UNIVERSIDAD DE GRANADA

Facultad de Filosofía y letras

Departamento de Lingüística General

y Teoría de la Literatura

SOBRE HAROLD BLOOM Y SUS TEORIAS

TESIS DOCTORAL

Cristina Alvarez de Morales Mercado

Granada, Junio de 1997.

SOBRE HAROLD BLOOM Y SUS TEORIAS

Cristina Alvarez de Morales Mercado

Granada, Junio de 1997.

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Lingüística General

y Teoría de Literatura

SOBRE HAROLD BLOOM Y SUS TEORIAS

Tesis doctoral para aspirar al grado
de Dr. en Teoría de la Literatura.

Directora:

Dra. Sultana Wahnón Bensusan
Dpto. Lingüística General y Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada.

Aspirante:

Cristina Alvarez de Morales Mercado.

Granada, Junio de 1997.

Quiero expresar mi agradecimiento a aquellas personas que me han ayudado durante estos últimos años que se ha estado gestando este trabajo. En primer lugar, a mi directora de Tesis Doña Sultana Wahnón Bensusan, por su inestimable ayuda, sus sugerencias y correcciones siempre tan oportunas; y, sobre todo, por su amistad.

También deseo agradecer la ayuda a un colaborador muy especial, Harold Bloom, con el que he mantenido una entrañable correspondencia, que me ha ayudado en mi trabajo de investigación.

Además estoy agradecida al Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, así como al Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada que en su día hicieron posible la publicación de mi primer trabajo de investigación, que vió la luz en abril del año pasado, con el título Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom.

No quiero olvidar tampoco las consideraciones y oportunos comentarios que el poeta Antonio Carvajal me dió para analizar su "poema fuerte", que aparece estudiado en este trabajo.

Y, cómo no, a mi familia, a Paco y a mis amigos. Y especialmente a mi hermana María, que como siempre se ha encargado de las correcciones formales del trabajo. Gracias por aguantarme y estar ahí.

A mi familia y a Paco

INDICE

Página

INTRODUCCION 1

CAPITULO UNO: **La tradición oral** 11

1.1.- Dos visiones de la Cábala judía..... 13

1.2.- El "poeta fuerte" 31

1.3.- El Gnosticismo 36

1.4.- El concepto de "Misreading" como conformador de una nueva retórica 42

CAPITULO DOS: **Las Ratios Revisionistas de Harold Bloom** 46

2.1.- El camino hacia las Ratios 46

2.2.- Los tropos 52

2.3.- Las Ratios: La base de la teoría poética de Bloom 59

2.3.1.-Clinamen..... 60

2.3.2.- Tessera 65

2.3.3.- Kenosis 69

2.3.4.- Daemonization 75

2.3.5.-Askesis..... 80

2.3.6.- Apophrades 88

CAPITULO TRES: **La influencia del Romanticismo en la obra de Harold Bloom** 91

3.1.- Definición de Romanticismo a partir de los rasgos esenciales que conforman este movimiento 91

3.2.- El Romanticismo en la obra de Harold Bloom 100

3.3.- El concepto de "Poetic Crossing" como parte de la teoría poética de Bloom sobre el Romanticismo 108

CAPITULO CUATRO: **La influencia del pensamiento judío en la obra bloomeana** 116

4.1.- Sobre el Libro de "J" 117

4.2.- Dos judíos universales: Freud y Kafka 130

4.2.1.- Freud 130

4.2.1.1.- La teoría de la represión de Freud. 132

4.2.1.2.- El tema de lo sublime en Freud ... 135

4.2.1.3.- Una lectura Shakespereana de Freud.....139

4.2.2.- La obra de Kafka como producto de una sociedad burocrática 151

CAPITULO CINCO: **Sobre el canon occidental** 176

5.1.- La formación del canon. El canon eclesiástico. El canon medieval. El canon moderno: el caso italiano, el caso francés, el caso alemán y el caso español 179

5.2.- El concepto de canon en la teoría literaria norteamericana actual 187

5.3.- Comentarios sobre el libro de Harold Bloom: The Western Canon 198

5.4.-La escena literaria española y la polémica canónica en nuestra literatura 201

5.5.- Algunas conclusiones sobre el concepto de canon. 212

CAPITULO SEIS: **A propósito de Shakespeare** 217

CAPITULO SIETE: **Aplicación de las Ratios de Harold Bloom a un poema en lengua inglesa** 244

CAPITULO OCHO: **Aplicación de las Ratios de Bloom a poemas fuertes en lengua castellana: Nuestro mapa de la mala lectura** 254

8.1.- "Alturas de Macchu Picchu", del Canto General de Pablo Neruda 256

8.2.- Federico García Lorca y su "Oda a Walt Whitman" ... 271

8.3.- Antonio Carvajal y su poema "La parra de Leucodia. 283

8.4.- "Sólo a dos voces" de Octavio Paz 293

8.5.- "Elegía Primera (A Federico García Lorca, poeta)" de MiguelHernández.....306

APENDICE 316

7.1.- "As I ebb'd with the Ocean Life" 316

8.1.- "Alturas de Macchu Pichhu" 322

8.2- "Oda a Walt Whitman" 347

8.3.- "La parra de Leucodia" 354

8.4.- "Sólo a dos voces" 357

8.5.- "Elegía Primera (A Federico García Lorca, poeta)". 366

BIBLIOGRAFIA 374

- Bibliografía de Harold Bloom 374

- Bibliografía selecta sobre Harold Blomm 439

- Bibliografía general consultada 448

INTRODUCCION.

El trabajo que presentamos es un intento de aproximación a la obra del crítico norteamericano Harold Bloom, por una parte; y de análisis de diversos aspectos de la teoría literaria como la cuestión del canon, el estudio de Shakespeare o de Kafka etc., por otra.

Harold Bloom es uno de los más destacados teóricos norteamericanos. Nació en Nueva York en 1930. Estudió en la Universidad de Cornell y se doctoró en Yale en 1955. Desde entonces forma parte del profesorado de Yale, y en la actualidad ocupa la Cátedra Sterling de Humanidades. Es compilador

de más de treinta antologías, y autor de diecinueve libros, entre ellos Shelley's Mythmaking (1959), The Visionary Company (1961), Blake's Apocalypse (1963), Agon (1982), The Anxiety of Influence (1973), A Map of Misreading (1975), Kabbalah and Criticism (1975), The Book of J (1990), The Western Canon (1994) etc. Ha escrito también un importante número de Introducciones para la colección de la que es director, Modern Critical Views, de la editorial Chelsea House, de las que damos cumplida cuenta en la Bibliografía del presente trabajo.

Hasta ahora se le ha venido considerando como un integrante más de la llamada Escuela de Yale, de clara influencia derrideana, pero el propio Bloom asegura no pertenecer a ella; es más, niega que exista algún punto en común entre él, Paul de Man, Geoffrey Hartman o Hillis Miller, componentes de este Grupo.

Los datos que hemos podido recopilar sobre la actividad académica e intelectual de Harold Bloom no son muy abundantes, debido a que no existe una fuente bibliográfica que nos los proporcione; de ahí que los que se señalan a continuación sean producto de una labor de "rastreo" a lo largo de las entrevistas y artículos publicados sobre él hasta la fecha; así como de la correspondencia mantenida con el propio autor, quien nos ha facilitado en muchas ocasiones la labor de investigación, acalarando puntos conflictivos o confusos para nosotros.

En 1959 inicia Bloom su andadura por la teoría literaria con la publicación de su primer libro Shelley's Mythmaking, que ya había recibido el premio John Adison Porter en 1956. Diez años después de este premio comienza Bloom a darse a conocer en un Coloquio celebrado en Cérisy dirigido por George Poulet bajo el título: "Les Chemins actuels de la critique". Un mes después del Coloquio, Poulet asistió a un Simposio en la Universidad Johns Hopkins donde mostró una visión muy diferente de los temas por los que se interesaba la crítica francesa contemporánea. El tema principal de sus teorías era "el impacto del pensamiento estructuralista contemporáneo sobre los métodos críticos en los estudios humanísticos y sociales" (Martin, 1984: 36). Entre los asistentes al Congreso se encontraban Barthes, Todorov, Lacan y Derrida. En 1970 se publican las Actas del Simposio de 1966 en la Johns Hopkins, pero en esta ocasión con el título en inglés: "The Languages of Criticism and the Sciences of Man".

Ciertamente algunos críticos norteamericanos seguían de cerca el desarrollo del estructuralismo francés que iba destinado a una audiencia cada vez más amplia. En este sentido, recordemos, por ejemplo, ensayos como el de Hartman de 1966 titulado "Structuralism: The Anglo-American Adventure"; o el de Rosalie Colie titulado "Paradoxia Epidemica"; o el "Preface to Chaucer" de Robertson; "The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England" de Lipking; así como el "Keats" de Bate o "The

Gates of Horn" de Levin; que son ejemplos de cómo contribuyó esta década a formar la historia erudita e intelectual de la crítica literaria norteamericana.

Comenta Wallace Martin, al respecto, que "fue un tiempo en el que se combinaba la lectura lenta que habían popularizado los nuevos críticos con un conocimiento profundo del contexto histórico" (Martin, 1984: 37). Pues bien, los críticos que mejor ejemplifican lo que la crítica norteamericana ofreció en los años sesenta serían Paul de Man, con libros tan importantes como Blidness and Insight o Allegories of Reading, en los que los pares conceptuales empleados (ser empírico frente a ser ontológico, intención frente a expresión verbal, inmediatez frente a pasado, deseo frente a realidad, ser frente a lenguaje) han sufrido más el paso del tiempo que las interpretaciones que su uso produjo. Por su parte, Geoffrey Hartman escribió entre otros Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970, además de su famoso libro Criticism in the Wilderness, que es, sin duda, uno de los estudios más específicos y rigurosos sobre la critica literaria del momento. De Hillis Miller cabe destacar que, utilizando el método de análisis intrínseco de Poulet, construyó una relación evolutiva de la conciencia literaria desde el romanticismo; además de ofrecer unas muy interesantes conclusiones con su teoría de la "mala traducción" literaria en la misma línea en la que Harold Bloom plantearía su

teoría de la "mala comprensión poética".[1]

A pesar de las diferencias entre ellos, Hartman, Miller y Bloom compartieron, durante los años sesenta, un buen número de conviccines. Antes de 1970 eran ya considerados los auténticos críticos prácticos, y el valor de su crítica interpretativa no dependía ya de sus declaraciones ocasionales sobre cuestiones teóricas. Eran contrarios a realzar los aspectos lingüísticos y las estructuras de la literatura, no sólo porque desviaban la atención de la conciencia social, sino porque en manos de los críticos anteriores se habían utilizado para denigrar el romanticismo: un movimiento que estos teóricos, en cambio, defienden e incorporan como uno de los ejes sobre el que montan sus principios teóricos.

En cualquier caso, el Simposio de 1966 sirvió para evidenciar que todos los tipos de crítica que concedían una posición de privilegio al lenguaje literario eran cuestionados. En este sentido se podría interpretar este Simposio de dos maneras: a) demostró que los problemas de la forma literaria, del lenguaje de la conciencia y de la intencionalidad, concebidas de forma tradicional, perdían su especificidad cuando se redistribuían entre las

---

[1]Véase, al respecto, la obra de Hillis Miller: Cruce de fronteras: traducción de teoría, que se ofrece en Cuadernos teóricos, Nº4, que aborda entre otros aspectos el concepto de "mala traducción" elaborado por Miller. Un concepto que, sin duda, empieza a ser utilizado en los mismos años en los que Harold Bloom comenzara a hablar de "mala lectura", "mala comprensión" o "mala interpretación".

categorías lingüísticas y culturales del estructuralismo; b) Derrida demostró que el método estructuralista utilizado para efectuar esa redistribución se podía, a su vez, desmantelar. Podríamos resumir las conclusiones de este Simposio con unas palabras de Martin que dicen que "si Lacan o Derrida hubieran viajado juntos para asistir al Simposio, uno de los dos podría muy bien haber comentado al otro (como se dice que dijo Freud a Jung cuando llegaron a América para asistir a una reunión en la Universidad de Clark en 1909), `no saben que traemos la peste'" (Martin, 1984: 39).

Lo que sí es cierto es que Hartman, Paul de Man y Hillis Miller experimentaron el impacto del pensamiento de Derrida de forma más inmediata y profunda que muchos otros críticos norteamericanos, porque conocían el pensamiento europeo. Y, junto con Harold Bloom, han tratado tradicionalmente la relación entre el estudio de la literatura y otras disciplinas con el sólo propósito de mostrar por qué las metodologías empleadas en las ciencias no son interesantes para la literatura.

En el año 1973 Bloom dimite por algún tiempo de la Cátedra del Departamento de lengua inglesa debido a las duras críticas que fueron dirigidas contra él y contra su teoría -de una forma obsesiva por parte de la crítica europea, principalmente de la alemana. Pero en 1975 se reincorpora a la misma. Y a partir de este momento su actividad crítica se hace enormemente interesante, igual que ocurre con Paul de Man, Hartman y Miller, que desde

este año comienzan a ocupar un lugar destacadísimo dentro de la crítica norteamericana, y hasta hoy. Y es precisamente en este año cuando Bloom publica su libro A Map of Misreading en el que trata temas tan particulares suyos como el de la Cábala y la tradicón oral. Además de incluir parte de su teoría de las Ratios, ampliamente explicada en su famosísimo libro anterior The Anxiety of Influence. La mayoría de los puntos de vista de Bloom son gnósticos, y en este sentido él ve a Dios como un ser remoto de la Creación-Caída que realiza el trabajo de un Demiurgo. Para Bloom, además, lo "poetas fuertes" son versiones frescas del Demiurgo, y un "poema fuerte" no es sino una Creación catastrófica.

Pues bien, en este planteamiento han quedado expuestos a modo de pinceladas algunos de los puntos claves del pensamiento de Bloom, que pasaremos a analizar más detenidamente en el trabajo. Este quedará dividido en los capítulos siguientes:

1.- El primer capítulo se titula "La tradición oral" y en él se estudiarán las tradiciones cabalística y gnóstica, así como algunos de los conceptos típicamente bloomeanos: el de "poeta fuerte" o "misreading", para completar una primera visión de la teoría de Harold Bloom.

2.- En el segundo capítulo se estudiarán las seis Ratios de Bloom como

parte esencial de su Teoría poética. Tanto en este capítulo como en el anterior me veo obligada a recordar aspectos esenciales de la teoría de Bloom que ya fueran tratados por mí en mi anterior trabajo sobre este autor (Véase. Alvarez de Morales, 1996: 39-78).

3.- El tercer capítulo está dedicado al Romanticismo por ser éste un movimiento de gran interés poético para nuestro crítico.

4.- Un cuarto capítulo que analiza el famoso Libro de J de Harold Bloom como punto clave del pensamiento judío, al que está dedicado este punto; junto con el estudio de la obra -desde un punto de vista bloomeano- de dos escritores judíos universales: Freud y Kafka, que completarían la visión literaria de Bloom así como su propia memoria cultural.

5.- El quinto capítulo está dedicado a la polémica suscitada por el último libro de Bloom The Western Canon y en él se intentarán explicar algunas de las posturas más destacadas sobre esta cuestión.

6.- El sexto capítulo viene a ser una especie de alegato en favor de la teoría de Bloom de hacer a Shakespeare el centro de su canon y, con ello, del canon occidental. Se titula:"A propósito de Shakespeare", y aunque no

estudia sistemáticamente ninguna de las obras de este escritor, lo que sí se pretende con él es explicar el porqué de la elección de Bloom de este autor como figura central de su lista canónica.

7.- Los capítulos séptimo y octavo son la aportación práctica que se ha querido ofrecer en este trabajo para demostrar el grado de aplicabilidad de la teoría de Bloom. Así, en el capítulo séptimo se analiza, siguiendo casi de la mano de Bloom, el poema del poeta fuerte Whitman, titulado "As I Ebb'd with the Ocean Life", que servirá como parangón de los cinco poemas en lengua castellana analizados en el siguiente capítulo.

8.- En este capítulo construimos nuestro "Mapa de la mala lectura" a partir del estudio y aplicación de las seis Ratios de Bloom a cinco poemas de cinco poetas fuertes en lengua castellana: "Alturas de Macchu Picchu" de Pablo Neruda, "Oda a Walt Whitman" de Federico García Lorca, "La parra de Leucodia" de Antonio Carvajal, "Solo a dos voces" de Octavio Paz y "Elegía primera (A Federico García Lorca, poeta)", de Miguel Hernández.

Y, aunque la Bibliografía no se considere un capítulo, sin embargo, queremos subrayar la importancia de la misma en cuanto que recoge la mayoría de la producción bloomeana de una forma rigurosa y sistemática como

corresponde a un trabajo de investigación de esta índole, y, en cuanto que por ello, sería también una aportación importante para los trabajos futuros sobre este crítico.

En cualquier caso, y en palabras de Imre Salusinszky:

> Bloom ha sido quien consiguió recordar a todos, mediante sus escritos y su enseñanza, que el crítico no es una máquina de pensar. Como el poeta, el crítico sabe lo que es sentir y pensar; lo que es enamorarse y desenamorarse de un poema; y, sobre todo, lo que es luchar por tener voz (Salusinzky, 1989: 162).

'Trabajar en la abrumadora obra de Bloom no ha supuesto solamente el fruto de este trabajo y de lo que en él queda plasmado, sino que nos ha dado la oportunidad de acercarnos a una concepción mucho más amplia del mundo, de la vida y, sobre todo, de la propia literatura.

> El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo (Borges, 1967: 164)

CAPITULO UNO.

LA TRADICION ORAL.

Este capítulo se titula "la tradición oral judía" porque es uno de los temas más tratados por Bloom a lo largo de toda su obra. Sin embargo, no es un aspecto que nuestro crítico estudie de forma sistemática, pues son contadas las ocasiones en que Bloom recupera esta tradición por sí misma, es decir, dedicándole una obra completa, como, sin embargo, viene haciendo con otras cuestiones tales como la Cábala, el Gnosticismo, el concepto de "poeta fuerte" o el concepto de "misreading". Elementos todos ellos que, por otra

parte, serán de gran ayuda para describir el tema que nos ocupa. Por tanto, la tradición oral se analizará a partir de cuatro apartados principales de los que nos ocuparemos a continuación:

1.1 El primer apartado se refiere a **la Cábala**, que es uno de los puntos claves del pensamiento bloomeano.

1.2. En el segundo se estudiará el concepto de **"poeta fuerte"**, que nos aclarará algunas de las interpretaciones que Bloom hace de los poemas que considera más importantes a lo largo de la tradición romántica y que define como verdaderos "poemas fuertes".

1.3. En el tercer apartado se trata el tema del **Gnosticismo** y su relación con la tradición cabalística.

1.4. El cuarto apartado pretende aclarar el concepto, tan original en la Teoría de Bloom, de **"misreading"**. Es decir, la "mala lectura" que todo "escritor fuerte" debe hacer de la obra de los escritores que lo precedieron. No conocemos ningún libro de Bloom que no trate de la lectura de este o aquel texto concreto (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 39-40).

1.1. DOS VISIONES DE LA **CABALA** JUDIA.

Existen diferentes interpretaciones de la Cábala y, por ello, en este apartado se van a ofrecer las dos vertientes más interesantes de la misma, que han sido, sin duda alguna, las que con mayor fuerza y efecto han contribuido a la extensión de la tradición cabalística a lo largo de los siglos.

A) La primera sería la corriente recogida por el cabalista Gershom Scholem, cuyo centenerio se conmemora precisamente en este año de 1997 y que es, en opinión de Harold Bloom el mayor de los exegetas contemporáneos de la Biblia. Scholem defiende una postura más historicista de la tradición cabalística.

La Cábala es, en palabras de Scholem, "lo dado", "la tradición" (Scholem, 1988: 1). Para conocer mejor los orígenes de la Cábala se ha recurrido a un artículo de Beth Sharon Ash en el que analiza brevemente la tradición hebrea prácticamente desde sus orígenes hasta hoy en día, representada en nombres de la talla de Derrida o Bloom, que se siguen cuestionando muchos aspectos oscuros de la misma. Esta visión histórica de la Cábala no es sino una aportación más dentro de la amplia tradición de la que ésta forma parte.

Ash inicia su "background" a partir del año 586 a.c., que es

cuando esta nativa tradición hebrea fue dada al escriba babilónico Ezra, para el que la destrucción del Primer Templo y el exilio fueron acontecimientos que traumatizaron su memoria cultural y personal. Alarmado por el crecimiento del relajamiento moral y el fácil contacto con el mundo pagano -casi una ansiedad de profanación-, Ezra incitó a los judíos a renovar su convenio con el Libro (Ash se refiere a la Torá, la Palabra que Dios dió a Moisés). Pero no sería hasta que se llevase a cabo la "reconstrucción del Templo", cuando Israel llegaría a ser la nación del Libro: en su seno se constituyó la Torá (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 41).

Durante el período greco-latino, el judaísmo rabínico creó un nuevo comentario conocido como "Mishnah". La Mishnah es una estructura textual que supone la presentación de las interpretaciones de dos Sagas[2]: 1.-la que se refiere a la "Halakah", que está determinada por las sagas en la base de la tradición escrita y oral y establece precisamente cómo debe observarse la ley; y 2.-la que se refiere a la "Haggadah", que por el contrario trata de la creencia más que de la práctica (cfr. Lapidus, 1993 : 100).

Recordemos, en este sentido, que en el Talmud de Babilonia y de Palestina, por ejemplo, la discusión entre ambas, -Haggadah y Halakah-,

---

[2]Por "Sagas" entendemos en este contexto la definición que nos ofrece el D.R.A.E. y que dice así: son relatos novelescos que abarcan las vicisitudes de dos o más generaciones de una familia.

sigue situada dentro de una forma textual y lingúística fijada que responde a la siguiente estructura:

1.- La presentación de la ley religiosa como "Mishnah".

2.- La discusión Halakah de la ley propiamente dicha, a pesar de los desacuerdos entre las Sagas, y los pocos conceptos básicos de una naturaleza legal y de una forma común a todas ellas para conformar la Ley.

3.- Una historia haggádica en la que el héroe rellena la ley religiosa de acuerdo con su entendimiento personal y contrario a las prescripciones de las Sagas tal y como se encuentran en la empresa Halakah.

4.- Las reacciones de las Sagas a la Historia, indicando su opinión de los acercamientos de la Halakah y la Haggadah para completar la Ley (cfr. Lapidus, 1993: 102).

Y, es que efectivamente, a través de esta discusión talmúdica, las Sagas expresan una variedad muy grande de opiniones. Así, en el caso de una ley infringida en público, estas estructuras fijadas tendrán valor. Sin embargo, todos están de acuerdo en una cosa en el sector privado: en caso de un peligro mortal, un judío debe romper las leyes de la Torá, incluyendo aquellas conectadas indirectamente con la idolatría, con la excepción de una idolatría explícita de incesto y de asesinato.

Pero sigamos con el recorrido histórico de la Cábala de esta primera

vertiente. Años más tarde, Rabi Hillel reorganizó el conjunto de discursos e interpretaciones acumuladas hasta entonces, y desarrolló plenamente el aspecto de la ley oral: la Mishnah, que es distinta del Midrash porque es un discurso que no está atado a la escritura. Además, la lectura midráshica puede definirse como una exégesis por su intertextualidad radicalmente explícita. Por ello, si la midrash es una interpretación, será porque muestra cómo el significado es creado en las casi infinitas relaciones dialógicas de un texto con la Torá y el discurso de los lectores de ese texto con los otros (cfr. Boyarin, 1987: 547).

Resumiendo. La Torá oral significa la Torá expuesta oralmente en el proceso interactivo de una lectura dialéctica de la ley. El significado no está en el Cielo, ni es tampoco una voz que se escucha detrás del texto, sino que está en la propia Midrash, en las voces que están justo enfrente del texto. "La Torá escrita es la Torá que está escrita y la Torá oral es la Tora que es leída" (Boyarin, 1987: 545).

Después de Hillel, fue el rabino Akiba el que continuó con la tarea de luchar contra la opresión cristiana, a la que se vió sometido todo el pueblo judío ante el surgimiento del cristianismo. Pero hasta el siglo XII no se lleva a cabo una revisión de la literatura rabínica reinterpretada por Maimónides, según los principios aristotélicos. Es entonces cuando
se comienza a asentar la Biblia que sirve para recordar al creyente su

anterior conocimiento de Dios, a la vez que se orienta al no creyente. Sin embargo, sus signos son inadecuados todavía a la intensiva realidad divina, que solo se conocerá a través de la "vida en la fe" (cfr. Alvrez de Morales, 1996: 41).

Hasta la llegada del Cristianismo no se realiza la fijación de los códigos rabínicos, que eran unos misterios talmúdicos y unas piadosas tendencias judías que encontraron exposición directa en el movimiento cabalístico: "Los místicos desarrollaron su esoterismo en el mismo centro del judaísmo rabínico" (Ash, 1987: 69). Por su parte, los cabalistas pretendieron en todo momento establecer el significado literal de la Torá, aunque abogaban por la innovación de la tradición, buscando una nueva y original exposición adecuada a sus deseos.

Durante la Edad Media, se produce la diáspora judía, y los místicos como Isaac Luria, fundador ya en Palestina de la Cábala zohárica, vuelven a establecerse dentro de la tradición rabínica judía que consideró el Libro como "una entidad independiente entre el hombre y dios". De este modo se nos recuerda que la sabiduría no es algo "secreto" sino referido a los principios normales de exposición. La Cábala ya no es simplemente una herejía de reorganización, "la antitética batalla contra la ortodoxia"; sino que también está movida por el deseo de usar el lenguaje a imitación de Dios, lo que no quiere decir que sea el deseo de reemplazar las palabras de Dios por las del

hombre.

Y es en este sentido en el que Bloom nos plantea su teoría de la revisión, derivada de una dialéctica entre las tendencias más heréticas de la "Cábala (Gosticismo) y la aceptación cabalística del Libro fundador". Porque el mismo Bloom se presenta como un judío educado para ser talmudista, de modo que limita su actividad a la de un comentador de los textos poéticos y religiosos que él considera "fuertes", y así, consigue edificar con un vocabulario adecuado toda su teoría sobre el "constructor poético" (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 42). Ya que para entender los elementos que conforman el Talmud hay que estudiar no sólo la crítica de su redacción, sino también la historia de la tradición en la que éste está inscrito, así como las fuentes de su crítica y la forma que esta crítica adopta (cfr. Bokser, 1980: 47-48).

Harold Bloom dice que la Cábala entre los hebreos quiere decir recepción: "aprender a estimar y reverenciar a los sujetos antiguos". El estudio que Bloom ofrece de la Cábala se basa en la interpretación que el cabalista Gershom Scholem ha hecho de ella. Porque ésta es, en opinión de nuestro crítico, uno de los ejemplos más abrumadores del escritor capaz de realizar esa "mala lectura" del conjunto de la Cábala. Es tan abrumador el peso de su obra (se refiere a la obra de Scholem) que a partir de ella no es posible llegar a una fuerte "mala lectura" propia de los textos cabalísticos.

De hecho, Bloom asegura que podemos necesitar varias generaciones antes de que otro punto de vista de la Cábala exista para nosotros. Scholem es una figura Miltónica: "El ha realizado una mala-lectura tan fuerte de lo que él llama el gnosticismo judío, lo que es por supuesto un oxímoron. Simplemente diría que estoy más bajo el impacto de Scholem que Borges o Derrida" (Cañeque, 1984: 57).

Quede claro, por tanto, que Bloom aceptará de sumo buen grado todas las interpretaciones que Scholem hace de la Cábala porque se trata ya de "malas lecturas" de un "escritor fuerte". En este sentido recogemos la idea de Scholem de que la Cábala contribuyó a la comprensión de la psicología histórica del judaísmo; y de que los cabalistas intentaron descubrir el misterio del mundo como un reflejo de la existencia divina misma. "Sus imágenes, en las que se condensaban sus experiencias, se hallaban en estrecha relación con las experiencias históricas del pueblo judío, es decir, con experiencias que en el siglo XIX parecían haber perdido su actualidad" (Scholem, 1978: 1-2).

También Robert Alter confirma el fuerte peso que el cabalista ejerció en la obra de Bloom porque, en opinión de Alter, Gershom Scholem es uno de los críticos modernos más interesantes, pues por encima de todo, fue un hombre académico y un soberbio historiador. Además luchó enormemente por recobrar y explicar su complejo legado espiritual sirviéndose de los

instrumentos que le proporcionó la Filosofía (cfr. Alter, 1994: 430-431).

Para Scholem, igual que para Bloom, todos los textos cabalísticos son interpretativos o especulativos, y lo que interpretan es un texto central que posee autoridad y que puede ser tomado como un texto en sí mismo: "el Zohar o Libro del Esplendor, de finales del siglo XIII y que se ha considerado con el rango de texto sagrado" (Scholem, 1978: 4). Bloom nos recuerda que el creador de la Cábala zohárica fue Isaac Luria, también llamado ARI, que en el siglo XVI creó la Teoría regresiva de la creación, esto es, "una revisión de la Teoría cabalística emanativa de la creación" (Bloom, 1975:5). ARI fue el último gran cabalista, y entendió la Cábala como un estudio e interpretación de los llamados "tres estados": el primer estado se llama **zinzum**, que es "la doctrina de la contracción". Según esta doctrina el universo fue creado mediante un proceso de contracción del Creador, para dejar su lugar libre en el Universo (cfr. Barnatan, 1986:70). El segundo es el **tikkun** que supone para Luria la Redención de Israel, lo que significa la redención de todas las cosas. El tikkum es la meta final del Universo. Y, el tercer estado es el llamado **sevirath hakelim**, que es una imagen zoharística de la agonía de los reyes primitivos (cfr. Scholem, 1978: 123), o, lo que es lo mismo, la "ruptura de los recipientes", unos recipientes que se quebraron al recoger el flujo lumínico que provenía de las "sefirots" (figuraciones complejas de Dios). Además, no podemos olvidar que lo que la doctrina de Isaac Luria refleja

realmente es el trauma de la expulsión de España o, si existe, de hecho, una ur ión significativa causal entre el campo sabático y la Ilustración hebrea: la Haslakah (cfr. Alter, 1994 :431).

Asistimos, por tanto, a una renovación del mismo Dios que en un primer momento se retira del mundo (**zimzum**) para que el hombre sea capaz de organizar el caos y restablecer la armonía que falta (**tikkum**) tras la ruptura de los "recipientes" (**sevirath hakelim**).Se ha considerado interesante describir la Teoría de la creación cabalística porque Bloom hace de estos tres estados luriánicos parte de su Teoría, sobre todo cuando los asume como tropos y los traslada a sus Ratios (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 43).

Respecto de estos tropos, Bloom dice que el tropo es una palabra o frase usada en un sentido no literal; una figura que se hace común por su uso. "Los tropos sustituyen unas palabras por otras, pero las figuras no necesitan apartarse de su normal significado" (cfr. Bloom, 1975a: 93). Y, es que, para Bloom, un tropo es un error gustoso, una especie de falsificación, un elemento, por tanto, que facilita al "poeta fuerte" tergiversar y "mal interpretar" el texto precursor. Los seis tropos que nuestro crítico estudia y atribuye a cada una de sus Ratios son tomados de la tradición Retórica. El mismo Vico ya los usaba, aunque él solamente recogía cuatro: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía: los que Bloom añade son la metalepsis y la hipérbole. Y con ellos construye su Teoría de las Ratios revisionistas (que

estudiaremos en el siguiente capítulo). Por ello creo conveniente ofrecer al lector las definiciones de los seis tropos citados y facilitar así la comprensión de la teoría bloomeana:

1) La **metáfora** "ha sido considerada tradicionalmente como una comparación abreviada (...) En la metáfora, el mecanismo de desplazamiento semántico puede producirse a través de un término intermedio que tiene propiedades inherentes que son comunes a los dos términos que hacen de punto de partida y punto de llegada de la metáfora" (cfr. Marchesse, 1986: 256). Este tropo forma parte de la llamada Ratio Askesis.

2) La **metonimia** "es una figura de transferencia semántica basada en la relación de contigüidad lógica y/o material entre el término "literal" y el término sustituido." (pág. 262). A esta figura retórica le corresponde la Ratio Kenosis.

3) La **sinécdoque,** "como la metonimia, es una figura semántica que consiste en la transferencia de significado de una palabra a otra, apoyándose en una relación de contigüidad" (pág. 383). Este tropo entra a formar parte de la llamada Ratio Tessera.

4) La **ironía** "consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la cual las palabras primeras parecen indicar: el lector por tanto debe efectuar una manipulación semántica que le permita

descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso", (pág. 221). La ironía forma parte de la Ratio Clinamen.

5) La **hipérbole** es "una figura lógica que consiste en emplear palabras para expresar una idea que está más allá de los límites de la verosimilitud" (pág. 198). Este tropo se corresponde con la Ratio Daemonization.

6) Y el último de los tropos que Bloom recoge en su Teoría de la Poesía es la llamada **metalepsis** que "es un tipo de metonimia en el que la transposición de un término a otro se realiza por medio de un elemento sobreentendido" (pág. 261) A la metalepsis le corresponde la Ratio Apophrades.

Una vez definidos los tropos, podemos volver a la Cábala, que es el tema de este capítulo. Si ésta es la tradición, "lo dado", se comprenderá que nuestro crítico se pregunte también por el significado que tiene la "tradición literaria", y si viene "dada" también, como ocurre con la Cábala. Es una pregunta muy interesante porque nos lleva a plantearnos si debemos elegir a la tradición, o por el contrario es ésta la que nos elige a nosotros; además, ¿qué pasará si uno intenta escribir, enseñar o leer sin el sentido de una tradición? (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 44)

Bloom se proclama a sí mismo como el gran defensor del logocentrismo occidental. Asegura que lo que Derrida llamó Escena de la Escritura depende de la Escena de la Enseñanza, y claro ejemplo de ello lo tenemos en la poesía

que es desde sus orígenes crucialmente pedagógica. Para Bloom la tradición literaria comienza cuando un "autor fresco" es conocedor simultáneamente no sólo de su propia lucha contra las formas y la presencia de un "precursor", sino que lucha también contra todo lo que llegó antes que él. Por tanto, para él la tradición es principalmente oral, porque además de estar formada por el conjunto de todo lo dado, es la tradición que se transmite de generación en generación, como ocurría con la poesía en sus orígenes (ibid.)

Recordemos, sin embargo, que para Derrida "no hay nada fuera del texto", y que cuando se escribe se hace para esconderse de lo único que nos puede "vestir", la escritura, el texto, del que debemos conocer sus reglas para poder interpretarlo, porque de otra forma quedaría imperceptible para nosotros. La única manera de que el texto tenga una presencia, por tanto, es gracias a la escritura, que es el verdadero fármaco que repara y produce, acumula y remedia, aumenta el conocimiento y reduce la pérdida de memoria (cfr. Derrida, 1981). Sin embargo, hay una distinción fundamental entre Midrash y Deconstrucción. Porque para los rabinos, la lectura práctica es una recuperación de la presencia, esto es, una especie de recreación de un nuevo momento de la Torá oral, lo que es, al mismo tiempo, siempre un texto nuevo que presenta también una lectura de la Torá escrita. En términos literarios, se puede decir que existe una tensión entre el significado del texto acotado en su contexto original y el contexto presente (cfr. Boyarin, 1987:

543).

Pues bien, si para Bloom, la palabra, el logos, es lo primero y para Derrida es la escritura lo único verdadero, queda aclarada la afirmación que hacíamos en la Introducción del trabajo, en la que se decía que nuestro crítico no pertenece a la llamada Escuela de Yale, que no es sino continuadora del pensamiento derrideano: "el pensamiento de Derrida ha inspirado muchas corrientes de crítica literaria (...). La más importante es la llamada Escuela de Yale representada en especial por Paul de Man" (Wahnón, 1991: 176). O quizás habría que ampliar el concepto de Escuela de Yale.

Para Bloom, muy platónico en este sentido, un clásico será aquel que conozca, que sepa cómo enseñar y transmitir el saber oralmente, es por tanto un "ciudadano de primera clase" (Bloom, 1975a: 34). Como el que existía en tiempos del emperador Antonino y como el que debería de ser el profesor de Literatura actual: capaz de unificar el arte de la lectura y escritura, y concebirlas como una actividad dual. Es el profesor que aunque intenta ser imparcial, "no puede evitar elegir entre los estudiantes o ser elegido por ellos, porque ésta es la verdadera naturaleza de la enseñanza. La enseñanza literaria- nos sigue diciendo Bloom- es precisamente la misma literatura; ningún escritor puede elegir a sus precursores hasta que él no sea elegido por sus profesores (...). Y los estudiantes fuertes, como los escritores, surgirán en los sitios y en los tiempos más inesperados" (cfr. Bloom, 1975a:

39). Y con esta aclaración dejamos también contestada la pregunta de si somos elegidos por la tradición, como ocurre ciertamente, o, por el contrario, somos nosotros los que la elegimos a ella.

Se ha llegado a un punto esencial del trabajo, que es la idea bloomeana de que la Cábala es ante todo tradición oral, que por ser tradición nos elige y por ser oral se transmite por el discurso hablado, que es la misma Palabra que Dios dió a Moisés. La Cábala, al ser una tradición, opera como lo que se podría llamar un mito tácito de la continuidad: la sabiduría se asume para ser inmemorable, válida para todo tiempo y en todo tiempo; y, aunque las circunstancias externas puedan cambiar, se transmite como una herencia preciosa de una generación a otra, ofreciéndose como guía para las vidas que están por venir (cfr. Alter, 1994: 437).

Es conveniente caer en la cuenta de que siempre que Bloom se refiera a la palabra, al discurso, lo hará con el sentido que tiene el término hebreo **davbar**, que quiere decir hablar, actuar y ser todo en uno; frente al concepto **logos** que únicamente implica la palabra, lo que se dice, lo que discurre sin orden alguno.

La tradición oral defiende el prestigio de los orígenes que son recreados en la tradición poética como una "fijación sobre el precursor como profesor o sabio, o sobre el padre poético como un dios mortal" (Bloom, 1973a: 59). De ahí que ninguno de nosotros pueda escribir, enseñar o pensar

o incluso leer sin imitar al "precursor", porque lo que se imita es lo que otra persona ha hecho: la escritura, enseñanza, pensamiento o lectura de esa persona"(íbid). Estamos ante uno de los temas más específicamente bloomeanos, el de la "ansiedad de la influencia", que es definida por nuestro crítico como una especie de melancolía que siente el "poeta fuerte" por las palabras precursoras (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 46)

Resumiendo. La Cábala, por supuesto, significa actualmente "tradición" en hebreo, pero lo más interesante en ella es la idea de que la Cábala es un cuerpo extraordinario de un lenguaje retórico o figurativo, lo que de hecho no es sino una teoría de la Retórica, que en definitiva es la que ofrece Harold Bloom a lo largo de su obra crítico-teórica. Además, la explicación que Scholem ofrece de ella es tan formidable que se acerca más a ese lenguaje retórico que al simplemente histórico. En este sentido descubrimos que ningún otro cabalista anterior a él fue capaz de ofrecer una versión tan fresca y acertada de la Cábala como la suya.

