

Harold Blodgett la curatores

Ar tí cu lo s

Artículos

Harold Bloom: la controversia sobre el Canon

David Jiménez

Profesor Departamento de Literatura

Universidad Nacional

A Mònserat Ordóñez in memoriam

Las preguntas por la formación del canon: cómo se realizan sus selecciones, cómo se convierte un texto en clásico, qué poetas van a perdurar, son cuestiones que aparecen en la obra de Bloom desde el primer momento. Puede decirse que la teoría de la influencia, como teoría del revisionismo, es al mismo tiempo ya una teoría del canon. Aún antes, el período inicial de Bloom como crítico de la tradición romántica es, en el sentido más fuerte, un intento por incidir en el canon de la poesía inglesa tal como lo encontró a su llegada. El problema del canon es, pues, el más permanente y el más inquietante de los temas a lo largo de toda la obra crítica de Harold Bloom.

La tentativa inicial por conquistar un lugar prioritario para los poetas visionarios del romanticismo inglés, relegados, según Bloom, a un lugar secundario por la crítica postromántica, sobre todo por Arnold, Pound y Eliot, demuestra que el canon está lejos de ser un círculo cerrado, una especie de emporio pacificado y definitivo. La canonización de un texto es producto del antagonismo, pero el campo de lucha, para Bloom, tiene que ser exclusivamente estético, con armas y razones específicas del campo poético. Si Bloom llevó adelante una polémica contra Eliot y la *New Criticism*, fue ante todo porque aspiraba a imponer una visión del canon poético distinta de la que ellos habían impuesto. El antirromanticismo era la línea

dominante en la literatura inglesa de la primera mitad del siglo XX, sostenida por el prestigio de Pound y Eliot, y elaborada en términos formalistas dentro del campo académico por Cleanth Brooks, Yvor Winters y otros.¹ La labor de Bloom, en la cual no estuvo solo, sino, al contrario, muy bien acompañado, a veces precedido, por figuras como Northrop Frye, M.H. Abrams y Geoffrey Hartman, por ejemplo, no sólo abrió el campo para la revaloración de Blake y de Shelley, sino que culminó con una romantización notable de los estudios literarios, por lo menos en dos sentidos: como interés renovado por la poesía romántica inglesa, con una consecuente proliferación de trabajos críticos al respecto, y, en segundo lugar, como un resurgimiento y actualización de formas retóricas y modos de concepción de lo poético propios de la estética romántica.²

Bloom inicia su libro *The Western Canon* con una *Elegía por el canon*. Mucho antes, la teoría de la influencia contenía ya, en sus implicaciones, un elemento elegíaco, un presagio funerario. Pero Bloom creía entonces que la poesía había de morir por causas

¹ Sobre la situación de la crítica literaria de lengua inglesa en relación con el Romanticismo escribe Geoffrey Hartman: "En Inglaterra, el más sofisticado anti-romanticismo vino de Mathew Arnold. Él sostuvo que los románticos ingleses, aunque eran escritores de gran energía y fuerza creativa, no sabían lo suficiente, y por ello perdían la posibilidad de convertirse en figuras universales, como Goethe. No podían trascender su base nacional y parroquial. T. S. Eliot, en la introducción a su primera colección de ensayos, *The Sacred Wood* (1920), trae la cita de Arnold sobre los románticos y añade: 'Este juicio... no ha sido, hasta donde yo sé, controvertido con éxito'. En *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, doce años después, Eliot amplía la lista de Arnold: 'Estáramos en lo cierto, creo, si añadiéramos que Carlyle, Ruskin, Tennyson, Browning, llenos de energía y de fuerza creativa, no poseían suficiente sabiduría. Su cultura no estaba del todo acabada; su conocimiento del alma humana era con frecuencia parcial y superficial'. ¿Quién, entonces, puede escapar a la paliza? Si existe un criterio que distinga el movimiento actual de la crítica literaria con respecto a la que predominó, más o menos, a partir de Eliot, sería el de una mejor comprensión y más elevada valoración de los escritores románticos del siglo XIX" (46).

