quiera que sea, la axiología profesional y gremial contenida en el libro de Harold Bloom contrarrestó el relativismo que se le había propuesto a la cultura cubana de la época, y muchos escritores regresaron al sueño de integrar la lista de autores universales, antes que el de ser famosos por un mes o invitados en eventos.

EL CANON Y EL ESPÍRITU DEL TIEMPO

Francisco José Martín

Tiende el canon a consolidar un orden y una forma cuyas configuraciones responden siempre al lado oscuro de la literatura. En esta tendencia expresa su poder y despliega su autoridad. Los valores sobre los que se asienta y desde los que se levanta no pertenecen solo, ni principalmente, al dominio de la estética, sino que tienen que ver, sobre todo, con la inevitable y necesaria inserción de los fenómenos culturales en la dinámica del propio tiempo. No es la literatura un hecho aislado, desde luego, sino que vive en un mundo a cuyo desarrollo y comprensión contribuye eficazmente. Reivindicar su pureza, su solitario recogimiento, más allá de lo que ello pueda tener de orientación estética y de praxis creativa, significa, a la postre, al menos en lo tocante al momento interpretativo del hecho literario, minusvalorar su alcance efectivo y plegarse a una idea de derivación romántica que persigue lo absoluto y niega el acontecimiento. Impura, la literatura vive inmersa en la compleja red dinámica del entramado social que la circunda. Lucha e interactúa con los poderes de su tiempo, y se ve envuelta siempre, aun sin querer, en complejos procesos sociales de los que no puede escapar sin traicionarse.

Tiene también su dinámica el canon: la que le confiere el decurso del tiempo y su inserción en la historia. Tiende, sin embargo, a manifestarse en su inmovilidad y en su fijeza. Cada época construye el suyo propio, y a su través expresa su carácter dominante. Es un orden que se impone y se defiende. Primero, en lucha desigual, se impone, y después se defiende. Sobre todo se defiende. Y en su tenaz tutela de sí, en su apologética pervivencia a ultranza, adviene el exceso de una época que se resiste a fenecer. Por eso le es tan difícil al canon ceder al cambio. Por eso su historia suele ser la de su resistencia al cambio. Es una forma de voluntad de poder en estado puro. No se gesta desde el consenso o el pacto, sino desde un empeño e intención firmes de seguir siendo. En el exceso llega a negar la evidencia. En el exceso se afirma simplemente frente a la otredad que condena y deja fuera. Y como todo lo establecido en firme, como todo lo normativo e institucional, suele llegar tarde el canon, demasiado tarde, y son sus variaciones y modificaciones más correcciones que aperturas. En ellas busca su afirmación y su permanencia contra las embestidas del tiempo.

No repara el tiempo, si la hubo, la injusticia, ni el canon, en modo alguno, la cumple. Otro es el estatuto de este orden de cosas. El canon es siempre canon, afán y ansia de canon, y obedece a leyes precisas dictadas desde su propia voluntad de poder y en defensa de su misma identidad. Pretender su democratización contraviene su lógica oculta. Responde solo a sí mismo y de sí mismo. No es, desde luego, la literatura; ni siquiera, como pretende, lo más excelso de ella. Es solo un parámetro para su estudio. Un orden sujeto a la responsabilidad del tiempo, al modo en que cada tiempo se justifica ante la historia. Y suele dar el pulso, aunque no siempre guste, del engarce efectivo de la literatura con los poderes del mundo.

Algo repara el tiempo, sin embargo, aunque tiene que ver más con el olvido y con la marginación. Con la omisión y con el descuido. Con el silencio y con el abandono. Pero no hay efectos retroactivos en la reparación del tiempo. Nada repara, en efecto. Solo restituye. Solo concede. Abre sus puertas y

permite una forma de regreso al club exclusivo. Queda, sin embargo, el dolor en la literatura. El sufrimiento de antaño permanece. Quien entra, o vuelve, es ya inseparable de aquel dolor. Es la ausencia padecida. Y acaso lo es sobre todo y principalmente.

Suele, pues, llegar tarde el canon, y siempre, o casi, sus modificaciones corrigen desde un impulso ciego de permanencia. En ellas quiere solo salvarse a sí mismo, férrea voluntad que se afirma contra la deriva adversa del tiempo. Contra el tiempo, aunque al tiempo se rinda. Contra el tiempo, aunque con él acabe pactando el cambio y transmutando en victoria la derrota. Es reaccionario el canon, pues en sus cambios y modificaciones se reafirma siempre en su inmovilidad y en su fijeza. Reaccionario e involutivo, pues sus aperturas se ejecutan siempre con ánimo conservador y voluntad contrariada. Y siempre llegan a destiempo.