B) La segunda visión que se ofrece de la Cábala en este trabajo está iluminada por la interpretación que el cabalista gallego, descendiente de alemanes, Nachman Krochmal realizó de la misma. Esta vertiente viene a completar y a avalar en cierto sentido las ideas expuestas en el apartado anterior, aunque en otras ocasiones su postura ante la tradición cabalística

no sea igual, pues en esta última se defiende el aspecto más filosófico de la Cábala mientras que en la anterior se defendía más su aspecto histórico.

Es curioso e indicativo que a principios del siglo XIX, en Alemania, quizá el estudioso más serio de la Cábala fuera Franz Josef Molitor, un cristiano influido enormemente por el romanticismo místico de Franz von Baader. En el Este de Europa, sin embargo, donde los judíos estaban mucho menos sujetos a las presiones de la asimilación a partir de la emancipación, la joven "Ciencia del judaísmo" toma una forma más nacionalista. En concreto, en Italia, por ejemplo, donde la ilustración judía tomó un curso más o menos similar con S.D. Luzzato, se hizo, sin embargo, más hostil a la Cábala y a sus contemporáneos de la Europa del Este. Recordándoles a los suyos que solamente estableciendo una legitimidad filosófica de la Cábala podría el misticismo judío ser rescatado de su escasa comunicación.

Pues bien, dentro de este panorama se sitúa Nachman Krochmal, un cabalista que tuvo una actitud muy positiva frente a la Cábala, y desveló que sólo podría encontrar la expresión de ésta al transformar el misticismo en filosofía. Nacido en Galicia, donde vivió toda su vida, Krochmal fue parte de una creciente Ilustración de la Europa del este. Escribía exclusivamente en hebreo, y sus traducciones del alemán al hebreo sirvieron para la transmisión de las ideas occidentales al Este.

Krochmal estaba seguro de que el mayor peligro para el Judaísmo

tradicional era el pensamiento histórico que alienaba al judío de su tradición. Y creía, por ello, que solamente adoptando y transformando el pensamiento histórico secular, el Judaísmo tradicional podría ser defendido contra el ataque de la historia, de modo que el Judaísmo sólo podría salvarse uniéndose al enemigo.

Esta visión historicista de la tradición cabalística sería precisamente la que iluminaba los trabajos de un cabalista como Gershom Scholem. Sin embargo, no hay duda de que la adaptción de Krochmal del historicismo alteró profundamente al mismo Judaísmo tradicional en su largo proceso de formación. Aunque Krochmal, en realidad, trabajó de acuerdo con la Cábala, tuvo un lugar más reputado en la historia judía que sus contemporáneos, pues su argumento estaba basado en grandes contradicciones que reflejan, por otro lado, la ambigüedad de un acercamiento histórico al Judaísmo informado por un racionalismo idealista (cfr. Biale, 1981: 87).

Según Krochmal, la Cábala pareció ganar una posición filosófica por su asociación con determinadas tradiciones filosóficas como el Gnosticismo, el Neoplatonismo, la Filosofía de Maimónides y el Idealismo del siglo XIX. Y, lo que aún es más importante, la Cábala, desde su punto de vista, sería una especie de anticipación de los argumentos de Gershom Scholem, pues sugerían enormes similitudes entre el Gnosticismo y la Cábala, tales como las nociones comunes de ese Dios escondido del que este cabalista hablaba (pág. 88).

La historia de la Cábala de Krochmal sigue precisamente el curso del tercer ciclo en la historia judía y, en opinión de éste, comienza después de la revuelta de Bar Kokhba en el siglo II, llegando a su madurez en el período gaónico y empezando a declinar a la muerte de Namanides en el siglo XIII; hasta llegar a su final definitivo en 1648. En este sentido, la Cábala floreció en el tiempo de la filosofía de la Alejandría judía hasta Namanides y, entonces comenzó a degenerar. Alcanzó su madurez en el período gaónico, precisamente cuando la historia judía como un todo en sí mismo alcanzó su punto de mayor madurez en este tercer ciclo. Krochamal avanza así en una teoría basada en la idea de que los cabalistas de Babilonia han desarrollado ya la doctrina de los sefirots en el período gaónico. De este modo también sus especulaciones pudieron ser llevadas a través de Italia hacia España. El sistema de los sefirot aparece así, en la literatura clásica de la Cábala de España con el Sefer Bahir, Zohar, Sefer Ha-Temunah y Sefer Raziel (pág. 90).

Para Krochmal, por tanto, la literatura clásica fue derivada de los panfletos de Babilonia pero de una forma degenerada de la literatura más temprana. Palabras como Zohar eran ya parte de la fase en declive del tercer ciclo de la historia judía. (Recuérdese que será el Zohar o el llamado Libro del Esplendor, sin embargo, el que se contemple como Libro sagrado por los cabalistas españoles a partir precisamente de Isaac Luria). El Gnosticismo y

la Cábala fueron, según Krochmal, doctrinas que durante este período se correspondieron con la fase de florecimiento del tercer ciclo, pero llegaron a desprestigiarse e incluso a ser heréticas en la fase de declive del mismo. "El destino de la Cábala fue una parte integral del desarrollo general y desenlace de la historia judía durante este ciclo" (pág. 91).

Por tanto, la Cábala de esta segunda vertiente fue una especie de compendio de todas las divinidades de las tradiciones de una nación. Pero estaba en un nivel más alto que las religiones de esas naciones porque incluía todos sus espíritus parciales, aunque su modo de representación fuera igualmente sensual.

1.2. "EL POETA FUERTE".

Bloom define y estudia el concepto de "poeta fuerte" a lo largo de su obra de una manera exhaustiva y casi obsesionante, desde sus primeros libros Shelley's Mythmaking o Blake's Apocalypse, como ejemplos embrionarios que le permitieron formar su teoría sobre el "poeta fuerte", hasta el culmen de esta teoría con libros posteriores como A Map of Misreading, The Anxiety of Influence etc. (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 46).

La teoría de Bloom sobre el "poeta fuerte" está fundamentada en dos aspectos que hay que considerar previamente para comprenderla mejor. Uno de ellos es la noción nietzscheana de "superhombre" y otro es la relación edípica formulada por Freud que situaría al joven poeta (al efebo, embrión de un "poeta fuerte") en una situación de inferioridad respecto de su padre poético, que es su principal precursor.

Bloom considera que "cada poeta fuerte de la tradición occidental es una especie de Jonás o profeta renegado" (cfr. Bloom, 1970: 19). Es un poeta que debe luchar contra las fantasías porque está obsesionado desde el principio con sus orígenes poéticos. Debe "mal interpretar" al padre por el acto crucial de la "mala comprensión, que es la reescritura del padre. Se puede decir que es ese "poeta moderno que escribe después de los gigantes de cualquier tradición" (Cañeque, 1984: 56). Leer es para el "poeta fuerte" un acto que requiere un esfuerzo enorme de retorcimiento o tergiversación del "poema precursor". De ahí que en el libro Kabbalah and Criticism, Bloom asegure que el lector es al poema lo que el poeta es al precursor; y que leer es por tanto, algo más que desglosar la lectura y por ello nuestro crítico ve en la escritura una falsificación (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 46).

El "poeta fuerte" únicamente será capaz de escribir un poema si ha sido capaz de "mal interpretar" la obra del "precursor" y, tras "limpiar" su conciencia, acceder libremente a formar parte de la tradición, la misma

tradición de la que en un principio se tuvo que "desviar"; después de haber estado vagando por un camino de purgación y soledad que le permitió expiar sus culpas, y acceder a la obra de su padre poético.

Esta soledad o solipsismo al que Bloom se refiere cuando habla del "poeta fuerte" tiene unos marcados tintes nietzscheanos; en concreto recuerda el momento en que este autor hablaba de la sensación del silencio, "un silencio espantoso que reina en torno nuestro". La soledad -dice más adelante este filósofo de la negación- está envuelta en siete velos impenetrables. "Se vive entre los hombres, se habla con los amigos; pero estamos en un nuevo desierto, porque ninguna mirada nos hace señas de inteligencia. Todo lo más que encontramos es rebeldía. Se siente angustia de todo y ante todo, lo cual es debido al enorme derroche de las fuerzas defensivas que caracterizan el acto creador" (Nietzsche, 1985: 194-5).

Y, es que efectivamente cuando el "poeta fuerte" ha llegado a conseguir el rango superior de "Poeta creador", es cuando empezará a sentir la angustia de la "influencia", esa melancolía del precursor. La ansiedad que siente el poeta es la única forma que éste tiene para tergiversar y "mal leer" el texto del precursor; porque de no ser así, lo que el poeta haría es una lectura débil. Bloom dice que igual que hay "malas lecturas débiles", también las hay "fuertes", como hay "poemas débiles" y "fuertes", pero no hay lecturas correctas porque de acuerdo con Derrida en este aspecto, la lectura

del texto es necesariamente la lectura de todo un sistema de textos, y el significado siempre vagabundea entre los otros textos: "el significado de un poema solo puede ser otro poema" (Bloom, 1973c: 94). De modo que un poema fuerte comienza a serlo cuando se conoce y muestra que se debe "mal leer", ya que leer es imposible porque el texto recibido ya tiene su interpretación.

De hecho, para llegar a ser un poeta fuerte, el poeta-lector comienza con un tropo o una defensa que es una mala lectura, o quizá deberíamos hablar del tropo de la mala lectura. Un poeta al interpretar a su precursor, puede falsificar su lectura, que, de hecho, es lo que el poeta fuerte tiene que hacer. Es decir, lo que el poeta fuerte debe conseguir es tergiversar el texto precursor y ofrecer una "versión fresca" del texto mal interpretado. Esta relación un tanto especial entre el nuevo "poeta fuerte" y su padre poético, o precursor, no es sino una relación edípica, o si se prefiere freudiana. Recordemos, al respecto, lo que Freud comentaba sobre este tipo de relación:

> Sucede como si el sujeto se dijera, movido por un sentimiento de rebeldía: No necesito nada de mi padre y quiero devolverle todo lo que le he costado. Bajo el dominio de estos sentimientos construye entonces la fantasía de salvar a su padre de un peligro de muerte, quedando así en paz con él (Freud, 1985: 171-2).

No olvidemos que Pozuelo Yvancos también considera que Bloom, utilizando nociones freudianas de "family romance", lo que hace es interpretar la historia de la poesía como una relación de dominio y liberación del dominio en seis fases, que vendrían a resumir las seis Ratios de Bloom, sobre las que construye su original Teoría poética (cfr. Pozuelo Yvancos, 1988: 157).

En la explicación que Bloom ofrece en su libro The Anxiety of Influence, para precisar su teoría del "poeta fuerte", comenta que cuando decimos que el significado de un poema sólo puede ser otro poema, podemos referirnos a una serie de poemas:

- El poema o poemas precursores.
- El poema que escribimos como lectura nuestra.
- El poema rival, hijo o nieto del mismo precursor.
- Un poema que nunca se escribió, es decir, el poema que debería haber escrito el poeta en cuestión.
- Un poema compuesto a partir de alguna combinación de todos estos.

El poema -sigue diciendo Bloom- es la melancolía que siente el poeta por no ser el primero. El fracaso de no haberse engendrado a uno mismo no es la razón del poema, ya que la poesía comienza a partir de la ilusión de libertad,

de la sensación de que la prioridad es posible. Pero el poema, a diferencia de la mente, es creación humana, es una cosa hecha y como tal realizada (cfr. Bloom, 1973c: 195-96). Porque, como asegurara Nietzsche, sólo el genio, en el acto de la creación artística y en cuanto se identifica con este artista primordial del mundo, sabe algo de la eterna esencia del arte, y, entonces, como por milagro, tiene el don de volver sus ojos hacia sí mismo para contemplarse en la introspección; "ahora es a la vez sujeto, poeta, actor y espectador" (Nietzsche, 1985: 504).

En definitiva, un verdadero "poeta fuerte" que ha conseguido superar a su precursor. Un artista titánico que encontró en sí la arrogante convicción de que era capaz de crear hombres, o por lo menos de poder aniquilar a los dioses olímpicos, (que no eran otros que sus precursores), porque poseía una sabiduría tal que no sólo estuvo a la altura de sus padres poéticos sino que además los superó una vez que tuvo que estar expiando durante mucho tiempo con un sufrimiento eterno.

1.3. **EL GNOSTICISMO.**

En este apartado se analiza qué entiende Bloom por el concepto de Gnosticismo, además de explicar qué es para él un poeta gnóstico y, en definitiva, si la Cábala participa, en algún sentido, de esta doctrina de los

primeros tiempos de la Iglesia, llamada Gnosticismo. Antes de pasar a estudiar la definición bloomeana de Gnosticismo se considera oportuno definir este término: "el Gnosticismo es una doctrina filosófica y religiosa de los primeros tiempos de la Iglesia, mezcla de la cristiana con creencias judaicas y orientales, que se dividió en varias sectas y pretendía tener un conocimiento intuitivo y misterioso de las cosas divinas" (D.R.A.E., 1992 : 1043).

La Cábala es una mezcla de Neoplatonismo y Gnosticismo, de hecho, el Gnosticismo comenzó como una religión de los intelectuales en la Alejandría helenística. Tiempo después, esta ciudad llegó a ser el centro del gnosticismo cristiano que era muy parecido al gnosticismo judío porque en ambos su Evangelio es el Evangelio de la Verdad. En este sentido Bloom considera el Gnosticismo como "un modo de interpretación, incluso como un modo de contar una historia o leer un poema" (cfr. Bloom, 1982: 4). Así, el método gnóstico será un método puramente hermenéutico, como el que utiliza Bloom cuando pone en práctica su Teoría poética.

En el mismo sentido es en el que Bloom entiende que el método somos cada uno de nosotros, es decir, que el texto no admite una única lectura; es más, solamente se podrá acercar a él aquel que sea capaz de "tergiversarlo" y "mal interpretarlo". Por ello, cuando nuestro crítico estudia la raíz etimológica de "saber", dice que no está lejos de la raíz de la palabra

"gnosis", ya que en ambas se refiere a "percibir directamente ya con la mente ya con el sentido, aprehender clara y ciertamente" (Bloom, 1982: 57). Sin embargo, un gnóstico, en opinión de Bloom, nunca aprende nada porque aprender es un proceso en el tiempo, y los poemas viven contra el tiempo y el espacio: "un poema fuerte es siempre un poema tardío o que está en contra del tiempo y del espacio" (ibid.) Recuérdese que los poetas fuertes han sufrido la conciencia de su "atraso": "al haber llegado tarde a la historia de la poesía, temen que sus padres poéticos ya hayan utilizado toda la inspiración disponible" (cfr. Selden, 1987: 114).

Se ha hecho referencia al tiempo y al espacio -los elementos bajtinianos- en el párrafo anterior, y en este sentido debemos dejar claro lo que ambos significan en la Teoría bloomeana del Gnosticismo. Por un lado, Bloom asegura que el tiempo de la gnosis es lo que Shelley llamó "la sombra envidiosa", y que estéticamente se trata de una contracción de significado. En este sentido, el matiz temporal en Bloom vendría determinado por lo que él llama la Ratio Kenosis, en la que se da una ruptura de la totalidad del poeta en pequeños fragmentos que entrarían a formar parte de una discontinuidad en la tradición temporal poética (véase Kenosis).

Por su parte, el espacio vendría determinado por la transcendencia gnóstica que necesita una palabra capaz de definir la importancia de "este mundo", nuestro "universo de la muerte". Bloom advierte que la única manera

posible de salirnos de este "universo de la muerte" es gracias a la evasión, que es siempre una "mala interpretación", o una "mala lectura y comprensión". En ella, la influencia literaria es vista no como una transmisión benigna sino como una deliberada "mala lectura" perversa, cuyo propósito es aclarar el precursor así como el espacio que cada uno de nosotros ocupamos: "los rabinos dijeron de Dios que El es el lugar del mundo, pero el mundo no es su lugar" (Bloom, 1982: 40).

Y es que, en opinión de Hartman, Harold Bloom, como revisionista que es, se acerca al Gnosticismo desde el lado más oscuro: el freudiano. Y así, llama a su Teoría de la lectura una Teoría de la "mala lectura", porque está muy cerca del llamado emersonianismo negativo. En este sentido, Bloom entiende a cada escritor como un demiurgo que falsifica o "mal lee" su fuente, que es siempre más sublime, porque se trata ya del texto canonizado de otro escritor-demiurgo: su padre poético. Recordemos, por ejemplo, cómo sublimó Bloom a William Blake, viendo en él al gran revisionista, incapaz de estar sometido a la Biblia, y para ello se valió de un argumento gnóstico: negar la última autoridad de la escritura bíblica (cfr. Hartman, 1980: 52).

Además, la analogía que Bloom dibuja entre el pensamiento crítico y el ficticio está reforzada por una analogía entre el pensamiento crítico y el religioso, a pesar del hecho de que la crítica, como una actividad distinta a lo científico, está a menudo en conflicto con los sistemas religiosos. Bloom,

por tanto, lo que hace es establecer paralelos entre los movimientos religiosos heterodoxos y descubrir en ellos el impulso gnóstico como si de un impulso ortodoxo se tratase.

Hemos recorrido el camino del gnóstico de la mano de Bloom, y así, resumiendo lo dicho, recordemos que se había partido de un espacio general: el espacio del "universo de la muerte". Para llegar a otro más concreto, que es el espacio del nombre gnóstico, el Evangelio de la Verdad que proviene de Dios, el "Gran Creador". Este espacio concreto es también el **Aura** de la que hablaba Walter Benjamin y que es definida como ese lugar en el que se desintegra lo conocido, el conocedor, así como el espacio en el que ambos se encuentran integrados (cfr. Jarque, 1992: 203). Marilyn Gaddis Rose, por su parte, define el "Aura" como la verdad no expresada detrás de un lenguaje particular y que nos indica el universo del lenguaje puro" (Rose, 1982: 163). Sin embargo, Bloom asegura que los poetas gnósticos, en su lucha con las palabras, se dividieron y separaron de la palabra verdadera (la del precursor), y de hecho, tendieron más hacia una estancia gnóstica de la "mala comprensión", en vez de tender hacia una lectura más tradicional (la que nos indica "el universo del lenguaje puro"). Lo que quiere decir que los modelos gnósticos insisten siempre en una "mala interpretación" del texto, que es lo mismo que pretende Bloom (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 49).

Por ello, para Bloom, una poesía que no vuelva a un origen

verdaderamente divino está siempre en el trabajo de imaginar su propio origen, o de contar una mentira persuasiva sobre éste mismo origen. Hablar de persuasión nos lleva, por tanto, a movernos dentro del campo de la Retórica, o de la "lógica poética"(como Vico la llamó), y que es en Bloom un elemento esencial para realizar el acto de la "mala comprensión": "la mala lectura de la mala lectura fuerte es todo lo que la cultura literaria puede esperar enseñarnos ya que cuestionar la eficacia moral de la lectura implica ahora un **shock** " (cfr. Bloom, 1982: 3).

Bloom dice que en nuestros días amar la poesía sigue siendo una pasión gnóstica porque el amante suspira por ser otro Demiurgo", otro creador, otro dios. En este sentido es en el que nuestro crítico afirma que la poesía tiene que ser amada antes de que podamos conocerla como poesía, y debe inspirar ambivalencia en nosotros. El lenguaje -nos sigue diciendo Bloom - no requiere amor de nosotros, puesto que el lenguaje no llega a ser poesía hasta que sabemos que el lenguaje nos está contando mentiras (recuérdese que para Bloom el tropo a partir del cual se forma el lenguaje poético, es una mentira, un "error gustoso"); y estas mentiras forman parte del acto de la muerte, del desamor, que es palabras de Paul De Man "el único acto poético auténtico" (de Man, 1971: 223).

Bloom encuentra, además, muy acertada la descripción de Paul de Man del error de la figuración, en el sentido de que asegura que este concepto de

la figuración demuestra que podemos entender la Retórica, no ya en términos de su epistemología, sino en términos poéticos (cfr. de Bolla, 1988: 77).

Como colofón al estudio del Gnosticismo vamos a retomar unas palabras muy significativas de nuestro crítico que resumen en gran parte todo lo dicho:

> "El Gnosticismo no puede fallar porque todo él es antitético a una existencia natural, a la temporalidad, e incluso a la identidad psíquica". (Bloom, 1982: 87). Y también: "El Gnosticismo es la implícita, la inevitable religión que frecuentemente nos informa sobre los aspectos de la poesía posilustrada, incluso donde esa poesía ha parecido al principio una última fase del Romanticismo. Estoy intentando desarrollar una visión cabalística de la textualidad e influencia de su paradigma" (Bloom, 1976 a: 213).

1.4. EL CONCEPTO DE "MISREADING" COMO CONFORMADOR DE UNA NUEVA RETORICA.

El concepto de "misreading" puede dar lugar a confusión e incluso a "mala interpretación", si no se sabe exactamente a qué se refiere Bloom cuando lo utiliza. En realidad este término es "más sonoro que útil" (Hartman, 1993: 52), y nos alerta del hecho de que la lectura no es puramente

desinteresada, contemplativa o teórica, como generalmente ha pretendido la tradición que adoptó el ideal cientificista. De este modo no cabía la posibilidad de realizar una lectura de un texto más práctica o puramente crítica, porque ello induciría seguramente al error. Sin embargo, es este error el que Bloom prefiere porque es un "error gustoso", que le permite la "mala lectura" de cualquier "texto fuerte". Recordemos que, para Paul de Man, toda lectura es también una tergiversación, una aberración: "la lectura es alegórica y la escritura crítica esencialmente falaz o engañosa porque el texto es autodeconstructivo" (Pozuelo Yvancos, 1988: 153).

Cuando Bloom utiliza este término en su A Map of Misreading, lo hace a partir de la idea de que "la interpretación de un poema necesariamente es siempre una interpretación de la interpretación que ese poema hace de otros poemas" (Bloom, 1975: 75). De lo que se deduce que cuando nosotros interpretamos un poema particular estamos respondiendo a su interpretación de los poemas anteriores. De modo que es la influencia la que establece la relación entre los poemas, y esa "mala lectura o mala comprensión es el nombre dado al proceso por el que el efebo crea el nuevo texto" (de Bolla, 1988: 36). Pues en el acto de la interpretación, el lector no expone el significado del texto que lee, sino las relaciones entre los significados. Para Bloom, -asegura Peter de Bolla-, el proceso de la interpretación no se sitúa en la puerta entre el lector y el texto sino entre el texto y su lectura del

mismo.

De lo que se está tratando aquí es de cómo un poema se refiere a toda una serie de poemas precursores que conforman una tradición, una tradición que a su vez es la que sitúa al poema y ayuda al poeta fuerte y también al lector fuerte a realizar la "mala comprensión" del mismo.

Para estudiar el concepto de "misreading" es necesario tener muy presente la importancia que Bloom le concede a la relación entre los textos y cómo esa relación en muchas ocasiones está determinada por "desvíos tropológicos", esto es, el desvío, o Clinamen que produce el primero de los tropos propuestos por Bloom en su Teoría de las Ratios (Véase la Ratio Clinamen).

Además, muy relacionado con el concepto de "misreading" está el de "antitético". Término este último utilizado por Bloom en muchas de sus obras. Él define que la lucha que el efebo establece en su camino de purgación y purificación hasta llegar a ser un verdadero "poeta fuerte" es una lucha antitética contra los gigantes de toda la tradición. En este sentido, la teoría bloomeana comienza a leerse de acuerdo con sus propios principios de descripción y análisis, de modo que la idea primaria de la influencia, una vez que ha sido analizada y examinada en términos de los seis tropos, está sujeta a una lectura retórica en la que el tropo y el significado literal llegan a ser los antagonistas en la batalla mortal sobre el lenguaje poético (cfr. de Bolla,

1988: 39). Así, la búsqueda continua que experimenta el poeta fuerte en su camino estaría dentro de esa lucha antitética de la que habla Peter de Bolla.

Y, es que efectivamente leer un texto poético aplicando el molde bloomeano es seguir insistiendo en la "ansiedad de la influencia" en su sentido tropológico. Es leer entre el significado que el poema da al texto precursor y el significado que se da a sí mismo, esto es, saber su propio significado y el desvío tropológico impuesto por la "ansiedad de la influencia", de la que hablaremos extensamente en el siguiente capítulo, a través de la exposición de las seis Ratios de Bloom.

Te prometo el destierro y el desierto, la sed y el rayo que parte en dos la roca: te prometo el chorro de agua (Octavio Paz, 1975: 98).

CAPITULO DOS.

LAS RATIOS REVISIONISTAS DE BLOOM.

2.1. EL CAMINO HACIA LAS RATIOS.

Las Ratios de Bloom constituyen la parte esencial de la Teoría poética de este crítico. Y en este sentido serían su aportación más original en el terreno de la Crítica y Teoría literarias.

Antes de 1970, Miller, Bloom y Hartman comienzan ya a ser considerados como los "críticos prácticos" de más nivel dentro de la Crítica

y Teoría literarias norteamericanas: "el valor de su crítica interpretativa no dependía de sus declaraciones ocasionales sobre cuestiones teóricas" (Martin, 1984: 38), sino más bien al contrario, de su exarcebado interés por interpretar/ "mal interpretar" cualquier texto, principalmente los poéticos, y darle un significado particular. Estos críticos, por tanto, se mueven dentro del terreno de la más pura Hermenéutica (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 58).

Ejemplo de lo que se acaba de comentar lo tenemos en el libro de Bloom: The Anxiety of Influence, en el que dedica a sus Ratios todo su esfuerzo teórico crítico. El propio autor no presenta este trabajo con las siguientes palabras:

> Este pequeño libro ofrece una Teoría de la Poesía en el sentido de una descripción de la influencia poética, o la historia de las relaciones intra-poéticas. Un objetivo de esta Teoría es correctivo: idealizar nuestras aceptadas relaciones de cómo un poeta ayuda a formar a otro poeta. El otro objetivo, también correctivo, es intentar proporcionar una poética que alimentarán una crítica práctica más adecuada (Bloom, 1973c: 5).

El crítico de la Escuela de Yale, Paul de Man, sin embargo, no ve tan claro este propósito de Bloom, y así comenta en Blidness and Insight, que el mencionado libro de Bloom, The Anxiety of Influence, en contraste con

algunos de sus primeros libros, contiene pocas lecturas detalladas, además de que la considerable erudición de Bloom no es especialmente evidente. "A pesar de su título, no es realmente una Teoría de la poesía" (de Man, 1971: 268).

En cualquier caso, y a pesar de las críticas que Paul de Man hace de este trabajo, debemos tener en cuenta que si bien la rigurosidad ha sido menos determinante en este libro de Bloom, las aportaciones que ha hecho en el campo de la Crítica y la Teoría literarias son de gran valor, en cuanto que revisa y actualiza, en cualquier caso teorías y pasajes poéticos que en cierta medida ya estaban canonizados.

Además, con The Anxiety of Influence Bloom nos hace caer en la cuenta de que siempre que en él hable de Historia poética, lo hará para referirse también a la "Influencia poética" que existe desde que los poetas fuertes crearon esa Historia por una "mala lectura" del otro, de modo que hicieron más claro su espacio imaginativo. De hecho, poetas como Wilde -comenta Bloom- son un claro exponente de la idea de que cada discípulo saca algo de su "maestro", de su "precursor", y de que la influencia siempre está presente en el "poeta fuerte" en el momento de crear su "poema fuerte".

La "angustia de la influencia" se convierte así en el eje central de la Teoría poética de Bloom, sobre el que monta su Teoría poética de las Ratios. Recordemos que hay escritores que hablan de esta ansiedad y la aceptan como

tal y otros que, por el contrario, no la entienden como parte conformadora de su obra. Por ejemplo, para Wilde la influencia es algo inmoral, porque supone darle al otro su propia alma y hacerlo partícipe, con esta acción, de sus propios sueños y pensamientos. Mientras que el poeta Stevens, cuando trata el tema de la influencia del precursor, nos advierte que él no está en modo alguno influenciado por nadie, ni siquiera por los poetas Eliot o Pound, como siempre le atribuyó la Crítica (cfr. Bloom, 1973c: 7).

Se trata, por tanto, de dos poetas que niegan estar en modo alguno influenciados por los poetas que los precedieron. Sin embargo, Bloom está convencido de que todo escritor que sea "fuerte" -y los dos poetas citados lo son-, está influenciado por alguien lo quiera o no, lo reconozca o no; porque la influencia poética es una variedad de la "melancolía" o, mejor dicho un "principio de la ansiedad" que todo escritor sufre. En este sentido, la influencia poética o "mala comprensión" poética es necesariamente el estudio del círculo de la vida del **poeta como poeta**.

Además, es muy importante tener en cuenta que la influencia de la que Bloom habla es la misma influencia entendida en términos freudianos, esto es, la influencia que ejerce el padre en el hijo y que siente éste también por su padre, en definitiva por su precursor. Nos referimos a la familia romance de la que Freud habla, y que en términos bloomeanos no sería sino la "mala comprensión poética" que implica un estudio de las relaciones entre los

componentes de la misma y sobre todo entre los poemas que ellos escriben y por los que vaga el significado.

Sin embargo, no sería justo reducir la Teoría de la influencia poética de Bloom a términos freudianos, pues ésta sería más oportuna para relatar la trayectoria teórica de Bloom en los años setenta, ya que en los ochenta Bloom se decanta más por un trabajo sistemáticamente teórico, y a su vez menos influenciado por Freud. Se trataría, por tanto, como lectores, de:

> leer a Bloom como si él estuviera diciendo que el poeta sufre por lo que Freud llama ansiedad por el padre, ya fuera real o poética, y hablar de una crítica que prefiere exponer una adaptación simplista del concepto freudiano, que es activado primero como una teoría del inconsciente, o bien, distinguir una lectura literaria histórica de la tradición poética que sería casi como leer a Bloom en términos freudianos" (de Bolla, 1988: 20).

La ansiedad de la influencia forma siempre parte del poeta, pero sobre todo es una ansiedad que se deja traslucir en el propio texto poético: "cada poema es una mala interpretación del poema padre. Un poema no es la superación de la ansiedad, sino que es esa ansiedad" (Bloom, 1973c: 94). Pero es que además ser un poeta supone reconocer en en el texto poético la ansiedad de la influencia que el poeta puede seguir estudiando en términos

de su propia percepción del yo, en términos de su propia economía síquica. (En cualquier caso el término de "ansiedad de la influencia" se estudiará prácticamente en cada una de las Ratios que vienen explicadas a continuación, y por ello no nos vamos a extender más aquí en este punto).

Hacia 1975 publica Bloom su A Map of Misreading, libro que, como se sabe, se refiere a la Cábala y a la tradición oral judía. Pues bien, también incluye Bloom en este libro parte de su Teoría de las Ratios, y así, en cada poema de cualquier "poeta fuerte" que estudie, decubrirá la presencia de una de esas Ratios, que son los elementos conformadores de su Teoría, y en opinión de Bloom son los típicos tropos que se repiten de forma constante y reiterada en toda la tradición romántica. Recuérdese que estos tropos eran: la ironía, la sinécdoque, la metonimia y la metáfora, y que ya fueron utilizados por Vico en el siglo XVIII, que los asumía como parte conformadora de su poesía. Además de estos, Bloom añadía -como se vió- dos nuevos: la hipérbole y la metalepsis (Bloom, 1975a: 62).

Como hicieran Hartman, de Man o Miller, Bloom también retoma la tradición romántica, más en concreto la de la poesía romántica, para exponer la mayor parte de sus interpretaciones y lecturas de textos. Para ello se vale de la más pura Retórica, la constituida por los tropos: "Paul de Man, por ejemplo le enseñó a Bloom cómo traducir su terminología políglota utilizando términos sacados de la Retórica" (Martin, 1984: 43).

Y así, a través de los seis tropos, Bloom ofrece seis interpretaciones de la influencia, seis caminos de lectura/mala lectura de las relaciones intra-poéticas, lo que significa seis caminos de lectura de un poema, seis caminos que intentan combinarse en un esquema de una completa interpretación, que es en su conjunto retórica, psicológica, imaginativa e histórica.
Las seis Ratios de Bloom son: **1. Clinamen, 2. Tessera, 3. Kenosis, 4. Daemonization, 5. Askesis y 6. Apophrades**, términos todos ellos tomados de la tradición cabalística, de la Biblia o de textos clásicos, donde tenían un significado bien distinto al que Bloom les va a conferir en su Teoría. Lo que nuestro crítico pretende con estas Ratios es presentar una visión crítica para el lector actual que "ha asesinado" la poesía de su propia tradición al pretender realizar una lectura de ésta. Puesto que lo único que un lector como tal puede hacer con el texto poético es "mal interpretarlo" y realizar por tanto una "mala lectura" del poema (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 60)

2.2. LOS TROPOS.

A lo largo de dos importantes trabajos de Harold Bloom: The Anxiety of Influence, y A Map of Misreading, se ha ido descubriendo toda una Teoría poética que anticipa lo que se puede considerar como una Nueva Retórica del texto. En realidad, la propuesta de Bloom de estructurar a partir de cuatro

tropos de la tradición literaria clásica, por un lado, y dos nuevos que él añade a este corpus teórico, por otro, es una idea muy novedosa. Que viene a representar además las diferentes facetas de un movimiento retórico más amplio sobre el tan conocido concepto de la "influencia".

Los seis tropos que Bloom recoge en la que podríamos definir como su Nueva Retórica serían la ironía, la sinécdoque, la metonimia, la hipérbole, la metáfora y la metalepsis, definidas ya en el capítulo anterior.

Pues bien, a partir de estos tropos Bloom ofrece una interesante Teoría poética, la de sus seis Ratios: Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonization, Askesis y Apophrades, a cada una de las cuales les correspondería uno de los tropos indicados, por ese mismo orden.

Bloom define el concepto de tropo en su libro A Map of Misreading, y dice así:

> Los tropos entonces son necesariamente errores sobre el lenguaje, definiéndose últimamente contra los peligros mortales del significado literal, y más inmediatamente contra todos los otros tropos que intervienen entre el significado literal y la fresca apertura al discurso. Vico dice que todos los tropos se reducen a cuatro: la ironía, la metonimia, la metáfora y la sinécdoque, lo cual se une al análisis de Kenneth Burke de lo que él llama "Los cuatro tropos maestros" en el apéndice a su Gramática de los Motivos. Seguiré a ambos, a Vico y a Burke en mi propio análisis, excepto que yo añadiré dos tropos más: hipérbole y metalepsis, a la clase de

> tropos maestros que gobiernan la Poesía de la Posilustración, siguiendo a Nietzsche y a de Man al necesitar mis tropos de la representación para ir más allá de la sinécdoque en el período de las representaciones del Romanticismo (Bloom, 1975: 94).

Además, cada uno de los tropos implicaría una serie de aspectos que tienen mucho que ver con la terminología psicoanalítica y también con la gnóstica. Así, el tropo primero, el de la ironía, implicaría a su modo un dualismo al tratar las relaciones de presencia y ausencia; y sería el tropo que corresponde a la Ratio Clinamen. En cuanto al tropo de la sinécdoque implica un completar y una antítesis en la propia labor del poeta, y sería el tropo típico de la segunda Ratio, la llamada Tessera. El tercer tropo es la metonimia, y se corresponde con la Ratio kenosis, que supone un vacío interior total por parte del "poeta fuerte" que será capaz entonces de recibir el poema precursor con la conciencia limpia. El cuarto tropo es la hipérbole, y es el propio de la Ratio Daemonization, que sería una especie de alegato de la sublimidad, con todas las connotaciones que ésta implica de lo grande, lo bello, lo grotesco y lo terrible, a la vez o alternativamente. El quinto tropo es la metáfora, y sirve para acentuar en el poema fuerte el solipsismo propio del poeta, así el camino de purgación que tiene que recorrer para expiar sus culpas. Hasta llegar al último tropo, el de la metalepsis, gracias al cual el

poeta es capaz de traer de la muerte a sus precursores. Es la meta final que persigue todo "poeta fuerte" para poder realizar, ya por fin, el acto de la "mala comprensión poética", lo que implica siempre una tergiversación del poema o poemas anteriores.

Como se puede apreciar, el campo en el que se mueven los tropos de Bloom es una mezcla de campo sicológico y gnóstico, en cuanto que recoge términos y aspectos tanto de uno como de otro para configurar su Teoría. Sin embargo, "la intensidad de su vocabulario privado a veces amenaza con aplastar los intentos de Bloom de verificar su Teoría de la poesía con una lectura práctica de los poemas, y de bloquear las habilidades del lector para alcanzar la extensión total del hacer de la Retórica tradicional" (de Bolla, 1988: 63).

Por otra parte, hay que tener en cuenta que la insistencia de Bloom en el complejo sentido del sujeto y de la correspondiente labor subjetiva de la lectura, a veces se puede tomar como un indicio de la resistencia de Bloom a la Deconstrucción, que se supone siempre como opuesta a los aspectos subjetivos del lenguaje y del significado.

Efectivamente, los intentos de Bloom para separarse de la Deconstrucción podrían percibirse mejor en toda su Teoría de los tropos y las Ratios. Sin embargo, recuérdese lo que Paul de Man comenta al respecto, que desde el momento en que empezamos a tratar con sistemas de sustitución,

estamos gobernados por los modelos lingüísticos más que por los naturales o sicológicos (cfr. de Man, 1971: 274), que son precisamente los que pretenden dirigir la teoría bloomeana.

Cuando Bloom analiza la obra de los poetas fuertes en su "Mapa de la mala lectura", procura siempre demostrar detalladamente "las interconexiones entre el tropo como figura y el tropo como defensa, y estos se hacen más visibles en la descripción bloomeana de la retórica; lo cual, le permite, por otra parte, acercarse a la Teoría de Paul de Man cuando éste último afirma que entre la retórica como sistema de tropos y la retórica como una persuasión hay una aporía, un límite o duda que no se puede definir. Además asegura en su Blidness and Insight que lo que Bloom quiere pensar al hacer esta distinción entre tropos y defensas, es ir más allá de la dimensión ahistórica contrastada de la retórica en su dimensión diacrónica. Es decir, Bloom entiende la estrategia de lectura de de Man como una contribución o una epistemología constreñida (cfr. de Bolla, 1988: 68). Porque lo que Bloom defiende verdaderamente es que el error que produce una falsa epistemología es un error productivo que sea capaz de generar un espacio interpretativo mayor, moviéndose, eso sí, siempre dentro del campo de la poesía.

Por tanto, la diferencia principal entre la teoría de la figuración de Paul de Man y la de Harold Bloom, es que el primero se basa en una larga extensión de procedimientos identificativos en el descubrimiento de la

presencia de un tropo particular, que a su vez se basa en el significado de las palabras tomadas por los transportistas de la figuración, es decir, los que llevan el desvío tropológico. En otras palabras, los significados, sean propios o impropios, permiten a uno identificar la presencia de un tropo o una figuración más general. Mientras que para Bloom la figuración puede determinar la expresión antes que el significado. Esto es, para Bloom la figuración determina el lenguaje, mientras que para de Man el significado determina la figuración (cfr. de Bolla, 1988: 69).