² "El tema fundamental de Bloom nunca ha cambiado. Desde *Shelley's Mythmaking* y *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* hasta sus recientes reseñas en *The New Republic*, ha explorado combativamente y con elocuencia un solo campo: las posibilidades y peligros implícitos en lo que el prólogo de *The Visionary Company* llama "la fe sin fe" de los grandes poetas románticos, esa fe en la redentora autonomía de la imaginación poética, que para Bloom representa el corazón de toda visión poética, desde Milton hasta A.R. Ammons y John Ashbery" (Fite 6).

intrínsecas, por agotamiento de sus propias fuerzas o, dicho de otro modo, por el exceso de vitalidad de su pasado. Treinta años después, con el auge de los estudios culturales, de los feminismos, de ciertas versiones distorsionadas del marxismo aplicadas a la crítica literaria, de todo aquello que él denomina "escuela del resentimiento", Bloom termina por pensar que la literatura está destinada a una muerte infamante, a manos de quienes no comprenden su grandeza ni se interesan por su verdadera significación histórica. Manos ajenas vienen a anticipar y a acelerar un ocaso que ya estaba previsto, sólo que antes la poesía avanzaba contrayéndose, en agonía, es decir, en lucha con el esplendor de los grandes antepasados; ahora sus victimarios son la reducción, la trivialización y la nivelación por lo bajo.³

En la época de *La angustia de las influencias*, Bloom consideraba que el campo enemigo estaba integrado por el estructuralismo y la deconstrucción, y que, por lo tanto, las batallas académicas debían dirigirse principalmente contra la reducción de la literatura a una forma especial de lenguaje y de la crítica a una rama del análisis lingüístico. Para la época de *The Western Canon*, los enemigos son otros, aunque Bloom, en algunas ocasiones, todavía incluye a semióticos, lacanianos y deconstruccionistas en los listados exhaustivos del campo contrario. Sin embargo, el dogma que impera en la crítica académica de finales del siglo XX en lengua inglesa ya no es la reducción lingüística sino la reducción política: lo estético se considera apenas una máscara que oculta sobredeterminaciones sociales y políticas. Los cánones literarios no son, por lo tanto, sino productos ideológicos, derivados de los intereses de clase, de raza y de género.⁴

³ En algunos contextos, Bloom afirma que la literatura y la crítica seguirán su camino histórico y que la situación actual sólo alcanzará a afectar los estudios académicos de literatura. En otros contextos, se muestra menos optimista y expresa inquietudes por la sobrevivencia de la literatura de imaginación, sobre todo por la poesía.

⁴ Un ejemplo bien ilustrativo de estas posiciones que reducen lo estético a lo político se encuentra en Terry Eagleton. En su libro sobre Walter Benjamin, refiriéndose a las tareas de la crítica revolucionaria marxista, escribe: "Debería dismantelar los conceptos dominantes de 'literatura' y reinsertar los textos 'literarios' dentro del campo de las prácticas culturales. Debería esforzarse por relacionar tales prácticas 'culturales' con

En *La cábala y la crítica* hay una exposición muy enérgica del tema de la muerte del arte, mirado desde la perspectiva de Nietzsche. Las obras literarias son interpretaciones y toda interpretación tiende a agotarse en la cadena temporal de sus reproducciones y distorsiones. En la última página del libro se lee: "Todo poema ya escrito se encuentra en tierras del atardecer". Pero lo más interesante para este contexto es la frase final: "Puede allí brillar como el lucero de la tarde, [...] mas no ha de bastar ninguna estrella si permanece externa a nosotros" (1979, 115). Este parece ser el *leit-motiv* de *The Western Canon*: no basta la conservación académica del monumento literario, si la obra no vive en el lector, si no se hace acontecimiento individual, interior.