Sustraerse al influjo del canon, a su poder y a su dominio, deviene, pues, un ejercicio crítico de resistencia. Contra las visiones uniformantes y las totalizaciones reductivas de la literatura y de los procesos culturales. Contra las formas del pasado que, en su constancia institucional y en su obstinada permanencia, se sobreponen al presente configurándolo e imponiéndole un orden ajeno e impropio. Contra la costra del pasado que dificulta la visión del presente. Contra la costra del presente que acabará cegando la visión del futuro. La resistencia crítica al canon da cuenta del grado de conciencia con que se afronta el estudio de la complejidad de los fenómenos literarios y culturales. Resistir a esa superficie perfectamente lisa que el canon ofrece de la literatura, saber ver las sombras que su brillo esconde, negarse a la opacidad de su transparencia, constituye el registro ético de una metodología de estudio que mira sobre todo a una comprensión holística de la literatura y de los fenómenos culturales.

Frente a un mundo que se ofrece en superficies y se resuelve en transparencias, y donde todo se escenifica desde la lógica del éxito, la profundidad y las múltiples perspectivas irreducibles que abre el espíritu del tiempo ofrecen un reparo seguro a la literatura y a su estudio. El espíritu del tiempo

los protege de la intemperie de la unidimensionalidad y de las inclemencias del pensamiento único y acrítico. Los salva, en efecto, de su reducción a mera superficie y simple transparencia. Es la grieta que se abre en la representación canónica de la literatura y por la que esta se fuga en necesaria referencia hacia su propia época. Hacia su propio tiempo. Muestra lo que su época vio. Y lo muestra en la confusión constitutiva en que adviene siempre un hecho literario o un acto cultural. Muestra el desorden, el bullicio, la polifonía de voces contrapuestas y sin solución armónica, sin partitura aún. Muestra el germen confuso de ideas, sin vertebración, sin jerarquía, y la desconcertante mezcla de lo viejo con lo nuevo. Muestra el entusiasmo de los proyectos que nacen, sin frustrar aún, envuelto en el escepticismo de quien está de vuelta y sabe ya, y bien, de la decepción y el desengaño. Muestra la tierra virgen del acontecimiento, antes de su parcelación y de su deslinde. Muestra la vitalidad del evento, su prístina, primigenia libertad. Y muestra también, en fin, el eco de otras voces que se oyen desde lejos en la historia, y el peso, o la esperanza, de las múltiples posibilidades que el futuro no ha cerrado aún.

Al canon se contraponen el espíritu del tiempo, aunque aquel tiempo —aquella época— también tuvo su canon. Pero es otra cosa. Es, sobre todo, un modo distinto de colocarse frente a la literatura. Otra manera. Sí, es cuestión de modo y de manera. No que al canon falten, pero son otros. Y en ello radica su radical diferencia, su incolmable distancia. A esos movimientos de abstracción y reducción constitutivas con que opera el canon; a ese desprecio de lo que no encaja con las líneas maestras de su representación; a esa condena de lo intermedio, del claroscuro, de lo que ni es ya ni deja de ser todavía; a esa falta de consideración hacia lo que quiere ser pero aún no sabe cómo; a todo ello se opone, con firmeza, el espíritu del tiempo. Como también se opone, y con igual reciedumbre, a la desatención e indiferencia del canon hacia lo que siendo aún ha perdido los primeros planos de la escena y vive en retirada, camino de lo que se va; y al menosprecio de lo que nunca tuvo esos primeros planos y siempre vivió

a la sombra de lo que sí los tuvo, en derredor suyo, alimentando su liderazgo y su protagonismo. Y se opone radicalmente, dando con ello, así, su modo y su manera. Su modo de ser y su manera de estar respecto a la literatura. Es, pues, el espíritu del tiempo, un ejercicio de salvación, no de algo concreto, pues nada vive aislado, separado del resto, sino del complejo entramado de múltiples relaciones que configuran un tiempo concreto, una época.

Yace en el olvido de las bibliotecas y de las hemerotecas el espíritu del tiempo, separado de los libros lujosamente encuadernados y de las *obras completas* lanzadas hacia el futuro como un monumento de la historia, de las reediciones que el tiempo recupera y de las colecciones de clásicos y autores indiscutidos. Separado, sobre todo, de la lógica o lógicas que sostienen la superficie bruñida del canon. Vive el espíritu del tiempo en las revistas y periódicos antiguos, en la crónica del día a día, en la actualidad devastada por el curso del tiempo, en el *continuum* de una cotidianidad derrumbada y desaparecida. Vive en los artículos sin firma y en las firmas olvidadas, en los escritos de ocasión, nunca pensados para la posteridad, y en las reseñas de libros y de actos de los que el presente no guarda ya memoria. No en ello, ni de ello, sino entre todo ello vive el espíritu del tiempo. En el haz de relaciones, en la confluencia dispar.