Pues bien, esta diferencia de opiniones se percibe más claramente en el capítulo que Paul de Man dedica a la teoría de Bloom en su libro citado más arriba, y supone una lectura muy crítica del libro de Bloom The Anxiety of Influence.

En este sentido, la primera crítica fuerte que de Man hace al libro de Bloom se dirige a las nociones de retórica usadas por Bloom, que según Paul de Man, se han basado en una regresiva nostalgia para el sujeto. Además, el concepto de influencia bloomeano se hace, en opinión de de Man, demasiado obsesivo y "el argumento del mismo se mantiene en términos edípicos y la historia de la influencia se cuenta en el lenguaje naturalista del deseo" (de Man, 1971: 272). De hecho, ninguna Teoría de la poesía es posible sin un momento epistemológico verdadero cuando el texto literario es considerado desde la perspectiva de su verdad o falsedad, más que desde el punto de

vista del amor-odio. Pero lo que aún es más difícil de solucionar es que el libro de Bloom, -en opinión de Paul de Man-, presenta la dificultad, o mejor, la imposibilidad de leer y, por inferencia, la indeterminación del significado literario (pág.273).

Sin embargo, y a pesar de estas críticas de Paul de Man a la obra de Harold Bloom, hay que tener en cuanta también que de Man apoya la insistencia de Bloom en explicar sus términos de "misprision" y "misreading" (que ya estudiamos en su momento).

Dice Paul de Man, al respecto:

> Las categorías de la mala lectura de Bloom no sólo operan entre autores, sino también entre los varios textos de un solo autor o, con un texto dado, entre las distintas partes, bajando a cualquier capítulo particular, párrafo, frase, y finalmente, llegando al juego entre el significado literal y figurativo con una sola palabra o un signo gramatical (de Man, 1986: 276).

Pero de lo que no hay duda es de que, a pesar de las críticas que de Man lanza contra el trabajo de Bloom, al final quiere hacerle justicia y termina su ensayo diciendo que lo más interesante de The Anxiety of Influence no es la teoría literal de la influencia que contiene sino el juego estructural entre los seis tipos de mala lectura, las seis "intrincadas evasiones" que gobiernan

las relaciones entre textos (cfr. de Man, 1971: 176).

Se puede, por tanto, terminar esta polémica entre los dos críticos de Yale recordando que hablar de tropos es igual que hablar de Ratio (en la Teoría de Bloom). Y por ello se recoge a continuación la definición que Bloom da de "ratio", y que servirá también para introducir el siguiente apartado que trata de explicar cada una de ellas.

Comenta Bloom que:

> La ratio matemáticamente significa la relación entre dos cantidades similares determinadas por un número de tiempos, en el que uno contiene al otro. En la ciencia monetaria, la relación cuantitativa en la que un metal se establece respecto del otro según su valor en dinero. También mantiene su significado de "pensamiento", y sospecho que lo elijo en principio porque Blake asocia "ratio" con el Newtonismo, y lo usa para significar "una relación reducida o poco creativa entre dos términos de la misma magnitud". Mis ratios revisionistas son las relaciones entre términos iguales, porque el último poeta siempre magnifica al precursor en el acto de su falsificación (o su interpretación) (Bloom, 1975 a: 95).

2.3. LAS RATIOS: LA BASE DE LA TEORIA POETICA DE HAROLD BLOOM.

2.3.1. Clinamen.[3]

Para estudiar esta Ratio es conveniente que analicemos por separado tres espectos que nos ayudarán a comprender mejor las características de la misma y su valor en el conjunto de la Teoría de Bloom. a) En primer lugar, se verá la relación que establece entre Satán -como el primer poeta moderno-, y Dios o, mejor dicho frente a Dios; b) también se tendrán en cuenta las primeras definiciones que nuestro crítico da sobre la "ansiedad de la influencia"; c) así como se estudiará el sentido que tiene en la Teoría bloomeana el concepto de "desvío" del "poeta fuerte" respecto de la obra de su precursor (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 61).

a) Bloom asegura que los poetas de todas las épocas contribuyeron a la creación del Gran Poema, ésto es, del conjunto de lecturas que se han venido haciendo a lo largo de los siglos del texto poético, así como de la Palabra de Dios. En este sentido solo los "poetas fuertes" podrán leer/ mal

---

[3]Clinamen, which is poetic misreading or misprision proper; I take the word from Lucretius, where it means a "swerve" of the atoms so as to make change possible in the universe. A poet swerves away from his precursor, by so reading his precursor's poem as to execute a clinamen in relation to it. This appears as a corrective movement in his own poem, which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved, precisely in the direction tat the new poem moves.

leer el texto precursor, y además únicamente ellos podrán leerse entre sí. Como le sucede a Satán, el primer poeta moderno, porque es el poeta que golpea el suelo del Infierno, en lo malo él encuentra bondades; él elige lo heroico, y acepta a un Dios distinto de él mismo, "un Dios que es historia cultural de los poetas muertos" (Bloom, 1973c: 21). En realidad, para Bloom ningún poeta desde Adán y Satán ha hablado un lenguaje tan libre como el suyo. Porque todos leyeron la Palabra de Dios pero no fueron capaces de tergiversarla; y, únicamente aquel que se "desvíe" de la palabra precursora, -como hace Satán- podrá llamarse "fuerte". Pues bien, con esta idea se ha llegado a una de las explicaciones de la Ratio, la que trata sobre el "desvío". Ahora sí se comprenderá que el poeta para llegar a ser un poeta fuerte haya tenido que separarse del precursor y tras tergiversar su obra podrá crear la suya propia: su "poema fuerte" (íbid.)

Además de representar Satán la figura que fue capaz de tergiversar la Palabra divina, implicó también una gran ironía, porque Satán fue una alegoría involuntaria sobre la irónica situación del poeta moderno. Satán tiene un precursor abrumador: Dios. Tiene una lucha abrumadora para afirmar que él está auto-creado cuando grita con gran furia: "No conocemos ningún tiempo en el cual no éramos como somos ahora". Y éste es para Bloom el dilema completo del "poeta moderno", de ese poeta que escribe después de los "primeros gigantes de cualquier tradición". Porque ha de luchar contra

"potencias incomensurables e incongruentes": los textos precursores o la Palabra de Dios. La ironía, para Bloom, está basada fundamentalmente en un contraste de esperanza y realización, en la forma en que el sentido siempre viene a ser engañoso y siempre es otra cosa de lo que se esperaba, lo que de hecho es sólo otra versión. Y esta es la gran ironía del poeta fuerte, que es la misma que Satán trata de producir. Quiere producir vida pero produce muerte, aunque no sea su propia muerte, pero es muerte al fin. Lo que produce es su propia ausencia de prioridades. Tener que confrontar esto se convierte en su problema en el poema de Milton, de ahí que este tome una terrible venganza contra él. Habla por última vez de Satán, de forma adecuada, en la cumbre del monte Afetos al comienzo del libro cuarto. Después de eso, Milton lo degenera rápidamente y, en opinión de Bloom, con tremenda injusticia (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 62). Y es que como comenta Mario Praz en su interesantísmo libro La carne, la muerte y el diablo, es indudable que la figura de Satanás expresa, como ninguna otra, como ningún otro o tipo del poema, algo en lo que Milton creía con fuerza: la energía heroica (cfr. Praz, 1948: 81).

En la misma línea de "lo demoníaco" y "lo satánico", recordemos lo que para Benjamin significan estos términos. Cuando Benjamin se refiere a lo demoníaco es para hablar de la llamada "pérdida del aura", que supone sin lugar a dudas una degradación del arte, porque si el artista pierde lo que lo

distingue de los demás mortales, "su aura", lo sublime, deja de ser una verdadero artista o "poeta fuerte" (cfr. Jarque, 1992: 202).

Para el poeta, entonces, la historia adquiere un cierto sentido melancólico por ese mundo que se ha perdido, vive en un mundo en el que la Redención es inseparable de la destruccción: "el Mesías no viene únicamente como redentor, El llega como el sometido del Anticristo" (Wolhfart, 1981: 1010). Por tanto, ahora el poeta tiene la difícil tarea de despertar de la oscuridad, y recuperarse de su Caída al Abismo, pero esto lo va a conseguir únicamente si puede "desviarse" del terrible esplendor de su herencia cultural. En este sentido es en el que nos dirá Bloom que lo que da placer a la crítica en un lector, puede dar ansiedad al poeta. "Esta ansiedad, este modo de melancolía, es la ansiedad de la influencia, el oscuro y demoniaco campo" (Bloom, 1973c: 25), en el que nos adentramos de la mano de Bloom. Bloom redefine el concepto de influencia y asegura, por ejemplo, que nada se puede hacer con las fuentes, porque la influencia emana de textos que un poeta nunca ha leído, o más surrealísticamente, se puede hablar de una transposición de influencias. En el sentido de que el último poeta se deja influir por el anterior.

b) Cuando el primer poeta descubre la dialéctica de la "influencia", descubre una poesía externa e interna a él mismo, y entonces es cuando comienza un proceso que terminará sólo cuando no tenga más poesía con él.

Nuestro crítico ejemplifica el concepto de "influencia", con nombres de la talla de Johnson, que definió "influencia" en 1955, como "una cosa moral o astral" (Bloom, 1973c: 27). Algo parecido a lo que Freud dijo al referirse al romance familiar de que el poder moral había llegado a ser un legado de la melancolía. La influencia como imitación es ser capaz de convertir la sustancia o riqueza de otro poeta a su uso particular: "Ben Johnson no siente la ansiedad como una imitación, para él imitar es un duro trabajo" (ibid.).

Por su parte, Lichtenberg afirmaba que le gustaba admirar a los grandes hombres, sobre todo a aquellos cuyos trabajos no entendía, porque hacer justo lo contrario es también una forma de imitación. En este sentido es en el que Bloom propone su Clinamen, es decir, como la separación y el desvío del texto precursor, de modo que el nuevo poeta fuerte cree un texto propio y distinto al texto que imita, que es el texto primero (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 63).

Siguiendo con el tema de la "ansiedad de la influencia", detengámonos ahora en Milton, que constituye para Bloom el problema central de la historia de la influencia poética en inglés. "Es el gran precursor, Wordsworth es el gran revisionista, Keats, Wallace Stevens, entre otros, sus herederos dependientes" (Bloom, 1973c: 33). Por tanto, si Milton es el gran precursor, será el primero que sienta la "influencia poética" y, también la necesidad de ese modo de melancolía que él transcribe como necesidad satánica. Bloom nos

dice que la influencia poética es en Milton una destrucción del deseo, y que en el universo de la muerte de Milton, la discontinuidad dentro de la tradición poética significa libertad (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 63).

c) En cuanto al concepto de "desvío", Bloom advierte que si los poemas son escritos por hombres cuanto más fuerte sea su resentimiento tanto más desahogada será su Clinamen. En este sentido es en el que asegura que la verdadera historia de la poesía moderna debería ser la de los recuerdos de los desvíos revisionistas. Además de que en esta historia solamente deberían formar parte aquellos poetas que pertenecen a la discontinuidad, es decir, los que fueron capaces de desviarse del precursor, de la tradición, de la continuidad (ibid.).

Bloom concluye su definición de "influencia" y "desvío" y pone como broche de oro de su Ratio Clinamen la afirmación de que el poeta fuerte cuando dice que ha dejado de fallar, es cuando está caído, y cae en el Infierno, al abismo: "cuando caigo, me aparto, consecuentemente caigo aquí, en el Infierno, reformado por mi propio hacer" (Bloom,1973c.:45).

2.3.2. - Tessera.[4]

---

[4]Tessera, which is completion and antithesis; I take the word not from mosaic-making, where it is still used, but from the ancient mystery cults, where it means a token of recognition, the fragment say of a small pot which with the other fragments would re-constitute the vessel. A poet

Como se puede comprobar en la definición de esta Ratio, se retomará el tema de la "ansiedad de la influencia", pues Bloom incide sobre él de manera casi obsesiva a lo largo de su Teoría poética. Si en Clinamen nos agrupó a distintos poetas, como Johnson o Wilde, y apuntó su crítica sobre el sentido de su influencia en el resto de los escritores; ahora, en Tessera nos va a proponer conocer qué piensan los escritores (en su mayoría prosistas) sobre la influencia y su ansiedad porque en mayor o menor escala sus aportaciones han contribuido a enriquecer la Teoría bloomeana sobre la ansiedad de la influencia (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 64).

Así, descubrimos, por ejemplo, que Nietzsche es uno de los más grandes negadores de la ansiedad de la influencia, algo que no nos extraña por otro lado, si recordamos que se trata de uno de los llamados "filósofos de la sospecha", y que es uno de los precursores de Bloom junto con Freud, o Northrop Frye. Pues bien, Nietzsche asegura que la crítica por sí sola no tiene influencia, porque influencia siempre significa vitalidad, vida, y eso es algo no intercambiable ni influenciable (íbid.)

También nuestro crítico se refiere a Goethe, que dentro de la llamada "familia romance" freudiana formaría parte de la tercera generación, esto es,

---

antithetically "completes" his precursor, by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough.

sería el abuelo de Nietzsche (porque su padre es Schopenhauer), que aseguró algo así como que los modelos son sólo espejos de uno mismo, porque la mayoría ama en el otro su versión de sí mismo (cfr. Bloom, 1973 c: 52). Goethe se superpone a lo humano y se crea a sí mismo. El aseguraba que tan pronto como nacemos el mundo empieza a influirnos y continúa hasta que nos morimos. Y este es el caso del ya referido Goethe o, por ejemplo, de un Thomas Mann, que en opinión de Bloom se convierte en uno de los más grandes afirmadores de la ansiedad de la influencia, porque aseguró que la vida es imitación en el sentido de identificación mítica: "sabe instintivamente que el significado de una copulación es otra copulación, incluso sabe que no puede escribir una novela sin recordar otra novela" (Bloom, 1973: 55). Recuérdese, al respecto, que Lichtenberg decía sobre la "ansiedad de la influencia" que una persona no sólo no se ama en los otros sino que además se odia en los otros. También Pascal reconoce que no fue en Montaigne donde encontró todo lo que ve en él, sino en sí mismo (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 65).

Dentro de esta relación de escritores que han hecho de la influencia un elemento esencial dentro de su obra, tenemos que citar a Freud, que desarrolla una muy peculiar visión de la ansiedad. De modo que él la ve como un modo de expectación, como el deseo, es decir, la ansiedad -nos dirá Bloom-, es en Freud algo sentido, es un placer acompañado por un fenómeno

que supone el primer momento de nuestra excitación: el trauma del nacimiento, una respuesta a nuestra propia situación de peligro. Por tanto, esta ansiedad la entiende Freud como una "ansiedad de castración", producida por la ansiedad de separación (se refiere a la separación del hijo y su madre) y el principio de una neurosis -la que se produce tras el nacimiento-. De modo que en Freud descubriremos la afirmación de que los poemas no se dan por placer sino por el desplacer de una situación peligrosa, la situación de la ansiedad (cfr. Bloom, 1973c: 58). Y es que como comenta Octavio Paz en su libro El laberinto de la soledad, "entre nacer y morir transcurre nuestra vida. Expulsados del claustro materno,iniciamos un angustioso salto de veras mortal, que no termina sino hasta que caemos en la muerte (Paz, 1959: 176).

Resumiendo. Sólo podremos vivir si comprendemos esta ansiedad que tanto obsesiona a Bloom, y si somos capaces de aceptar la vida como una tragedia, como una situación peligrosa, y hacer lo que Bloom dice en su libro Yeats. Esto es, aceptar esta vida catastrófica y realizar una mala interpretación de los demás de modo que éstos también puedan vivir y puedan aceptar esta vida como tal. (Es este un pensamiento muy nietzscheano, y puede servirnos de muestra una vez más de lo que Bloom entiende como la "ansiedad de la influencia"). Por ello en esta Ratio se habla de completar el texto precursor, y para completarlo hace falta que el poeta lo asuma para

poder "mal interpretarla" con una "mala lectura" antitética. Es en este sentido en el que corren paralelos los conceptos "completar" y "antitético", conceptos que en cualquier caso pueden parecernos opuestos, pero nunca coincidentes, y sin embargo en Bloom tienen marcados tintes de cercanía (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 65). De hecho, dice Bloom, que el poeta Yeats usa el término "antitético" para describir "una clase de hombre que busca su propio opuesto" (Bloom, 1973: 65).

No obstante, y a título de señal en tan complejo camino Bloom nos resume toda esta Ratio en la idea "de ser yo pero no yo" (pág.70). Algo así como que en cada uno de nosotros se debe de hallar el opuesto, que a la vez lo complete y lo destruya en este camino de desvío del precursor (Clinamen), y del reconocimiento de su obra como una tarea antitética a la vez que completadora por parte del "poeta fuerte"(Tessera). O lo que viene a ser lo mismo que Paul de Man cometa a propósito de esta última en su Blidness and Insight, donde la define como la totalización potencialmente la llevada de laparte al todo de la sinécdoque (cfr. de Man, 1971: 275).

2.3.3. Kenosis.[5]

---

[5]Kenosis, which is a breaking-device similar to the defense mechanisms our psyches employ against repetition compulsions; kenosis then is a movement towards

Cuando Bloom habla de la Ratio Kenosis lo hace siempre desde la "humildad" del crítico que se quiere vaciar de su interior, al igual que lo hace el "poeta fuerte". Bloom hará un recorrido ahora ya sí breve, por el tema de la "ansiedad de la influencia", para pasar rápidamente al centro de esta Ratio, que es el sentido que la discontinuidad tiene para el crítico y sobre todo para el "poeta fuerte".

Bloom ofrece un especial caso de "ansiedad de la influencia" como una variedad de "lo pavoroso" (este concepto está tomado de Lionel Trilling, y vendría a ser igual al concepto freudiano de "lo siniestro"), opinión avalada por la idea freudiana de que cada efecto emocional se transforma por una represión en una mórbida ansiedad. Y, es que, para Freud, como nos confirma Lionel Trilling, hablar del instinto de muerte que está en la base de la tragedia, es igual que estar hablando de la misma muerte a la que se refieren los poetas (cfr. Trilling, 1965: 84).

En opinión de Bloom, Keats es el poeta que se mueve cuando se le requiere como poeta, es el profeta de la discontinuidad, para el que la

---

discontinuity wiyh the precursor. 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. The later poet, apparently emptying himself own afflatus, his imaginative godhood, seems to humble himself as though he were ceasing to be a poet, but this ebbing is so performed in realtion to a precursor's poem-of-ebbing that the precursor is emptied out also, and so the later poem of deflation is not as absolute as it seems.

experiencia es en definitiva otra forma de parálisis. Lo que él hace es seguir adelante intentando crear su propia obra, como una antítesis de la obra precursora que ha influido en él. Sin embargo, recuérdese el caso de Kierkegaard que habla de la influencia en términos de repetición, porque también la repetición es una ironía de la "mala comprensión" poética: "Pero éste es uno de los geniales chistes" porque la repetición y la recolección son el mismo movimiento aunque en direcciones opuestas" (Bloom, 1973c :82). O lo que viene a ser lo mismo: "la repetición pertenece a lo imperfecto de nuestro paraíso" (íbid.). Esta es la misma idea que Bloom pretende resaltar en Kenosis. Para nuestro crítico la repetición tiene un significado de completar y oponerse a la vez al texto del precursor. Por analogía nos remitimos a lo dicho anteriormente de que la repetición es la recurrencia de imágenes de nuestro propio pasado, imágenes obsesivas contra nuestras afecciones presentes. Son imágenes que por ser obsesivas se hacen perversas, como perversas son la repetición y compulsión de los poetas fuertes. Y es aquí donde Bloom traduce su ansiedad de la influencia como una variedad de lo pavoroso.

Ciertamente la kenosis es un caso muy complejo, porque es la única clase en la que una figura es usada para llevar sistemáticamente el objetivo sustancial implicado en el uso de otra figura. Se podría decir que ésta es la figura de una figura, en la que el uno deconstruye el universo producido por

el otro. Como opuesta a Tessera, -comenta Paul de Man-, Kenosis rompe una totalidad en fragmentos discontinuos: sustituye una contigüidad (en términos temporales, una repetición) por una analogía o algo parecido (en términos temporales, una génesis), y entonces redescubre la familiar oposición metáfora-metonimia (cfr. de Man, 1971: 275).

En este sentido, Bloom advierte que los críticos aman la continuidad pero el que vive solamente con la continuidad no puede ser poeta. "El Dios de los poetas no es Apolo, que vive al ritmo de la continuidad, sino el gnomo del Error que vive al final de la cueva. Excepto los poetas desesperados (los fuertes), solo el verdadero e ideal lector ama la continuidad" (Bloom, 1973c: 78). Y por tanto el error será el mal intrínseco de aquellos que persiguen la discontinuidad.

Es en esta misma línea en la que Nannette Altevers explica que la Teoría revisionista de Bloom no es una Teoría de la historia literaria, en el sentido en el que los críticos continúan viéndola, porque, de hecho, constituye una historia de suertes. Es algo así como una autobiografía psicológica que narra la historia del crecimiento de la propia mente del poeta. De ahí que la estructura de su viaje -nos seguirá diciendo Altevers- la estructura del viaje de Bloom, sea circular y radicalmente acronológica. Empieza no desde el principio sino por el final, y llega a su fin en el tiempo establecido en el que el acto empieza (Altevers, 1992: 363-364).

Y dentro de esta visión circular de la historia es donde debemos reconocer la discontinuidad de la que nos habla Bloom, que implicaría, por tanto, un error porque aunque los hechos históricos sean similares, nunca iguales (ya lo vimos), este error, (también lo vimos), es un error gustoso, como el que formaban los tropos, y por tanto necesario para que la historia literaria se desarrolle y progrese. Efectivamente, cuando el lector apoya la discontinuidad del texto que está leyendo, es decir, cuando sabe discutir hasta qué punto la influencia del precursor está presente en él y la ansiedad del poeta se ha traducido como pura melancolía, es cuando podrá mal interpretar el texto poético de forma adecuada, porque sigue siendo consciente de que la imaginación del poeta fuerte, que lo ha producido, está determinada precisamente por el nacimiento de la "mala interpretación" (Alvarez de Morales, 1996: 68).

Resumiendo todo lo dicho. A lo largo de este proceso se ha ido descubriendo una ansiedad establecida dentro de los límites de la discontinuidad. Porque para Bloom el verdadero "poeta fuerte" será aquel que esté siempre que se le necesite como poeta, pero no de forma continua porque eso implicaría hablar de "poetas débiles", incapaces de "desviarse" de su "precursor" y crear su propio discurso poético (íbid).

Harold Bloom considera que las Ratios tienen "la misma función que los mecanismos de defensa tienen en nuestra vida psíquica" (Bloom, 1973c: 88).

En este sentido, recordemos que en Freud, los mecanismos de defensa entraban en el área del tabú; y es aquí, precisamente donde cobra relevancia en esta Ratio, Kenosis, "el contexto de 'tocar' y 'lavar' tabúes al que nos referimos en la definición de esta tercera Ratio. Es el sentido de dejar "limpio" al poeta, ese vaciarse de todo para poder recibir la influencia precursora. Es una idea por otro lado muy barthesiana, recuérdese que Roland Barthes en S/Z dijo que "el olvido de los sentidos no es cosa de excusas, un desgraciado error de ejecución: es un valor afirmativo, una manera de afirmar la irresponsabilidad del texto, el pluralismo de los sistemas (...): precisamente **leo porque olvido**" (Barthes, 1970: 8).

Creo que sería pertinente finalizar la exposición de esta Ratio con unas palabras de Bloom que resumen muy acertadamente todo lo dicho: "Kenosis o vaciedad, es por lo pronto, un no-hacer, un insólito movimiento de la imaginación (...). En los poetas fuertes Kenosis es una acto revisionista en el que la vaciedad (...) tiene lugar en relación a los precursores" (Bloom, 1973c: 87). Lo que dicho en otras palabras, sería volver a incidir en el recurrente tema de Bloom, de esa "ansiedad del poeta" fuerte que se traduce como un modo de melancolía del precursor, pero para ser influenciado debe vaciarse absolutamente de todo y recibir la imaginación del precursor limpio y libre, como el que se prepara para recibir el Cuerpo Místico de Cristo (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 69).

2.3.4. - Daemonization.[6]

Bloom descubre en esta Ratio que el "poeta fuerte" debe reconciliar dos verdades: por un lado, lo ético, considerado como un daimón, un elemento demoníaco del que no se va a poder desligar; y por otro, debe considerar que todas las cosas se hicieron a través de una persona, de un precursor sin el que nada tendría sentido. Además el poder que hace a un hombre un poeta demoníaco es un poder que distribuye y divide nuestros destinos. De este modo el nuevo poeta persigue una "Daemonization", que se establece mediante un Contrario sublime cuya función sugiere una relativa debilidad del precursor.

La Daemonization es particularmente interesante porque éste es el verdadero lugar donde Bloom lucha con la sombra de su propio creador. La sustitución aquí usa otro conjunto de antinomias espaciales: no fuera y dentro

---

[6]Daemonization, or a movement towards a personalized Counter-Sublime, in reaction to the precursor's Sublime; I take the term from general Neo-Platonic usage, where an intermediary being, neither divine nor human, enters into the adept to aid him. The later poet opens himself to what he believes to be a power in the parent-poem that does not belong to the parent proper, but to a range of being just beyond that precursor. He does this, in his poem, by so stationating its relation to the parent-poem as to generalize away the uniqueness of the earlier work.

como en la Askesis, sino arriba y abajo, como en una hipérbole (una sublimación), y la hipérbole es precisamente el modo retórico, el tipo de mala lectura favorecido por Bloom en sus propios trabajos (cfr. de Man, 1971: 275).

Pero no nos precipitemos. Lo que Bloom pretende explicar es que a partir de esta Ratio se va a producir una lucha de Contrarios, pero que ahora sí están en el mismo nivel. Van a medir sus fuerzas, y su lucha se representa como una lucha de Orgullo frente a Orgullo (el del precursor frente al del nuevo poeta fuerte). Como el poeta fuerte es un daimóm capaz de tergiversar la obra del precursor (recordemos la figura de Satán), podrá ahora reafirmar su orgullo personal, un orgullo que le aportará "nuevas ganancias" en el terreno poético (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 70).

Pero no olvidemos que todo nuevo poeta fuerte, aunque sea capaz de medir sus fuerzas con el Contrario, sin embargo, debe tener muy presente en su poesía que lo sagrado, representado por el texto precursor, está siempre funcionando de una u otra forma. Por lo tanto, si él se considera un auténtico poeta fuerte de "lo demoníaco", deberá incluir en su poesía elementos como los que forman esta Ratio Daemonization: la ansiedad de la influencia, lo sublime, lo pavoroso, lo catastrófico etc. (íbid.).

Aunque parezca contradictorio que la idea de lo demoníaco implique la de lo sagrado, tenemos que caer en la cuenta, -y así nos lo explica Bloom-,

de que cualquier elemento, por contra, tiene un opuesto, un contrario; y así, lo demoníaco tiene como elemento antitético lo santo, lo sagrado. Esta oposición es la que provocará entre ambos "una lucha de Orgullo contra Orgullo", porque la "verdad de lo demoníaco va detrás de un contrario-sublime" (Blooom, 1973c: 106), que será lo santo en su relación con lo divino.

Vicente Jarque explica "lo demoníaco" en Walter Benjamin, como "la caída de la criatura" al abismo, del que sale triste, muda y cubierta de culpabilidad. Lo que Benjamin hizo fue establecer una relación entre la paradoja del sacrificio trágico, que logra triunfar sobre las fuerzas de la naturaleza mística, y la característica ambigüedad de lo "demoníaco, que permanecería sometido al destino" (cfr. Jarque, 1992: 238). Benjamin concedió a Satán el título de figura alegórica originaria y, en su condición de Anticristo entrañó la concentración de numerosos poderes paganos. Satán es el mayor aliado del espíritu del hombre, porque sus promesas aparecen a la plena luz del lenguaje, y es precisamente en el lenguaje donde podemos hallar la ocasión del pecado y su consunción a la vez, porque lo que nos tienta es el cuestionamiento de la obra de Dios (ibid.).

Como podemos comprobar, para Benjamin y para Bloom, Satán es una figura esencial en la poesía moderna, ya que no solamente es el poeta moderno, según criterio de Bloom, sino que además es un aliado del espíritu humano cuyo lenguaje surge frente al lenguaje de Dios. Satán es capaz de mal

interpretar a Dios mediante el "perverso" acto de la "mala lectura" convirtiéndose así en un claro ejemplo de "poeta fuerte". Sin embargo, existe otra oposición, otro límite, que el poeta fuerte no se puede permitir aceptar, -según Bloom-, y que sería la formulación freudiana de la negación entendida como un acto de represión. Esta formulación es análoga a la de la Demonization, que implica que todos los poemas se definen como un paso más dentro de una muerte posible (la del precursor). Consiguiéndose así, que el camino del hombre se haga a través de la negación, "la negación del precursor", que "no es nunca posible hasta que el efebo no pueda permitir rendirse incluso momentáneamente al instinto de la muerte" (Bloom, 1973c: 102).

Y, es que, para Bloom, toda conciencia que no se niegue no puede vivir con el principio de la realidad y, por ello, el efebo que quiere convertirse en "poeta fuerte" debe constatar esa realidad en lo demoníaco, que es un elemento indistinguible de la "ansiedad de la influencia", (volvemos a tenerla presente). Es decir, existe para Bloom una relación total e idéntica entre la "ansiedad de la influencia" y "lo demoníaco", ya que el poeta fuerte no puede abandonar las circunstancias, y todo lo que lo rodea, ni tampoco la influencia del que lo precedió. Por ello, la Daemonization va a llevar al "poeta fuerte" hacia arriba, hacia la compañía de los ángeles (que son los compañeros demoníacos, que se unen a la búsqueda de la totalidad). Este

sería el caso de poetas como Shelley, Whitman, Emerson, Yeats, o Keats. Pero lo cierto es que el efebo, una vez que adquiere la condición de "poeta fuerte", estará abierto a aceptar su muerte y no va a necesitar ya ayuda cuando caiga al abismo (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 71).

El "poeta fuerte", para hacerse con el paisaje del precursor -nos explica Bloom-, debe hacerse solipsista, esto es, distanciarse más de él. Pero siempre estará atrapado en el mismo campo que su precursor, bajo su atenta mirada, y únicamente conseguirá hacerse fuerte si se mueve entre paisajes que son mudos, o cosas que le hablen con menos frecuencia que lo hiciera el precursor. Así, poco a poco, se va dando cuenta de la importancia del ocultamiento, y se separa del mundo y del sentido del precursor que es un hombre al que todo le habla.

Si leemos con detenimiento esta Ratio, podremos descubrir la importancia que en ella vuelve a darle Bloom a la Ansiedad de la influencia, pero esta vez a través del elemento "demoníaco". El crítico norteamericano nos recuerda que la Daemonization es "un movimiento individual empujado por el abandono del yo mismo al alto precio de la deshumanización" (Bloom, 1973c: 109). Hablar en términos de lo deshumanizado nos llevará por tanto a hablar del abandono por parte del precursor de su poder, de modo que pueda, por fin, individualizarse y formar parte de la totalidad. Eso sí, una vez que el "poeta fuerte" haga suya la obra precursora y la mal lea. Solamente entonces

podrá afirmar lo que Bloom considera la fórmula de la Daemonization: "donde mi padre poético estaba, allí estaré yo", es decir, "donde mi yo está, más fuertemente mezclado está con él" (se refiere al precursor) (pág.110).

2.3.5. Askesis.[7]

En la quinta Ratio bloomeana nos vamos a encontrar con elementos que ya se han estudiado en las anteriores Ratios, tal es el caso de la "ansiedad de la influencia", que, como se sabe, es una constante en la Teoría de la poesía de Bloom. También aparece el "efebo" o el "poeta joven", que va a tener que recorrer un largo camino de purgación para llegar a ser el "poeta fuerte". Estamos lógicamente ante otra manera de interpretar el texto poético y, con ello, de conocer a los precursores de este nuevo "poeta fuerte".

Sin embargo, en Askesis, Bloom mencionará también otros conceptos que forman parte de este proceso de formación del texto, y que deben salir

---

[7] Askesis, or a movement of self-purgation which intends the attainment of a state of solitude; I take the term, general as it is, particularly from the practice of pre-Socratic shamans like Empedocles. The later poet does not, as in kenosis, undergo a revisionary movement of emptying, but of curtailing; he yields up part of his own human and imaginative endowment, so as to separate himself from others, including the precursor, and he does this in his poem by so stationing it in regard to the parent-poem as to make that poem undergo an askesis too; the precursor's endowment is also truncated.

a relucir siempre que se pretenda un acercamiento al texto poético y con ello alcanzar la "misprision" (mala comprensión) del mismo. Estos conceptos son: el "orfismo", el "solipsismo", el"camino de purgación" y "lo sublime", de los que se tratará a continuación.

Del primero de ellos, esto es, del **orfismo**, dice Bloom que el Orfismo era la religión natural de todos los poetas, y que se ofreció como una Askesis, es decir, como un movimiento de purgación. Pero recuérdese que el orfismo es "la religión de misterios de la antigua Grecia, cuya fundación se atribuía a Orfeo. Que caracterizábanla principalmente la creencia en la vida de ultratumba y en la metempsícosis, así como el peculiar régimen de vida a que habían de someterse los que en ella se iniciaban" (DRAE, 1992:1485).

También Octavio Paz comenta, al respecto, en su trabajo El laberinto de la soledad, que el culto a Orfeo surge después del desastre de la civilización aquea -que provocó una general dispersión del mundo griego y una vasta reacomodación de pueblos y culturas-.

> La necesidad de rehacer los antiguos vínculos, sociales y sagrados, dio origen a cultos secretos, en los que participaban solamente aquellos seres desarraigados, trasplantados, reagrupados artificialmente y que soñaban con reconstruir una organización de la que no pudieran separarse. Su sólo nombre colectivo era el de huérfano. ("Señalaré de paso, -comenta Paz-, que orphanos no solamente es huérfano, sino vacío. En efecto, soledad y orfandad son, en

último término, experiencias del vacío (Paz, 1959: 187).

Y éste vendría a ser el mismo sentido que Bloom le confiere al término a lo largo de esta Ratio. Bloom parte de la concepción general del mismo, esto es, entendiendo orfismo como doctrina o misterio, para llegar a lo particular: a considerarlo como la religión propia del "poeta fuerte". Una especial religión que se presenta como una Askesis, y por tanto implica siempre un estado de soledad muy cercano al más puro solipsismo. Además los poetas órficos, buscando la pureza de la visión y del lenguaje, tenían que practicar una rigurosa askesis de purificación para hacerse ellos mismos con un poder psíquico y una visión: "un yo oculto de la psique considerado por separado del cuerpo, y que tenía que ser verbalmente invocado y biológicamente cultivado" (Wilson, 1987: 57).

Como se vió en la Ratio anterior (Daemonization), el **solipsismo** es un elemento necesario para que el "poeta fuerte", mediante su distanciamiento del "poema precursor", pueda captar mejor el texto y darle otro significado. Es en este sentido en el que Bloom entiende su Ratio Askesis, que redefine continuamente como "el **camino de purgación** que tiene como objetivo inmediato el estado de soledad" (Bloom, 1973c: 116). Un estado que, por un lado, hace que el "poeta fuerte" se mantenga al margen de toda relación y, por otro, al

aumentar su "sublime", que consiga que la más verdadera de las defensas se oponga a "la ansiedad de la influencia". Y es que, efectivamente, la conciencia de la culpa, de la soledad y la expiación juegan en religiones como la de Orfeo o Dionisios el mismo doble papel que en la vida individual (Paz, 1959: 187).

"**Lo sublime**" es otro de los elementos que entran a formar parte en esta Ratio. Pero se debe distinguir -recomienda Bloom- entre dos tipos de "sublime": uno, que será lo sublime de los instintos sexuales y que juega una parte central en la génesis de la poesía. Este sublime, aunque es muy relevante para la lectura de la poesía, no forma parte de la dialéctica de la "mala comprensión" ("mala comprensión" o "captación" del texto que es ciertamente lo que Bloom pretende hacer con el texto poético. Por ello esta forma de "lo sublime" no será lo esencial en esta Ratio, y no se estudiará).

El segundo tipo de sublime sería el de los instintos agresivos, que es en opinión de Bloom el esencial para escribir y leer poesía, y lo que es más interesante: "es casi idéntico al proceso total de la mala comprensión poética" (ibi.). Este sublime, por tanto, es un elemento que todo "poeta fuerte" debe tener en cuenta a la hora de "mal interpretar" el "poema precursor" (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 74).

Pero sigamos un poco más adelante con el estudio de este elemento. Se recordará que Burke, cuando trató el tema de lo sublime, dijo que con este

término se define todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y de peligro. Es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de objetos terribles, una obra de un modo análoga al terror, es un principio de sublimidad. Y de hecho "produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir" (Burke, 1807: 37).

Pero también Kant tiene algo que decir a propósito del concepto de "lo sublime". Para él lo sublime había de ser siempre algo grande. Y cuando lo sublime cae en la total extravagancia, es cuando se hace completamente monstruoso: "quien guste de lo extravagante o cr:a en él es un fantástico" (Kant, 1972: 21). Con estas explicaciones se entenderá ahora perfectamente a lo que Bloom se refiere cuando alude a este principio de lo sublime, que tiene que ver ciertamente con esa variedad de lo pavoroso, con ese estado catastrófico, gracias al cual una persona puede renacer como poeta. Podemos ilustrar la noción de sublime con un fragmento del Canto I de la obra Lara de Lord Byron, recogido por Mario Praz en su libro La carne, la muerte y el diablo, en el que describe a un extraño personaje que rozaba los límites de lo sublime:

> Se mezclaban en él, en forma inexplicable, mucho de amable y mucho de odioso, mucho de atrayente y mucho de terrible (...). Demasiado sublime para un egoísmo vulgar, podía alguna vez renunciar a su bien por el de los demás, no ya por piedad, o porque lo creyese un deber, sino por una

> extraña perversión del pensamiento que lo arrastraba por el secreto orgullo de cumplir lo que pocos o ninguno había hecho, y este mismo impulso, cuando las circunstancias lo tentaban, extraviaba su espíritu que lo llevaba a cometer un delito (Praz, 1948: 86-67).

El "poeta fuerte" en su endemoniado **camino de purgación**, intoxicado por la fuerza de su Contrario-sublime, se apodera de su energía y la hace suya. De este modo, el poeta consigue su mayor victoria en un combate con la propia muerte, la suya y la del precursor. O dicho de otra forma: lo que ocurre en esta Ratio es que el efebo se ha transformado en el "poeta fuerte" a través de las purgaciones que le impuso su estancia revisionista y se convierte así en el descendiente más directo de todos los adeptos órficos, que no son sino los "poetas fuertes" (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 75).