Una idea de gran interés para plantear la cuestión del canon de manera verdaderamente bloomiana se insinúa en *La cábala y la crítica* y se desarrolla luego en *The Western Canon*: el espacio en el que sobreviven las obras no es la naturaleza ni la sociedad civil. Los poemas sobreviven entre poemas y su espacio vital es la memoria. En cuanto al canon de las obras profanas, éstas sobreviven, ante todo, en la memoria individual. El espacio verdadero del canon literario es "el teatro de la memoria"; las grandes obras de la literatura son lugares en ese recinto (1979, 110-11; 1995, 39). El canon es el arte de la memoria literaria, no un listado de obras famosas en el plan de estudios de una institución escolar. Bloom se muestra particularmente interesado en relacionar el canon con el lector solitario, y para ello polemiza tanto con los que lo reducen a una función pedagógica como

otras formas de actividad social y transformar los aparatos culturales. Debería articular sus análisis 'culturales' con una intervención política consistente; deconstruir las jerarquías literarias recibidas y cuestionar los juicios y presunciones de valor; interesarse por el lenguaje y el inconsciente de los textos literarios, para revelar su función en la construcción ideológica del sujeto; y movilizar tales textos, si es necesario mediante la 'violencia' hermenéutica, en una lucha por transformar esos sujetos dentro de un contexto político más amplio" (98). Para Eagleton, Marx y Engels se mantuvieron, en lo que respecta a la estética, dentro del humanismo tradicional y fieles a presupuestos idealistas. Lo mismo podría decirse del "marxismo occidental", desde Lukács y Sartre hasta della Volpe y Adorno. La estética marxista no es, para Eagleton, sino una "ambigua amalgama de idealismo y materialismo" y esto se debe a que los citados teóricos mantuvieron separado el campo estético de la práctica política revolucionaria (82).

con los que lo confunden con una mistificación teológica. Si no hay sujeto, no hay canon: ésta es, sin duda, la afirmación fundamental de *The Western Canon*. Y ésta es también la objeción de fondo que le hacen sus críticos más serios. El canon, para Bloom, no está constituido ni por escrituras sagradas ni por textos consagrados a través de instituciones sociales; mucho menos está dispuesto a aceptar que el canon es un instrumento de dominación política. El canon vive y perdura por los lectores solitarios, en sus momentos de lectura y en los fragmentos de su memoria. Sin estos lectores, no existe canon en sentido bloomiano.

Bloom sabe perfectamente que el origen del canon, como concepto histórico, está ligado a la pedagogía y que tiene, incluso, resonancias sociales de clase; su fuente principal al respecto, reconocida y celebrada, es *Literatura europea y Edad Media latina* de Ernst Robert Curtius. En este libro hay pasajes por los que Bloom debe sentir especial predilección. Por ejemplo, cuando Curtius afirma: "Deseamos un humanismo purificado de toda pedagogía (y política!) y que se regocije en la belleza. En tal humanismo hay también lugar para una crítica estética" (251). Sin embargo, la formación de los cánones siempre ha servido para salvaguardar tradiciones, y Curtius explica cuáles son esas tradiciones salvaguardadas por los cánones de la Edad Media: la tradición literaria de la escuela, la tradición jurídica del estado y la tradición religiosa de la Iglesia. Hoy, la tradición literaria ha perdido su arraigo en la institución escolar, sea ella universitaria o secundaria. Algunos pretenden que la autoridad que salvaguarda los valores literarios, todavía en estos días, es la religión y que todo canon esconde una apelación teológica o eclesial. Pero la afirmación de Curtius podría completarse de esta manera: el humanismo literario debe estar purificado de toda pedagogía, de toda política y de toda religión, para cimentarse exclusivamente en valores estéticos. Tal es, al menos, la idea de canon que propone Bloom. Siempre habrá que añadir, empero, que la relación entre cánones y tradiciones tiene un sesgo en la teoría bloomiana, cuya consideración resulta imprescindible si no se quiere identificar a Bloom con ciertas corrientes tradicionalistas