Convive en el tiempo —en la época— el espíritu del tiempo con el canon correspondiente. El canon ya está dado, dinámicamente dado, constituido siempre según su inmovilidad y su fijeza. Y es operativo en la época. Pero el espíritu del tiempo no lucha aún contra él. Relativo a su propia época, el espíritu del tiempo, en cambio, se está configurando siempre sin acabar nunca de hacerlo, sin lograr nunca su forma o su figura. Es el gerundio de su propio tiempo. Pero después, en otro tiempo, en otra época, aquel ser *in fieri* del espíritu del tiempo de un tiempo concluso se arresta, se detiene. Y es posible entonces fijarlo, alcanzar su forma y su figura definidas, reconstruirlo y hacerlo operativo. No en el presente de su propia época, que no lo necesita, sino después, en otro tiempo, aunque relativo siempre a su propia época, a su propio tiempo. A destiempo,

pues, opera el espíritu del tiempo. También esto constituye su modo y su manera. A destiempo del propio tiempo. A tiempo, sin embargo, de poder complementar críticamente la imagen que el canon ofrece de su tiempo.

También acoge al canon el espíritu del tiempo (nunca al revés), aunque no es, claro está, el mismo canon que al que se opone y críticamente completa en aras de una mejor comprensión de la literatura. Acoge al canon vigente en su propio tiempo, cuando el espíritu del tiempo aún no era críticamente operativo ni tenía forma ni figura definidas (pero sí el canon), distinto, pues, del canon frente al que lucha y se contrapone, contra el que afirma sus olvidos y desatenciones, sus abandonos y descuidos, su intrínseca soberbia y su íntima descortesía. Y lo acoge en las múltiples y complejas relaciones que sus contemporáneos establecieron con él. No en la imagen que de sí impuso en su propio tiempo, sino en la variedad de modos en los que fue entendido. No el «en sí» del canon, sino su poliédrica diseminación. Su dispersión en múltiples perspectivas irreducibles.

El espíritu del tiempo es, pues, un eficaz complemento crítico del canon: su decidida consideración en el estudio de la literatura descentraliza su comprensión canónica y relativiza los ejes estructurales y los centros privilegiados sobre los que el canon se construye. Salva a la literatura de sucumbir bajo el peso del canon, bajo la imponente presencia de lo establecido, bajo el brillo sin contrastes y la luz cegadora que impiden ver más allá del recinto iluminado, pues introduce, en el estudio de la literatura, elasticidad y ligereza, sombra y contraste, modo y manera. Nada acontece solo, separado del resto. Nada vive aisladamente, en completo retiro. El espíritu del tiempo abre el estudio de la literatura a la dimensión común —comunitaria— de su mismo acontecer, a su advenimiento dentro de un mundo configurado y definido, aunque no por ello fijo. En un contexto, en una circunstancia, en una tradición. Todo ello entendido no con carácter sustancial o esencialista, sino como la conformación relacional establecida dinámicamente entre la multiplicidad de perspectivas no siempre convergentes del evento.

A la obra maestra indiscutible señalada por el canon, el espíritu del tiempo añade, acaso, la indiferencia de sus contemporáneos, o el elogio de unos pocos, los ataques mezquinos, las defensas erradas, su escasa visibilidad, su prematuro eclipse. A la figura sobresaliente de un autor incuestionable, añade su miseria, si la tuvo, acaso su falta de generosidad, y también su público, el que le aplaudió y el que le silbó, la segunda fila siempre sacrificada, los gregarios de la cultura, su esfuerzo ímprobo, sus resultados escasos y no siempre a la altura del propio tiempo. Y añade también las figuras y las obras que van por libre y no se pliegan a lo que parece ser la lógica y la dinámica de su tiempo, los inclasificables del canon, los excéntricos, los marginados, los heterodoxos, los olvidados. Añade, pues, el espíritu del tiempo, la innegable deuda de lo singular para con su propio tiempo. Y reclama, frente al predominio de lo singular y de lo único, las constelaciones de circunstancias que envuelven todo acontecer.

Pero no lo hace por capricho. Ni porque el espíritu del tiempo guste de derribar las altas torres que se levantan canónicamente en el horizonte de la literatura, sino por extremo respeto de la misma, de su ser efectivo y no vulnerado, de la verdad primigenia y olvidada de su acontecimiento. También esto constituye su modo y su manera. El modo y la manera de un sutil compromiso ético con la literatura.

No hay resentimiento alguno en el espíritu del tiempo. Su acción se ejecuta en aras del reconocimiento de una deuda, pero nada quiere restar a la creación singular, ni pretende poner en entredicho la autonomía de la obra. Ninguna deuda anula la originalidad de la creación. Ninguna creación disminuye tampoco su alcance por reconocer la deuda. Defiende lo literario el espíritu del tiempo no como hecho aislado, cerrado, apartado, sino en permanente relación y correspondencia, en constante engarce y trabazón. Mas no convierte el nexo en matriz, ni hace de la obra un producto de la época, ni del autor una voz anónima por la que habla su tiempo. Y tampoco acepta de buen grado el extremo contrario. Esa idea de derivación romántica que configura la singularidad de la obra a través del potenciamiento mítico del estatuto de

la creación, encerrando esta en un estado de excepcional soledad del autor similar a un recinto sagrado en cuyo interior resuena clara la voz oscura de los dioses.