Además, en este camino de purgación, el efebo debe hacer suyos "los sacrificios y actitudes de los antepasados", porque esta será su única garantía para sobrevivir a las sociedades más tempranas que necesitaban de alguien para pagar su muerte: los antepasados de las tribus más poderosas en imaginación llegan a ser como dioses, demiurgos creadores, precursores (cfr. Nietzsche, 1985: 203).

Como resultado de esta idea Bloom llega a asegurar que en la poesía occidental la escritura (y la lectura) de los poemas es un proceso sacrificado,

una purgación. De hecho, cada poema es una evasión no solo de otro poema, sino también de la misma escritura, que es como decir que cada poema es una "mala interpretación" de lo que debería haber sido. En este sentido es en el que Bloom entiende que el "poeta fuerte" no debe olvidar nunca los poemas pasados, los poemas del precursor, aunque deberá, eso sí, destruir a su precursor, que puede estar representado por una figura imaginaria, o bien permanecer formado a partir de los poemas pasados actualizados por el "poeta fuerte" que los asume.

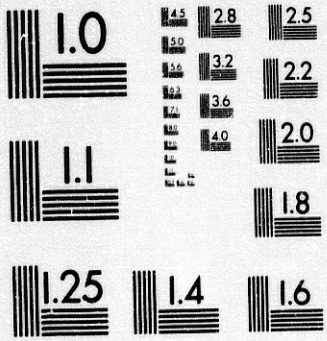
Paul de Man asegura, al respecto, que Bloom lo que hace es historizar la imaginación en una tensión entre sus manifestaciones tempranas y originales y las últimas, las derivadas. Entonces se produce un fallo al nombrar la imaginación, lo que llega a ser un apuro temporal en el cual el que llega tarde siempre es sobrepasado por su precursor. Estamos, por tanto, ante una Teoría de la influencia que reemplaza una Teoría ya formulada de la imaginación (cfr. de Man, 1971: 271).

La Ratio Askesis, ese camino de purgación, se revela a veces como una circunferencia, un volver a lo mismo. Un camino que tiene varias connotaciones dependiendo de los poetas que la hayan aceptado. Así, por ejemplo, en Milton, Askesis es una soledad. En Keats, por el contrario, esta Ratio tiene claras implicaciones drásticas, lo que supone una purgación llena de sacrificios. Para Browning -advierte Bloom-, Askesis se presenta bajo la

forma de lo sublime, en una especie de monólogo dramático, de pesadilla. O en Shelley, por ejemplo, comprobamos que Askesis se presenta como el tiempo mediador y redimidor de los poetas. Sin embargo, frente a todas estos matices, nuestro crítico destaca el del tiempo, como rasgo esencial de la Ratio Askesis, de modo que -nos dice- "Askesis es una mentira contra la verdad del tiempo, en el que el efebo deseó conseguir una autonomía que ya se había corrompido con el tiempo" (Bloom, 1973c: 130).

Estamos justamente ante la pesadilla del hombre romántico, su lucha contra la realidad externa para expresar su yo más íntimo. Pero todo queda en promesas, en sueños, la tragicidad de su existencia marginada le hace caer de nuevo, llegar hasta el "universo de la muerte". Son seres destinados al fracaso, se estrellan contra la realidad, y aunque su esfuerzo por luchar contra la muerte es enorme, sin embargo no pueden luchar contra el tiempo o contra la sociedad. Asumen el riesgo, pero no todos son lo suficientemente "fuertes" para superar el fracaso (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 75).

Terminamos la exposición de esta Ratio reduciéndola a un tropo, el de la metáfora, que es el que Bloom le hace corresponder. Así, Bloom asegura que la metáfora, en Askesis, es un enorme ojo humano que sería el ojo del precursor, que sigue viendo y vigilando al "poeta fuerte" en su camino de purgación. De ahí que el poeta Whitman, por ejemplo -nos explicará Bloom-, use la metáfora del ojo que se puede encarnar en el sol, que es el astro que



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

forma de lo sublime, en una especie de monólogo dramático, de pesadilla. O en Shelley, por ejemplo, comprobamos que Askesis se presenta como el tiempo mediador y redimidor de los poetas. Sin embargo, frente a todas estos matices, nuestro crítico destaca el del tiempo, como rasgo esencial de la Ratio Askesis, de modo que -nos dice- "Askesis es una mentira contra la verdad del tiempo, en el que el efebo deseó conseguir una autonomía que ya se había corrompido con el tiempo" (Bloom, 1973c: 130).

Estamos justamente ante la pesadilla del hombre romántico, su lucha contra la realidad externa para expresar su yo más íntimo. Pero todo queda en promesas, en sueños, la tragicidad de su existencia marginada le hace caer de nuevo, llegar hasta el "universo de la muerte". Son seres destinados al fracaso, se estrellan contra la realidad, y aunque su esfuerzo por luchar contra la muerte es enorme, sin embargo no pueden luchar contra el tiempo o contra la sociedad. Asumen el riesgo, pero no todos son lo suficientemente "fuertes" para superar el fracaso (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 75).

Terminamos la exposición de esta Ratio reduciéndola a un tropo, el de la metáfora, que es el que Bloom le hace corresponder. Así, Bloom asegura que la metáfora, en Askesis, es un enorme ojo humano que sería el ojo del precursor, que sigue viendo y vigilando al "poeta fuerte" en su camino de purgación. De ahí que el poeta Whitman, por ejemplo -nos explicará Bloom-, use la metáfora del ojo que se puede encarnar en el sol, que es el astro que

lo ilumina todo. O también la idea de Stevens de que el ojo de Freud era el microscopio de la potencia, o dicho en otras palabras, Freud, como "escritor fuerte", ayudaba al efebo a expiar sus culpas para que pudiera llegar a convertirse en el "poeta fuerte" capaz de producir un "poema fuerte", producto de una catástrofe (pág.76).

2.3.6. Apophrades.[8]

En esta Ratio, el texto poético del "poeta fuerte" que se "mal interpreta" es el mismo texto poético que pudieron producir sus precursores, pero "en otros colores" y "con otras voces". Esto es, los "antepasados" regresan de la muerte precisamente gracias a los nuevos "poetas fuertes" que, sintiendo la "ansiedad de la influencia", han sabido elaborar su obra a

---

[8]Apophrades, or the return of the dead; I take the word from the Athenean dismal or unlucky days upon which the dead returned to reinhabit the houses in which they lived. The later poet, in his own final phase, already burdened by an imaginative solitude that is almost a solipsism, holds his own poem so open again to the precursor's work that at first we might believe the wheel has come circle, and that we are back in the later poet's flooded apprenticeship, before his strength began to assert itself in the revisionary ratios. But the poem is now held open to the precursor, where once it was open, and the unncany effect is that the new poem's achievement makes it seems to us, not as though the precursor were writing it, but as though the later poet himself had written the precursor's characteristic work.

partir de su acceso a la imaginación del antepasado, de modo que traigan a sus coordenadas espacio-temporales, a su aquí y ahora, los elementos de sus antepasados y formen con ellos sus nuevos "poemas fuertes" (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 77).

Comenta Paul de Man sobre la Apophrades que se trata de una figura correctamente situada en el último lugar climático, es la sexta Ratio, que destruye el principio en el que el propio sistema está modelado. Porque sustituye lo temprano por lo tardío en una revuelta metaléptica (cfr. de Man, 1971: 273).

En este sentido se podrá hablar de que la tiranía del tiempo casi ha pasado, porque el poeta ha comenzado a ser imitado por sus antepasados. Los artistas han creado a sus precursores, y no viceversa: "el daimón o cualquier otra divinidad potencial, vino a nosotros no con forma de fuego sino con la forma de nuestros precursores" (cf. Bloom, 1973c.: 139). Para Nietzsche también el daimón (el demonio) permanecía inmóvil y obstinado, mudo; hasta que por fin, obligado por su vencedor, se echó a reir y pronunció estas palabras:

> Raza pasajera y maldita, hija del azar y del dolor, ¿por qué me obligas a revelarte lo que sería conveniente no conocieras?. Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no ser, ser nada. Y además, lo que mejor puedes anhelar es morir pronto (Nietzsche,

1985: 492).

Como han muerto ya los "precursores", que ahora dan paso a los "poetas fuertes" nuevos que los han superado. Bloom explica esta idea en términos freudianos: "si todo objeto-libido tiene su origen en el yo-libido, entonces podemos asegurar que también cada experiencia inicial del efebo de ser encontrado por su precursor solo se hace posible a través de una excesiva estima propia" (Bloom, 1973c: 147). O mejor dicho, en este trabajo de traer a los precursores de la muerte y hacer suyas sus imaginaciones, el "poeta fuerte" pretende hacerse inmortal, de modo que formada su personalidad, sea él por él mismo capaz de determinar y elegir al precursor. Los últimos poetas trabajaron para subvertir la inmortalidad de sus precursores. Los precursores -nos dice Bloom- nos inundan, y nuestra imaginación puede morir ahogada en ellos, pero la vida imaginativa no es posible si esa inundación no se hace (cfr. Alvarez de Morales, 1996: 77-78)

Resumiendo todo lo dicho en este capítulo. Todos los "poetas fuertes" han sufrido. Lo trágico, lo sublime, es inherente a ellos y a su obra. Son malditos, marginados, que como seres han sufrido más que como poetas, pues es aquí, precisamente en su reducido y elitista espacio poético, donde pueden vivir realmente. Con todo, vida y poesía son ya en ellos inseparables.

Honorius did Dwell in you cave deep, in hope to merit Heaven by making earth a Hell (Lord Byron, 1881: 47).

CAPITULO TRES.

LA INFLUENCIA DEL ROMANTICISMO EN LA OBRA DE HAROLD BLOOM.

3.1. DEFINICION DE ROMANTICISMO A PARTIR DE LOS RASGOS ESENCIALES QUE CONFORMAN ESTE MOVIMIENTO.

La palabra "romántico" ha llegado a significar tantas cosas que, por sí misma, no significa ya nada. Ha dejado de señalar la reforma de una función, de una señal verbal. Sin embargo, la naturaleza y el lugar del Romanticismo prevalecen porque forman parte de su carácter y su influencia en el arte y

en la vida.

El profesor Abrams, gran crítico del Romanticismo, asegura en su libro English Romantic Poets que autores de la talla de M. Lassere, Selillière, Babbitt y More hablan del Romanticismo como si fuera la principal causa de los demonios espirituales por los cuales estamos sufriendo ya desde el siglo XIX.

En este sentido, M. Lasserre identifica el espíritu romántico con el espíritu de la Revolución francesa, lo que supone la causa principal de la separación de la tradición europea respecto de las corrientes clásicas. Defensor de las mismas, este autor encuentra como salvación del Romanticismo un regreso a la fe más antigua, y al orden político y social, que fueron olvidados por el espíritu romántico que defendía el abandono y la idea de progreso.

Seillière, sin embargo, mantiene que el espíritu de la Revolución francesa es el racionalismo de los estoicos, cartesianos y clásicos. De modo que el nombre de Romanticismo -según este autor-, se debe aplicar al movimiento revolucionario sólo cuando éste se ha desviado de su curso verdadero. Mr. Babbitt, por su parte, en cambio, ha sido considerado como uno de los críticos más brillantes del Romanticismo.

En la actualidad se considera más interesante hablar de un Romanticismo más plural -nos aconseja Abrams-, en el sentido de que el

Romanticismo implica una mayor diversidad y, consecuentemente, un mayor número de connotaciones y denotaciones.

El propio nombre de Romanticismo ofrece uno de los problemas a la vez más fascinante, complicado e instructivo del Romanticismo en su aspecto semántico. Además, hay que reconocer que el Romanticismo en un país puede ser completamente distinto al de otro.

Así, se puede hablar de un Romanticismo que comienza en Alemania en el siglo XVIII, el único que puede recibir indiscutiblemente el nombre de Romanticismo. Existe otro movimiento en Inglaterra alrededor de 1740. Hay otro en Francia en torno a 1811. Y después en este último país en la segunda década del siglo, otro que se une al movimiento alemán y toma el nombre de éste. También existe todo un conjunto de ideas cuya raíz debe buscarse en Rousseau. En cualquier caso el hecho de que el nombre haya sido dado a todos estos movimientos no ha sido sino una presunción por parte de los estudiosos de este movimiento, que los han considerado todos como movimientos idénticos en lo esencial. Aunque algunos de estos romanticismos tienen en verdad elementos significativos en común. Por ello lo esencial es que la definición de cada uno de estos Romanticismos debería resolverse con un análisis exhaustivo de cada uno de sus elementos.

Así, por ejemplo, el Romanticismo más temprano difiere totalmente del de la teoría estética alemana y los poetas que hablan de "poesía romántica":

"El último Romanticismo es en esencia una negación de los presupuestos naturalistas" (Abrams, 1969: 14).

El arte romántico vino a significar un arte inspirado por una expresión o idea de un temperamento ético, que se supone es esencial en el cristianismo (pág.17). Pero, además, la naturaleza del espíritu cristiano esencialmente, y después del romántico, se concebía de diferentes maneras. El nuevo movimiento Romántico fue, casi desde el principio, una revuelta contra lo que se concebía como el paganismo de una religión y una ética opuesta definitivamente al clasicismo en el arte.

Resumiendo. Un intento de hablar de un solo Romanticismo general es totalmente imposible. Este término ha servido más bien para combinar lo diverso, los componentes intelectuales y emocionales de la complejidad, pues son los factores elementales verdaderos y dinámicos en la historia del pensamiento y del arte.

Efectivamente a lo largo del siglo XVIII, algunos elementos de las poéticas tradicionales se atenuaron o desaparecieron, mientras que otros se difundieron y aumentaron. También las ideas que habían sido centrales se hicieron marginales, y otras que eran marginales se hicieron centrales, hasta que prácticamente se impuso una nueva orientación estética y de pensamiento.

En este sentido, la atención a la naturaleza y la tendencia a concebir

la invención, la disposición y expresión del material como un proceso y poder mental se hace un hecho evidente.

Al llegar al siglo XIX se impone la Retórica de Longino, que es el ejemplo fundamental y la fuente de muchos elementos característicos de la Teoría romántica. Y es que este movimiento no sólo se dedicó a estudiar la poesía, sino también el concepto de lo sublime, "la excelencia cardinal desde la cual los más grandes poetas y escritores han derivado su eminencia" (Abrams, 1953: 73). Así, la sublimidad, -en opinión de Abrams-, se encontraría ya en Homero, Demóstenes, Platón, el Libro del Génesis y la lírica amorosa de Safo, consideradas por Abrams como las cinco fuentes esenciales de lo sublime, conformadas fundamentalmente por elementos instintivos y naturales principalmente, sin olvidar los emocionales, porque, como dice Abrams, "la sublimidad es el eco de un alma grande" (íbid.). Lo que propone Abrams con su teoría es la necesidad de sustituir el término genérico de poesía de Longino por el de "sublimidad", para poder entender mucho mejor el modelo romántico.

Otro de los elementos que este autor señala como uno de los esenciales del movimiento romántico es el de la "pasión", porque como asegurara Milton: "la poesía es poesía, porque es más apasionada y sensual que la prosa" (íbid.). Además, tanto en Vico como en Longino el desarrollo de una Teoría emocional de la poesía es acompañado por una tendencia a dividir el lenguaje

en dos categorías básicas de prosa y poesía racional y emocional.

Uno de los poetas más interesantes para conocer mejor el movimiento romántico inglés es, sin duda, Wordsworth. Pues no solamente a través de su poesía se puede entender mejor el Romanticismo, sino también a partir de los Prefacios y ensayos que escribe en torno al tema del Romanticismo y sobre todo de la poesía romántica. Wordsworth hace que los sentimientos del poeta sean el centro de una referencia crítica, lo cual produce un cambio importante en la Teoría literaria inglesa. Comenta Abrams, al respecto, en su libro The Mirror and the Lamp, que el poeta Wordsworth introduce en su Teoría todas las especulaciones del siglo XVIII sobre el origen emocional del lenguaje, ideas que prevalecen sobre la naturaleza y el valor de la Teoría primitiva, junto a los resultados de un siglo de desarrollo de la Teoría de Longino.

Wordsworth trabaja sobre la noción de poesía entendida en su matiz más pasional, y ofrece en el Prefacio de su Baladas líricas diferentes características que deben formar parte de lo que él entiende que debe ser la poesía romántica y que dicen así:

1.- La poesía debe ser entendida como la expresión o reflujo de sentimientos o emerge de un proceso de imaginación en el que los sentimientos juegan un papel crucial.

2.- La poesía, como vehículo de un estado emocional de la mente, no se opone a la prosa, sino a unas afirmaciones del hecho.

3.- La poesía originó en los seres más primitivos la pasión que, a través de causas orgánicas, era naturalmente rítmica y figurativa.

4.- La poesía es competente para expresar emociones, principalmente por sus recursos de figuras del discurso y del ritmo, así como para indicar las palabras que convienen y encarnan naturalmente los sentimientos del poeta.

5.- Es esencial a la poesía que su lenguaje sea espontáneo y genuino, no la expresión disimulada del estado emocional del poeta (cfr. Wordsworth, 1969).

Asegura Abrams que sobre estas tesis basa Wordsworth su ataque sobre "la adopción mecánica" de las figuras del discurso a las que atribuyó la dicción desfasada de la poesía del siglo XVIII. De ello depende también el uso romántico general de la espontaneidad, sinceridad y unidad integral del pensamiento y del sentimiento como los criterios esenciales de la poesía en lugar de los neoclásicos: juicio, verdad y dicción. También introduce

Wordsworth en su Teoría todas las especulaciones del siglo XVIII sobre el origen emocional del lenguaje, ideas que prevalecen sobre la naturaleza y el valor de la Teoría primitiva, junto a los resultados de desarrollo del pensamiento de Longino.

En cualquier caso el valor esencial de la poesía de Wordsworth se encuentra en su defensa a ultranza de la "naturaleza", en su primitiva triple connotación:

1.- Naturaleza como el denominador común de la naturaleza humana.

2.- Se hace más real entre hombres que viven de acuerdo con la naturaleza.

3.- Consiste en una simplicidad elemental de pensamiento y sentimiento y un modo unificado, no artificial de expresar los sentimientos con palabras.

En cualquier caso el criterio crítico de Wordsworth se basa en su reconocimiento de la grandeza y la potencialidad como modelos literarios, de las baladas y canciones como parte de la tradición oral.

Pues bien, Coleridge, otro de los grandes poetas ingleses del Romanticismo, considerado por Bloom como uno de los "poetas fuertes" por excelencia, es el oponente más claro de Wordsworth, de modo que su poesía y sus teorías se decantan por una visión diferente de la del poeta anterior.

Recordemos que, si hay un elemento que defina la esencia del Romanticismo, es, sin duda, la oposición o si se prefiere los contrastes y contradicciones internos y externos a él.

En este sentido, Coleridge, por ejemplo, define el poema expresamente, haciendo de la métrica su atributo esencial. Entonces, separa los poemas no sólo de los discursos de la ciencia o de la historia, sino de los trabajos de ficción que se escriben en prosa. Recuerda Abrams que Coleridge introduce en la crítica inglesa un concepto muy importante, el de la "excelencia poética".

Shelley, por su parte, otro "poeta fuerte" -al que Bloom dedica uno de sus primeros libros titulado Shelley's Mythmaking- es enormemente platónico en su poesía. En el sentido más estricto de la poesía, a la que Shelley define como la representación por medio del lenguaje figurativo y armonioso. Para Shelley -comenta Abrams-, los poemas sencillos más importantes pierden su particular localización en el tiempo y en el espacio, pierden incluso su identidad, y son vistos como si fueran simultáneos e intercambiables (cfr. Abrams, 1953: 128). Además, al igual que los neoplatónicos, Shelley defiende que las ideas tienen una doble existencia: en el mundo material y en las mentes de los hombres (pág.129). Y también defiende una poesía entendida en su sentido general, como la expresión de la imaginación.

3.2. EL ROMANTICISMO EN LA OBRA DE HAROLD BLOOM.

Desde los inicios de su obra, Bloom concentró su interés en estudiar a los poetas de la tradición romántica en lengua inglesa. Así, su primer libro se tituló Shelley's Mythmaking, y fue seguido de otros trabajos específicos de los poetas románticos: tal es el caso de libros como The Visionary Company, Blake's Apocalypse o Keats.

Todos estos trabajos reúnen lo que, en opinión de Bloom, son los mejores poemas de cada uno de los autores que recoge. Y aunque en el momento de escribirlos todavía Bloom no había formulado completamente su Teoría Poética del "poema fuerte", se perfilan en todos estos libros citados muchos de los aspectos típicamente bloomeanos, así como características determinantes de toda su producción teórico-crítica posterior.

Comenta Frank Lentricchia, al respecto, que el principio filosófico que gobierna Shelley's Mythmaking, y las obras inmediatamente posteriores a éste -en especial The Visionary Company y Blake's Apocalypse-, no es el autofinalismo kantiano que generalmente se asocia con la "Nueva crítica", sino una teoría visionaria de la imaginación que puede haberle llegado a Bloom de una multitud de fuentes (cír. Lentricchia, 1980: 299). Entre éstas estarían, sin duda, las obras de los que podríamos llamar -por seguir su propia terminología- los "precursores" de Bloom, que son, entre otros, Martin

Buber, Northrop Frye o Abrams. Todos ellos, como hace el propio Bloom, abogan por una "autonomía de la imaginación humana", independiente del medio artístico.

Ciertamente Bloom se decanta desde los comienzos de su carrera teórica por trabajos en los que el texto poético juega el papel más relevante, de modo que sin él no tiene sentido alguno la parte teórica que lo ilumina. Y es que en sus primeras obras, "Bloom nunca pone en duda su compromiso personal con el acento visionario de la estética romántica, de ahí que propugnara, con auténtico celo misionero, la necesidad urgente de que se generalizara su lectura del romanticismo" (Lentricchia, 1989: 300). Y ésta es precisamente la visión que se quiere dar en este punto dedicado a la importancia que el movimiento romántico tiene en toda la obra de Harold Bloom. Esto es: todos los poemas que este autor estudia de los poetas fuertes del Romanticismo elegidos por él no son sino "visiones frescas" de los poemas creados por los nuevos poetas, los nuevos demiurgos creadores.

Más adelante Lentricchia comenta que una de las ambigüedades más notorias en los primeros trabajos de Bloom es su incapacidad para mostrar exactamente lo que él entiende por continuidad en la tradición romántica, porque si bien en unos trabajos lo que hace es defenderla asegurando que "la tradición inglesa se establecía partiendo de Spenser y Tennyson, pasando por Browning, Swinburne, Morris, Yeats, H.D. Lawrence, Wallace Stevens

y Hart Crane", entre otros, sin embargo, habla de una discontinuidad entre los propios románticos y los poetas contemporáneos. Parece, pues, que la línea de poetas fuertes, trazada con tanto esmero por Bloom desde sus primeras obras, parece sufrir ciertas fisuras y contradicciones.

Para Bloom, el Romanticismo es en primer lugar un punto de partida de sus investigaciones teóricas y críticas; en segundo lugar, un instrumento de trabajo para explicar posteriormente otros mundos literarios y otras teorías, tal es el caso de la Cábala (ya estudiada); y en tercer lugar, puesto que el Romanticismo de Bloom tiene mucho de visionario, casi de profético, su interés por él está directamente vinculado a sus otros trabajos basados en temas de la tradición bíblica o del judaísmo. En este sentido, sí podríamos hablar de una continuidad y una línea de pensamiento común en toda la producción de Harold Bloom, y configurar así una idea global de su teoría, que en cualquier caso sería la intención principal de este trabajo.

Hay que tener en cuenta también que aunque Bloom aparece en sus textos como un revisionista que revitaliza e historiza en cierto sentido su punto de vista de la tradición romántica. Por ello, la mayoría de la crítia (Lentricchia, entre otros) ha reconocido que Bloom hace una "crítica romántica", pero ninguno ha reconocido la extensión de lo que esto significa. En este sentido comenta Altevers que:

> A la teoría de la influencia de Bloom últimamente le queda la esperanza de que el yo puede resurgir sobre la situación histórica en un estado donde los falsos imperativos de las formas institucionales serán cambiados por los verdaderos imperativos que se pueden espiar ahora por una visión renovadamente limpia (cfr. Altevers, 1992: 362).

En cualquier caso, para Bloom los poetas románticos son una especie de humanistas agresivos, y como Abrams, Bloom asume que los más altos objetivos que alcanzó la imaginación romántica "como la garantía de la inocencia del hombre sobre su corrupción constituyen lo que es verdaderamente revolucionario en el movimiento romántico" (Altevers, 1992: 364).

Pues bien, prácticamente en las primeras obras de Bloom se encuentran condensados los elementos que él defiende como los propios y esenciales del movimiento romántico. En este sentido, Bloom defiende una poesía mitopoiética en Shelley, de modo que su Prometeo desencadenado "es la primera gran encarnación del mito de Shelley" (Bloom, 1959: 9). O de una visión apocalíptica en Blake, que se convierte así en el poeta visionario por excelencia. Dice Bloom que "los poemas de Blake, especialmente los épicos, le parecen la mejor poesía en inglés desde Milton" (Bloom, 1963: 9). Y en el resto de los poetas cuyos poemas fuertes están recogidos en obras como The

Visionary Company, Yeats, Wallace Stevens o Poetry and Repression: from Blake to Stevens, lo que Bloom ofrece es un análisis hermenéutico de los mismos, lo cual se hace habitual a partir de aquí y hasta sus últimas obras. Tal es el caso de The Western Canon, su último trabajo publicado hasta la fecha.

En cualquier caso recordemos que el Romanticismo es, para Bloom, tal como se lee en su libro The Visionary Company, un período literario que fue contemporáneo a la Revolución francesa, a las guerras napoleónicas, y la época de después de Castlereagh y Metternich, y no fue utilizado hasta que los historiadores literarios de la época victoriana volvieron su mirada a los primeros años del siglo XIX (cfr. Bloom 1971: XVI). Pero, además de este aspecto puramente histórico del Romanticismo, Bloom recuerda en este mismo libro que no sólo se trató de un movimiento cultural en Inglaterra y también en el resto de Europa, sino que sobre todo fue un movimiento artístico, pero de un tipo de arte opuesto al más puro clasicismo. A mediados del siglo XVIII, "romántico" ha llegado a ser un adjetivo que significa agreste o extraño o pintoresco, y que se aplicó más a la pintura y al paisaje que a la poesía. Y es que, efectivamente, ningún poeta del Romanticismo caracterizó a su propia poesía como "romántica", sino siempre teniendo en cuenta las connotaciones de "sublimidad" y "sensibilidad".

Pero, de entre todos los rasgos que Bloom destaca como los propios del

Romanticismo, hay un aspecto que resulta de enorme interés para defender, como se pretende hacer aquí, la teoría de la imbricación que existe en el conjunto de la obra de Bloom de temas tan diversos entre sí como son la Cábala, el Gnosticismo o éste del Romanticismo. Este aspecto sería la defensa a ultranza que Bloom hace de que "la poesía de los románticos ingleses es una especie de poesía religiosa, y la religión es la de la línea protestante, aunque Calvino y Lutero se hubieran horrorizado al contemplar ésto" (pág.XVII). Además, unas líneas más abajo afirma Bloom que existen dos tradiciones principales en la poesía inglesa y que lo que las distingue no son sólo consideraciones estéticas, sino sobre todo diferencias entre la religión y la política: "una línea, y es la central, es protestante, radical, y Romántico-miltónica; la otra es platónica, conservadora, y por sus objetivos, clásica" (íbid.). En cualquier caso, y a pesar de esta afirmación de Bloom, el poeta romántico -y ésto lo defiende Frye- será conservador si considera la sociedad originaria oculta por la sociedad existente o, por el contrario, será revolucionario si la entiende y se manifiesta a través de ella. En el primer caso, se considerará la verdadera sociedad como una estructura primitiva de la naturaleza y la razón admirará lo popular, lo sencillo o incluso lo bárbaro más que lo sofisticado. En el segundo caso, se considera que la verdadera sociedad interior se manifiesta a través de una Iglesia sacramental o a través de las actitudes instintivas de una aristocracia. La búsqueda de una sociedad

ideal visible en la historia conduce, por ejemplo, a una fuerte admiración por la Edad Media, que ha sido considerada a veces en el continente el rasgo fundamental del Romanticismo (cfr. Frye, 1973: 277).

En cualquier caso, dejaremos al margen los que son para Bloom los principales aspectos del Romanticismo, que son rasgos subjetivos y que responden a su método -que es él mismo- y por tanto, son materia de discusión permanente. Pero sí parece acertado recoger aquí la propuesta que hace de dos lecturas esenciales para comprender mejor el significado de la poesía romántica: El Libro I Faerie Queene de Spenser, y El paraíso perdido de Milton, "que juzga el contenido espiritual de todos los poemas totalmente y de una forma muy madura" (Bloom, 1971: XVIII).

Y, a partir de aquí, seguir con el resto de los poetas fuertes que Bloom analiza: Blake, Shelley, Wordsworth, Coleridge, Byron, Keats, Beddoes, Clare, Darley etc. Porque, además, la crítica práctica de Bloom nos ayuda a leer, y así su defensa del poeta en el poeta, o de su yo poético se hace tan fuerte que el lector puede compartir su misma visión (cfr. Altevers, 1992: 369).

Lo que sí es cierto es que tanto para Bloom como para sus precursores anteriormente citados, el Romanticismo no es una afirmación puramente histórica, sino más bien una metafísica, una visión, una forma de ver, de vivir una vida más humana. Y en este mismo sentido es en el que Northrop

Frye comenta que la esencia del Romanticismo se debate entre cuatro niveles:

> El superior es el cielo, lugar de la presencia de Dios. Vienen después los dos niveles del orden natural, el humano y el físico. El orden de la naturaleza humana, u hogar del hombre, viene representado en la Biblia, por la narración del Jardín del Edén, y por el mito de la Edad de Oro en Boecio y otros autores. El hombre ya no se encuentra en él, pero el fin de todo su cultivo de lo religioso, lo moral y lo social es levantarlo a algo que se le parece. La naturaleza física, el mundo de los animales y las plantas, es aquel en el que ahora se encuentra el hombre; pero, de modo diferente a los animales y plantas, el hombre no se adapta a él. Desde su nacimiento se ve enfrentado a la dialéctica moral y debe levantarse sobre este nivel hasta su correcto lugar humano, o bien debe hundirse bajo él, en el cuarto, el del pecado, la muerte, y el infierno. Este nivel no forma parte del orden de la naturaleza, pero su existencia es lo que actualmente la corrompe (Frye, 1973: 268).

Esto es, el poeta romántico escapa del mundo caído hacia un mundo convertido en un mito de su propia imaginación, que hará que el universo sea un lugar bueno y feliz, un paraíso de entusiasmo y un proceso creativo continuo (cfr. Altevers, 1992: 364-5).

Como se comprueba, el Romanticismo no es un movimiento ordenado y lineal en sus rasgos, sino mucho más caótico que otros movimientos culturales. Aunque evidentemente cada aspecto responde a otro estímulo o

línea determinada. Así lo sublime no es nada sin lo pasional ni éste sin lo sentimental o sensual, sin olvidar la importancia de la naturaleza en el propio ser poético que escribe, lo que a su vez viene a reforzar la noción de "poesía" en el Romanticismo. "De aquí resulta que en la poesía romántica no se ponga el acento sobre lo que hemos llamado el sentido, sino sobre el poder constructivo de la mente, en el que la realidad es traída al ser mediante la experiencia" (Frye, 1973: 274).

3.3. EL CONCEPTO DE "POETIC CROSSING" COMO PARTE DE LA TEORIA POETICA DE BLOOM SOBRE EL ROMANTICISMO.

El concepto de "Crossing of Solipsism" acuñado por Bloom, en concreto en dos trabajos suyos -Agon. Towards a Theory of Romanticism y Wallace Stevens: the Poems of Our Climate- completará la idea del Romanticismo que se ha intentado desrrollar a lo largo de este capítulo.

Bloom utiliza el concepto de "cruce" (crossing) para tratar un aspecto que es esencial en lo que podríamos llamar la nueva la teoría de la Retórica de Bloom. Peter de Bolla, en un capítulo de su libro dedicado a Bloom y que se titula "Rhetoric of History", aclara algunos de los comentarios de Bloom sobre estos "cruces" de significado, que vienen, por otro lado, a conformar una

visión más completa de la teoría de los tropos de Bloom.

Se vale de Bolla de una figura retórica de segundo orden llamada "catacresis" para explicar esos cruces en la teoría de Bloom. Antes de continuar con la exposición de esta parte de la retórica de Bloom es necesario ofrecer la definición del término de "catacresis" que a partir de ahora va a ser muy utilizado.

La catacresis es "un tropo que consiste en dar a una palabra sentido traslaticio para designar una cosa que carece de nombre esencial; v. gr.: La hoja de la espada; una hoja de papel" (D.R.A.E., 1992: 437).

En este sentido, comenta de Bolla que la catacresis está enfrentada a la metalepsis, que -como se recordará- es ese sexto tropo que Bloom situaba como el característico de su Ratio Apophrades. De Bolla asegura que una catacresis no es un tropo primario y se presenta a sí mismo como un tropo erróneo, un "mal tropo", un tropo equivocado (cfr. de Bolla, 1988: 134). El hecho de que la catacresis sea un "**mistrope**" se debe principalmente a que está basada en la diferencia, ya que se trata -en palabras de de Bolla- de "un tropo de la diferencia tal que articula la diferente conceptualización de diferencia" (pág.135). Dicho de otro modo, la catacresis viene a ser un tropo de orden secundario que adquiere un carácter diferente según sea utilizado en un período cultural, histórico o político, donde viene a significar una imagen totalmente distinta a lo que fuera en otro momento, o según fuera la

experiencia que provocara este tropo. De modo que este tropo secundario se convierte así en un tropo afectado e involucrado en el tiempo. Nos movemos, por tanto, dentro de la Retórica diacrónica defendida por Bloom que busca "analizar y describir la transformación de los tropos en el tiempo" (de Bolla, 1988: 143).

Además, y siguiendo con la definición de catacresis, cuando se articula la igualdad en relación con la diferencia, lo que se hace es formar una parte de un par binario, ya que ambas partes, igualdad y diferencia, se requieren para describir el funcionamiento del sistema. La diferencia, según esta descripción, es lo mismo que la igualdad, porque lo que es igual no es diferente y viceversa. En cualquier caso, la catacresis es y no es un tropo cuando lo leemos a través de su división interna. Porque es un tropo de la diferencia que articula a su vez la conceptualización diferente de diferencia (pág.134).

De cualquier forma, podemos adoptar también, -comenta de Bolla,- la noción de Bloom de que la figura no representa ninguna cosa, porque lo que encarna es la fuerza de una transgresión, "la fuerza de un cruce sobre los espacios de un tropo de primer orden en el que el poeta está obligado a repetir las palabras de su precursor a la luz de la figura de segundo orden, donde sus palabras significan el poder de la usurpación, el poder de la figuración, dentro de la dimensión psíquica bloomeana del poder sobre el yo"

(pág.147).

La unión entre los dos órdenes más arriba citados se hace mediante la "traslatio", y ésta es precisamente la que articula la "escena de la escritura" de Bloom en la mayoría de los casos. Sin embargo, cuando nos movemos hacia lo que Bloom llama el "poema fuerte", descubrimos que éste puede ser situado análogamente en el segundo orden de la figuración. En este sentido, se podría decir que el primer orden es figurativo, mientras que el segundo orden es un tropo más grande que el primero. La unión entre ambos niveles se hace a través de la transgresión, una superación en términos bloomeanos, lo que implica un movimiento discontinuo entre ambos niveles. El poeta fuerte, para superar el lenguaje de la poesía que nunca puede darse en sí mismo, debe tropar no sólo las palabras que encuentra en su boca, sino también el concepto del tropo que alcanza cuando comienza a hablar: debe tropar el tropo de modo que rompa la conexión entre figura figura y figura, una figura de primer orden y una de segundo orden, y así el regreso a la primera no se puede hacer. Y éste sería precisamente un momento sublime, que viene a ser lo mismo que la Cábala llamó "la ruptura de los recipientes".

Resumiendo. Se puede comprobar que la traslación nunca se llevará a cabo sin que se dé una pérdida, y lo que es más importante, se puede argumentar que no se necesita otro tropo en esta Teoría figurativa. Lo que sería hacerle perder efectividad al proyecto de Bloom, y al intento actual de

pensar que ese proyecto es similar a muchos análisis de Retórica contemporánea, de modo que se podría entender el trabajo de Bloom como una solución más en el terreno de las Retóricas históricas.

Una vez aclarado el concepto de "catacresis" pasemos ahora a analizar qué entiende Bloom por "Crossing of Solipsism", que comienza definiendo como "la puerta de la negación o la generación disyuntiva del significado" (Bloom, 1982: 238). O lo que es más esencial aún, el cruce, o ese paso de un lado a otro, ese salto hacia el solipsismo, lo descubre todo crítico en lo que el poema reprime, de modo que nos persuada a nosotros mismos de la ilusión de su propio cierre.

En cualquier caso, la transgresión poética abraza el vacío, sólo en oposición al lugar del padre, y abraza al yo mismo sólo en sustitución del abrazo del padre (pág.245). Lo que vendría a ser una vuelta de los precursores, que parece que son traídos desde la muerte hacia el momento presente.

En este juego de traer a los precursores entran también una serie de imágenes de la presencia y la ausencia, en el sentido de que "un poema comienza porque hay una ausencia. Una imagen debe ser dada, desde un principio, de modo que esa ausencia irónicamente se llama una presencia" (Bloom, 1977: 375). Además de entrar en juego también los tan traídos y llevados conceptos de "ethos" y "pathos", y también la evolución o

transgresión de significado que estos términos han tenido a lo largo del tiempo. Así, por ejemplo, respecto del concepto de "ethos", advierte Bloom que, mientras que los griegos utilizaban este término para designar una costumbre, una imagen, su significado actual del "yo mismo", sin embargo, nos lleva a pensar en el carácter o actitud de un grupo.

Por su parte, "pathos" -que en griego era "pasión"- sirvió para indicar su significación original: "sufrir". Con Quintiliano ambos conceptos adquieren significados diversos: mientras que "ethos" hace alusión a emociones menos violentas y continuas, "pathos" se refiere a las emociones más violentas que conocemos, como es el caso de lo que entendemos como el verdadero amor romántico.

En la retórica de Bloom, "ethos" puede concebirse como un texto o sistema de tropos, mientras que "pathos" sería concebir la retórica como una persuasión que cae en un "pathos", como una aporía entre ellos, lo que no es sino un logos. Pues bien, estos trasvases, estos cambios de significado de ambos términos a lo largo del tiempo nos acercan al concepto de "Poetic Crossing", que es esencial para comprender la teoría de Bloom sobre la literatura romántica.

Además, el concepto de "Poetic Crossing" tiene mucho que ver, sin duda, con el de "misreading", en el sentido de que este "Poetic Crossing" se debe a una "mala lectura" del texto precursor, de modo que hace posible la

creación de otro texto producto de esta tergiversación. Recordemos lo que el propio Bloom decía a propósito de esto: "la mala comprensión es el proceso por el que los significados del lenguaje pueden ser transformados o tropados en el mundo de los significados de nuestro Deseo-del-Poder sobre el tiempo y el lenguaje" (Bloom, 1977: 397).