de defensa del canon: la tradición se encuentra, para él, incluida en el mapa de la lectura errónea. La tradición poética no es sino el resultado de leer mal, es decir, creativamente. Con este supuesto, sólo de mala fe podría ponerse a Bloom del lado de los guardianes teológicos o filológicos de una verdad eterna encerrada en la tradición: "Al canonizar un texto, uno le aplica tropos, lo cual significa que lo estamos leyendo mal" (91), escribe en *La cábala y la crítica*. Dicho de otra manera, igualmente antiteológica y antifilológica: si una lectura es totalmente aceptable y aceptada, desde el punto de vista de una autoridad o una institución, entonces no será creativa, pues no producirá otras lecturas (1979, 98).

La tradición poética propiamente dicha está constituida por una cadena de interpretaciones de textos del pasado, cadena de desviaciones y distorsiones a las que cabe denominar revisionistas: "para nosotros, la emulación creativa de la tradición literaria conduce a imágenes de inversión, incesto, parodia sadomasoquista" (Bloom, 1975, 31). Mala lectura y revisionismo valen como sinónimos de formación del canon. El canon se forma no por fidelidad a una tradición inviolable sino por disentimiento y antagonismo. Pero la canonización se considera literaria sólo cuando ha sido alcanzada en lucha con los grandes precursores, no cuando un texto se pone en relación exclusiva con sus contemporáneos y toma como eje de valoración su capacidad para responder a problemas culturales de actualidad, en el orden social o político. La valoración estética sólo se da, en sentido bloomiano, dentro de parangones con los textos literarios del pasado. "La ilusión de la modernidad es la ilusión de que la literatura puede liberarse de la literatura", escribió Bloom, años antes de su libro polémico sobre el canon (1979, 91). Los estudios culturales en la actualidad son la versión más extremada de la proclama antiliteraria en la que la literatura pretende haberse liberado, por fin, de la literatura, es decir, no reconocer más su pasado, porque lo encuentra opresivo y excluyente. Bloom responde con una teoría de la poesía como *agon* y de la literatura moderna como producto de la lectura, esto es, del revisionismo:

Todos damos por sentado que la crítica necesariamente comienza con un acto de lectura, pero estamos menos dispuestos a tener en cuenta que toda poesía comienza necesariamente con un acto de lectura. Gran emoción nos causaría poder creer que lo que llamamos Imaginación se engendra a sí misma. Pero, tal como incluso Emerson tuvo que admitir, 'los originales no son originales' o, como dice el ermitaño de Yeats en *Supernatural Songs*, 'todos han de copiar copias' (1979, 93)

A la pregunta por el momento histórico en el que esta situación se agudiza, Bloom responde que es el romanticismo, entendido como "la vana pero perpetua fantasía de poner fin a las repeticiones" (1975, 36). El romanticismo es una "psicología del retardo" y allí se encuentra la causa de los excesivamente volátiles sentidos de la tradición que han convertido la formación del canon en un proceso tan incierto en los dos últimos siglos, y especialmente en las décadas finales del XX (Allen 70).

Bloom pone gran énfasis en identificar los actos de leer y de escribir. Así dice, por ejemplo, que escribir poesía, en épocas pasadas, era leer a Homero o a Milton o a Goethe, y que hoy, en los Estados Unidos, escribir poesía es leer a Wallace Stevens. El venerable concepto de *mimesis* como imitación de la naturaleza queda convertido, dentro del contexto bloomiano de la teoría del canon, en imitación de Homero o de Milton. Bloom lo dice a su manera, que es la ironía hiperbólica:

Una visión sin idealizaciones del clasicismo revela, no que la naturaleza y Homero son por doquier la misma cosa, sino que la *mimesis* de la naturaleza esencial resulta ser generalmente el acto más simple de imitar directamente a Homero. Una versión sin idealizaciones del romanticismo revela que la *mimesis* excesiva de la naturaleza resulta ser, generalmente, el acto más simple de imitar a Milton (1979, 93).