No hay en el espíritu del tiempo sino una reivindicación amorosa del acontecer literario. No persigue gratitud o recompensa; le basta el modesto reconocimiento de una corta deuda. La deuda del evento para con el ámbito de su acontecimiento. Porque nada acontece sin más y basta, sino que todo evento adviene en un espacio intelectual marcado por el propio tiempo y en un tiempo marcado por el propio espacio intelectual. Y no es un don gratuito o un regalo del azar. Se trata, más bien, de un cultivo en la tierra común de la época. Tierra común pero no baldía. Tierra preparada por la acción de los contemporáneos, larga y amorosamente preparada por la lengua, por la historia, por la dinámica de las tradiciones operantes. Tierra que alberga en su seno el juego abierto de las esperanzas y de las expectativas, de los sueños sin cumplir, de los proyectos que realizar. Y también el saber acumulado por la experiencia del fracaso, de la derrota, de lo incumplido, de lo inacabado. De un cultivo en todo ello, pues. De la deuda de ese cultivo en la tierra común de la época. Porque los accidentes pueden acabar siendo decisivos. Tan decisivos como los agentes. Mira la lluvia fina de primavera. O el rocío de la mañana. O el granizo. O la helada tardía. Mira el viento que mece las espigas en verano. O la tormenta. O las bandadas de pájaros hambrientos. O las plagas de insectos. Mira todo ello y conviene que lo accidental también cuenta, que ninguna variable puede quedar desatendida. Porque está en juego la frágil flor de la literatura.

Pero no se trata de disolver en todo ello la literatura. De descomponerla en partes cuya simple unión muestra ya un déficit evidente, una evidente falta de correspondencia. No lo quiere así el espíritu del tiempo. Sabe del salto que hay entre las partes y el todo. Y sabe, sobre todo, de la conciencia infeliz (o desdichada) que aqueja a las partes que no se reconocen en el todo. No busca el espíritu del tiempo ningún protagonismo con relación a la literatura. Ella sola es la protagonista. A ella pertenecen los honores, las dignidades,

el reconocimiento. Y el primer plano de la escena. Sabe el espíritu del tiempo que solo a través de la literatura puede él mismo salvarse. Y que no hay alternativa. Que solo no es nada. Que solo es en tanto que soporte cultural de una decidida acción literaria. Es, pues, su aliado, el fiel escudero premuroso de la suerte de su señor. Y busca el espíritu del tiempo, en última instancia, la protección de la literatura, porque sabe de su fragilidad, que es también la suya, y de la débil contextura en que se asienta una forma de conocimiento que se despliega estéticamente. Y sabe también que allá, en la intemperie del canon, la frágil flor de la literatura vive a meced de la hoguera de las vanidades, abandonada a sí misma, pronta para ser arrancada de cuajo y colocada sin piedad en un florero.

El espíritu del tiempo pretende arrancar a la literatura del destino que le reserva el canon. De su inclemencia, de su adverso reduccionismo. Quiere evitar que su flor se conserve seca entre las páginas de un libro. Quiere alimentar esa flor efímera —pues efímera es toda lectura— para que pueda ser permanentemente deshojada en busca de respuestas.

Y claro está que se pueden transplantar las flores, y que es, además, conveniente y saludable hacerlo; pero no por ello queda el espíritu del tiempo aniquilado, condenado a la inactividad y a la ineficacia. Mantiene siempre viva el espíritu del tiempo su disponibilidad hacia la literatura y hacia su estudio en la forma de un compromiso ético inmarcesible, por si de la polifonía inarmónica de sus voces hubiere el tiempo menester.

ENTREVISTA A HAROLD BLOOM

«SEGUIRÉ LEYENDO MIENTRAS ME QUEDE UN SOPLO DE VIDA»²⁷³

Eduardo Lago

Luz de agosto, la misma que hace 11 años, cuando lo entrevisté por primera vez, en verano de 2000. La casa, el jardín, las ventanas selladas, todo tiene el mismo aspecto. Entonces Harold Bloom era un hombre de 70 años, pletórico de energía, con bastantes kilos de más. Hoy me recibe un anciano enflaquecido que se apoya fatigosamente en un grueso bastón negro. Todo en la casa sirve de soporte a torres de libros, que se amontonan en los sofás, las sillas, los alféizares de las ventanas, en el suelo.