El término "Poetic Crossing" tiene un valor esencial en la Retórica del Romanticismo de Bloom, como se verá a continuación. En este sentido, Bloom dice que usa este concepto de "crossing" de una manera arbitraria, pero sobre todo en los momentos negativos que retoman el significado del poema-crisis del Romanticismo, significando siempre que este "cruce" está presente en lo que podríamos llamar "textos fuertes", siguiendo la terminología bloomeana.

Por tanto, en la mayoría de los escritores románticos que Bloom cita como los auténticos "poetas fuertes" comprobamos que se dan todos estos pasos o cruces de significado. Pero estos cruces, estos traslados de lo abstracto al mundo imaginario de un poema implican auténticos dilemas mentales al confrontar la muerte como un regalo creativo. Pues bien, además de estos "Crossings" generales que se dan en todo texto romántico, Bloom se decanta por tres muy concretos a los que denomina:

1.- "Crossing of Election". Es el tipo de cruce que busca la muerte del

regalo creativo y pretende una respuesta a esa pregunta de si aún soy un poeta, o más aún de si soy un verdadero poeta. Es el paso, por tanto, de la ironía a la sinécdoque, de la primera Ratio de Bloom: Clinamen, a la segunda: Tessera.

2.- El segundo es el "Crossing of Solipisism", y es el que lucha con la muerte del amor, y trata de encontrar una respuesta a la pregunta de si soy capaz de amar a otro aparte de a mí mismo. Es el paso de la metonimia a la hipérbole, es decir, de la tercera ratio: Kenosis a la cuarta: Daemonization.

3.-Y el "Crossing of Identification", que tiene lugar entre la metáfora y la metalepsis, es decir, entre la ratio quinta: Askesis, y la sexta: Apophrades.

Por tanto, comprobamos que no sólo es que las ratios de Bloom trabajen por pares, sino que además se produce el paso de una a otra y así sucesivamente. Lo que viene a confirmar la idea que Bloom defiende continuamente en toda su Teoría, y es la de que el significado de un texto vaga por todo un conjunto de textos, como ocurre ciertamente con el "poema fuerte" que contiene las Ratios.

Entonces Yahvé Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente (Génesis 2.,1,2-7).

CAPITULO CUATRO.

LA INFLUENCIA DEL PENSAMIENTO JUDIO EN LA OBRA BLOOMEANA.

Este capítulo estará basado en dos grandes apartados que considero fundamentales para explicar la influencia del pensamiento judío más destacable en la obra de Bloom. Se trata de dos puntos bastante distantes entre sí, pero que pueden estar, sin embargo, interconectados, por tratarse de textos de diferentes autores -entre los que se encuentra Bloom- que tienen en común su origen judío. Como defiende el propio Bloom el significado de

estos textos vaga de uno a otro. Estos textos y autores son:

4.1.- El Libro de "J" publicado por Harold Bloom en 1990. (Para nuestro estudio se utilizará la edición en español de 1995). Este es un polémico libro que ha dado mucho que hablar a la crítica y sobre todo a los defensores de la Biblia como texto sagrado y como la Palabra de Dios.

4.2.- En el segundo apartado se tratarán algunos aspectos de la obra de dos judíos universales -Freud y Kafka- que han influido en buena parte de la obra bloomeana, y acerca de cuyas obras ha hecho Bloom interesantes análisis. Además, se complementará este apartado con opiniones de otros autores acerca de la obra de estos pensadores judíos.

4.1. SOBRE EL LIBRO DE "J".

> Mi `J' es una Geurá (gran dama) de los círculos cortesanos postsalomónicos. Ella misma del linaje de David, y que empezó a escribir su gran obra en los últimos años de Salomón, en estrecha relación e intercambio de ideas con su buen amigo el Historiador de la Corte, quien a su vez escribió la mayor parte del Libro II de Samuel (Bloom, 1995 b.:31).

Hablar de la Biblia nos lleva a aclarar desde un primer momento la diferencia que existe entre la llamada Biblia hebrea, que tiene su origen en el Libro de "J", y otra que sería la Biblia cristiana que "se basa en aquella, pero que constituye una revisión muy drástica de la Biblia de los judíos" (Bloom,1995 a :15). El Libro de "J" es el libro más antiguo de los que forman parte del Pentateuco o, mejor dicho, de la Torá si nos ceñimos al concepto judío puro. Este Libro es una especie de hilo conductor que ha unido el Génesis con el Deuteronomio, teniendo como base la referencia a Yahvé, así como otros muchos rasgos que conforman el antiguo Testamento cristiano. A cada uno de estos cinco libros se le han otorgado diferentes fuentes, y en correspondencia con ellos a cada uno se le ha asignado una letra concreta. Así, J representa al Yahvista, por referencia a Yahvé, que en alemán se escribe Jaweh.[9]

El Libro de "J" participa de todos los Libros que conforman el Pentateuco, es decir, no corresponde exactamente al Génesis o al Exodo, sino que es una voz que se encuentra en ellos. Así, Génesis, Exodo y Números:

> son todos revisiones o censuras del texto original de J, y sus autores son: E, o Elohístas, por

---

[9] De ahí la J, porque es precisamente el alemán Rosenberg el que ofrece la traducción de la Biblia que le sirve a Bloom para establecer sus teorías sobre el escritor "J".

"Elohim", nombre plural usado para Yahvé en esta versión (...); P, por el Autor o escuela Sacerdotal (Priest) que escribió todo el Levítico; D, por el Autor o los autores del Deuteronomio; y R, por el Redactor que llevó a cabo la revisión final del retorno del cautiverio de Babilonia (Bloom, 1995a: 17).

Lo que El libro de "J" pretende es efectuar la restauración del más grande escritor judío, de modo que se descubra que todo el conjunto de escribas y sacerdotes normativos, E, D, P, R, llevaron a cabo una labor encaminada al servicio a Yahvé, pero no de servicio al yahvista, al genio escritor del Libro de "J".

La versión de la Biblia que Harold Bloom ofrece con su Libro de "J" es quizá una de las más polémicas pero a la vez más originales y ricas que han aparecido en los últimos tiempos. Basándose en la ironía del escritor y autor (-a) de este libro, Bloom crea un corpus teórico que apoya continuamente con el propio texto bíblico -a partir de la traducción que el estudioso Joel Rosenberg ha hecho del mismo.

El libro de "J" traduce desde una perspectiva completamente literaria un mundo que ha estado reducido (y lo sigue estando) a los ámbitos ético-religiosos. La versión que Bloom ofrece se sitúa, sin embargo, en una vertiente puramente estética, pues ni el autor-traductor de la misma (Rosenberg) ni su comentarista (Bloom) han pretendido en ningún momento

continuar en una línea ortodoxamente religiosa de esta versión. En este sentido, Bloom sitúa al autor del Libro a la misma altura literaria de un Shakespeare o de un Dante, cuyos textos son analizados por parte de la crítica siempre desde un punto de vista puramente literario.

Parece ser, y así lo cree también Bloom, que el escritor del Libro de "J" vivió en la Corte del hijo del Rey Salomón, el rey Roboam de Judá, en torno al 900 a.C.[10] Y que perteneció posiblemente a la élite de la Corte salomónica, pues la sutileza, destreza e ironía de su lenguaje y estilo demuestran que se trataba de una persona culta y refinada. Pero lo más interesante de la personalidad de J es que, a juicio de Bloom, este personaje es una mujer "que se dirigió como mujer a sus contemporáneos, en amistosa competición con su único rival poderoso entre sus contemporáneos: el autor masculino de la breve narración histórica del Libro II de Samuel" (pág. 21).

El origen del escritor-autor de la mejor Biblia (o la que en opinión de Bloom es la mejor versión del Antiguo Testamento) es oscuro. Sin embargo, el trabajo de Rosenberg y el comentario de Bloom ayudan de forma extraordinaria a desentrañarlo. Lo más curioso de la versión bloomeana es su idea de que es una mujer la que escribió El libro de "J", la llamada "yahvista".

---

[10]Seguimos la cronología cristiana, aunque no sea la ideal en opinión de Bloom, ya que estaría mejor hablar en términos de E.C., Era Común.

Creemos al respecto, ciertamente, que lo que Bloom defiende a lo largo de toda su exposición sobre la autoría del Libro de "J" bien puede ser puesto en tela de juicio mediante otras pruebas o puntos que en contrapartida puedan rebatir la tesis de Bloom. Hasta ahora tanto la tradición bíblica judía como la cristiana se han basado en el Pentateuco como la parte esencial de su idiosincrasia religiosa. Para la segunda, estos Cinco Libros formarían parte de su antiguo Testamento y, para la primera constituirían su Torá, su Biblia con mayúsculas. Todos estos Libros fueron escritos por hombres sabios de las distintas culturas en las que se produjeron. Si nos basamos en lo que hasta ahora se ha considerado la lógica autorial, nos resultaría muy difícil pensar que ciertamente no fuera un hombre el hacedor de estos escritos. Pues únicamente él tenía acceso a la lectura y, lo que es más importante en nuestro caso, a la escritura. Si nos atenemos, por tanto, a esa "obviedad", nos puede resultar difícil aceptar la tesis de Bloom de que el autor de este Libro es una mujer; pero la hipótesis de Bloom se basa en buena medida en que en el Libro de "J" el número de personajes femeninos es mucho mayor que el de los personajes masculinos, aparte de estar tratados los primeros con gran perfección y sutileza. Además -añade Bloom-, la ironía con la que trabaja "J"- y que es tan sutil y genial; es sin lugar a dudas uno de los elementos estilísticos con los que trabaja la Biblia, -a decir de Bloom-, y que siempre ha sido mejor utilizado por la Mujer-escritora. La ironía, como ya asegurara

Northrop Frye, es en la literatura un mito sofisticado, algo así como la frustración o la parodia de los mitos, cómicos o románticos, más primitivos, en los que se consumó con éxito una búsqueda (cfr. Frye, 1973: 80).

Recordemos, en este sentido, unas declaraciones que Bloom hizo en la entrevista concedida a Nora Catelli; "Y una mujer creó a Dios" :

> Me parece a mí que todo, en el texto original del Génesis, Exodo y Números, todo aquello que permita comparar la psicología de los personajes masculinos con la de los femeninos orienta fuertemente el texto a favor de las mujeres. No existen allí figuras masculinas satisfactoriamente, incluido el mismo Jehová, en El Libro de "J". Mientras que las serias figuras femeninas que culminan en Tamar (..), son no sólo poderosas sino que además son retratos favorables (...). No existe duda para mí, y mi libro tratará de ser suficientemente convicente en este sentido, de que J es el único (y la única) figura dentro del exiguo repertorio de creadores de lo más elevado de lo sublime occidental, que verosímilmente puede ser una mujer (...). Es difícil remontar el cambio hasta ella debido a que el trabajo de los revisores-autores masculinos de la Biblia corrigieron y mutilaron el texto de J (..). Pero lo que se oye es la voz de una mujer (Catelli, 1991: 15).

El Libro de "J" es un texto muy sugerente y con él, una vez más, su autor ha levantado una gran polémica en distintos sectores de la opinión pública. No solamente en el religioso, sino también -y éste es el que aquí nos

interesa- en el literario.

Se recogen a continuación algunas de las opiniones que sobre El Libro de "J" se han publicado en los últimos meses. Y servirán como puente entre las opiniones de Bloom y la crítica que de él se ofrece a continuación. Hay aspectos muy criticables en su teoría, y también otros más aceptables, que se comentarán más adelante.

John Barton asegura en su artículo titulado "¡It's a girl!", que trata sobre El Libro de "J" de Harold Bloom que, aunque parece difícil de creer que realmente fuera una mujer la que escribió este libro (ya que entonces la cultura -como hasta hace relativamente poco- estaba en manos masculinas); sin embargo, la idea que Bloom nos ofrece sería muy intrigante y no se podría pasar por alto. Y en cualquier caso, si hay algo cierto en El Libro de "J" de Bloom, -a juicio de Barton- es el modo en que su autor procede, esto es, "mediante una lectura atenta del texto, para establecer a J como un autor en su propio derecho, el autor más temprano y el mejor de todos los escritores hebreos" (Barton, 1990: 3). Barton estaría, además, de acuerdo con Bloom en que el escritor J sería un genio; y añade que uno de los capítulos más interesantes del Libro de J es el último, el que Bloom titula "La grandeza de J". Se trata del capítulo en que Bloom compara al escritor J con Shakespeare, asegurando que ambos son los pioneros en la creación de personajes de una compleja psicología "y cuyo genio no puede ser ocultado

por ninguno de los géneros propios de cada cultura" (ibíd.). Por ejemplo, Yahvé sería uno de los personajes principales de J, pero no tanto por lo que representa, sino por su psicología. Hay que tener en cuenta que Yahvé es un personaje humano que no posee la santidad o moralidad propia de su esencia, sino que es ante todo un personaje exuberante en cualquiera de los actos que realiza a lo largo del Libro.

En este sentido Yahvé sería el héroe de la narración de "J", si por héroe se entiende un personaje central. Aunque hay que dejar claro que en "J" no hay héroes sino sólo heroínas. Y, lo que es más grave, a lo largo de la narración de "J" Yahvé se muestra en muchas ocasiones como una persona normal, que incluso tiene miedo y padece los mismos temores que un ser humano. Así se confirma cuando leemos, por ejemplo, que Yahvé actúa como un tirano capaz de hacer daño al mejor de sus siervos: "¿Por qué hieres a tu siervo?, preguntó Moisés a Yahvé. ¿Te he ofendido tanto como para que pongas sobre mí la carga de este pueblo?" (Rosenberg, 1995: 168). Y es que -en opinión de Barton- la mayoría de los personajes del Libro de "J" no son vistos por su autora como seres especialmente buenos y grandiosos, excepto en el caso de las mujeres a las que dedica la mayor parte de los capítulos. Tal es el caso de Eva cuando concibió al primero de sus hijos, a Caín, precisamente el que se enfrentó a Dios y fue capaz de mal interpretarlo, situándose así a su misma altura, y el que se enfrentó también a su madre,

poniéndose, por tanto, más alto todavía:

> Y el hombre conoció a Eva, su mujer, en la carne; ella concibió a Caín: `Como Yahvé, yo he creado un hombre', dijo ella cuando dio a luz (Rosenberg, 1995: 75).

O en el caso de Rebeca cuya sublime aparición es descrita así en el Libro:

> No había acabado de hablar, y he aquí que salió de la ciudad Rebeca, hija de Betuel -un hijo de Milca, mujer de Nacor, hermano de Abram-, y llevaba un cántaro en el hombro. La joven era hermosa como aparición, igual de fresca, y no había conocido hombre, y bajó a la fuente (Rosenberg, 1995: 100).

Barton concluye advirtiendo que, aunque a veces resulta muy difícil aceptar esta idea de Bloom acerca de la sobreabundancia de mujeres en "J", que hacen de este texto un ejemplo de lo alto que se puede llegar a oír la voz femenina; el libro de Bloom no podría ser pasado por alto por ningún estudiante de literatura o de teología: "puede resultar brillante o anacrónico, yo creo que es ambos a la vez, pero no es un libro que se pueda ignorar" (Barton, 1990: 4).

Donald Davie, por su parte, en el artículo titulado "La Biblia de

Bloom", comenta que todos nosotros encontramos frívola la idea de Bloom de que el escritor "J" es una mujer, porque nos acercamos a los textos sin necesidad y sin terror, motivos que Bloom encuentra necesarios para poder leer estos textos. Cualquier texto cambia de color según sea la lectura que queramos hacer de él, y las intenciones que nos lleven a interpretarlo; de ahí que la interpretación que Bloom ofrece sobre El Libro de "J" sea tan exuberante como uno de sus personajes centrales, Yahvé, y, por tanto, "esta parece una lectura más atractiva y apropiada" (Davie, 1991: 11).

Si las principales críticas que ha recibido El Libro de "J" de Bloom se han debido a su "descabellada" idea de que la autora del mismo es una mujer, hay muchas críticas más que se le han hecho desde distintos ámbitos religiosos, principalmente cristianos y judíos, que han visto en la obra de Bloom un atentado a sus tradiciones. Este punto no nos interesa tanto si tenemos en cuenta la afirmación que el mismo Bloom hace al respecto:

> La tendencia o inclinación social e individual a la lectura errónea institucionalizada de J ha estado y está extraordinariamente extendida, tanto entre los judíos, como entre los cristianos, los musulmanes y los miembros de la cultura secular. Existen profundas razones para que no se considere la Biblia como un texto comparable con Hamlet o El Rey Lear, La Divina Comedia, La Ilíada, los poemas de Worsdworth o las novelas de Tolstoi. Evidentemente tanto creyentes como historiadores están justificados en juzgar la Biblia más comparable con el Corán o el Libro de

los Mormones. Pero, ¿y si uno no es un creyente o un historiador? (Bloom, 1995a: 23).

La respuesta que Bloom da a esta pregunta es que este lector hipotético se acercará a la Biblia como un texto rico en sugerencias y abierto a la interpretación, que es como el propio Bloom lo ha hecho.

Como ya se vio anteriormente, uno de los riesgos que más destaca Bloom en el escritor "J" es su acentuada ironía al escribir y recrear a los personajes. Y es que "J" es un maestro de la ironía, ciertamente "su principal actitud irónica es muy diferente y debe ser considerada como de su propia invención" (pág. 37). Es ahora, en este preciso momento, cuando se nos va a permitir volver la vista atrás hacia el capítulo en el que se trataban las Ratios revisionistas de Bloom como unos modos de lectura/mala lectura poética. Como se recordará, en la primera de las ratios que este crítico estudiaba, la llamada Clinamen, nos descubría que su tropo correspondiente era el de la ironía, cuya definición y comentario ya ofrecimos en su momento.

En este sentido podemos considerar que una de las ocasiones en las que Bloom cree ver acertadamente la ironía de "J", es cuando "Yahvé moldea la arcilla, no como el alfarero, sino a la manera de un niño que hace tartas de barro, sin seguir ninguna regla, con su propias manos" (Bloom, 1995a: 40):

Yahvé modeló un hombre con arcilla de la tierra, y sopló en su nariz el aliento de la vida. Y

mirad: el hombre se hace criatura de carne (Rosenberg, 1995: 71).

A esta idea se une el hecho de que cuando Yahvé exhala su aliento, no se sabe bien si lo hace por la nariz o por la boca del ser que acaba de hacerse de arcilla roja. La imagen, en opinión de Bloom, es bastante grotesca, pero sería aún más original e irónico el carácter único de la creación de la mujer, pues, como advierte el autor -quizás algo exasperadamente-, no existe ningún otro relato de la creación de un ser femenino en toda la literatura del Antiguo Cercano Oriente: "Que J dedique seis veces más espacio a la creación de la mujer que a la del hombre tal vez sea reflejo del sexo de J" (pág. 40).

Lo que parece cierto, además de la fuerte ironía de "J", es que el tipo de narración que esta "escritora" ofrece es -como dice Bloom-, una narración laica, más cercana a la obra de un Tolstoi, de un Dante o de un Freud, quienes, como hace esta hipotética escritora, se encargaron de revisar todos los textos anteriores. También la yahvista revisa los textos que la precedieron, de modo que su ironía literaria depende de obras más ingenuas y directas que la suya (cfr. Bloom, 1995a: 45).

Adentrándose en la personalidad de la autora de "J", Bloom cree que esta escritora formaba parte de la Casa de David, por la que sentía una profunda nostalgia, aunque escribiera en la Corte de Salomón.

> Sitúo a J y al Historiador de la Corte en el reino de Roboam porque para mí la nostalgia por David, la incertidumbre sobre el esplendor salomónico y un irónico desdén por Roboam y por el pueblo son características del texto de J (pág. 45).

Pero otra de las particularidades que más llama la atención de todo este proceso del conocimiento de las características de "J", es que la escritora se enfrenta con David utilizando a José como sustituto, precisamente "a través de la tradición que hace de David, posible abuelo de "J", el poeta de los Salmos, tradición que también atribuye la autoría de los Proverbios y el Cantar de los Cantares de Salomón, su posible productor" (pág. 49).

Que Bloom hable ahora de la familia romance freudiana no es es en vano, si tenemos en cuenta que se trata de volver a retomar una vez más un tema que le ha venido obsesionando desde el inicio de su obra: la preocupación por las relaciones entre su "poeta fuerte" con el poeta-padre, precursor en última instancia de su propia obra, de su "poema fuerte". Estamos ciertamente una vez más, un capítulo más, recurriendo al "poeta fuerte" de Bloom con el que parece estar en deuda y al que, sin lugar a dudas, pretende resarcir a través de todas sus alusiones a esta escritora. La yahvista, por tanto, no iba a ser menos: se trataría cómo no, de una "poeta fuerte" que habría sabido malinterpretar las fuentes precursoras y hacer llegar su voz hasta nuestros días -aunque esta vez gracias al esfuerzo de

Bloom por sacarla a la luz.

Avanzando en su lectura e interpretación del Libro de "J", Bloom llega a una conclusión muy particular, que puede servirnos como final para este apartado y para enlazar con la tesis que se defenderá en otro capítulo -sobre el papel central de Shakespeare en el canon occidental. Para Bloom, en efecto, el centro del canon occidental es la figura del escritor Shakespeare, sucesor directo de los más grandes escritores de la tradición literaria: "Shakespeare es un heredero de "J" más auténtico que el rabino Akiba, porque Shakespeare, como "J" y David, es el dramaturgo de la personalidad y sus posibilidades" (Bloom, 1995a: 58).

4.2. DOS JUDIOS UNIVERSALES: FREUD Y KAFKA.

> Estamos en la época de Freud y Kafka, que pueden no haber querido llegar a formar parte de la cultura judía, pero que, sin embargo, nunca han redefinido esa cultura para nosotros. Freud y Kafka nos recuerdan (...) que todos los judíos contemporáneos están empujados a reconocer que son el producto de una ruptura con su tradición (Bloom, 1989: 56).

4.2.1. FREUD.

Desde que Bloom iniciara su actividad crítica en sus primeros libros,

Shelley's Mythmaking o Blake's Apocalypse, hasta su último libro publicado en 1994 -The Western Canon-, la trayectoria literaria que ha seguido en cuanto a lecturas de la más diversa índole ha sido inmensa. Si en la actualidad Harold Bloom se encuentra menos bajo el impacto de Freud, en la mayoría de sus obras ha sido muy evidente la presencia del maestro del psicoanálisis. Estaba presente, por ejemplo, en la teoría bloomeana de la ansiedad de la influencia o en la tesis de la familia romance que establecía a partir de la evolución del efebo en poeta fuerte, como heredero directo del padre-precursor. El mismo Bloom cuenta esta evolución así: "Creo que mis ideas respecto a Freud han variado a través de los años. Incluso hubo un momento en que me propuse escribir un libro sobre él, pero luego deseché el proyecto dado que consideré que mi relación con Freud no era de las más sanas, siempre ha sido muy accidentada" (Bracho, 1995: 16). Y es que, en opinión de Bloom, Freud no debe ser visto como un científico, sino como uno de los escritores más brillantes de la literatura universal.

El análisis que Bloom hace de la obra freudiana se podría dividir en tres apartados de estudio:

4.2.1.1.- El que se refiere a la llamada Teoría de la represión de Freud, ampliamente analizado por Bloom en muchas de sus obras.

4.2.1.2.- La importancia que tiene en las tesis freudianas desde la perspectiva de Bloom el tema de lo sublime.

4.2.1.3.- La lectura shakespereana que Bloom hace de Freud y con la cual pretende recuperar las imágenes del pasado de este escritor.

4.2.1.1.- La teoría de la represión de Freud.

En el conocido libro de Bloom Ruin the Sacred Truths, se dedica un capítulo a Freud que es imprescindible tener en cuenta[11]. En este trabajo Bloom asegura que la teoría de la represión de Freud es el centro de su vasto proyecto especulativo. Freud, según Bloom, rechaza estudiar las nostalgias: "odiaba el pasado y odiaba los Estados Unidos, quizá porque temía que eran el futuro" (Bloom, 1989: 145). A decir de nuestro autor Freud nunca se pudo sustraer de su tradición cuando escribía, aunque siempre lo hacía de una forma selectiva, como todo buen judío; de modo que muchas de sus explicaciones no eran sino simples ambigüedades y especulaciones que no le llevaban a ningún sitio: como si estuvieran siempre en perpetuo exilio, en un continuo vagar errante. Y es que su obsesión por el mito del exilio le llevó a

---

[11]Para las relaciones entre Teoría literaria y psicoanálisis, Véase Wahnón, S., Introducción a la Historia de las teorías literarias, pág.153.

creer que "el psicoanálisis llega a ser otra parábola de la gente sin hogar o al menos sin un sitio fácil de encontrar" (pág.146); y que debe buscar continuamente, casi desesperadamente, hasta el último de sus días.

En cualquier caso, en el libro ya citado Bloom asegura que la teoría de la represión de Freud sólo es coherente "si se encuentra en un cosmos psíquico donde absolutamente todo está lleno de significado, de modo que un sueño, un chiste, un síntoma o una transferencia pueden sostener un nivel de intensa interpretación" (pag.147). Aparte de esto, el propio Freud conocía perfectamente el papel tan decisivo que tenía su condición de judío en sus descubrimientos, pues sabía que gracias a la importancia de su herencia judía él poseía una gran cualidad: el valor de luchar contra lo que llamaba la "mayoría compacta", casi sin esperanza, solo. Esto era lo que le hacía estar abocado al libre ejercicio de su pensamiento: "subrayando de este modo el carácter específico de su obra, coincidió sin saberlo con el mayor poeta judío contemporáneo, Franz Kafka" (Robert, 1967 :89). Para Bloom, pues, estaría claro que Freud probablemente hubiera admitido que su obra, por original y subversiva que fuera, en cierto modo no era más que un eslabón al final de la antigua tradición judía, es decir, sería -como comenta Robert- "algo así como el último comentario de la Ley" (pág.90).[12]

---

[12]Para una visión diferente de la relación entre el pensamiento de Freud y su judaísmo véase J. Derrida, Mal de archivo. Una impresión freudiana, Madrid, Trotta, 1997.

En este sentido, la idea de que el judío encuentra desde su cuna los medios justos para pensar y para seguir las voces de la razón, entraña para Freud -y para toda la tradición- una consecuencia decisiva, ineluctable en lo que atañe a la trayectoria de la vida y del pensamiento: si pensar con acierto es más fácil para el judío, para quien no existe el elemento místico; entonces éste tiene también la obligación de luchar contra el error, los prejuicios, las supersticiones y todas las quimeras espirituales que obscurecen la verdad. Esta es efectivamente la tarea que Freud se impuso y que cumplió hasta el final, defendiendo sus ideas judías, incluso contra los judíos y el judaísmo, allí donde ellos parecían extraviarse. Pues es cierto que el Talmud, con su sabiduría, permitía que junto a los comentarios de la ley, convivieran las leyendas, las narraciones hagádicas, que son algo así como el sueño secular del pueblo que enseñaba a través de los siglos la necesidad de poner el estudio por encima de todo. En este sentido, las cosas menores de la vida, aun las más insignificantes, eran dignas de atención y de un pensamiento correcto. Así, por ejemplo, la costumbre del razonamiento talmúdico tal vez no era lo principal, sino simplemente prestar una atención más constante al pensamiento de los maestros judíos, que concedía mayor importnacia a las cosas más ínfimas y en las que los otros pueblos, formados en la costumbre de distinguir radicalmente entre lo espiritual y lo temporal, veían tiempo atrás una burla y una prueba flagrante de impiedad.

Freud no hizo de los misterios del alma un objeto de contemplación, sino un sujeto de trabajo proseguido por un gran esfuerzo de paciencia, venciendo lentamente la hostilidad general y sus propias dudas. Así, en la concepción de algo sobrenatural, Freud, que no se separa de la razón y que no debe derogar las leyes ordinarias de la vida, se sitúa en la posición del pensamiento rabínico, inclinado a desconfiar del milagro, teniendo efectivamente razones históricas para juzgarlo sospechoso. Además, Freud consideró que el judaísmo constituía una incomparable fuente de energía. Judío y austríaco a la vez, con una lengua materna que no era de hecho la suya pero que era su único medio de expresión, había absorbido todo lo que la cultura occidental podía ofrecer a su deseo de conocimiento, que se basó, sin duda, más en el aspecto psíquico que en el espiritual.

4.2.1.2.-El tema de lo sublime en Freud.

Pero a pesar de participar Freud de esa conciencia judía o mejor dicho, de la tradición memorística del pueblo judío, Bloom advierte, sin embargo, una cierta relación de ambigüedad entre Freud y el propio judaísmo, en concreto en lo que concierne al tema de lo sublime: "esa sublimación, en el sentido freudiano, bien puede ser un ideal judío, pero el verdadero centro del trabajo de Freud es su concepto de represión, que es profundamente

judío, e incluso normativo" (Bloom, 1989: 152). En este sentido recordemos lo que al respecto comentaba Freud en su Totem y tabú:

> Para semejante autor, pues, es un suceso de índole muy especial si su libro es vertido al hebreo y puesto en manos de lectores para los cuales este idioma representa una lengua viva. Tanto más es ello así, cuanto que se trata de un libro que estudia el origen de la religión y la moral, pero que no reconoce un punto de vista judío ni acepta restricciones favorables al judaísmo (Freud, 1993: 1746).

En opinión de Bloom (idea que compartimos) una de las más grandes herejías de Freud, desde una perspectiva judía, es su transferencia del tropo hebreo de la paternidad de Yahvé al totémico dios ancestral de la primera horda:

> Dios aparece ya tan por encima de los hombres, que éstos no pueden comunicar con él sino por mediación de sus sacerdotes.(...) Observamos, pues, que el padre, restablecido en sus derechos, se venga cruelmente de su antigua derrota elevando a un grado máximo el poder de su autoridad. Los hijos aprovechan estas nuevas circunstancias para eludir aun más su responsabilidad por el crimen cometido. No son ya ellos, en efecto, los responsables del sacrificio; es Dios mismo quien lo exige y lo ordena (Freud, 1993: 1843).

De hecho, cuando Freud trata este tema, lo hace desde su libertad de judío, una libertad del pasado, esa libertad judía que no es sino "una libertad de interpretación, aunque la memoria judía (y freudiana) esté en todo su significado siendo sobredeterminada" (Bloom, 1989: 154). En este sentido, se puede concluir que una de las necesidades freudianas más fuertes fue buscar una explicación sobre los orígenes del pensamiento, como si el hecho de pensar fuera un proceso relativamente libre.

Es algo muy parecido a lo que Marthe Robert comentaba al respecto sobre la importancia que tiene en el trabajo de Ricoeur Freud: una interpretación de la cultura el tema de lo sublime en este último. En concreto cuando Robert piensa que Eros debería haber incitado a Freud a revisar seriamente su Teoría del principio de la realidad. De hecho, Ricoeur cree que Freud excluye sin razón la posibilidad de que la fe sea una participación en el manantial de Eros y de que, de este modo, le concierna no sólo el consuelo del niño que hay en cada uno de nosotros, sino la capacidad de amar, cuya potencia necesita hacer adulta la fe, frente al odio que hay en nosotros y frente a la muerte (cfr. Robert, 1967: 73).

Y es que, como opina Marthe Robert, Freud ha eludido en algunos de sus trabajos, como en Más allá del principio del placer, el Eros platónico, y lo ha utilizado para endosarle una responsabilidad teológica, cuando ésta, desde el punto de vista de una crítca estricta del texto, no puede ser tomada

en consideración más que después de haber sido medida rigurosamente:

> con el fin de establecer, por ejemplo, si volvemos a encontarla, en qué contexto y cuantas veces; si anuncia verdaderamente algo así como una conversación platónica o si, después de ella, la orientación teórica de Freud ha permanecido invariable (Robert, 1967: 76).

Bloom dedica también en su libro Agon un capítulo a Freud y el sublime, y lo titula "una teoría-catástrofe de la creatividad". Y en él son muchos los puntos de la obra freudiana en toda su extensión los que Bloom trata. Uno de ellos sería lo que Freud llamó "el grotesco primario", que es en opinión de Bloom "el tropo más vital o la ficción en su teoría de la mente" (Bloom, 1982: 94).

Como se recordará, existen para Freud dos procesos de la mente: el proceso primario, que continúa en el sistema del inconsciente, y el proceso secundario, que caracteriza el sistema preconsciente. Ambos sistemas fueron vistos por los seguidores de Lacan, los freudianos franceses, como otro camino de describir unos procesos que no son sino dos modos de poesía o figuración o dos formas de "creatividad". Es así, quizá, como el mismo Bloom prefiere estudiar la obra freudiana, de la que asegura que no hay una lectura verdadera o correcta porque Freud es un escritor tan fuerte que contiene cualquier modo posible de interpretación (cfr.Bloom, 1982: 92). Otro de los

aspectos sería que también fue el propio Freud el que estableció la prioridad de la ansiedad sobre los estímulos, de modo que imaginaba los orígenes de la conciencia como una catástrofe, como un deseo que persigue la muerte: Tánatos. Esto es, una visión agonística, catastrófica de la vida, que es en cierto sentido lo que el propio Bloom pretende ver en todos los poemas fuertes q e no son sino una especie de crisis-catástrofe, producidos por un demiurgo, que es un ángel caído. Por tanto, se podría asegurar, a partir de este punto, que la influencia que Freud ejerce en las primeras obras de Bloom es evidente.

En este sentido Bloom recuerda que leer a Freud nos enseña que nuestra vida instintiva es agonística y últimamente auto-destructiva y que nuestros momentos más auténticos tienden a ser esos de negación, contracción y represión.

4.2 1.3.- Una lectura shakespereana de Freud.

Otro trabajo importante dedicado por Bloom a la obra de Freud se encuentra en The Western Canon, en el capítulo titulado "Freud. Una lectura shakespereana". A lo largo de todo este apartado Bloom intentará defender una original hipótesis que ha venido fraguando desde el comienzo de su obra crítica. Según advierte Bloom, Shakespeare fue el auténtico inventor del

psicoanálisis, mientras que Freud fue un mero codificador; y lo que es aún más importante: Freud sentía una enorme ansiedad respecto de Shakespeare porque en realidad lo aprendió todo de él (cfr.Bloom, 1994: 394).

En opinión de M.C. Bradbrook esta ansiedad es la propia que suelen producir las obras de Shakespeare. Cada una de las tragedias de Shakespeare, un trabajo individual, un estilo específico sugiere que hay unas raíces particulares que alcanzan las profundidades del ser. Así, Hamlet acompaña a cualquier registro, desde el gran soliloquio a una conversación coloquial, explotando la tradición oral de la composición, el contraste de voces, etc.

Hoy en día Hamlet ha sido objeto de múltiples interpretaciones, que han convertido su historia en una de las historias del propio drama inglés. Y es que, como asegura Bradbrook, "Shakespeare dramáticamente hizo realidad el alma del hombre en el mundo diario de la Naturaleza y la Sociedad" (Bradbrook, 1978 :153).

Una de las interpretaciones que se considera más acertada sobre Hamlet, y que en cierta medida viene a enlazar con la del propio Bloom, es la tesis que se defiende aquí de que Hamlet es más que una mente, aunque demuestre que es inteligente y sensible en ideas; pero también es sensible con las personas, los lugares, el tono de las palabras, los gestos etc. Sin embargo, el alma como principio informativo, la totalidad del cuerpo, la mente

y el corazón, era todavía poco diestra debido a la dicotomía del cuerpo y del alma; y en ocasiones Hamlet realmente hablaba de su "máquina" y de su "propia sangre". Esta dicotomía sería parte de su lamentable condición, sobre todo cuando él se apena por cualquier cosa. Hamlet también sigue un viaje interior, pero está situado precisamente en un mundo amueblado con personajes como Polonio, Laertes, Rosencrantz y Guildenstern. Hamlet se mantiene tan bien en nuestro mundo que su dimensión espiritual es aceptable para casi todo el mundo que experimenta una vida interior muy profunda.

Pero aún así, para Freud no fue suficiente la mala lectura de la obra de Shakespeare. Lo que Bloom pretende a lo largo de su lectura de la obra freudiana es dejar constancia de ella no como una obra o un texto científico sino como un texto simplemente literario, producido de hecho por un escritor y no por un psicoanalista. En este sentido se puede entender, aunque no sin ciertas reservas, la afirmación bloomeana de que "Hamlet no tenía un complejo de Edipo, sino que era el propio Freud el que tenía un complejo de Hamlet y, quizá, el psicoanálisis es un complejo de Shakespeare" (Bloom, 1994: 376).

Ernest Jones explica de una forma muy brillante lo que entiende él que es el complejo de Edipo en Hamlet, y, así, asegura que Hamlet es empujado hacia una angustia terrible al pensar que su padre reemplazó los afectos de su madre por alguien más. Es como si su devoción por su madre le hiciera estar celoso de su afecto, que era tan difícil de compartir incluso con su

padre y que además no estaba dispuesto a compartir con nadie más.

Pero la mayor frustración de Hamlet es que el pensamiento de un incesto o un parricidio combinado eran demasiado intolerables. Por esto, él se revuelve continuamente en un peligroso conflicto interior. Con todo, Hamlet parece más o menos haberse ganado el afecto de Ofelia, y se enamora de ella, aunque "la naturaleza de su sentimiento original por Ofelia es un poco oscura" (Jones, 1990: 53). Se puede considerar, sin embargo, que este amor es un amor normal, a pesar del extravagante lenguaje usado, en el que hay claras alusiones al amor que siente Hamlet por su madre. Porque Hamlet siente celos de los hombres escogidos por su madre y, por ello, cuando desea vengar este rechazo materno aparece en escena con una mujer, a la que se permite el lujo de dejar de amar en cuanto lo desea. Y es precisamente cuando viene la muerte de su padre y el segundo matrimonio de su madre. Los sentimientos que una vez tuvo en la infancia se transforman entonces en una repulsión. De modo que Hamlet ahora tiene que asimilar todos estos hechos lo mejor que pueda, porque no sólo tiene que perdonar a una mujer que está realizando un acercamiento con otro hombre, sino que además se está acercando a Ofelia.

En efecto, Hamlet presiente que Ofelia se ha acercado a él para probarlo. Así, se explicará, por ejemplo, la "violencia con la que él ataca sus modales femeninos y la trata peor que a una prostituta" (pág.57). Porque

Hamlet se debate entre una Ofelia muy ambigua, que tanto le sugiere una persona cándida y amable como una sensual criatura accesible a cualquiera. Y, así, la misoginia se convierte en esta obra en el resultado inevitable. La intensidad de la repulsión de Hamlet contra la mujer en general, y contra Ofelia en particular, es una medida de una represión poderosa a la que sus sentidos sexuales están sujetos.