Originalmente, el canon apareció como una selección de libros de lectura para las instituciones de enseñanza. A la pregunta: ¿qué es el canon literario? Todavía se responde casi siempre: una lista de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas. Etimológicamente, la palabra designaba, en griego, una

vara recta, una regla que usaban los carpinteros para trazar; luego pasó a significar norma, ley, patrón de conducta o de valoración. Fueron los filólogos alejandrinos los primeros en utilizar la palabra en el sentido de catálogo de obras seleccionadas por su excelencia en el uso del idioma, modelos gramaticales para el estudio escolar, obras dignas de imitación. Los enemigos del canon restringen o tratan de restringir su significado al conjunto de obras escogidas que logran formar parte de la acumulación informal de programas de cursos y antologías, lo que en inglés se conoce como autor *standard*.

Esta noción de canon, con toda su estrechez, se mantiene en vigencia. La relación entre el canon y la lectura en los cursos de literatura y de lengua en las escuelas, colegios y universidades, es primordial. Bloom adopta un punto de vista distinto y contrapuesto. Su pregunta es ésta: ¿qué debe leer quien todavía hoy, a estas alturas de la historia, intenta leer literatura de buena calidad, dentro o fuera de la escuela? Partidario de relegar el aspecto académico del asunto, dado que la literatura en su autonomía está, según él, amenazada de muerte en los departamentos de inglés de las universidades norteamericanas, Bloom enfoca la cuestión del canon como una relación entre el lector individual y el escritor cuya obra ha sido preservada por esa elección y otras previas.

Identificar el canon con un Arte literario de la Memoria, y sobre todo con la memoria individual del lector moderno, no deja de tener sus dificultades, pues la actual es una sociedad en la que no hay lugar para institucionalizar la memoria. “La memoria no es sólo un modo de conocimiento: es el modo de conocimiento propio de la literatura y de los estudios literarios”, dice Bloom, en entrevista con Imre Salusinszky. Y agrega:

La memoria es un proceso activo y quizá no pueda distinguirse del conocimiento en el campo de la literatura y del estudio literario. Los críticos que yo reverencio por encima de los demás —Johnson, Hazlitt, Ruskin, Pater— citaban de memoria y no verificaban sus citas. Mr. Christopher Ricks nos ha acusado públicamente de descuido a Pater y a mí, por insistir en citar de memoria. Fue Hazlitt quien señaló que si un

crítico no puede citar algo de memoria, entonces no tiene derecho a citarlo y debe abstenerse de hacerlo. Yo creo firmemente en eso (Salusinszky 58).

Olvidar, en el terreno de lo estético, sería, según esto, la ruina, pues el conocimiento literario siempre descansa en la memoria.

Canon, una palabra con fuerte carga teológica y social en sus orígenes, sirve hoy para designar un fenómeno que Bloom interpreta como una pugna entre textos por su perduración, en contraposición a quienes lo interpretan como una elección hecha por los grupos sociales dominantes, por las instituciones pedagógicas o eclesiásticas o, incluso, por las tradiciones de la crítica. El crítico literario moderno, afirma Bloom, no puede evitar las incómodas preguntas que fundamentan el canon: *mayor que, menor que, igual a*. El valor estético se configura en un proceso de influencia intrínsecamente artística. Tal influencia contiene, sin duda, elementos sociales, culturales y psicológicos y su producción puede estar sometida al juego de las fuerzas históricas. Pero no es lo económico o lo social lo que determina la supremacía estética (1995, 24). Hay diferencias cualitativas irreductibles, únicas que dan cuenta del por qué éste y no aquél otro. Tales diferencias y originalidades, por su fuerza propia, convierten las obras en canónicas. Para Bloom, la esencia del proceso canonizador es el *agon*, la lucha. "Lo que me parece muy valioso de la crítica marxista es esto: en la escritura fuerte siempre hay conflicto, ambivalencia, contradicción entre sujeto y estructura" (1995, 27), escribe. Sin embargo, en la pugna por la canonicidad literaria, el escritor está solo y su lucha se centra enteramente en la individuación; éste es, para Bloom, el aspecto decisivo del asunto.