Bloom dice haber superado ciertos problemas de salud, que califica de catástrofes. Constantemente bebe agua de una especie de biberón de plástico que recuerda la retorta de un alquimista. Es el crítico literario más importante de nuestro tiempo, por ser el único que ha sabido hacer llegar su portentosa sabiduría al lector normal, sin renunciar un ápice a la exigencia de calidad que es el distintivo de la gran literatura. Autor de más de 40 obras e innumerables estudios y artículos, Harold Bloom (Nueva York, 1930), que ocupa la Cátedra Sterling de Literatura de la Universidad de Yale des-

²⁷³ Publicada en «Babelia», *El País*, 4-IX-2011.

de hace más de medio siglo, acaba de añadir a su importante nómina de publicaciones un nuevo título: *Anatomía de la influencia*. En él vuelve sobre su más importante aportación al campo de los estudios literarios, el concepto de influencia. Se trata de una noción de considerable complejidad técnica, que Harold Bloom convierte aquí en el eje de un recorrido apasionante por las lecturas en que ha invertido toda su vida o, para decirlo parafraseando el título de su obra más emblemática, *El canon occidental*, un paseo por las mejores obras literarias de la historia.

Simplificándolo al máximo, la influencia poética es un mecanismo que explica el proceso histórico de creación literaria, que Bloom caracteriza como una batalla formidable que los grandes creadores literarios de cada era se ven obligados a entablar con sus precursores, a fin de liberarse de la agónica influencia que ejercen sobre ellos los gigantes que los antecedieron. Alejándose del tecnicismo inherente a tan complejo proceso, Bloom desplaza el énfasis del libro a un terreno más humano y accesible, acercándolo a la realidad del día a día, como subraya el subtítulo que ha elegido para su obra: *La literatura como forma de vida*.

—*Anatomía de la influencia* es mi *summa* literaria, mi legado como crítico. El testimonio final de una vida dedicada a los libros. El verdadero asunto es la pasión por la literatura. Para mí, leer es la única manera de dar sentido a la vida. En el libro tiendo un puente a los millones de lectores auténticos de todo el mundo, lectores anónimos que contra viento y marea, pese a que corren tiempos terribles para la verdadera literatura, se niegan a renunciar a ella.

—¿Es su canto del cisne?

—En el sentido de que seguramente ya no tendré ocasión de escribir ninguna obra de la misma envergadura.

En lugar de hacer preguntas, sugiero leer en voz alta breves fragmentos, invitándole a iluminarlos con sus comentarios. Bloom acepta. «Gertrude Stein observó en una ocasión —leo— que uno escribe para sí mismo y para los desconocidos, lo cual yo traduzco como hablar conmigo mismo, que es lo que nos enseña a hacer la gran poesía, y hablar con los

lectores disidentes, aquellos que buscan instintivamente en solitario la literatura de calidad, desdeñando a los devoradores de J. K. Rowling y Stephen King, que llevan a sus seguidores al suicidio intelectual, haciendo que se despeñen en el océano gris de Internet».

«Hoy día se ha producido un abandono de toda exigencia estética y cognitiva que son las señas de identidad de la gran literatura. La literatura imaginativa, tal y como la cultivaban Shakespeare, Cervantes, Dante y Montaigne, ha cedido ante la basura abominable de *best sellers* como los que acaba de citar y cualesquiera sean sus equivalentes en España y el resto de los países del mundo. ¿Qué se puede hacer ante una situación así? Llevo años luchando contra ello, pero sé que es una batalla perdida».

Leo la siguiente frase: «Todos tememos la soledad, la locura y la muerte. Whitman, Leopardi o Hart Crane no nos curarán de esos espantos, y sin embargo esos poetas nos traen el fuego y la luz».

«Comentar eso es decir por qué leemos, por qué vivimos. Supongo que lo esencial es la alusión al fuego y la luz, manifestaciones elementales de la fuerza vital. En realidad, todo se reduce a la emoción y al deseo, a la palabra, el *dabar* de la Biblia hebrea, el *logos* de los griegos, o dicho de otro modo, el amor por cuanto vive».

Dentro de unos días regresa a la universidad, a impartir clases. La enseñanza, junto con la lectura y la escritura crítica, son sus grandes pasiones: «Será mi 56 año consecutivo como profesor de Yale. Si algo tengo claro es que jamás voy a retirarme. Jamás dejaré de enseñar ni de escribir». Bloom comenta que en estos momentos está escribiendo tres libros: un estudio de cinco figuras clave de la literatura norteamericana, un novelista y cuatro poetas (Herman Melville, Emily Dickinson, Wallace Stevens, Walt Whitman y Hart Crane). «Los otros dos libros se apartan radicalmente de lo que he hecho siempre: de una parte, unas memorias literarias que espero concluir antes de morir y, más novedoso aún en alguien como yo, una obra de teatro sobre Walt Whitman».

—¿Se sabe de memoria mucha poesía? ¿Le gusta recitarla?