En cuanto a la relación de Hamlet con su tío, es mucho más compleja de lo que parece. Está claro que Hamlet lo odia, pero lo peor es que nunca lo podrá denunciar con la misma fuerza e intensidad con la que él reprocha su conducta a su madre. Ya que "cuando más vigorosamente denuncia a su tío, más poderosamente se estimula para activar sus propios complejos inconscientes y reprimidos" (pág.59). Por un lado, está el odio hacia su tío, y por otro, intenta ignorar la llamada tan fuerte a la venganza que su deber le impone.

Hamlet

-¡Mi alma me lo decía! ¡Fue mi tío!

Sombra

-Sí. Ese incestuoso, esa bestia adúltera, con ingeniosos hechizos y traidoras dádivas...

(Shakespeare, 1967: 31).

Porque en realidad su tío encarna la parte más profunda y escondida de su propia personalidad, de modo que no puede matarlo sin también matarse a sí mismo. Esta solución, muy cercana a lo que Freud ha mostrado como "el motivo de suicidio por melancolía", es la que Hamlet adopta finalmente (pág.59-60). El curso de la acción alterna y la inacción que lo embargan, y las provocaciones que le hace a su tío, lo conducen a su propia muerte e incidentalmente a la de su tío.

La llamada del deber para matar al usurpador de su padre no la puede obedecer porque esto lo une a la inconsciente llamada de la naturaleza para matar al marido de su madre, sea éste el primero o el segundo. La represión absoluta del impulso formador lo envuelve en la prohibición más profunda del último también. Su deber moral, al que su propio padre le exhorta, es poner fin a las actividades incestuosas de su madre, y así matando a Claudio se solucionaría. Pero matar a Claudio supone matarse a sí mismo. Y por ello termina rehusando abandonar sus propios deseos incestuosos que él perpetúa en el pecado y que así debe durar en su torturada conciencia.

Paul Cantor comenta en su trabajo sobre Hamlet que el hecho fundamental en Hamlet es la incapacidad del héroe para arreglárselas con la ambivalencia de sus sentimientos hacia sus padres, en realidad, su incapacidad para exteriorizar la naturaleza de sus emociones (cfr. Cantor, 1989: 24). Sin embargo, el crítico Bradley ofrece otra interpretación

diferente de la tragedia de Hamlet, en el sentido de que él asegura que la melancolía del príncipe es una especie de explicación por el retraso de su venganza. Lo que vendría a ser una melancolía ocasionada por la muerte de su padre y, sobre todo, por el desagradable matrimonio de su madre. La falta de lealtad a la memoria del padre por parte de la reina le hace a Hamlet desconfiar de ella, debido a la tendencia generalizada de su mente, lo conduce a perder la fe en el género humano en su totalidad, y sobre todo en el poder de cualquier valor de resistir los reveses del tiempo. Pero William Hazlitt no cree que estos comentarios de Bradley sean acertados, pues él, Bradley, confiaba en la idea de que Hamlet podía actuar heroicamente sólo a veces y que debería haber estado más heroico únicamente en circunstancias distintas (cfr. Hazlitt, 1955: 67).

En cualquier caso, lo que distingue a Hamlet es su incapacidad para ver la realidad de su situación, pero quizá lo que es heroico de él sea precisamente su deseo de justificar lo complejo que es su dilema. Y es que está claro que la mayoría de nosotros pensamos que, leyendo más interpretaciones, uno puede sentir que ha llegado a entender a Hamlet, pero quizás lo que ocurre es que uno ya está preparado para excusar hasta su retraso.

Normalmente un héroe manifiesta su naturaleza para la acción, pero Hamlet parece odiar el actuar, lo que lo hace aparecer casi antiheroico en un

sentido convencional. Pero si él es problemático como héroe, se podría pensar que la razón de ello es que el mismo heroísmo ha llegado a ser profundamente problemático en su mundo.

Las dificultades de Hamlet no son personales, sino que reflejan los hechos fundamentales de la era en la que se sitúa la historia. En particular, su cuestión personal de acción **versus** inacción se relata profundamente en el uso del heroismo activo **versus** pasivo que tan básico fue en el Renacimiento. Así, la historia personal de Hamlet es, por supuesto, fascinante en sí misma, pero gana mayor resonancia y significación del hecho de que tiene su raíz en un sustantivo conflicto ético característico de la época (cfr. Cantor, 1989: 27). Frente al héroe Aquiles, por ejemplo, que vive en un universo de horizonte finito, de modo que sabe que su destino es morir joven; Hamlet, que vive en el moderno mundo cristiano, cree que su alma es inmortal: "desde muy al principio está preocupado con el suicidio" (pág.41). Es como si pensáramos que su cristianismo le abre una ventana a la eternidad, pero es una ventana oscura. Lo peor que le puede suceder a Hamlet es que desconoce exactamente lo que será su vida después de la muerte. Así, su creencia en la inmortalidad del alma demuestra extensamente su acción heroica, dadas las incertidumbres que rodean a la vida después de la muerte, lo que simultáneamente hace más difícil calcular las consecuencias de tal acción. Y ese es el límite del discurso más famoso de Hamlet "to be or not to be", que

revela la idea de que no tendría dificultad en suicidarse si fuera pagano, es decir, si creyera que la muerte es efectivamente el final de la vida (pág.42).

El modo en que Shakespeare influye en Freud está claro si tenemos en cuenta que se trata de la influencia que pueda ejercer un precursor sobre el joven poeta: "él (Bloom se refiere a Freud) explícitamente prohibió a todos aquellos que iban detrás de él emular a su guía" (Bloom, 1994: 377).

Resumiendo. No olvidemos que en realidad Hamlet ama y honra la memoria del padre y esconde unas considerables reservas para acercarse a su madre. Lo que en realidad nos está sugiriendo el drama shakespereano es que Hamlet inconscientemente ama a su madre y también inconscientemente tiene unos sueños de asesinar a su padre, representado por Claudio. De hecho, Hamlet es un personaje ambivalente, no se sabe bien a lo largo de la obra a quién ama verdaderamente; incluso grita desconsolado por la muerte de Yorick, al que se lamenta de no haber besado antes de su muerte. Por tanto, la ambivalencia que Freud propugnó como parte de su teoría no es sino un legado shakespeareano sobre la misma.

En cuanto al llamado por Freud "complejo de Edipo", es interesantísimo conocer la teoría de Bloom de por qué Freud no llamó a este complejo el "complejo de Hamlet". Mientras Edipo sin saberlo derriba a su padre, Hamlet, por su parte, no siente tales impulsos hacia su padre, el Rey -aunque tratándose del "príncipe de la ambivalencia", sin duda que envió sus impulsos

hacia todo el que estuviera a otro nivel de su conciencia multiforme.

En cualquier caso, está claro que -según Bloom- Freud no quiere reconocer lo formidablemente construido que está el drama de Hamlet, de modo que asoció a él todas sus teorías de represiones y energías sexuales mal encauzadas. Sin embargo, la preocupación de Freud por Hamlet es evidente en cuanto que él mismo asegura que Hamlet no es un psicópata al comenzar la obra de teatro, sino que en el transcurso de la misma se convierte en tal. Además sus continuados esfuerzos por luchar contra los otros y sobre todo contra su propia conciencia son propios de ese ser que reprime sus impulsos y cuya represión forma parte de nuestra evolución personal. Lo que sí está claro, y así lo ve Bloom, es que no existe diferencia alguna entre Hamlet y un paciente de Freud: "el héroe de la conciencia occidental es un psicópata más, y la tragedia shakespereana es reducida a una cosa de un tratamiento analítico" (pág.385).

Para terminar este tercer apartado se van a señalar algunos aspectos de otras obras shakespereanas a partir de unos análisis que de las mismas hizo Freud, y completar de este modo una visión más global de la obra freudiana. En concreto el drama El Rey Lear es estudiado por Freud en su ensayo "El tema de las tres cajitas" (1913), y en una carta a Branson editada posteriormente por Ernst Jones. Pues bien, en estos textos Freud cuenta que el rey Lear era un hombre viejo, a punto de morir. El punto culminante del

drama se alcanza en la escena en la que aparece el rey Lear llevando en sus brazos a Cordelia muerta. Lo que Freud interpreta a partir de las imágenes que se suceden es que la mujer muerta representaría tres cosas a la vez: por un lado, la figura de la madre; por otro, la de la amante; y en un tercer plano, sería la Madre tierra que la recibe de nuevo.

Sin embargo, en esta peculiar interpretación no parecen estar muy claras para Bloom las relaciones paternales que Freud pretende explicar. Es decir, las relaciones de Lear con sus hijas: Goneril, Reagan y Cordelia, por un lado, y las de Gloucester con sus hijos Edgar y Edmund, por otro. Lear aunque está viejo, no es un hombre moribundo hasta el final de la escena en la que su leal Cordelia representaría difícilmente la muerte.

> ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! ¿Son de mármol vuestros corazones y de hierro vuestros ojos? Si yo tuviese vuestras voces, rompería con mis gritos la bóveda celeste. ¡La he perdido para siempre! ¡Oh! ¡Ya sé distinguir si una persona está viva o muerta! Miradla. ¡Insensible como la tierra! Dadme un espejo. ¡Ah! Si su aliento lo empaña, aún vivirá (Shakespeare, 1967: 241).

Si la ambivalencia de Hamlet, e incluso su representación, es un concepto shakespereano y no freudiano, se ha hecho freudiano a partir de la propia experiencia de Freud de Shakespeare, de modo que Freud está empujado a mal leer las más fuertes representaciones shakespereanas:

Hamlet, Otelo, El Rey Lear y Macbeth. Respecto de esta última, Freud aseguraba que Macbeth sentía una especial ambivalencia en sí mismo. Mientras todo está bajo control, los personajes de Macbeth son como niños, sin ambición; pero cuando esta niñez desaparece de la escena, se produce una especie de venganza contra el tiempo que lleva al protagonista a sembrar la muerte y a cancelar su propio futuro, que es lo que realmente oprime a Macbeth.

A través de todas estas interpretaciones freudianas de Shakespeare, se puede deducir que ciertamente Shakespeare está en todas partes en Freud, "mucho más presente cuando no menciona todo lo que ha citado" (Bloom, 1994: 391). De entre todas las influencias que Freud ha recibido de Shakespeare, la más fuerte es sin lugar a dudas la de la "negación", que no es sino el pensamiento reprimido previamente. De hecho, Freud aceptó la ideas shakespereanas cuando previamente había negado sus fuentes.

En la entrevista que Edmundo Bracho hace a Bloom acerca de su última obra The Western Canon, una de las preguntas, entre otras muchas, que éste hace al crítico norteamericano es la de por qué decidió realizar un análisis shakespereano de Freud y no a la inversa. Y Bloom le recuerda que la relación que existe entre ambos es un tanto ambigua, pero que sin lugar a dudas es Freud uno de los más grandes escritores de este siglo.

Nada mejor que terminar con las propias palabras de Bloom que nos

pueden servir de resumen en este complejo camino de influencias de los grandes escritores de todos los tiempos:

> Creo que mi ambivalencia frente a Freud y el uso irónico de su persona es algo que ya he manifestado anteriormente, pero muchos lectores críticos insisten en pensar que mi intención es la de elaborar una teoría edípica, y eso es erróneo. Nunca he escrito una teoría edípica. Hace años comprendí que lo que Freud llamó el complejo de Edipo no era más que un complejo shakespereano, el complejo de Hamlet -para ser más preciso- en Freud (Bracho, 1994: 17).

4.2.2. LA OBRA DE KAFKA COMO PRODUCTO DE UNA SOCIEDAD BUROCRATICA.

Otro de los judíos universalmente conocidos es, sin duda, Franz Kafka, cuya obra literaria ha sido traducida a la mayoría de las lenguas conocidas.

Situar la obra de Kafka en el contexto literario actual y ofrecer una visión de todo su corpus literario es una labor difícil de realizar, por no decir casi imposible. Por lo tanto, las interpretaciones que aquí se realizarán sobre algunos de sus trabajos más relevantes no serán en modo alguna definitivas. Además, se quiere advertir al lector que el análisis bloomeano no es el preponderante en este apartado, pues se ha pretendido abordar aspectos de la obra de Kafka desde una perspectiva más crítica y menos contaminada por

la teoría de Bloom. Se trataría, por tanto, de un intento de aportación al panorama crítico dedicado a analizar el conjunto de la obra kafkiana.

Recordemos que las investigaciones que hasta la fecha se han realizado de la obra kafkiana se han repartido principalmente entre tres vertientes diferentes que reunirían en cierta medida la mayoría de los escritos sobre la obra kafkiana. Situado, pues, en las coordenadas de "nuestro mundo moderno", Kafka viene a constituirse en un lugar privilegiado para la observación y la crítica desde muy diferentes ángulos (cfr. Manzano, 1992: 184). Estos tres ángulos o ramas serían: a) el religioso, representado por las interpretaciones que sobre este tema ha venido haciendo Max Brod, amigo de Kafka y compilador de toda su obra o las de Bloom, como señal de las últimas realizadas al respecto; b) el socio-político o burocrático, del cual se ha tomado como punto de partida el estudio que al respecto hace José María González en su interesantísimo libro titulado: La máquina burocrática; y, c) en tercer lugar el ángulo o la vertiente psicoanalítica, "que ha constituído, sin duda, la línea interpretativa más numerosa y a la vez la más dispersa a partir de los presupuestos consabidos de la lucha con el padre y su conflicto sexual" (Manzano, 1992: 184). (Sin embargo, esta tercera rama no se tendrá en cuenta en nuestro trabajo porque se considera que al analizar anteriormente la obra de Freud, ya ha sido suficientemente estudiada la importancia que tiene el psicoanálisis en la obra bloomeana, a partir

concretamente de la obra del maestro del mismo).

a) Si tenemos en cuenta la primera vertiente, la de lo religioso, se descubrirá a un Kafka y unos personajes que aparecen situados en sus obras en el contexto de un judaísmo desarraigado "que busca una inserción imposible en la comunidad como condición primera de un reencuentro con Dios" (Manzano, 1992: 185).

En este mismo sentido, se han interpretado las novelas fundamentales de Kafka, El proceso y El castillo, es decir, en términos de una separación absoluta entre el mundo de la justicia de Dios y el mundo de la ética humana. De hecho, Kafka rodeó sus escritos de un "aura de religiosidad inquebrantable, próxima incluso a la santidad" (Manzano, 1992: 186).

Bloom sitúa a Kafka como uno de los escritores más canónicos de todos los tiempos. La impaciencia, como el mismo Kafka aseguró, es el mayor de los pecados, el que abarca a los otros. Es quizá uno de los pecados más comunes de los judíos. Yahvé no era un Dios paciente, y por ello, quizá Kafka, al que podríamos llamar un nuevo cabalista, intenta crear un Dios de los judíos más paciente. En realidad lo que Kafka llamó "paciencia" no era sino una gnosis, y el gnosticismo era "lo negativo" que ésta tenía.

Sin embargo, el Gnosticismo es una religión de la salvación, aunque sea una de las visiones más negativas de esa misma salvación. "La espiritualidad

de Kafka no ofrece una salvación, por ello no es un gnóstico" (Bloom, 1989: 167). Lo que en realidad consigue Kafka, por tanto, es llegar un paso más lejos del Gnosticismo, negando que exista esperanza para alguno de nosotros en parte alguna.

Sin embargo, la facticidad o contingencia kafkiana presidía la idea de una cultura judía más allá del simple judaísmo normativo. De ahí que en una de las visiones de K. Kafka vea un castillo enfrente de él y unos recipientes que se rompen para él, como su demonio. No estamos sino ante una de las ideas de Gershom Scholem, con la diferencia -asegura Bloom- de que Scholem combinó en su teoría el sionismo y la Cábala, mientras que Kafka transgredió la frontera e implícitamente mantuvo que él podría destruir el cielo (cfr.Bloom, 1989: 169). Los cielos encarnan el ego de Kafka (lo que viene a ser una visión freudiana), pero sólo a través de su escritura, lo que tiene mucho que ver con la tradición esotérica judía. Sin embargo, Kafka está muy lejos de ser otro Isaac Luria, capaz de crear otra teoría catastrófica de "los tres estados". En cuyo caso estaríamos, sin duda, también ante otra Cábala, la de Kafka, como el mismo Scholem pretendió ver.

Así pues, Bloom no cree ver en Kafka un continuador de la Teoría cabalística. La doctrina secreta de Kafka, si es que existió alguna vez, sería totalmente imposible de interpretar. Porque, de hecho, él evitó totalmente cualquier interpretación de su obra, lo que significa que "la escritura de

Kafka es una evasión de una interpretación perversamente pensada" (pág.171). Esto es, lo que hace Kafka es evitar una interpretación en el sentido de la interpretación judía: "El poder de Kafka de la evasión no es un poder sobre su mismo texto y construye un lado más de la Torá en nuestro tiempo" (pág.172). Tal y como sucede en su texto, El cazador Gracchus, que es una historia que repite la tradición esotérica de la tradición judía, de la Torá.

> (...)¿quien es el patrón?.
>
> -El dueño de la barca. Estos patrones son personas excelentes. Sólo que no los entiendo. Y no me refiero a la lengua, aunque a menudo tampoco la entiendo. Pero eso es secundario. He aprendido tantos idiomas en el correr de los siglos que podría ser intérprete entre los hombres de la antigüedad y los contemporáneos. Sino que lo que no logro comprender son sus razonamientos (Kafka, 1983: 1294).

Frente a esta negatividad que impregna toda la teoría bloomeana al respecto de la obra de Kafka, hay que tener en cuenta otras opiniones que vienen, si no a negar la de Bloom, sí a completarla de una forma mucho más abierta, sin caer tampoco en esa obsesión -en ocasiones desmedida- de querer hacer de cualquier texto de un escritor judío un ejemplo más de reorganización de la Cábala -como lo hace Bloom. Aunque en el caso de Kafka

de lo que Bloom habla precisamente es de que él fue el creador de una Cábala subversiva y a la vez más negativa de la que seguramente él quiso reflejar en su obra.

No creemos, sin embargo -como anunciábamos anteriormente-, que sea ésta la visión más acertada de la obra en general de Kafka. En este sentido, es preciso recordar las circunstancias especiales que envolvieron la génesis de la obra kafkiana, para poder captar el desgarramiento, que no negatividad, que la literatura provocaba casi cada día en su existencia. Por un lado, escribir podía parecerle el único medio de romper las barreras ficticias suscitadas por las instituciones y, sobre todo, los prejuicios entre los otros y él. Así, el artista como está solo en su misterioso mandato encuentra en la creación su mayor oportunidad de salvación, pero también puede, si no salvar, al menos instruir a los otros, porque en calidad de "muerto vivo" posee la mirada más clara, ve otras cosas y más lejanas que la generalidad de los hombres (cfr.Robert, 1967: 26)

En este sentido recordemos que, por ejemplo, Benjamin no negó la experiencia mística que inspiró a Kafka la elaboración de sus obras, pero consideraba, sin embargo, una reducción pretender dar cuenta de sus obras tomándolas sólo como reflejo de un mundo divino. Así se puede comprobar esta tesis en otro texto de Kafka, Preocupaciones de un jefe de familia, en el que se nos cuenta la historia de un personaje de oscuro origen que vive con una

familia y que se llama Odradek. A lo largo de la lectura del texto no se sabe muy bien si estamos ante una criatura muy pequeña, algo así como un gnomo, o si se trata ciertamente de un demonio que vive en el mundo de los niños.

> Se esconde alternativamente en la buhardilla, en la caja de la escalera, en los corredores, en el vestíbulo. A veces no se lo ve durante meses; suele mudarse a otra casa; pero siempre vuelve fielmente a la nuestra. A menudo, cuando al salir por la puerta uno se lo encuentra apoyado justamente debajo en la escalera, siente deseos de hablarle. Naturalmente, no le hace una pregunta difícil, más bien lo trata -su tamaño diminuto lo exige- como a un niño (Kafka, 1983: 1142).

Este texto representa uno de los casos más desesperados de Kafka. La obra aparece bajo la forma absolutamente indescifrable del más ínfimo, del más absurdo de los objetos, al que Kafka curiosamente llama Odradek. Es una especie de bobina de hilos enredados que, hecha de una materia indefinible y dotada de una especie de vida, responde cuando se le llama por su nombre y es incluso capaz de reír. El relato contiene una alusión muy clara a la tuberculosis de Kafka y otra, más velada, a los sentimientos que Kafka experimentaba respecto a su propia creación, y que, sin duda, le condujeron a condenar, ya que no a destruir personalmente, toda la parte póstuma de su obra (cfr. Robert, 1967: 13). La palabra Odradek, palabra completamente

imaginaria, tiene un doble origen, checo y alemán; y el padre de familia, con el que Kafka puede identificarse aquí, describe, por su parte, el objeto familiar y, sin embargo, inasible que asedia su casa y que es, en suma "el genio del lugar". Es una bobina plana, en forma de estrella -hecha de filamentos de todos los colores y de todas las cualidades, enlazados en sus extremos y enredados. Odradek anda (cojeando) y habla. También puede reír, pero su risa es la que -a decir de Robert- "provoca lo que se ha dado en llamar desafortunadamente el humor de Kafka" (ibidem).

> Domicilio desconocido -dice y ríe; claro que es la risa de alguien que no tiene pulmones. Suena más o menos como el susurro de las hojas caídas (Kafka, 1983: 1142).

Este pequeño genio no mora en las estancias habitadas de la casa, sino en el granero, las alturas o también en la escalera, los corredores o el vestíbulo, los lugares comunicados entre sí y con el exterior. Desaparece durante meses, pero siempre vuelve, fiel a todo y a todos. Y es que Odradek, una cosa absurda, sin origen definido, ni fin, ni futuro, parece pertenecer a un espacio intermedio del que la propia muerte está excluida. Y el pensamiento de esta eternidad inspira al padre de familia un melancólico ensueño: "la sospecha de que pueda sobrevivirme me resulta casi dolorosa" (Kafka, 1983: 1143).

Como los escritos de su autor, Odradek participa de dos lenguas y se apoya en tres culturas diferentes, la alemana, la checa y la judía (aunque sin reivindicar ninguna). Es un híbrido, hecho de hilos que no conducen a ninguna parte: es la imagen que Kafka se hacía de sus inumerables fragmentos, que, de hecho, compone un extraordinario laberinto en el que el hilo conductor parece escaparse constantemente. Odradek es absurdo, inútil y obtiene parte de su misterio por su naturaleza infantil e inmortal. En este sentido, se puede afirmar que no es un personaje exclusivamente creado como reflejo divino de un mundo inconmesurable.

Se recordará que en esta misma tradición hebrea al jasidismo[13] se le debe la figura del "Gólem o del Homúnculus mágico", que es la culminación legendaria de los poderes sobrenaturales logrados por los cabalistas (cfr.Barnatan, 1986: 62); y, que vendría a ser, en términos más concretos,

---

[13]El jasidismo es una doctrina que surgió en momentos de sentimientos apocalípticos, debido a la inminencia del año 5000 de la era hebrea, y al año 1240 de la cristiana en el que se esperaban sucesos imprevisibles. "Pero el procedimiento básico del jasidismo no era la magia taumatúrgica como la ignorancia hizo creer, sino una ferviente intención de hacer de todos los actos humanos meras sombras del acto supremo de amor a Dios. El jasid, el santo, ofrece su vida al amor por su Creador al que necesariamente se somete a cada instante y en todo momento de su existencia. Las riquezas, los poderes y los placeres terrenales no le interesan, su ambición está concentrada en la llegada del tiempo mesiáncio, y esa es su más grande ilusión" (cfr. Barnatan, 1986: 61).

el Odradek de Kafka que acabamos de analizar. El Gólem es una figura ahasverica de la que se dice que se aparece cada treinta y tres años en la ventana de un gheto de Praga. Este Gólem es, en parte, un alma colectivizada del gheto "con todos sus residuos de lo fantasmal y, en parte un doble del héroe, un artista que lucha por su liberación y que purifica mesiánicamente en ella al Gólem, su propio yo esclavizado" (Scholem, 1988: 174). Pero, además de esta teoría, recoge también Scholem otra sobre los judíos polacos, en la que nos cuenta que ellos modelan, tras un período de ayuno, una figura de un hombre de arcilla y cola, y después de pronunciar su nombre divino, el gólem tiene que cobrar vida. Y aunque no puede hablar, entiende bastante de lo que le dicen, generalmente son órdenes, pues utilizan a esta figura de barro como el encargado de realizar las tareas de la casa, de la que nunca debe salir. Día a día, el Gólem va engordando, y se va haciendo más grande y más fuerte, a pesar de lo pequeño que era cuando lo hicieron. Tiene en la frente escrita la palabra Emet, que quiere decir "verdad". Por eso, cuando el Gólem se hace casi gigantesco, los habitantes de la casa se atemorizan y le borran la letra "e", de modo que queda la palabra "met", que quiere decir "está muerto", y así el Gólem cae muerto convertido en un montón de arcilla (cfr. Scholem, 1988: 174).

Uno se siente inclinado a creer que esta criatura tuvo en otro tiempo alguna especie de forma

inteliglible, y ahora está rota. Pero esto no parece comprobado; por lo menos, no hay nada que lo demuestre; no se ve ningún agregado o rajadura que corrobore esta suposición; es un conjunto bastante absurdo pero dentro de su estilo, bien definido. De todos modos, no es posible un estudio más minucioso, porque Odradek es extraordinariamente ágil y no se le puede apresar (Kafka, 1983: 1142).

En muchos aspectos el personaje Odradek de Kafka tiene mucha similitud con el gólem, aunque el de Kafka parece que fue creado por un niño, porque es un personaje paródico, casi grotesco, con el que Kafka quiere avisarnos para que no lo interpretemos seriamente. Odradek es inmortal, es un ser casi demoníaco, que representa también el retorno freudiano de lo reprimido.

Pues bien, aparte de esta novela de Kafka, hay que recordar que dos de las cosas que más llaman nuestra atención en su obra se encuentran en su ensayo El problema de nuestras leyes y en la historia de Josefina la cantora o el pueblo de los ratones. Ambos textos permiten un retorno a la memoria cultural judía, por un lado, mediante la Ley que es precisamente lo conocido, "lo proclamado y enseñado por las sagradas normas" (pág.182). Sin embargo, detrás de la norma judía, de la Cábala o de la Torá se encuentra otra ley: se trata de esa ley que hacen los nobles. Es una ley que sólo se hará posible cuando todo esté tan claro que esta ley pertenezca a la gente, al pueblo, de

modo que la nobleza no tenga ya nada que decir.

Pues bien, esta segunda ley es profusamente analizada a lo largo de toda la obra kafkiana. En concreto, en El problema de nuestras leyes, la historia testamentaria de Kafka nos lleva hacia una gran libertad. Que es como decir que, aunque las leyes no son la Torá, sin duda existe una cierta analogía entre ambas: "Todos se esfuerzan por llegar a la Ley -dice el hombre- ¿cómo es posible entonces que durante tantos años nadie más que yo pretendiera entrar?" (Kafka, 1983: 1133).

Sin embargo, en el otro texto, el de Josefina la cantora o el pueblo de los ratones, no se habla explícitamente de esta ley: "Sólo Josefina es una excepción; le gusta la música, y además sabe comunicarla; es la única; con su desaparición desaparecerá también la música -quién sabe hasta cuando- de nuestras vidas" (Kafka, 1983: 1241). Y como tal no podrá juzgar a quien tampoco lo es. Lo que Kafka pretende con su texto no es conseguir la redención de su alma, como quizá sí lo hicieran otros escritores, por ejemplo Dante, que tuvo la audacia de entronizar a Beatriz en el Paraíso. O Milton que creía en un alma mortal que resucitaría con el cuerpo. En cambio, Kafka es un escritor judío que se evadió de su propia audacia porque no creía en nada, y confiaba sólo en la conveniencia de ser escritor. "Tal vez sucede lo mismo con el canto de Josefina; admiramos en ella lo que no admiramos en nosotros; por otra parte, ella coincide totalmente con nuestra opinión" (Kafka, 1983:

1243).

En este mismo sentido se debe entender La metamorfosis como una narración kafkiana crucial que tiene lugar entre la verdad y el significado. La verdad está en la esperanza y nunca es posible, mientras que el significado está con el futuro o en la edad mesiánica, y tampoco lo podemos conseguir. En este texto la muerte del protagonista, Gregorio, no debe ser vista como un sacrificio, ni siquiera como una especie de ironía trágica, ya que se trata -como asegura Bloom- de otra negación kafkiana que rechaza negar lo dado.

> Y en tal estado de apacible meditación e insensibilidad permaneció hasta que el reloj de la iglesia dio las tres de la madrugada. Todavía pudo vivir aquel comienzo del alba que despuntaba detrás de los cristales. Luego, a pesar suyo, su cabeza hundióse por completo y su hocico despidió débilmente su postrer aliento (Kafka, 1985: 101).

Gregorio se debate entre la verdad y el pasado, o la memoria judía; pues el judaísmo mesiánico no es sino ese significado del futuro (pág.188). Sin embargo, creemos que, una vez más, frente a esta negación del judaísmo que Bloom propone como lectura de esta obra de Kafka, no podemos olvidar que el método de escritura de Kafka se basa en la descripción de fantasías

personales que arrancan de una visión indiscutiblemente cotidiana de la existencia. El sentido de la victimización y de la angustia es un sentimiento común a los héroes de los tres grandes relatos de kafka: El proceso, El castillo y La metamorfosis. Pues bien, estos textos no dejan de tener un fondo de realidad extraordinario, a pesar de lo laberíntico de su interior. También trasluce "la pesadilla de lo extraordinario y lo trágico en una atmósfera laberíntica, angustiante y sobrenatural" (Manzano, 1992 :195).

Cuando el personaje kafkiano se siente preso de una angustia casi sobrenatural, se situará en una soledad absoluta "de individuo de mundo moderno", ese estado burocrático, que es, en realidad, el punto de partida: una condición interna del héroe de Kafka.

b) Con ese mundo moderno representado casi en su totalidad por la imagen del Estado burocrático, pasamos a estudiar la segunda vertiente de este apartado sobre el análisis de la obra kafkiana. Se hará principlamente tomando como base de nuestros comentarios el estudio que sobre esta misma vertiente realiza Jose María González en su interesante libro La máquina burocrática. Y será además el texto de El castillo, al que se le dedicarán mas explicaciones por tratarse de un texto fundamental de la obra kafkiana e ilustrativo, sin duda, de lo que se viene tratando aquí.

EL castillo de Kafka es uno de los textos de la literatura europea más

sugerente y a la vez más complicado de entender. La interpretación que del mismo ofrecemos no es sino una más en la larga lista de comentarios que hasta la fecha se han hecho de este texto.

Como se recordará, El castillo es una obra elaborada hacia 1922, y se desarrolla en un mundo agobiante, como es lo habitual de la obra kafkiana. El personaje, K., llega a un extraño pueblo. Cerca existe un castillo al que tienen prohibido su acceso los habitantes de la villa y de donde salen toda suerte de órdenes. K. es interrogado por no disponer del permiso oportuno para residir en aquella región. Para eludir la situación de peligro, se hace pasar por un agrimensor al que casualmente esperaban. A lo largo de la novela se va a poner de manifiesto lo incomprensible de la organización social de aquella región, las extrañas relaciones entre el pueblo y el castillo, la fuerte vigilancia a que se ven sometidos los hombres. K. está continuamente atento a las disposiciones emanadas del castillo para adecuar la organización de su vida a aquellas, pero, a pesar de esto, siempre es rechazado por los que ejercen la autoridad.

Max Brod, amigo personal de Kafka y compilador de su obra, aseguró que Kafka, aunque no escribió un capítulo último para ésta, sin embargo, se lo explicó a él en cierta ocasión al preguntarle éste cómo acabaría la novela. Y Kafka respondió que el "agrimensor" obtiene su premio, en parte al menos. No retrocede ni un paso, pero muere de agotamiento. En torno a su lecho de

muerte se junta la comuna, y es en ese momento cuando llega del castillo la decisión, declarando que K. no tiene realmente derecho de ciudadanía en la aldea, pero que se le autoriza, de todos modos, a vivir y trabajar allí en atención a ciertas circunstancias accesorias.

Pues bien, la primera lectura que podemos hacer de este texto es que con él Kafka viene a decir que existen unos poderes supraindividuales que nos atenazan y nos oprimen, poderes que nunca quedan lo suficientemente definidos ni precisados y, por tanto, resultan difícilmente racionalizables.

Sin embargo, la riqueza de este texto exige ir más allá. Como ya se preguntara Max Brod, nos debemos preguntar también nosotros: ¿qué es, en efecto, ese "Castillo" con sus extraños uniformes, su inescrutable jerarquía de funcionarios, sus caprichos, sus astucias, su exigencia de un respeto absoluto, de una obediencia ciega?. Brod resuelve que este "Castillo", donde K. no obtiene el derecho a entrar y al cual tampoco puede aproximarse como es debido, es exactamente la "Gracia" en el sentido teológico, el gobierno de Dios que dirige los destinos humanos (la "aldea"), la virtud de las casualidades y deliberaciones misteriosas que planean por encima de nosotros. De hecho, K. busca la relación con la gracia divina intentando enraizarse en el pueblo al pie del castillo. K. lucha en vista de su situación y, en cierto modo, intenta fortalecer su posición casándose y escogiendo un estado. Extranjero en principio, está aislado, es diferente de todos los

demás, desea conquistar con todas sus fuerzas lo que cualquier otro hombre de la aldea posee sin ningún esfuerzo, sin una reflexión. De hecho, K. se aferra a las mujeres que deben mostrarle el buen camino, el verdadero medio de vivir, pero sin medidas insuficientes, sin mentiras, pues de otro modo K. no aceptaría esta forma de vida. El agrimensor debía, ante todo, intentar afirmarse en la aldea. Eso no era fácil, pues nadie necesitaba su trabajo, ni quería recibirle, salvo el mesonero del puente, a quien había sorprendido en su buena voluntad; nadie se preocupaba de él, sino algunos funcionarios que lo tomaban a broma. Es así como vagaba por la aldea, casi sin sentido, no haciendo otra cosa que turbar la paz local (cfr.Brod, 1983: 1100).

Como telón de fondo para la interpretación que se presentará a continuación, se ha querido tener en cuenta ésta de Max Brod, porque, aun siendo una de las más comentadas de El castillo, es también una de las lecturas más acertadas de este texto, por estar además alentada por el propio Kafka.

Tampoco hemos querido dejar de lado la opinión que al respecto ofrece Harold Bloom sobre esta obra kafkiana. Asegura este autor, en su ya famoso libro The Western Canon, que El castillo es uno de los mejores textos para estudiar el concepto de lo negativo de Kafka, su nueva Cábala escondida y subversiva. Porque entiende que el castillo representa también la "Gracia", como ya indicara Brod, en el sentido de que la Gracia es una de las formas

bajo las cuales, según la cábala, la divinidad se nos ofrece.

Bloom comenta que El castillo es "el cuento de cómo Kafka escribe su camino de vuelta al abismo" (Bloom, 1994: 193). Y, compara así El castillo con uno de los tres estados de la Teoría de Isaac Luria, en concreto, del llamado Tikkun, que supone algo así como la restitución de los recipientes rotos de nuestro propio ser.

Queremos dejar claro que en ningún caso las páginas que siguen pretenden ser una interpretación exhaustiva del texto de Kafka, pues éste, como la Cábala, tiene infinitos registros y significados. Es imposible penetrar en su núcleo, pues cada vez que apresamos uno de sus posibles significados tenemos que reconocer que sólo hemos arrancado una capa de la corteza y que el núcleo se nos ha escapado una vez más. Las novelas y narraciones de Kafka han sido objeto de múltiples interpretaciones, algunas de ellas inverosímiles, casi todas posibles, pero ninguna definitiva ni verdadera.

Vaya por delante que la interpretación que aquí se ofrece es una interpretación basada en lo que, a juicio de muchos críticos, es el leit motif fundamental de la obra literaria de Kafka: "la obsesión burocrática, el absurdo de este sistema de organización social que se ha impuesto de una manera inevitable en todas las facetas de la vida, ahogando la espontaneidad e impidiendo la libertad" (cfr. González, 1989: 25).

En este sentido se entiende que es posible una interpretación

sociológica que tiene en cuenta la visión laberíntica de la ley y de la burocracia que Kafka elabora en El proceso o en El castillo, por citar dos de sus novelas fundamentales.

La burocracia puede entenderse como un férreo caparazón que impide la libertad de movimientos del individuo, enterrándole en el papeleo administrativo. Recordemos que la metáfora de la jaula es frecuente en Kafka, pues en sus relatos se repite la idea de que "todos vivimos tras una reja que llevamos con nosotros a todas partes" (pág. 38).

También es muy frecuente la imagen de la burocracia como laberinto, así en El castillo encontramos expedientes, pasillos interminables, un laberinto sin hilo de Ariadna alguno que ayude a encontrar la salida.

> Los interrogatorios nocturnos -se le ofrecía otra nueva versión- no tenían como meta sino una audición expeditiva, a la luz artificial, de los sometidos a juicio cuya vista habría resultado insoportable a esos señores durante el día Una entrevista rápida, nocturna, con la posibilidad de olvidar en seguida toda la repulsión durante el sueño. Pero la conducta de K. se burlaba de todas las medidas de precaución. Incluso los fantasmas desaparecen con la llegada de la mañana. K. había permanecido allí con las manos en los bolsillos, como si esperase, al no alejarse él, que todo el pasillo se alejase, y todos los cuartos, comprendidos los señores (Kafka, 1983: 1058).

No podemos olvidar tampoco en este corpus teórico-práctico que nos está ayudando en cierta medida a desentrañar mejor el significado del texto de Kafka, la importancia que tiene el tema del poder en Kafka. En este sentido, hay que darle la razón a Canetti cuando afirmó que "de todos los escritores, Kafka es el mayor experto en materia de poder; lo ha vivido y configurado en cada uno de sus aspectos" (cfr. Canetti, 1983: 136).

Kafka, por tanto, analizará el poder no sólo en las relaciones personales entre los individuos; sino también a nivel institucional, en la burocracia, en la industria, en los aparatos judiciales y penales, en las relaciones laborales.

> A veces se recibían allí órdenes de fácil ejecución, pero esta facilidad no entusiasmaba a K. No sólo porque la orden en cuestión se refiriera a Frieda y, aunque presentándose como una consigna parecía más bien una burla, sino también, y sobre todo, porque hacía prever todo un porvenir de esfuerzos estériles. Las órdenes pasaban por encima de K., tanto las buenas como las malas -y, no obstante, hasta en las buenas había un elemento desfavorable, por así decirlo-pero K. estaba demasiado abajo en la escala jerárquica para poder intervenir o hacerlas anular y encontrar a alguien que lo escuchara (Kafka, 1983: 1049).