—Toda, toda la poesía que hay bajo el sol. Esta mañana me desperté recitando la estrofa final del «Diálogo entre el yo y el alma», de William Butler Yeats: «Me contenta seguir hasta su fuente / todo evento en acción o pensamiento. / ¡Medirlo todo; perdonármelo todo! / Cuando así me libero del arrepentimiento / fluye tanta dulzura en nuestro pecho / que debemos reír y debemos cantar, / pues todo nos bendice, y es bendecido también / todo cuanto miramos».

Bloom acerca a la boca el biberón de agua. El gesto trasluce la extraña cercanía entre la ancianidad y la infancia.

—¿Recuerda a Harold Bloom cuando era un niño de 5 o 6 años?

—Lo recuerdo muy bien. Era un niño muy solitario, el menor de cinco hermanos, tres niñas y dos niños. Me refugiaba en un rincón del piso, en el Bronx, y me pasaba el día leyendo.

—¿Puede evocar algunas de las lecturas más importantes de aquellos años?

—Ingentes cantidades de poesía, en *yiddish*, y luego, cuando aprendí a leer inglés por mi cuenta, con 6 años, traducciones de las sagas nórdicas. Pero quizás el libro que más me afectó fue *Moby Dick*, con 11 años. Me hizo experimentar una angustia y un horror metafísicos que solo había sentido con Shakespeare.

Llega la hora de hacerse la foto, ritual al que Harold Bloom se somete con júbilo casi infantil. Elige cuidadosamente una gorra de los New York Yankees, de los que se declara fervoroso fan. Es conocido su empeño por hacer ejercicio durante las entrevistas. En este caso, se limita a subir y bajar las escaleras de madera que dan al jardín trasero de la casa. «Pregunte lo que quiera», dice. Aprovecho la ocasión para pedirle que se pronuncie sobre la gran novela norteamericana de nuestro tiempo. «Los grandes novelistas americanos vivos —responde con resolución— son Philip Roth, Don DeLillo, Cormac McCarthy y el misterioso Thomas Pynchon, probablemente el mejor de todos ellos».

Tras decir esto, Harold Bloom da por terminada la entrevista, manifestando encontrarse muy cansado, y nos acompaña hasta la puerta. Inopinadamente, el fotógrafo le espeta: «Profesor Bloom, ¿le viene a la memoria un retrato memorable de un rostro hecho con palabras?». «*El espejo de mano*, de Edgar Allan Poe, un texto terrible», responde.

Al llegar a Nueva York, busco el poema, que es, en efecto pavoroso, solo que no lo escribió Poe, sino Walt Whitman, y consiste en una descripción escalofriante del cuerpo repugnante de un anciano. El desliz revela qué es lo que Bloom ve al asomarse al espejo: la muerte misma, que él mantiene a raya azogue en mano. Unos minutos antes, en el curso de la conversación, evocaba un verso de su amigo Mark Strand que dice: «El espejo no es nada sin ti».

Harold Bloom cierra la puerta tras de sí, dejándonos con la sensación de que al irnos no se queda solo en la casa. Lo acompañan voces, ecos, versos y frases que necesita recitar: «Decía Valéry que los poemas no se acaban, sino que se abandonan. Tampoco es posible escaparse del laberinto de la influencia. Una vez que se llega a su centro, eres tú quien empieza a ser leído con más fuerza de la que te ha sido conferida para adentrarte en la imaginación de otros. El laberinto es la vida misma. No puedo poner punto final a este libro, porque tengo intención de seguir leyendo mientras me quede un soplo de vida».

LA CAÍDA DEL IMPERIO AMERICANO. La conversación con Bloom duró varias horas, que no resulta posible resumir aquí. Uno de los momentos más intensos fue su evocación de dos obras maestras del siglo XVIII inglés, para él sendos modelos de la prosa ensayística. Una es *El cuento de la barrica*, una farsa del gran maestro de la sátira y la ironía, Jonathan Swift, que Bloom afirma haber leído 120 veces y saberse de memoria. La otra es el sexto volumen de la *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano*, de Edward Gibbon. «Lo lamento, pero no me queda más remedio que denunciar a los Estados Unidos. El libro de Gibbon es un texto profético, que encierra un diagnóstico perfectamente aplicable a lo

está ocurriendo hoy en mi país. Se podría titular *Decadencia y ruina del Imperio Americano*. Bastaría con cambiar unos cuantos nombres. Nuestros emperadores más recientes, salvo Obama, que es una víctima impotente de las circunstancias, como el resto de ciudadanos, están cometiendo los mismos errores que cometieron los últimos emperadores romanos. Bush padre e hijo actuaron haciendo gala de un estilo que parece calcado del de los últimos emperadores romanos, emprendiendo guerras irresponsables abocadas a la derrota y la catástrofe incluso en la misma zona geográfica, en áreas que en parte corresponden a lo que es hoy Irak. Y lo mismo vale para Afganistán y Somalia».

Para Bloom, la lectura de Gibbon debiera ser obligatoria en su país. «Gibbon atribuye la caída de Roma al alza de la fe cristiana y la adopción oficial del cristianismo por parte del Imperio. Hoy día Europa, al margen de espectáculos como la reciente visita del Papa a España, es una sociedad casi enteramente secular. La única nación del hemisferio occidental que no se ha emancipado de la fe cristiana son los Estados Unidos, lo cual nos lleva directamente al argumento de Gibbon. Estados Unidos está viviendo un momento histórico terrible, con fenómenos como el llamado Tea Party, que no es ni más ni menos que un partido fascista. Resulta inconcebible que en 2011 un oligarca como Rick Perry, que niega la evolución y el cambio climático, pueda ser nominado por el Partido Republicano como candidato presidencial, pero hay muchas posibilidades de que sea así. El momento actual guarda un parecido alarmante con el que vivió Alemania cuando los nazis accedieron al poder en los años treinta».

NOTICIA DE LOS AUTORES

GONZALO NAVAJAS es catedrático de Literatura Moderna y Cine en la Universidad de California, en Irvine. Es autor de numerosos ensayos, entre los que destacan *La modernidad como crisis*, *La narrativa española en la era global*, *Más allá de la posmodernidad*, *Unamuno desde la posmodernidad*, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, *Mímesis y cultura en la ficción* y *La utopía en las narrativas contemporáneas*, y de varias novelas, entre las que sobresalen *La última estación*, *Una pregunta más para el amor* y *De la destrucción de la urbe*.

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN es catedrático de Literatura Inglesa en la Universidad de Córdoba. Ha sido investigador visitante en las universidades de Nottingham, Yale, Cambridge y Toronto y profesor visitante en las universidades de Passau y Múnich. Es autor de *La contradicción realizativa: pragmática y retórica en Paul de Man*, *L'Infinito: Fenomenología Retórica di un Concetto Rinascimentale*, *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, *Los papeles rotos: ensayos de poesía española contemporánea* y *De mostración: ensayos sobre descompensación narrativa*.

ANTONIO LASTRA es doctor en Filosofía e investigador externo del Instituto Franklin de Investigación en Pensamiento

Norteamericano de la Universidad de Alcalá. Dirige el Observatorio de Ciudadanía y Estudios Culturales de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Valencia y *La Torre del Virrey, Revista de Estudios Culturales*. Sus campos de trabajo preferentes son la ecología de la cultura, la escritura constitucional americana, el problema teológico-político y los estudios sobre cine. Su último libro es *Aprender a ver: estudios de filosofía y cine*.

JACINTO FOMBONA es profesor en la State University of New York, en Albany. Ha impartido docencia en la Fordham University, en Nueva York. Completó su doctorado en la Universidad de Yale.

CARLOS X. ARDAVÍN TRABANCO es profesor de Literatura Española en la Universidad de Trinity, en San Antonio (Tejas). Es autor de los libros *La pasión mediatunda*, *La transición a la democracia en la novela española* y *La torre de los panoramas*. Es además editor de los volúmenes *Valoración de Francisco Umbral, Vida, pensamiento y aventura de César González-Ruano* y *Poetas asturianos para el siglo XXI*. Ha coeditado las colecciones de ensayos *Oceanografía de Xènius* y *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo*.

IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO es profesor asociado en Washington University en Saint Louis. Es autor de *El canon y sus formas: la reinención de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*, *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, con el que obtuvo el premio LASA México 2010 a Mejor Libro en Humanidades, e *Intermitencias americanistas: ensayos académicos y literarios (2004-2009)*. Ha editado y coeditado siete colecciones críticas, la más reciente de las cuales es *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*.

CARLOS GAMERRO es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeñó como docente hasta

el 2002. Su obra de ficción incluye las novelas *Las Islas*, *El sueño del señor juez*, *El secreto y las voces*, *Un «yuppie» en la columna del Che Guevara* y los cuentos de *El libro de los afectos raros*. Sus ensayos incluyen *Harold Bloom y el canon literario*, *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos* y *Ulises: claves de lectura*. Ha traducido a Graham Greene, W. H. Auden, Harold Bloom y Shakespeare.

ELOY E. MERINO es profesor en la Northern Illinois University desde 1999. Autor de dos monografías sobre Camilo José Cela: *Con la pluma caliente, el escritor: el joven autor Camilo José Cela en su contexto (1939-1945): la obra y su expediente cívico* y *El nuevo Lazarillo de Camilo J. Cela: política y cultura en su palimpsesto*, y coeditor de varias compilaciones (entre ellas, *Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*).

DAMIÀ ALOU es licenciado en Filología Inglesa y doctor en Traducción e Interpretación. Entre los autores que ha traducido se cuentan Truman Capote, Elizabeth Gaskell, Philip Larkin, Vikram Seth, Wilkie Collins, Charles Dickens, Ernest Hemingway, Bernard Malamud, Aleksander Hemon y Harold Bloom. Es profesor de Traducción en la Universitat Pompeu Fabra, de Barcelona. Ha publicado una novela, *Una modesta aportación a la historia del crimen*, y un poemario, *De l'aiguamoll*. Colabora en el suplemento de libros del periódico *Ara*.