En las grandes novelas de Kafka, nos dirá José María González, novelas como El proceso, América o la que se está analizando, El castillo, su autor refleja, desde el punto de vista de los "humillados y ofendidos", la realidad del poder en el mundo abocado a la destrucción de la Primera Guerra mundial. En las novelas de Kafka todo el mundo es funcionario, se define por su pertenencia al estado, a la jerarquía burocrática de El castillo o al Tribunal de El proceso. En concreto, dice un fragmento de El castillo, al respecto:

> Un carrito cargado de expedientes llegaba de lejos, lentamente, empujado por un viejo criado. Otro servidor sostenía la lista, para comparar, probablemente, los números de las habitaciones con los de los informes. El carrito se detenía ante la mayoría de las puertas, y por lo general, la puerta se abría y el expediente en cuestión -a veces se trataba sólo de una hojita- desaparecía por la abertura; en unos casos un corto diálogo se entablaba entre el cuarto y el pasillo. Se trataba, sin duda, de reproches al criado. Si la puerta permanecía cerrada, el ordenanza apilaba cuidadosamente los informes sobre el umbral. En estos casos parecíale a K. que el movimiento de las puertas vecinas redoblaba en lugar de detenerse, aunque los expedientes hubiesen sido distribuidos en las habitaciones correspondientes (Kafka, 1983: 1050-51).

Y es que, a partir de su experiencia cotidiana de la burocracia del imperio austro-húngaro, Kafka construye un mundo fantástico y real al mismo tiempo, en el que la pesadilla burocrática se impone por completo. No

olvidemos, al respecto, que también abundan en los escritos de Kafka abogados, tribunales etc., en los que se pone de manifiesto ese ir y venir de la ley y su interpretación. Y esto será uno de los motivos constantes del mundo literario kafkiano. En este sentido, en las novelas de Kafka se entremezclan la realidad, el sueño y la ficción, y se superponen, de manera que vienen a ser una y la misma cosa. Así, se comprobará, por ejemplo, en las escenas de El castillo en las que se reparten los expedientes por las distintas dependencias, o en aquella en la que tan afanosa como inútilmente se busca el expediente perdido de K., el agrimensor.

> Tampoco le importaba demasiado la hojita, pues tal vez ni siquiera la leía, sino que sólo simulaba hacerlo, y aunque hubiera hecho las delicias de cualquier inquilino del pasillo dándole esta hojita, decidió otra cosa. Estaba harto de distribuir papelotes; hizo una l de silencio a su segundo poniéndose el dedo ante la boca, rompió -K., en ese momento, se hallaba aún muy lejos de él- la hojita en pequeños trocitos y los metió en su bolsillo (Kafka, 1983: 1056).

Por su parte, Andrew Weeks ha analizado detalladamente las relaciones entre la burocracia descrita por Kafka en El castillo y la realidad de la burocracia austro-húngara de la época, y ha llegado a la conclusión de que esta revuelta de los funcionarios de rango inferior, que tuvo su clímax alrededor de 1910, es paralela a la lucha de Kafka en El castillo:

> Ambas son resultado de la subversiva llegada del nuevo empleado técnico que se enfrenta a la burocracia establecida, se rebela vociferantemente contra su carencia de derechos y su subordinación jerárquica pero, con todo cae presa de las ambigüedades inherentes a su lucha contra la institución en la que desea prestar sus servicios (cfr. Weeks, 1980: 87-88).

El núcleo temático de El castillo refleja, en efecto, el acceso al mundo laboral de una nueva generación de trabajadores de cuello blanco, empleados, oficinistas y funcionarios subalternos de todo tipo, en las circunstancias concretas del final del Imperio de los Habsburgo. Y refleja también, de una manera especial, los esfuerzos del propio Kafka para incorporarse al mundo del trabajo (cfr. González, 1983: 101-102).

En este sentido, la lucha de Kafka en El castillo va dirigida a conseguir unas relaciones de tipo contractual con los secretarios de la jerarquía burocrática que le han hecho llegar una oferta de empleo. Por un lado, la ley del 16 de enero de 1910, ley reguladora de los contratos de trabajo de los dependientes, empleados y oficinistas, puede ser considerada como una respuesta al movimiento de los funcionarios y su búsqueda de mejores condiciones de trabajo, seguridad en el empleo, sistema de ascensos bien definido y eliminación de los informes secretos de los jefes sobre sus subordinados. Esta lucha por la clarificación de los deberes y derechos de los funcionarios constituye el trasfondo olvidado de El castillo.

Para Kafka el mundo externo y la realidad social son ilusorias: no podemos conocernos a nosotros mismos, ni a los demás, ni a Dios; no podemos comunicarnos con ellos, estamos condenados a la soledad. Ante esta imposibilidad de conocer el mundo sólo queda la literatura como medio de expresarlo, como lugar privilegiado de observación y como "consuelo redentor".

Kafka, según opina J.Mª González (idea que compartimos), no describe la realidad social directamente, de una manera objetiva, sino a través de su propia subjetividad que ha internalizado el mundo exterior. Describe la burocracia no aséptica y sociológicamente, sino que se describe a sí mismo: K. es Kafka, es "ese burócrata que han logrado hacer de mí". Pero también es un tipo ideal de burócrata o de ciudadano que se enfrenta a la burocracia (González, 1983: 136).

Además, si nos atenemos al tipo de organización burocrática por excelencia, descubrimos que El castillo funciona con una jerarquía rígida establecida, en cuya cumbre se sitúa el conde Westwest; por debajo de él Klamm y sus secretarios de tres clases: secretarios del castillo, secretarios de la aldea y secretarios de enlace entre unos y otros; debajo, el mundo de los funcionarios subalternos y criados a toda laya. Existen asimismo comisiones de control que vigilan de arriba hacia abajo, por el cumplimiento del deber.

También está lleno El castillo de referencias a la división de competencias entre los secretarios de la jerarquía. Sin embargo, la indefinición en la distribución de competencias es un vestigio de la antigua burocracia, todavía no completamente racionalizada (pág.163). Los secretarios realizan de noche la mayor parte de los interrogatorios, de manera que incluso duermen en sus oficinas. Han convertido toda la jornada en tiempo de trabajo, se avergüenzan de estar cansados y de tener que dormir:

> He aquí los hechos. Y ahora, señor agrimensor, evalúe las posibilidades que un interesado puede tener de sorprender en medio de la noche, por obra de no se sabe qué circunstancias, a pesar de los obstáculos susodichos, bastante completos en general, a un secretario de cierta competencia en su caso. ¿No ha pensado aún en tal posibilidad?. Lo creo de buena gana. Usted ha tenido razón, está claro, pues no se presenta casi nunca. ¡Qué grano sería, se entiende, el grano hecho a medida, lo bastante diestro, lo bastante escurridizo para pasar a través de los huecos de nuestro inexpugnable tamiz!. No existe, tiene razón, no existe (Kafka, 1983: 1045).

Kafka establece, por tanto, como principio de autoridad de El castillo que no se cuenta ni siquiera con la posibilidad de un fallo, principio que, como se puede comprobar, queda justificado con la excelente organización del conjunto.

¿Quien duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera? (Cervantes, 1968: 65).

CAPITULO QUINTO.

SOBRE EL CANON OCCIDENTAL.

El canon occidental se levanta en El Nombre-del-Padre, de la Ley, como código, como clausura, como la forma de los valores de Occidente (Zavala, 1996: 54).

No se pretende hacer de este capítulo una crítica negativa del último libro de Harold Bloom, The Western Canon, como hasta ahora ha venido haciendo la mayoría de la crítica, que no han querido ver en él una figura conciliadora en el terreno de la literatura, sino todo lo contrario.

Se quiere dejar claro desde el principio que este capítulo estaba presente mucho antes de que se "pusiera de moda" el citado libro de Bloom sobre el canon occidental. Si no se incorporó a mi anterior trabajo sobre Bloom fue por tratarse éste de una investigación centrada en la teoría poética de Bloom. Por otra parte, dada la proximidad entre la fecha de lectura del mismo y la de la publicación del libro de Bloom, sólo fue posible entonces incorporar una especie de reseña en uno de los capítulos. Por tanto, se tratará aquí de ofrecer una visión global del problema, aunque, desde luego, desde una perspectiva conciliadora.

La aproximación que se va a hacer al Canon se hará desde la perspectiva del investigador, del estudiante de literatura que, como tal, se acerca a su objeto de estudio con ansias de saber y sobre todo de aprender, y no con el deseo de imponer una vez más su opinión al respecto, en definitiva su canon.

La mayoría de los artículos y trabajos que hasta la fecha se han publicado a partir de la polémica suscitada por el último libro de Bloom, El Canon Occidental, se han hecho desde la perspectiva del profesor, del docente que desde el inicio del curso académico tiene un programa confeccionado, a partir del cual desarrollará sus clases. Es, por tanto, la elección de este programa y el hacer hincapié en el estudio de determinados escritores y sus obras, la que preestablece desde el inicio una lista, un canon

ya confeccionado que regirá los derroteros por los cuales los estudiantes se van a tener que decantar.

Y, es que ciertamente, los críticos y profesores que más han debatido sobre el canon son también docentes y, por ello, que exijan en su programa, por ejemplo, que se estudie a Jovellanos y no a Gracián, es ya signo evidente de que se decantan por determinados autores y no por otros. En este sentido, se considera que plantear el capítulo que se va a dedicar al canon desde una perspectiva menos comprometida en lo que se refiere al panorama literario puede ser una postura más acertada y conciliadora en este polémico y escurridizo terreno en el que nos empezamos a mover.

Para ello se va a abordar el problema del canon a partir de diferentes apartados de interés:

5.1.- La formación del canon. El canon eclesiástico. El canon medieval. El canon moderno: el caso italiano, el caso francés, el caso alemán y el caso español.

5.2.- Sobre el concepto de canon en la Teoría literaria actual.

5.3.- Comentarios sobre el libro de Bloom <u>The Western Canon.</u>

5.4.- La escena literaria española y la polémica canónica en nuestra literatura.

5.5.- Algunas conclusiones sobre el concepto de canon.

5.1. 1) LA FORMACION DEL CANON: EL CANON ECLESIASTICO. 2) EL CANON MEDIEVAL. 3) EL CANON MODERNO: EL CASO ITALIANO, EL CASO FRANCES, EL CASO ALEMAN Y EL CASO ESPAÑOL.

5.1.1. LA FORMACION DEL CANON: EL CANON ECLESIASTICO.

La formación de un canon contribuye a afianzar una tradición. Al lado de la tradición literaria de la escuela están la jurídica del Estado y la religiosa de la Iglesia. En este sentido, asegura Curtius en su libro Literatura europea y Edad Media latina que, por ejemplo, el canon de los juristas poseedores de "autoridad" quedó constituído desde el año 426, y que La Iglesia, por su parte, incorporó a su canon -no sin oposición de muchos eclesiásticos-, las escrituras sagradas de los judíos, a las cuales dió el nombre de "Antiguo Testamento". Pues el canon judío contiene la "ley" (Los cinco libros de Moisés, los "profetas" y las "escrituras") (cfr. Curtius, 1976: 361).

Sin embargo, en el judaísmo y en el cristianismo primitivo existían

también gran número de libros que quedaban excluidos de la liturgia y que por eso se llamaban "ocultos". Posteriormente en el Concilio de Trento el Canon del Antiguo Testamento quedó fijado dogmáticamente, añadiéndose, sin embargo, a la Vulgata tres de los Libros apócrifos, por hallarse citados en los escritos de los Padres.

El concepto de lo canónico debió ampliarse considerablemente ya en la Iglesia primitiva, por el hecho de ser la Iglesia una Institución jurídica. Tengamos en cuenta que todas las disposiciones legales de los órganos eclesiásticos se llaman cánones, a diferencia de las ordenanzas civiles, que son las leyes. Con el transcurso de los siglos, los cánones vinieron a convertirse en una amalgama confusa y difícil de entender.

Así, en Italia se llama desde S. Gregorio Magno "Canon missae" a la parte central, invariable de la misa. "Canónigos" son los clérigos que tienen la obligación de rezar en comunidad el oficio divino. Para canonizar a un Santo, se hace un proceso "canónico", al final del cual los bienaventurados quedan incorporados al "canon" o lista de los santos. También el Derecho eclesiástico determina la edad canónica para cada uno de los grados de la jerarquía eclesiástica.

El cristianismo vino a ser así una religión fundada en Libros, pero a diferencia del Islam, por ejemplo, no había comenzado como tal. Al lado de los escritos canónicos del Nuevo Testamento, había gran número de Evangelios,

Hechos de los Apóstoles, Epístolas y Apocalipsis apócrifos que entraron a formar parte del corpus bíblico. Porque ciertamente toda creación de un canon literario tiene que llevar a cabo una selección de los clásicos. En este sentido, no solo los Padres de La Iglesia seleccionaron algunos textos bíblicos sino que ellos también fueron objeto de una selección. De hecho, el canon de los Padres de la Iglesia está ya definitivamente establecido, pero en la Edad Media la Escolástica vino a añadirse a la Patrística como un nuevo retoño de la Teología.

Pero con el canon bíblico y el patrístico no queda agotada la literatura cristiana. La Biblia era tan poco accesible a los fieles como los libros litúrgicos, y los escritos de los Padres sólo estaban al alcance de la minoría (cfr. Curtius, 1976: 366). La vida de la Iglesia fue, pues, creando nuevos géneros literarios: de las necesidades del culto, por ejemplo, surgieron en el siglo IV los Himnos Sagrados. Estos nuevos géneros solían adaptarse al sistema de formas de la literatura pagana; así se escriben poemas bíblicos y vidas de santos en el molde de la epopeya latina. De este modo no sólo se cruzan los estilos, sino también y sobre todo los géneros, produciendo a su vez un cruce del canon pagano con el cristiano.

5.1.2. EL CANON MEDIEVAL.

Dice Curtius en su libro Literatura europea y Edad Media latina que cuando Notker Bálbulo hacia el año 890 rechaza a los poetas paganos es precisamente para recomendar a los cristianos: Prudencio, Avito, Juvenco, Sedulio... Cien años más tarde, sin embargo, en la Escuela Episcopal de Espira, se empezó a estudiar a Homero, a Marciano Capela, a Horacio, Persio, Juvenal, Estacio, Terencio, Lucano, y de los cristianos únicamente a Boecio. Posteriormente en el catálogo de Winrico aparecerán incluidos en su lista canónica los poemas cristianos desdeñados en la Escuela de Espira, y se volverán a dejar a un lado a los paganos.

En este sentido, es evidente que el afán de llegar al equilibrio entre cristianos y paganos se trata de un plan de eruditos bien meditado; con los mejores autores del canon pagano y cristiano se ha forjado un canon escolar medieval, que servirá de base a los catálogos ya mucho más extensos del siglo XIII (pág. 368).

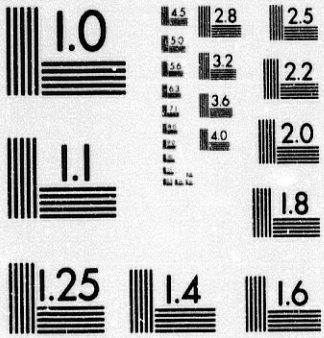
En el canon medieval los autores paganos estaban directamente yuxtapuestos a los cristianos; hacía falta afirmar la primacía de los cristianos, y esto fue justamente lo que vino a hacer Teodulo. De no haber aparecido este desconocido pedagogo en el momento preciso, hubiera tenido que inventarse a un autor escolar como él. De ahí que Teodulo se haya

convertido en elemento esencial del canon de la Edad Media, y que haya sobrevivido a su decadencia. "El acceso del canon medieval es el reverso del florecimiento científico que señaló el comienzo de la época de las universidades" (Curtius, 1976: 369).

Así, en 1150, la dialéctica es todavía la única enemiga del estudio de los autores, pero ya antes de 1200 la dialéctica tendrá el refuerzo de la Jurisprudencia, la Medicina y la Teología, y a partir de 1250, el del Aristotelismo, tanto en la Filosofía como en las Ciencias Naturales.

Dante fue uno de los escritores que destacó entre los autores a la Bella Scuola como uno de los cinco máximos poetas de la Antigüedad. Pero éstos sólo eran una minoría selecta dentro de otra minoría, como lo eran también los Doctores de la Iglesia entre los Padres de la Iglesia. Además de incluir también en esta lista de los autores consagrados a Aristóteles, Sócrates, Platón, Demócrito, Anaxágoras, Tales de Mileto, Empédocles, Heráclito, Zenón, Orfeo, Cicerón, Lino, Séneca el Joven, Euclides, Ptolomeo, Hipócrates, Avicena, Galeno y Averroes, entre otros (pág. 370).

Además, con los poetas míticos anteriores a Homero se unen aquí filósofos, naturalistas, geómetras, médicos... Y, de este modo, más tarde, Dante aprovechará el encuentro de Estacio con Virgilio para admitir a Juvenal, Terencio, Cecilio, Plauto, Vario, Persio, Eurípides, Antifón entre los más destacados. Así, se descubrirán en la lista canónica de Dante todo un elenco



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

convertido en elemento esencial del canon de la Edad Media, y que haya sobrevivido a su decadencia. "El acceso del canon medieval es el reverso del florecimiento científico que señaló el comienzo de la época de las universidades" (Curtius, 1976: 369).

Así, en 1150, la dialéctica es todavía la única enemiga del estudio de los autores, pero ya antes de 1200 la dialéctica tendrá el refuerzo de la Jurisprudencia, la Medicina y la Teología, y a partir de 1250, el del Aristotelismo, tanto en la Filosofía como en las Ciencias Naturales.

Dante fue uno de los escritores que destacó entre los autores a la Bella Scuola como uno de los cinco máximos poetas de la Antigüedad. Pero éstos sólo eran una minoría selecta dentro de otra minoría, como lo eran también los Doctores de la Iglesia entre los Padres de la Iglesia. Además de incluir también en esta lista de los autores consagrados a Aristóteles, Sócrates, Platón, Demócrito, Anaxágoras, Tales de Mileto, Empédocles, Heráclito, Zenón, Orfeo, Cicerón, Lino, Séneca el Joven, Euclides, Ptolomeo, Hipócrates, Avicena, Galeno y Averroes, entre otros (pág. 370).

Además, con los poetas míticos anteriores a Homero se unen aquí filósofos, naturalistas, geómetras, médicos... Y, de este modo, más tarde, Dante aprovechará el encuentro de Estacio con Virgilio para admitir a Juvenal, Terencio, Cecilio, Plauto, Vario, Persio, Eurípides, Antifón entre los más destacados. Así, se descubrirán en la lista canónica de Dante todo un elenco

de autores latinos, árabes y griegos, muchas de cuyas obras no podía leer por estar escritas en una lengua desconocida. Sin embargo, hace que sus nombres sean grandes por la tradición en la que se encuentran insertados. A propósito de esto, nos deberíamos plantear el delimitar el campo de la Ciencia literaria, de modo que también se estudiara la gradual transformación del canon de los autores antiguos desde 1500 hasta la actualidad, esto es, su prog-resiva reducción. Pero esto es tarea casi de otro trabajo, y por tanto, únicamente se dejará aquí apuntada.

5.1.3. EL CANON MODERNO: EL CASO ITALIANO, EL CASO FRANCES, EL CASO ALEMAN Y EL CASO ESPAÑOL.

De las literaturas modernas, fue la italiana la primera que forjó un canon. Y esto se explica por la posición cultural de Italia hacia 1500: el estudio de los antiguos y la poesía neolatina estaban en tal florecimiento, que hacían seria competencia a la poesía en lengua vulgar, y si ésta quería prosperar, debía legitimarse por medio de autores modelo que pudieran ser una norma para el ejercicio artístico italiano, como Virgilio lo había sido para la poesía latina.

Pero la situación se complicaba aún más por el hecho de que no había

una lengua literaria común a toda Italia. Ya Dante se había ocupado de este problema, y posteriormente lo hizo Manzini. Pietro Bembo, por su parte, logró crear una teoría lingüística italiana, destinada a servir de norma a la poesía en lengua vulgar. Los clasicistas del Cinquecento también se fatigaban con interminables discusiones en torno a la Poética de Aristóteles pero, sin embargo, no fueron de provecho para la poesía italiana. Por lo demás, las tendencias clasicistas no influyeron en la nueva literatura europea, pues los principales autores conformadores de esta tradición, escritores tales como Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto o Tasso no tenían un denominador común, pues cada uno de ellos tenía una particular visión ante la Antigüedad.

Según esto sólo Francia contó con un sistema clásico literario en el sentido más estricto de la palabra. El clasicismo francés no es una imitación artificial de modelos antiguos, sino que se limita a contemplarlos para corroborarse a sí mismo. Además supone una configuración de un contenido nacional propio en el cual predomina el racionalismo: factor básico del espíritu francés. En este sentido comenta Curtius que el hecho de que en esa época, y aún mucho después, Francia quisiera hacer pasar su espíritu nacional por espíritu universal corresponde a un rasgo característico del pueblo francés (cfr. Curtius, 1976: 374).

En este punto se recordará lo que Voltaire había dicho al respecto, refiriéndose a la literatura clásica: "Así, pues, el siglo de Luis XIV tiene, en

todo, el destino de los siglos de León X, de Augusto, de Alejandro" (pág. 375). Pues los períodos de florecimiento de las artes se asocian con los grandes soberanos; creándose así un nuevo concepto histórico, independiente de la palabra "clásico". Porque es efectivamente el siglo XVIII una de las épocas en las que Inglaterra se hace consciente de su sustancia "latina".

Goethe pensaba en el carácter nacional del clasicismo francés cuando en 1795 escribía sus observaciones sobre la esencia del clasicismo, que según él no podía darse en Alemania. El sistema clásico significa todavía hoy el apoyo más firme de la tradición cultural francesa. El hecho de que a partir de 1820 quedara expuesto a los ataques del romanticismo fue muy provechoso; sólo en sus debates se hizo usual el término clasicismo, que todavía en 1523 era para Stendhal un neologismo. Desde entonces la palabra se ha convertido en baluarte de la espiritualidad y de la política cultural francesas.

España difiere del resto de Europa, entre otras cosas por lo que toca a la formación del canon y a la desigualación de las épocas. Y es que la literatura española presenta la peculiaridad de tener un Romanticismo pero no un Clasicismo. Y es que, como asegura Curtius en su libro Literatura europea y Edad Media latina, España tiene su propio sentido del tiempo, que es como su propia conciencia nacional. Así, por ejemplo, celebra a los reyes visigodos como Wamba y a los emperadores romanos: Trajano, Adriano,

Teodosio. España da a su florecimiento literario el nombre de "clasicismo". Sin embargo, no es posible medir la literatura española con un criterio "clásico", pues su exuberante riqueza y variedad es única y no se ha agotado (cfr. Curtius, 1976: 379).

5.2. EL CONCEPTO DE CANON EN LA TEORIA LITERARIA NORTEAMERICANA ACTUAL.

Para intentar aclarar el concepto de canon en la teoría literaria actual, se han elegido en este apartado algunos de los artículos que en los últimos años se han venido publicando para intentar desentrañar algunas de las claves que este complejo concepto impone.

Así, en el interesante artículo de Walter Mignolo de 1991, titulado: "Canons A(and) Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon are we talking about?)" se dice que antes de hablar de cánones, debemos distinguir entre los dos tipos de funciones que determinan un canon. El primer tipo se refiere a las principales funciones (literarias o no) de la formación del canon que redundan en la estabilidad de una comunidad de creyentes; y el segundo se refiere a la formación del canon definido en relación con las actividades literarias que pueden explicar la formación y transformación del canon. La

primera propuesta de Mignolo respecto del canon la aborda desde el caso del canon latinoamericano, cuya formación oficial dependía del lenguaje y los valores de las dos culturas principales, la española y la portuguesa, sin tener en cuenta el canon de las culturas amerindias. Lo que sí es cierto es que los estudios literarios han adquirido su rango disciplinario muy recientemente, ya que la práctica literaria se las arregló para integrar una parte de la misma en los estudios literarios. La transición de la unidad del acontecimiento oral a la fijación y repetición del texto escrito dio, así, salida a la idea de que era posible integrar los modelos científicos establecidos por las experimentaciones matemáticas con la naturaleza física del texto escrito, lo que parecía una buena alternativa para el método de la conjetura e interpretación usado para tratar de lo que no se puede repetir ni simular.

En este sentido, asegura Mignolo que, a través de los límites culturales, un canon debería ser visto como una comunidad relativa y no en una relación hierática con un canon-maestro, ni con un modelo evolucionado en el que los ejemplos canónicos lleguen a ser el culmen de lo que la literatura aspira.

Es algo así como cuando Galileo intentó darle a la metáfora del Libro un sentido nuevo y significativo. Por ello, el creador de la física exacta habla del gran Libro del Universo, que está constantemente frente a nuestros ojos, pero que no puede ser leído sino por los que han aprendido su escritura:

"Está escrito en lenguaje matemático, y los signos son triángulos, círculos y otras figuras geométricas" (Curtius, 1976: 440). Según esto, ya no le es dado a cualquiera leer el libro de la naturaleza. Lo que, parafraseando a Novalis, viene a decir que los libros son un género moderno de seres históricos: un género de gran importancia, y en cierto sentido quizá hayan venido a reemplazar a la tradición.

Además de plantearnos la formación del canon, como hace Mignolo y otros muchos críticos más, debemos también estudiar quiénes son los creadores del canon y en definitiva los que en última instancia lo enseñan. Una decisión sobre lo que cuenta o no en literatura es, obviamente, el primer paso hacia un proceso de decisión que termina en un canon de formación-transformación en ambos finales del espectro: lectura y escritura (cfr. Mignolo, 1991). Y es que como asegurara Curtius a la "importancia de la lectura como forma de recepción y de estudio corresponde la de la escritura como forma de producción y configuración" (Curtius, 1976: 460).

Sin embargo, es cierto que la tensión entre el impacto sociológico de los cambios que la lectura y la escritura imponen en la actualidad, y la resistencia académica a incorporarlos es clara y está presente siempre que se trata de este problema. Por otro lado, ilustra las tensiones entre los niveles vocacional y epistemológico en los estudios literarios. Como una consecuencia normal se descubre, y cada día más, que los estudiantes de literatura, así

como los que se inclinan por expresiones y prácticas discursivas, se encuentran en una situación paradójica donde, por promover los textos no-canónicos al rango de canónicos, corren el riesgo de hacer de esto un movimiento de colonización.

Pero antes de ir más allá en esta formación canónica, debemos entender cuáles son los dos terrenos entre los que nos movemos:

a) El primero sería el de los que defienden nuestros valores culturales en la formación del canon literario;

b) Y el segundo es el de los que defienden los principios cognoscitivos así como los valores culturales en la adquisición, transformación y transmisión del conocimiento.

Los historicistas se dedicarán a resolver el primer conflicto y los teóricos el segundo.

Sin embargo, la formación del canon basada en los estudios literarios no es sino un ejemplo de la necesidad que tienen las comunidades humanas de establecer su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro (cfr. Mignolo, 1991: 10). Y es que, a través de la formación del canon, una comunidad define y legitima su propio territorio creado, reforzando o cambiando una tradición.

En este sentido asegura Mignolo que la diferencia entre la Biblia, como

Canon, y un canon literario es básicamente el carácter sagrado y secular de cada uno respectivamente. Recuérdese que con el advenimiento del cristianismo, el Libro alcanzó su máxima glorificación. Porque el Cristianismo fue una religión del Libro Sagrado; Cristo es el único Dios a quien se representa en el arte antiguo con un rollo de papel en la mano. Desde sus comienzos, la religión cristiana produjo incontables escrituras sagradas, y siguió produciéndolas en toda su primera época: documentos de la Fe como los Evangelios, las Cartas de los Apóstoles, y el Apocalipsis, Actas de los mártires, Vidas de santos, Libros litúrgicos...(Curtius, 1976: 435).

Es comprensible, por ello, que en un mundo plurilingüístico en el que cada vez más comunidades y más diferentes entre sí "descubren" su derecho a hablar y a participar en una vida comunal, aquellos que son relativamente marginados no se sienten representados por los textos canónicos de la comunidad que es responsable de su estatuto marginal. Los estudiantes de los textos bíblicos, nos dirá Mignolo, aceptan que ya haya sido formado por las comunidades creyentes, y su misión es comprender la naturaleza y función de la formación y transformación del Canon. Además, la formación del canon en las comunidades literarias de "creyentes" es menos homogénea que en las comunidades literarias religiosas; y esto se debe, qué duda cabe, a que las primeras crecen más; y a que el problema de la transformación es más heterogéneo.

Los estudios literarios, a diferencia de otras disciplinas, han sido formados en la base de un conjunto canónico de textos literarios más que en la base de un conjunto canónico de textos que revelen su fundación disciplinaria. Además, las luchas sobre la formación y transformación se deben al hecho de que tenemos complicados nuestros papeles vocacionales (que se refieren a las decisiones que los "creyentes" toman para la formación del canon) y epistemológicos (que serían los papeles desempeñados por los propios "estudiantes" de ese canon) y, consecuentemente, desmembrado lo normativo de lo puramente explicativo. En este sentido, estamos de acuerdo con la idea de Mignolo de que necesitamos modelos y teorías que nos ayuden a entender las prácticas discursivas y la formación del canon a través de las fronteras culturales, y al mismo tiempo prevenir a los estudiantes de literatura y a los teóricos contra la tendencia a universalizar en el nivel epistémico sus valores estéticos regionales y vocacionales. Algo que posiblemente sea lo que le ha sucedido a Harold Bloom al ofrecer su lista canónica.

Siguiendo con la propuesta del canon occidental de Bloom, recordemos que el concepto de "literatura" ha ganado importancia durante el siglo XVIII. La "literatura" es una práctica regional para la perspectiva epistemológica; mientras que en la vocacional incluimos las prácticas discursivas que pueden ser asimiladas en el concepto occidental de literatura desde el siglo XVIII.

Consecuentemente, cuando se sugiere que los textos no occidentales podrían ser parte del Canon, se trata claramente de un movimiento en el nivel vocacional. Hay que tener en cuenta también, por otra parte, que la necesidad de incluir literatura no occidental, del tercer mundo, o la escrita por las mujeres etc. en el canon, refleja el hecho de que un grupo de estudiantes sienten en su nivel vocacional que el canon debería ser transformado para representar una sociedad más pluralista. Subraya Mignolo al respecto que las Teorías de la literatura del Tercer Mundo no son tan válidas como las Teorías del Primer Mundo, pero sí igualmente necesarias.

Resumiendo. En el nivel vocacional hablamos, por tanto, del Canon; mientras que en el nivel epistemológico nos damos cuenta de que hay tantos cánones como comunidades. Pues los cánones literarios son el resultado de un sistema vocacional auto-organizado de las prácticas discursivas, la salida de lo que se proyectó desde el nivel regional, al que pertenecen, al nivel universal de un campo de estudio, de modo que se despreocupan de las fronteras entre las culturas o de la transmisión entre regiones.

Una situación que viene a ser muy parecida a la que, por ejemplo, Carol Camp Yeakey defiende en su artículo titulado "Social Change Through the Humanities: An Essay on the Politics of Literacy and Culture in American Society". Según esta autora, América está experimentando una crisis de la cultura emanada de la incapacidad de sus ciudadanos que se han hecho

vulnerables y están confundidos por los que arreglan y manipulan sus conciencias para ganarse más adeptos.

En este sentido los conservadores luchan para que sus esfuerzos por revisar el Canon puedan abrazar el ideal clásico occidental del curriculum de las Humanidades hacia una Estética más amplia e intelectual; y, además, así, adecuar unos modelos morales que ensanchen el Canon al reemplazar a los escritores occidentales por los no-occidentales.

Con todo, hay que tener en cuenta que las preguntas sobre el Canon, sobre el curriculum occidental, sobre la organización del conocimiento y las jerarquías que gobiernan nuestras vidas intelectuales y políticas deben verse siempre como caminos de creatividad y de compromiso intelectual.

Nos recuerda Yeakey al respecto que el debate sobre el Canon necesita una reformulación para educar a los estudiantes como ciudadanos críticos. Es decir, la clase de conocimiento y formas de pedagogía que pueden adoptar y ser capaces así de crear una sociedad democrática, una sociedad a la que no le suceda lo que le está sucediendo a la americana en la actualidad, que andaría afligida por lo que se llama la "psicología de la afluencia" o "la cultura del narcisismo", fundadas ambos en la cuestión del "yo primero". Y es que la sociedad americana, que está regida especialmente por el materialismo, esta intentando volver al núcleo familiar, que por otra parte también es visto como una posesión, debido precisamente a la ausencia de la sensibilidad, de la

amistad, y a la imposición de una competitividad, y una sobreinformación tan masiva... Y estas serían algunas de las características que nos permiten hablar de una sociedad tísica, cuyos ciudadanos son incapaces de analizar críticamente y de descubrir los significados distorsionados o contradictorios de la ideología omnipresente en la que la docilidad y la conformidad (no la igualdad) están al orden del día (cfr. Yeakey, 1990: 852).

Pues bien, este es el terreno en el que nos movemos y en el que se viene suscitando la tan traída y llevada hasta ahora "polémica del canon". Porque, como comentó Gerald Graff, lo que ocurre es que a veces la Teoría se rompe: como cuando, por ejemplo, se considera como una experiencia universal lo que no es sino el discurso de un hombre que se considera el centro del mundo. Y sugiere que se trata de un tipo de discurso reflexivo de segundo orden sobre las prácticas que se generan cuando un consenso, que se tomó una vez en una comunidad, se rompe. Y es que está claro que el predominio tan reciente de la teoría es el resultado de un desacuerdo radical, y la queja de que la lucha omnipresente finalmente se reduce a una queja de que la literatura y la crítica han llegado a ser tambien controvertidas. De lo que no hay duda es de que, en la actualidad, cuando el profesor intenta imponer un tipo de lecturas obligatorias, hace que el alumno "que está a la moda" no crea necesario aceptar lo establecido como canónico. Pues generalmente le importa más la ideología del texto que la tradición literaria y

cultural canónica en la que se halla inserta.

Con todo, lo peor del debate entre los defensores del canon clásico y los modernos es el lugar donde se está dando: detrás de la escena educativa donde los estudiantes no pueden aprender nada. Y, sin embargo, el ideal que se debería perseguir es que convivieran amigablemente los "antiqui" con los "moderni", porque, como decía Curtius, "los antiguos tienen probablemente más de una cosa que aprender de los nuevos" (Curtius, 1976: 366). En este sentido, lo que parece desastroso para los intereses de los estudiantes no es solamente el conflicto sobre la cultura sino también el hecho de que los estudiantes no son participantes más activos en ella. El "conflicto del Canon" no es algo que tiene lugar aparte de la cultura, porque forma necesariamente parte de lo que entendemos por "cultura" en el sentido de una sociedad multicultural, forzada, por tanto, a llegar a límites de la diferencia cultural, donde nada puede ser más práctico que una educación que trata el conflicto ideológico y cultural como parte de su objeto de estudio.

La alienación de los estudiantes de la cultura académica es muy profunda y más lo será en términos de esa cultura que llegue a ser más confusa por su disputa con el pasado. Lo que dificulta a veces la lectura y comprensión de los textos a los estudiantes no es el tipo de texto, si es canónico o no, elitista o popular, sino los sentidos temáticos y alegóricos de todos los textos aparte de su estatus, que se discute en el corpus académico.

Hay que contar con que a veces las clases por parte del profesor son aburridas, pero que tampoco hay en muchas ocasiones cooperación por parte de los alumnos. De ahí, que cada vez más, se busque un diálogo en el seno del mismo programa académico, que dependerá, eso sí, de las necesidades del profesor, de su departamento, de su Universidad y finalmente de la vida académica del mismo país.

A modo de señal en tan complejo camino recordemos unas palabras de Ricardo Miguel Alfonso, quien en su artículo sobre "La evolución de la historiografía literaria anglosajona" vendría a confirmar las ideas que sobre el canon se han expuesto hasta ahora, y que, aunque aplicadas al momento literario norteamericano, bien podrían servir también para la escena literaria de muchos países (incluído el nuestro). Estas palabras son las siguientes:

> A la luz de los últimos intentos de articular distintas historias literarias en Norteamérica, enmarcadas fundamentalmente en el proyecto de abrir el canon literario tradicional a distintas literaturas y metodologías teórico-literarias marginales, parece claro que la conciencia histórica, al menos tal y como se entiende en la tradición europea, tiende a diseminarse de manera radical. Hoy día sólo contamos con estudios muy puntuales que tratan de reorientar todos los géneros y autores para inscribirlos en una ingente historiografía que, todavía sin definir, comprenda todas las tendencias y aproximaciones posibles (Alfonso, 1994: 136).

5.3. COMENTARIOS SOBRE EL LIBRO DE HAROLD BLOOM: THE WESTERN CANON.

Y entre esos estudios puntuales de los que hablaba Ricardo Miguel Alfonso es donde entra el libro de Bloom The Western Canon, que es considerado también por Alfonso como una de las pocas muestras de libros de historiografía americana de los últimos tiempos. Por ello, a continuación se recogen algunas de las críticas que se han hecho a este libro y que consideramos de gran interés para justificar el capítulo que nos ocupa sobre el canon literario occidental.

En concreto, el crítico Robert M. Adams considera que el trabajo de Bloom es un proyecto formidable, aunque no ha resultado ser al final un trabajo redondo. Este autor repasa las principales partes del libro divididas por Bloom en las edades viconianas, y comenta que Bloom "puede escribir tan generosamente sobre libros que los críticos canónicos de su tiempo, e incluso de ahora lo han encontrado rudo y sin forma" (Adams, 1994: 4). Dice Adams, al respecto, que "no recuerda esos pintorescos días de la no beligerancia" (ibíd.) que implicarían, en cierto sentido, un gran paralelo con Harold Bloom y su esfuerzo por renovar o revivir una autoritaria tradición canónica.

Sin embargo, es poco inteligente quedarse exclusivamente con la idea de que The Western Canon es simplemente una lista de autores pues, como

lista ejemplar, el canon tiene que ser algo mucho más flexible: "El libro de Bloom debe mucho a la situación norteamericana, pero el tema que aborda es importante para todos los clásicos" (García Gual, 1996: 38).

De hecho, como asegura Norman Fruman en su artículo, "Bloom at Thermopylae" (1994), Bloom es uno de los críticos más eruditos gracias a su prodigiosa memoria que lo sitúa como uno de los grandes teóricos de la actualidad. Porque su Canon occidental está basado en la "suprema confianza de su propio juicio estético" (Fruman, 1994: 9), de modo que en él admite a toda una serie de autores como los "escritores fuertes" de la Literatura universal que engrosan y forman a su vez la lista de su canon, en el que faltan otros muchos autores que, en opinión de Bloom, no reúnen ni la originalidad ni la extraordinariedad, que "son para Mr. Bloom las mayores cualidades que hacen un trabajo canónico" (ibid.). Asegura Fruman que Bloom es un crítico tan brillante como los escritores que él mismo cita en su canon como los más grandes de todas las épocas. Y esto lo podemos comprobar en capítulos tan interesantes como los dedicados a Shakespeare, Samuel Johnson, Wordsworth, o Tolstoy, entre otros.