MARGARITA VALENCIA VARGAS ha dedicado su vida profesional a los libros como editora, docente, crítica literaria y traductora. Entre sus proyectos editoriales más interesantes se destaca el fondo de Carlos Valencia Editores, las colecciones literarias de Grupo Editorial Norma y las publicaciones de Libro al Viento. Ha escrito y traducido para las revistas *El Malpensante*, *Cambio*, *Arcadia* y *Guion* y para el periódico *La Prensa*. Coordina el Diplomado en Estu-

dios Editoriales del Instituto Caro y Cuervo y codirige *Los libros*, programa que se transmite por la radio pública nacional de Colombia.

FEDERICO PATÁN es poeta, profesor y traductor. Doctor en Lengua y Literatura Inglesas y catedrático de la UNAM desde 1969. Tradujo para el Fondo de Cultura Económica *Los vasos rotos* (1986) de Harold Bloom. En 1986 ganó el premio Javier Villaurrutia con su novela *Último exilio*. Entre sus publicaciones destacan: *Mujeres ante el espejo* (novela), *Bitácora de extravíos* (cuentos), *No existen los regresos* (poesía), *También Virginia Woolf* (ensayo), *El rumor de su sangre* (novela), *Árboles hay y ríos* (poesía) y *Esperanza* (novela).

MARCELO COHEN vivió en Barcelona de 1975 a 1996, donde fue redactor jefe de la revista cultural *El Viejo Topo*. Su obra narrativa incluye *El instrumento más caro de la tierra*, *El país de la dama eléctrica*, *Insomnio*, *El sitio de Kelany*, *El oído absoluto*, *El fin de lo mismo*, *Inolvidables veladas*, *Hombres amables*, *Los acuáticos*, *Donde yo no estaba* y *Casa de Ottro*. Prolífico traductor, ha vertido al castellano obras de Marlowe, Shakespeare, Ben Johnson, Ray Bradbury, William Burroughs, Martin Amis, Philip Larkin, Fernando Pessoa, Italo Svevo y Harold Bloom.

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA es Sterling Professor de Literatura Hispánica y Comparada en la Universidad de Yale. De su vasta obra crítica cabe destacar los libros *Love and the Law in Cervantes*, *Alejo Carpentier: the Pilgrim at Home*, *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, *Myth and Archive: a Theory of Latin American Narrative* y *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*. En el 2010 recibió en la Casa Blanca la prestigiosa National Humanities Medal de manos del presidente Barack Obama.

EMILIO ICHIKAWA es uno de los más prestigiosos filósofos cubanos de las últimas décadas. De 1985 a 1996 enseñó

Historia de la Filosofía en la Universidad de La Habana y sus escritos vieron la luz en las publicaciones cubanas más importantes. Desde el 2000 reside en los Estados Unidos. Entre sus libros cabe destacar *El pensamiento agónico*, *La escritura y el límite*, *La heroicidad revolucionaria*, *Contra el sacrificio* y su poemario *Everglades*. Actualmente reside en Homestead (Florida).

FRANCISCO JOSÉ MARTÍN es profesor de Literatura Española en la Universidad de Turín (Italia). Es autor de una numerosa obra crítica, en la que destacan *El sueño roto de la vida* y *La tradición velada*. Ha editado a Ortega y Gasset y Azorín y coeditado el volumen *El animal humano: debate con Jorge Santayana*. En el 2006 recopiló los escritos italianos de María Zambrano en *Per Abitare l'Esilio*.

EDUARDO LAGO es escritor, profesor y traductor. Reside en Nueva York desde 1987. Es profesor de Literatura en el Sarah Lawrence College desde 1993. Fue director del Instituto Cervantes de Nueva York. Ha traducido a Henry James, Hamlin Garland, John Barth, Sylvia Plath y Junot Díaz, entre otros. Ha publicado los libros *Cuentos dispersos*, *Cuaderno de Méjico* y *El incubo de lo imposible*. En el 2006 ganó el Premio Nadal con *Llámame Brooklyn*. Su segunda novela, *Ladrón de mapas*, vio la luz en el 2008.

Este libro electrónico se acabó de diseñar y componer en noviembre del 2012 con el programa Adobe Indesign CS2, del que se creó este documento PDF.

El tipo usado es Georgia y los cuerpos son 10 (para el texto normal), 22, 18, 14 y 8.

Este documento no está elaborado para servir de maqueta a un libro que haya de editarse en papel y encuadernarse; a ello se deben las medidas, nada ortodoxas, de los márgenes.

Sus dimensiones reales son 113 mm de ancho y 182,8 mm de alto. Tales medidas guardan la proporción áurea.



Nexofia



La Torre del Virrey