Pero Frances Ferguson sigue insistiendo en la tesis de que Bloom, en este libro, ofrece no sólo la lectura de varios trabajos literarios sino también una lista en cuatro apéndices de treinta y seis páginas, de los trabajos de la literatura occidental que él reconoce como canónicos (cfr. Ferguson, 1995:

1149). Y hay en el artículo de Ferguson una conclusión muy importante sobre el trabajo de Bloom, y es la insistencia de éste cuando escribe su canon, que, por una parte, lo hace como si fuera una lista personal e individual pero, por otra, publica los contenidos de su canon como si a otras personas les fueran útiles conocerlos. En este sentido, se podría asegurar que Ferguson está situado en la misma línea que, por ejemplo, el crítico español, José María Pozuelo Yvancos, cuando comenta el fuerte carácter individual que tiene el trabajo de Bloom (Este trabajo se comentará en el apartado siguiente). Aunque habría que decir, al respecto, y defendiendo las tesis de Bloom, que un canon individual justamente es eso: individual y puramente personal, una versión entre otras muchas más que son perfectamente posibles. Además, dice el propio Bloom:

> Nunca concebí la lista como una maniobra editorial, nunca. Aún no sé si fue una buena idea el haberla incluido. Sólo puedo decir que la lista como subrayo en el libro, es provisonal y personal. Es para orientar mejor a mis lectores. He recibido muchísismas cartas diciéndome que la encuentran muy útil. También he recibido críticas negativas, de todo tipo, y provenientes de diversos países. Sólo puedo decir a mi favor que muy poca gente ha estado en la escena literaria tanto tiempo como yo lo he hecho. Cuando se defiende un punto de vista, y a través de tanto tiempo, es inevitable encontrarse con enemigos (Bracho, 1994: 14).

Parece evidente, por tanto, que la mayor parte de la obra de Bloom sugiere que la literatura no usa simplemente la personificación de forma accidental, sino que la literatura debe definirse esencialmente como una personificación. La auto-conciencia que Bloom continuamente señala se identificaría también como una respuesta a la conciencia de otro escritor, como el modelo más claro de "las series de las cuasi-identidades que Bloom describió en su catálogo de las variadas clases de angustias de la influencia" (Ferguson, 1995: 1153).

5.4. LA ESCENA LITERARIA ESPAÑOLA Y LA POLEMICA CANONICA EN NUESTRO PAIS SUSCITADA A PARTIR DE THE WESTERN CANON.

Además de las críticas señaladas, en los dos apartados anteriores, por parte del elenco norteamericano, no podemos pasar por alto las críticas que The Western Canon ha provocado en nuestro país.

Una de ellas es del crítico José María Pozuelo Yvancos, que tiene uno de los trabajos más exhaustivos e interesantes sobre la polémica del canon. Se titula "El canon en la teoría literaria contemporánea", y en él tacha a Bloom de ser un crítico individualista que quiere hacer valer su voz frente a toda una tradición cultural. Este autor atribuye a Bloom una "grosera oposición"

entre estética e ideología, entre individualidad e Institución, y asegura que la primacía que Bloom otorga a los primeros miembros de tales dicotomías revela bien la defensa a ultranza de un sentido interior a un dominio de la tradición literaria que se quiere ajeno a toda ideología. Además de configurarse, siempre a juicio de Pozuelo, como "un manifiesto contra los que llama miembros de la `Escuela del Resentimiento'" (Pozuelo Yvancos, 1995: 5). La Escuela del Resentimiento a la que Bloom se refiere estaría formada por todos aquellos nuevos grupos nacidos sin una larga tradición, lo que los convierte a los ojos de Bloom en menos resentidos, tal y como asegura en su libro The Western Canon:

> La originalidad llega ser un equivalente literario de términos tales como práctica individual, auto confianza y competición, pero de regocijo por parte de los corazones feministas, afrocentristas, marxistas, nuevos historicistas seguidores de Foucault o deconstructores -de todos aquellos a los que yo he descrito como miembros de la Escuela del Resentimiento (Bloom, 1994: 20).

También opina Pozuelo que Bloom se erige como un individuo que lucha contra toda una tradición. Creemos, sin embargo, que no es en este sentido en el que se debe considerar la postura de Bloom, sino desde otra perspectiva

más sencilla, y a la que se llega fácilmente siguiendo la trayectoria crítica de éste. Nos referimos a su reiterada idea de que el método somos cada uno de nosotros. Esta tesis se ha explicado en otros apartados de este trabajo (en concreto en el capítulo dedicado a los conceptos de "poeta fuerte" o de "misreading") y a ella remitimos aquí. Es en este sentido en el que se puede y, de hecho, se debe interpretar el canon occidental propuesto por Bloom. Si Bloom es su propio método, éste es su canon.

Hay, sin embargo, una crítica de Pozuelo a este trabajo de Bloom que suscribimos totalmente. Comenta Pozuelo que hay ciertos brotes de neorromanticismo en el sentido del Romanticismo más idealista, no del crítico, en The Western Canon, sobre todo cuando considera que "el fundamento del valor estético es una suerte de `originalidad' que se impone como espesor formal y que convierte en principio estético universal el que sin duda es un criterio nacido en una estética romántica históricamente localizable" (Pozuelo, 1995: 6).

Recordemos que ya en 1970 Bloom, en su artículo "First and Last Romantics", defendía la plenitud artística tanto de los primeros románticos como de los últimos, en el sentido de que ambos podrían ser denominados de una forma muy libre en cualquiera que fuese el momento elegido por el teórico: desde los postulados victorianos de los hermeneutas divinizando su propia inmortalidad hasta los seguidores de Yeats. En este sentido, se puede

afirmar que ciertamente el Romanticismo en Bloom roza los límites del más puro idealismo: "elige a tu primer romántico, o a tu primer Romanticismo, y dinos qué clase de Románticos sois él y tú, o qué clase de último anti-romántico te duele ser" (Bloom, 1970: 225).

En cualquier caso, la crítica más dura que Pozuelo le hace a Bloom es cuando recopila y resume los artículos que sobre el tema del canon han sido publicados más recientemente y advierte que en todos ellos se trata la cuestión del canon desde una postura más abierta, que debería haber sido la que Bloom tuvo que adoptar al redactar el canon. Pero no debemos olvidar que los problemas que dichos autores plantean en sus textos son los mismos con los que se encuentran en sus vidas académicas, y ello les lleva a intentar reformular sus propios discursos y programas docentes. De modo que puedan separar lo canónico vocacional de lo canónico epistemológico, como pretendía Mignolo, por ejemplo. Aunque, como también se vió, en la mayoría de los casos se confunden ambos niveles, y el profesor no sabe distinguir uno del otro.[14]

---

[14]Nos encontramos ante una situación muy parecida a la que tiene Lázaro Carreter en su interesante libro De poética y poéticas cuando trata la figura de Ortega y Gasset. Dice Lázaro Carreter que en el pensamiento de este gran filósofo español "los tres géneros literarios legados como canon por el Romanticismo poseen una realidad sustancial, consistente en su distinción temática" (pág. 101). Y es que estos tres géneros no son simples modos de enunciación sino que, como ocurriera en la obra de Goethe, responden a un

Pues bien, siguiendo con las críticas que han llovido sobre el canon de Bloom, recordemos también la de Pilar Rico que asegura que "malentienden este libro quienes se entretienen en la mera discusión de cuáles son los autores considerados canónicos por Bloom" (Rico, 1996: 84). Porque el libro es mucho más y lo que se cuestiona no es tanto la selección propiamente dicha, sino la posibilidad misma de plantearla. Lo que importa- sigue diciendo esta autora-, es "el gesto, la actitud, el talante, la defensa de la memoria literaria, las reivindicaciones de la jerarquías estéticas en una época en la que lo caótico se ha adueñado de la cultura y la enseñanza de las humanidades ha fracasado en el mundo occidental" (ibid.).

O como Antonio García Berrio, quien en su primer artículo sobre lo canónico, titulado: "Lenguaje poético: entre mito y consistencia", plantea el hecho de que Bloom considere a Shakespeare como centro del canon. Además, afirma que Bloom "figuraba la grandeza genial del arte de Shakespeare en términos de euforia verbal, término idéntico bajo el que podrían pender la

---

espíritu concreto: el del Romanticismo. Así, por ejemplo, en sus Meditaciones del Quijote los géneros literarios los concibe como "fondos" o contenidos que "buscan una determinada forma para manifestarse. Son temas radicales, irreductibles entre sí, que luego serán formas poéticas, amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano (ibid.). De este modo el pensamiento orteguiano se mueve hacia tres géneros concretos en cuanto que son los inspirados por las tres actitudes cardinales del hombre: épica, lírica y dramática, y son los que formarán parte del canon, de la tradición.

vitalidad de todas las grandes creaciones del lenguaje artístico desde Dante a Joyce" (García Berrio, 1994: 31). Pero en otro artículo publicado un año más tarde, este autor llega aún más lejos en su valoración del libro de Bloom. Y, así, se decanta por una defensa de la última obra de Bloom y comenta que con este trabajo Bloom ha conseguido su objetivo más acariciado, dada su "desmesurada vocación de originalidad casi narcisista, inasequiblemente segura en la dosificación teatral de su ironía e invenciblemente poderosa en los registros enciclopédicos de su inmensa memoria cultural" (García Berrio, 1995: 104).

Parece claro que la crítica española en general está del otro lado de Bloom, y que ha lanzado grandes reproches y críticas valorando negativamente este libro del crítico norteamericano.

Un poco al margen de ellas se podrían situar opiniones como las de Carlos García Gual, cuando comenta que "este canon de Bloom viene a ser como la Lista de Schlinder del milenio que concluye, por lo que a literatura toca. Pero ésta sería una impresión equívoca (...). Y es que lo que aquí importa (...) no es tanto la lista propiamente como la posibilidad misma de plantearla" (García Gual, 1995: 7). O la de Juan Angel Juristo que asegura en su artículo titulado "Mostrar la evidencia" que:

> El Canon occidental merece destacarse por lo que tiene de provocación dentro de la tontería, por

lo que tiene de intento de divulgación de la cultura literaria en la muda indiferencia, la dichosa lista de los mejores libros de la Historia (Juristo, 1995: 15).

Como se comentaba anteriormente, el otro aspecto de la polémica suscitada por este libro de Bloom lo forman la gran cantidad de artículos que hasta la fecha se han escrito sobre el concepto americano de lo "políticamente correcto", que parece ser el que ha tenido más repercusión en la esfera de nuestra crítica. Así lo demuestran las críticas que aparecieron en ABC, desde la de Francisco Jarauta que resume este vasto libro diciendo que "Bloom en un alarde olímpico, que le sitúa más allá de la crítica y cerca de sus gustos particulares, sanciona la tradición literaria estableciendo una especie de santuario de las letras en el que reconocerse y practicar la devoción" (Jarauta, 1995: 9); o la de José Angel Valente, quien asegura que el concepto de lo políticamente correcto es tan superficial como el creado por Bloom de lo políticamente canónico, que es el que aparece en su libro. Pues, según este autor, "todo en el libro (se refiere a The Western Canon) va encaminado al establecimiento de listas finales de autores canónicos y no canónicos. Los que están y los que no están" (pág. 9).

Juan Manuel Bonet dice, por su parte, que este libro de Bloom responde a un intento de rechazar el arte "políticamente correcto", que no es sino el nuevo realismo social, el de los años 90. Tomás Marco asegura que este

libro de Bloom responde a los misterios del marketing, a una simple moda, y como tal será pasajero (pág. 10). O Alvaro Pombo que opina, por el contrario, que la polémica de lo políticamente correcto no es algo que pueda llegar a preocupar excesivamente en España, de modo que el libro de Bloom ha de verse desde otra perspectiva. El la comenta así: "Las tesis de Harold Bloom me parecen de una enorme frivolidad, porque nadie escribe por el puro goce estético" (pág. 9). También Alvaro Bozal tacha el libro de Bloom de "poco pertinente", mientras que M.García-Posada asegura que el libro es un "dislate". Aunque esto no lo ve tan claro Pere Gimferrer cuando afirma que "la validez depende de las premisas estéticas y de su lenguaje específico".

Ricardo Senabre, sin embargo, valora positivamente este último trabajo de Bloom, y habla de la necesidad del lector y de la crítica de enfrentarse directamente con el texto, al que a veces confundimos con "un miura pavoroso". Y añade: "Lástima". Porque en ese encuentro irrepetible reside "la fuente del placer literario" (Senabre, 1995: 12). También las palabras de Rafael Argullol pueden situarse entre las críticas positivas que se han hecho a este libro. Dice Argullol:

> El libro de Bloom es valiente porque aborda lo "políticamente moderno" en el mundo educativo contemporáneo atacando la dosificación cultural basada en criterios ideológicos, y a menudo, demagógicos. Tienen razón cuando defiende que la cultura no puede depender de las

reivindicaciones de las minorías. Pero inconscientemente o no, Bloom cae, también él, en lo "políticamente correcto", en este caso desde el punto de vista anglosajón, al privilegiar una visión anglófila de la tradición occidental. Al final resulta lo inevitable: un canon, aunque pretende criticar lo "políticamente correcto", es siempre "políticamente correcto" (Argullol, 1995: 12).

Pero uno de los comentarios más lúcidos sobre la cuestión del canon occidental y en concreto del último libro de Bloom es el de Antonio Ortega, quien comenta que Harold Bloom ha trasladado y centrado el debate del canon en el ámbito de la crítica y el estudio de la literatura con su "particular, desmesurada y subjetiva caracterización del canon literario", sumándose de paso, y aunque ésta no fuera su intención, a la reacción renovada y actualizada de aquellos que defienden, desde posiciones más o menos cercanas al conservadurismo, la "restauración de la cultura".

En este sentido, defiende Antonio Ortega que las listas de Bloom, por otra parte, no son más que fruto de sus criterios literarios personales y subjetivos de selección, respetables en sí mismos, y enmarcados fundamentalmente en el mundo de las letras anglosajonas, pero en cualquier caso nunca un juicio definitivo e inamovible. Por ello, determinar cuáles son para Bloom los rasgos, características, virtudes o valores que determinan que un texto, una obra o un autor merezcan el calificativo de canónicos es en

resumidas cuentas lo definitivamente importante en El Canon occidental. Porque estudiar o tratar de delimitar el canon es básicamente estudiarnos a nosotros mismos y, por tanto, un trabajo que, como el propio Bloom reconoce, es en cierto sentido imposible.

También otro de los artículos que se ha considerado esencial a la hora de criticar la obra de Bloom -quizá por tratarse de los primeros comentarios que se hicieron sobre la misma-, es el de Vicente Molina Foix, "Un sorprendente `hit parade' de la inmortalidad". Comienza Molina Foix su artículo con las siguientes palabras:

> ¿Se puede hablar de canonazos?. Exaltado por los aires de guerra que una anterior obra suya (The Book of J, sobre los escritores de la Biblia) movió en los círculos eruditos, Harold Bloom ha pasado a las armas (Molina Foix, 1994: 33).

Hablar de "canonazos" con la ironía con que lo hace Molina Foix parece, en principio, algo precipitado si tenemos en cuenta que el propio Bloom advierte en el mismo libro que "nadie tiene la autoridad para decirnos cual es el canon occidental". Hay que hacer hincapié en la elección que hace Bloom de un gran número de escritores de lengua inglesa, lo cual puede parecer una declarada marginación del resto de las lenguas y su producción literaria. En

favor de esta elección hemos de decir que como americano que es, la lectura de los textos en su propia lengua es la que lógicamente impera en su vocación teórico crítica.

Dice Bloom también en su último libro que aquellos que se oponen al canon insisten en que hay siempre una ideología implicada en la formación del mismo. Y afirma también que todo lo que el Canon occidental puede traernos es el uso correcto de nuestra propia soledad, cuya forma final es la confrontación de uno mismo con ella (cfr. Bloom, 1994: 30). De ahí el empeño de Bloom de imponer unos límites en el terreno literario y situar "una medida estándar que no es nada excepto una cosa política y moral" (pág. 35). Por ello, Bloom sitúa a Shakespeare como el centro de su canon, como ejemplo de un pensador individual, bien a través de Hamlet o de otro de sus personajes que contemplan este mundo. Pero, aunque Shakespeare sea el centro del canon, nadie tiene la autoridad para decir qué es el Canon occidental, porque la lista de autores conformadores del canon no es una lista definitiva, ya que, si así fuera, se haría de ella "un mero fetiche, precisamente otra comodidad" (pág. 37). Y es de esto precisamente de lo que Bloom huye, pues él pretende hacer de su canon algo así como una lista de supervivencia, "un gajo de vida, una medida que intenta formar el mapa de lo inconmensurable" (pág. 39).

5.5. ALGUNAS CONCLUSIONES SOBRE EL CONCEPTO DE CANON.

La certeza de lo canónico se ha convertido en bandera de lucha para cuantos piensan que la conservación del orden y el mantener las cosas en su lugar son indispensables para contrarrestar el efecto inquietante del "multiculturalismo" (cfr. Zavala, 1996: 50). Y esta tesis podría entenderse como uno de los aspectos más concluyentes de la obra de Bloom. Aunque Bloom afirma que si "multiculturalismo" significa Cervantes, entonces no habría nada que objetar. Sin embargo, en Estados Unidos, multiculturalismo no significa Cervantes; "significa un manojo de mediocres escritores afrocentristas, chicanos, puertorriqueños, asiáticos, norteamericanos... Autores que se estudian por tratarse de recalcitrantes ideólogos feministas o ideólogos afrocentristas o ideólogos homosexuales" (Bracho, 1994: 14).

Recordemos también que el canon o código maestro no hace sino evitar las ambigüedades y actuar como un principio de selección que justifica la preservación histórica de autores. En fecha más reciente, el canon se interpreta como una cadena de juicios valorativos que apenas encubre fenómenos ideológicos antagónicos de exclusión. Esta controversia se ha convertido en uno de los puntos nodales de la Teoría y crítica literarias de estas postrimerías del siglo XX. De alguna manera lo canónico pone al descubierto que el Sujeto nunca está en realidad en posición de escoger,

porque está atrapado en la red significante de su comunidad. Y ésta es precisamente la razón por la que se ha "desublimizado" la historia literaria. Pues una vez que el objeto no puede ser abordado demasiado de cerca, o pierde sus rasgos sublimes, se desintegra porque en sí no es nada. Esta coincidencia inmediata de determinaciones opuestas o incluso contradictorias es lo que define lo canonizado: de tal manera que los grupos excluidos abogan por una apertura del canon, que a su vez ha generado otros problemas (pág. 53).

Tengamos en cuenta también que el origen de la palabra "Canon" se puede encontrar ya en textos de marcada orientación religiosa, y que en el siglo IV para los cristianos significaba la elección de los libros de las instituciones educativas. El canon era una especie de caña usada como un sistema de medida. Sin embargo, la noción hebrea de canonicidad era mucho más vívida, llegando a convertirse en la metáfora de que los textos sagrados eran aquellos que "purificaban las manos" (cfr. Bloom, "Apocalypse Then", 1994: 25).

En este sentido, lo que sí está claro es que quien lee tiene que elegir, y no sólo los libros de su propia tradición, sino los de todas las tradiciones del mundo, porque ante la masiva producción literaria actual el lector debe decidirse por un tipo de lectura u otra, según sean sus necesidades, ansiedades y contextos.

Al igual que un poema, una novela o una obra -cualquiera que sea su género- adquiere todos los desórdenes de la humanidad (incluyendo el miedo de la mortalidad), también el arte de la literatura se transforma en una respuesta para un ser canónico, para unir la memoria comunal o social. Y, así hace que "la retórica de la inmortalidad sea también una psicología de la supervivencia y una cosmología "(pág. 19).

Por tanto, el canon -una palabra religiosa desde sus orígenes- se ha convertido en una elección entre textos que luchan uno en contra del otro para sobrevivir. De este modo la elección de ciertos autores conformadores de la lista canónica dependerá siempre, como ya se ha comentado anteriormente, de las tradiciones de la crítica, de la instituciones, y en definitiva de la sociedad en la que este canon está enmarcado. Así, los autores que llegaron los últimos se sentirán elegidos por las figuras ancestrales particulares.

Alaister Fowler nos recuerda, al respecto, en su Kinds of Literature, que los cambios en el gusto literario pueden ser referidos a menudo a la reevaluación de los géneros que los trabajos canónicos representan (cfr. Alaister, 1982). Hay que tener en cuenta, al respecto, algo esencial de la teoría bloomeana, y es que cada época y tradición elige su propia lista de autores consagrados, pero elige "no una base firme para las especulaciones. Se deben entender mejor los movimientos de los géneros, simplemente en

términos de una elección estética" (Bloom, 1994: 22).

Carlos García Gual precisará también lo que él entiende por canon, y le da al menos dos matices. Por un lado, el antiguo sentido de canon como regla y modelo, "usado en el mundo eclesiástico". Lo que estaba dentro del canon era correcto y tenía autoridad, y lo que estaba fuera no valía. Sin embargo, esta acepción no tiene competencia en literatura, o en otras artes (cfr. García Gual, 1996: 37-38). Y el segundo matiz, teniendo esto en cuenta, sería que no se puede olvidar que, cuando se habla de canon en cualquiera que sea su sentido, existe toda una tradición didáctica y unas instituciones que controlan y determinan de alguna forma la herencia cultural de cada país, porque "el canon no puede ser inflexible" (ibid.).

Además, hay que plantearse exactamente qué es un canon literario y dónde está en la actualidad la autoridad que impone este canon: si son los profesores de literatura, los críticos o los propios escritores.

Ocurre que el canon literario se debate entre lo puramente académico, lo institucional y la práctica literaria, sin la cual, en definitiva, no se podría hablar de un canon. Lo que sí es cierto es que, en la actualidad y debido a la superabundancia de discursos literarios, es muy difícil, por no decir imposible, establecer un canon: "No podemos, como en otras épocas, imponer nuestro sello sobre la historia" (Ocampo, 1995). Pero, sin embargo, lo que sí se puede y de hecho es lo que se viene haciendo, es imponer en un

programa teórico de literatura española, por ejemplo, a determinados escritores y no a otros; lo que lleva a hablar de un establecimiento de un canon literario. "Hay que establecer lo que hay que aprender para que alguien sea considerado competente como músico o como cualquier otra cosa" (Pardo, 1996: 40).

De hecho no se puede asegurar que alguien es competente en un terreno si desconoce los autores principales del mismo y, claro es, al hablar de los más importantes, ya estamos entrando en la misma polémica. Porque si esos son los más destacados es porque han sido impuestos y entran a formar parte ya de un canon, de una lista. En este sentido se entenderá que el canon es un sistema heterogéneo de prejuicios, es decir, que prejuzga lo que valoramos en un momento determinado. Pero en la idea de canon deberá estar siempre presente una lista abierta en la que hay que tener en cuenta también la lengua.

> Duques, Condes, Señores, Caballeros, hablo a todos, cual criatura nacida en este instante, ignoro que un inglés siquiera viva con quien esté mi espíritu en discordia. Y doy por mi humildad las gracias (Shakespeare, 1967: 457).

CAPITULO SEXTO.

A PROPOSITO DE SHAKESPEARE.

Como el último trabajo de Bloom, The Western Canon, ha suscitado un interés tan grande en la Teoría y crítica literarias actuales, se ha considerado oportuno ofrecer a continuación este capítulo sobre la figura de Shakespeare, titulado "A propósito de Shakespeare", por ser considerado por el crítico norteamericano Harold Bloom como el centro de todo el canon occidental.

En este sentido, el estudio de Shakespeare se hará tomando como base la interpretación que Bloom hace de él y de su obra, pero confrontándola con

algunas de las críticas actuales sobre él. Se quiere precisar que, debido a la sobreabundancia de material que sobre este autor hay, se estudiarán solamente algunos aspectos puntuales del escritor inglés, sobre todo los que están de más actualidad, porque el análisis de toda su obra sería objeto, qué duda cabe, de otra tesis doctoral.

Para configurar un apartado sobre el estudio de la obra del escritor inglés por excelencia se han considerado -como ya se ha advertido anteriormente- algunos puntos claves que servirán en cualquier caso para desentrañar algunas de las cuestiones más relevantes destacadas por Harold Bloom en su capítulo del libro The Western Canon titulado: "Shakespeare, Center of the Canon".

Se quiere advertir que este capítulo no recupera cada una de las obras de Shakespeare y las analiza; es más, no se han querido tener en cuenta ninguna de ellas, pues los comentarios que Bloom ofrece al respecto son poco novedosos para la Crítica más especializada y únicamente el dedicado a Hamlet nos pareció importante para tratar de las relaciones edípicas que se establecen entre el poeta fuerte y su padre poético y, por ello, le dedicamos un apartado en otro capítulo de este trabajo, en concreto el que se refería a la figura de Freud.

Además, se ha partido de una idea que surgió con la lectura de un interesantísimo libro: Shakespeare's America. America's Shakespeare, de

Michael D. Bristol, en el que sin adentrarse profundamente en la totalidad de la obra del escritor inglés, este autor ofrece desde una fresca perspectiva una visión muy particular del panorama académico-literario norteamericano en el que se ha venido estudiando la figura y la obra de Shakespeare. Una postura que llega ser enormemente conciliadora, si se tiene en cuenta la polémica que suscita siempre este autor.

Pues bien, la idea que se va a exponer a lo largo de este capítulo es la siguiente: la defensa que Harold Bloom hace de la figura de Shakespeare, como centro del canon occidental, es una reacción natural surgida a raíz de la corriente de defensa emersoniana que se da precisamente en los primeros años en los que Bloom comienza a escribir y a interesarse en los "escritores fuertes" de la corriente literaria norteamericana, esto es, en torno a los años sesenta.

Y así se demuestra en su libro de 1971 The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition, en el que ya dedica Bloom todo un capítulo a la figura de Emerson, como el iniciador de la llamada por él "religión americana". Este trabajo será el primero de una serie de estudios por parte de Bloom de la obra y figura emersoniana.

Entre otros, el publicado cinco años más tarde por Bloom con el título de Poetry and Repression. En este libro su autor dedica un sustancioso capítulo a analizar la obra de Emerson. Y este mismo año Bloom publicará

también otro libro que, aunque dedicado al poeta Wallace Stevens, no olvida hacer unos comentarios muy pertinentes acerca de la obra de Emerson. Y, desde entonces, Harold Bloom no ha abandonado su estudio de la rama de la literatura norteamericana cuyo máximo precursor es precisamente Emerson, un poeta abrumado por el peso de Shakespeare y obsesionado por su influencia. Ejemplo de ello son los títulos posteriores que siguen a estos primeros acercamientos del crítico norteamericano a la figura emersoniana, como Agon. Towards a Theory of Revisionism, The Breaking of the Vessels etc. A partir de ellos Bloom saca a la luz en 1989 su libro Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present, en el que ya sí, de una forma más concreta, dedica todo un capítulo a la figura de Shakespeare; sin tener que recurrir a Emerson como punto de apoyo para sus conclusiones teórico-críticas personales sobre el escritor inglés.

Pero, sin duda, el estudio de Bloom sobre la obra de Shakespeare se hace definitivo en The Western Canon, y sobre todo en lo que será la próxima publicación de Bloom que tendrá el significativo título de Shakespeare and Originality.

Resumiendo. Una vez que Bloom asimila la obra emersoniana, que retoma muchos aspectos de la obra de Shakespeare, será cuando se considere ya capaz de adentrarse en un terreno mucho más denso, aunque también más resbaladizo; el del estudio de la obra de Shakespeare, que le va a

proporcionar grandes beneficios -entre otros el del placer de la lectura, por el que tanto lucha.

Shakespeare es para Bloom el "gran escritor fuerte" por antonomasia, y el más alto representante de toda la tradición literaria inglesa y por extensión de toda la literatura occidental. Si algo se le tiene que reprochar a Bloom en este libro, no es la falta de autores de la talla de Valle, Hölderlin o Dostoieswky, por citar algunos nombres, sino que Bloom se haya decidido a tomar un centro, Shakespeare, sobre el que construir todo el corpus teórico que desarrolla en este libro. Algo, por otra parte, también legítimo si recordamos que Bloom se separa con sus supuestos teóricos del pensamiento derrideano -que aboga siempre por una crítica descentrada- y propone, por el contrario, una búsqueda constante del centro.

La tesis más importante que defiende Bloom es que Shakespeare es el canon, porque "él establece el estándar y los límites de la literatura". Unos límites que sitúa Bloom entre Dante y otros tantos poetas de la tradición italiana como Guido Cavalcanti y Farinata, o de su misma tradición como Marlowe o Johnson.

Recordemos que Bloom consideró que existían en Shakespeare tres influencias literarias muy significativas: Marlowe, Chaucer y la Biblia inglesa. Así, Marlowe llegó a ser para Shakespeare una búsqueda, no el camino a seguir. Chaucer, por su parte, le sugirió a Shakespeare lo que llegó

a ser su principal recurso y al final su originalidad más grande: la representación de las personas. En cuanto a la Biblia inglesa, tiene un efecto ambiguo en Shakespeare, pues -en opinión de Bloom- se convirtió en su único rival, pues fue capaz de formar una retórica y una visión casi cosmológica de todo lo que venía después. En este sentido recupera Bloom, así, la idea de ese llegar tarde, que como se recordará era lo propio en el "poeta fuerte" cuando accedía a la Escena de la Escritura.

Uno de nuestras mayores problemas -a decir de Bloom- como lectores de Shakespeare es no encontrar una gran dificultad en el acto de la relectura. Lo que, resulta, por otra parte, más que paradójico cuando confrontamos una fuerza poética que sobrepasa a la yavista, a Homero, Dante y Chaucer -por citar a algunos de los escritores considerados por Bloom como los más "fuertes" de todos los tiempos. Y es que no se puede ver nunca el "origen de la originalidad", porque, como opina el crítico norteamericano, éste ha llegado a ser una contingencia o facticidad de nosotros mismos (cfr. Bloom, 1989: 55).

Chaucer, más incluso que Marlowe o la Biblia inglesa, fue el precursor central de Shakespeare al haberle dado la señal crucial que le permitiera ser una de las personalidades literarias más originales. Esta idea o señal consiste en "la representación de un cambio procurando que la gente pondere sus propios discursos y que esté alerta a partir de esa consideración" (pág. 54).

Y así lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que Hamlet, Edmund, Yago o Falstaff (cuatro personajes tan diversos) se unan solamente como artistas libres de ellos mismos, y que también por virtud de sus propios poderes se puedan contemplar a sí mismos objetivamente como obras de arte.

La fuerza más grande de Shakespeare, su conocimiento y originalidad representativa se demuestran en el hecho de que Shakespeare está siempre antes que nadie, en el sentido de que él contiene la historia cultural y se ha anticipado a cualquier movimiento que está por venir. Por ello, considera Bloom que, mientras que Dante es el poeta de los poetas, Shakespeare es el poeta del pueblo. Pero no en el sentido de diferencia de clases, sino en el sentido de que la universalidad de Shakespeare es tan grande y su influencia tan fuerte en todos los ámbitos culturales que es imposible hablar de otro autor más internacional que él: "si lees y relees a Shakespeare hasta el final, puedes quedarte sin saber su carácter y personalidad, pero aprenderás a reconocer su temperamento, su sensibilidad y su conocimiento" (pág. 53).

Debemos insistir en una idea que se repite continuamente en la defensa que Bloom hace del centro del canon, y es que, en su opinión, no hay trabajos literarios que vayan más lejos que el de Shakespeare al recordarnos que nada hay igual a una representación excepto otra representación. Mientras que por el contrario una idea trágica no es como otra idea trágica, sino que es también como otra persona, o como un cambio en una persona, o

como la forma final de un cambio personal, que termina siempre con la muerte.

Consideramos que cuando Bloom explica por qué él considera a Shakespeare como el centro del canon occidental, lo hace analizando exhaustivamente lo que de original tienen todas sus obras y, más en concreto, se plantea la pregunta de si Shakespeare fue un accidente de la literatura y, por tanto, un punto de discontinuidad en la tradición en la que se le venía insertando. En este sentido, hablar de discontinuidad es hablar de teoría bloomena pues, como tal se presenta dentro de ella. Shakespeare fue un genio tal que supo encarnar la imaginación literaria y sus modalidades como si fueran "caprichosas entidades como la manifestación de un Mozart" (Bloom, 1994: 46). Además el esplendor de Shakespeare se demuestra en su búsqueda continua de la originalidad. En este sentido recordemos que Shakespeare es, para Bloom, el canon porque "él establece las bases y los límites de la literatura" (pág. 50). Y es la única figura capaz de mantener atenta una audiencia por muy diferentes clases sociales que la compongan.

Sin embargo, como opinara Manuel Barbeito en su libro Radical Readings, un genio como Shakespeare también puede ser considerado -y de hecho lo es- como la quintaesencia de la ideología burguesa, la expresión más grande de lo que un individuo libre es capaz de entender como lo más independiente de las condiciones dadas de la existencia. El artista romántico podría ser, en este sentido, la expresión más grande del genio o así, al

menos, lo confirma la estética romántica. Esto es así porque el genio encarna la transcendencia del espíritu de la existencia material. Este ser transcendental es, como la divinidad, capaz de crear un poder creativo con sus propios medios, de modo que él tiene el absoluto control de su criatura. Esta es la autoridad del autor. También a través de su trabajo él ejercita su autoridad en el lector, cuya aspiración más alta es el éxtasis, para ser tansportado más allá de el mismo (cfr. Barbeito, 1989: 16).

En este sentido, el deseo de mantener la fe en la tradición al profesar amor por Shakespeare se podría relatar como una idea de modernidad (cfr. Bristol, 1990: 17): el amor por Shakespeare se propone frecuentemente como una consolación necesaria por su pérdida. Porque existe una aceptación general de que el término "Shakespeare" es una referencia de alguna clase de origen socio- cultural o espiritual. Así, se considera también que el carácter sagrado del texto de Shakespeare es una transformación poderosamente diferente del orden social que estructura la actividad y procura la solidaridad de sus miembros, transportándolos más allá de sí mismos.

Ciertamente Shakespeare nos cuenta más de la condición humana en sus obras que cualquier otro autor. Porque él siempre se proclamó más allá de la ideología. Estaba siempre a favor de la celebración de un mundo donde los significados sin precio, que existen en un horizonte organizado, son un modo de resistencia más al imperialismo de las relaciones de mercado. Y es que el

arte de Shakespeare se debe concebir como la esfera de la totalidad reconciliadora, de la expresividad y de la satisfacción libidinosa, como proponen Bloom y Bristol.

Dice este último que la tarea de separar las interpretaciones pertinentes de las impertinentes sobre Shakespeare en un momento dado es enormemente difícil, y se debe precisamente a la centralidad de este autor y a su identificación con la bondad socialmente cultural. Con lo cual el proyecto de reconstruir, reproducir y diseminar la autoridad de Shakespeare permanece situado muy cerca de las políticas de la cultura literaria practicada en las instituciones académicas y en la cultura popular, a pesar de los cambios que se han dado recientemente en la educación tradicional: "La redefinición de la autoridad de Shakespeare como algo pluralístico refleja los temas ideológicos y los dilemas característicos ideológicos de la sociedad americana del siglo XX" (Bristol, 1990: 28).

En una sociedad abierta e ideológicamente ecuménica como la de E.E.U.U. después de la segunda Guerra Mundial, el espectro de una contención ideológica legitimada aparece como algo extraño, y la relación de dispersión intelectual se acelera, lo que hace cada vez más difícil especificar un contenido determinado para la autoridad de un autor canónico como Shakespeare.

Es interesante comprobar, en este sentido, cómo los críticos de lo que

se podría llamar la cultura neo-conservadora junto a los estudiosos de Shakespeare deploran la llegada a sus espacios de investigación de una masa popular vulgar en la reproducción intelectual de Shakespeare. Y, posiblemente Bloom forme parte de esta comunidad, aún sin pretenderlo, pues él prefiere asegurar que su teoría está encaminada por otros derroteros que el resto de la crítica académica. Lo que provocará como clara consecuencia que la industria cultural transforme el cuerpo clásico del texto autoritario en algo débil.

Que Shakespeare pueda ser constituído o no como objeto de conocimiento puede parecer un hecho de una relativa importancia a la luz del imperativo social o cultural llamado "la preservación y elaboración de la tradición". Porque, de hecho, en los E.E.U.U. en la actualidad este imperativo se considera como un elemento más en la agenda policial de la cultura neo-conservadora. Así lo podemos comprobar en trabajos como el de Allan Bloom titulado The Clossing of the American Mind, cuyo argumento es que el aparato educativo está tan debilitado que no se organiza más que alrededor de un curriculum importante que pueda suponer una ruptura general o persuasiva de la tradición. O también en la situación que presentan los estudiosos de Shakespeare, como formantes de una rama más de los estudios literarios y de las Humanidades en general. En este sentido los estudiantes usan a Shakespeare como ejemplo de un valor cultural sin precio,

recabando en la idea de que Shakespeare es el único icono inaccesible a la tradición cultural. Porque no sólo basta con leerlo sino que también hay que interpretar y juzgar su trabajo en un sentido o en otro.

Y, sin embargo, llegados a este punto, nos deberíamos preguntar para qué necesitamos nuevas interpretaciones de Shakespeare en nuestros días, si en realidad parece ser que ya está todo dicho sobre él. El problema de integrar estas tareas sociales o de entender su relación es extremadamente complicado, porque todas tienen en sí enormes equivocaciones y ambivalencias. Por un lado, la tradición puede significar un ensamblaje cultural práctico o una totalidad, un agregado de acciones simbólicas y de significados; y por otro, un medio en el que la comunidad puede ver su identidad. Incluso en este sentido "tradición" es siempre un término muy equívoco.

El punto de vista más conservador, por tanto, tiende a implicar que la tradición es un proceso social que tiene que ver con los fenómenos que no cambian, son valores que permanecen estables en el tiempo, y a los que no les afecta ningún proceso histórico, sin excluir el propio proceso de transmisión. Sin embargo, los estudiantes humanistas y los profesores de la herencia cultural americana se afirman cada vez más en sus capacidades liberales y liberadoras, que sería, por tanto, el punto de vista más progresista.

En este sentido el último trabajo de Harold Bloom, The Western Canon,

puede ser citado como un importante estado de repudio de la idealización liberal-humanística de la tradición, porque Bloom se niega a ver grandes trabajos de la cultura literaria como simples valores y menos aún como reserva de unos tesoros culturales establecidos para una libre circulación. Y, por ello, estos trabajos sólo son correctamente entendidos como un regalo en un sentido arcaico; es como asegura Michael Bristol que:

> la literatura nos hace una oferta que no podemos rechazar. La batalla de los artistas individuales para escapar de una relación ministerial con sus precursores y de corregir una posición magistral en su propio derecho constituye la dimensión trágica de la tradición (Bristol, 1990: 41).

Sin embargo, últimamente esta batalla se está viendo ganada por algunos individuos que viven la tradición de una forma espontánea y totalmente inmediata. Tal es el caso de los judíos norteamericanos más fundamentalistas. De todas formas, está claro que la situación del judaísmo histórico, es decir, del judaísmo de la Escritura es muy diferente. Esta situación cultural de mediar la tradición no estaría confinada solamente a una reforma oral, ni a la memoria individual, ni a la forma ritual y mucho menos a la vida diaria práctica.

También hay que tener bien claro qué elementos e intereses entran a