"¿Quién canonizó a Milton?" Bloom responde que, ante todo, el mismo Milton y luego otros poetas fuertes, desde Marvell y Dryden hasta casi todo poeta crucial del siglo XVIII y del romanticismo. Ciertamente existe la contribución de los críticos. Pero son los grandes autores quienes subsumen el canon y lo imponen. Bloom pregunta si es tan fácil hacerse un espacio en ese canon obrando desde fuera, con argumentos políticos, morales, de género, de etnia

o de clase, como lo afirman los culturalistas, y no desde dentro. Para Bloom, la respuesta es inequívoca: se pertenece al canon de los grandes exclusivamente por fuerza estética y ésta consiste en una amalgama de maestría figurativa en el lenguaje, originalidad, poder cognitivo y exuberancia de dicción. Las virtudes morales nada tienen que ver en el asunto. Por el contrario, el gran arte de occidente es moralmente subversivo. Su efecto no es el conformismo moral sino enseñar "el uso apropiado de la soledad individual". Por la recepción del poder estético aprendemos "cómo hablarnos a nosotros mismos y cómo soportarnos" (1995, 30). El texto no tiene por función proporcionar entretenimiento o placeres fáciles a lectores desatentos, sino más bien desplacer o placeres difíciles a los lectores atentos.

Bloom no intenta disimular la relación existente entre canon y autoridad. La formación del canon es un resultado de la interpretación, lo cual equivale a decir que es el resultado del ejercicio de la voluntad de poder sobre los textos. La canonización es la forma final de los procesos de revisión literaria. Y es necesariamente proléptica, pues tiene que ver con la pregunta por los que van a perdurar e, incluso, con la más simple acerca de cuáles son los poetas contemporáneos que vale la pena leer. La relación entre la idea de canon y la de valoración estética puede resultar excesivamente incómoda, pues aceptar o cuestionar un canon literario es ya aceptar categorías y jerarquías de valor, aislando y resaltando las cualidades que hacen canónico a un autor o una obra, esto es, las que los convierten en objetos portadores de autoridad. Lo mismo debe decirse de la relación entre formación de cánones y autonomía estética. Defender la una es defender la otra. Bloom deja muy en claro que, para él, las únicas determinantes realmente válidas para la formación del canon son las de orden cualitativo, intrínseco, específico, directamente derivadas de la tradición poética o, mejor, de la lectura desviada de esa tradición. No aceptar esas tradiciones específicas, no leer y valorar desde ellas, equivale simplemente a desconocer todo fundamento a la formación del canon y reducir la cuestión a un conflicto por la supremacía política o de mercado,

con las armas que son propias de tales campos. Ésta es la verdadera razón por la cual Bloom considera el debate actual sobre el canon como el punto crucial, de vida o muerte, para el porvenir inmediato de la literatura.

La insistencia de Bloom es ésta: lo estético es irreductible a la ideología y a la metafísica, así como la crítica es irreductible a la filosofía o a las ciencias sociales. "La crítica estética remite a la autonomía de la literatura imaginativa y a la soberanía del alma solitaria" (1995, 10). La obra de valor estético no puede explicarse como mistificación ideológica promovida por las instituciones sociales. El lector no ha de ser considerado en cuanto ciudadano sino en cuanto yo profundo, en cuanto interioridad última. Leer es abrir espacio al yo, reabrir las viejas obras a frescos sufrimientos interiores. Lo estético es algo que concierne al individuo mejor que a la sociedad. Pero el yo individual, reconoce Bloom, no es definible sino en contraposición a la sociedad y una parte de su *agon* participa de los antagonismos entre las clases sociales (1995, 23). El crítico literario no es un Próspero hermético que realiza su magia blanca en una isla encantada. Tanto la crítica como la poesía son tipos de robo al fondo común, pues la independencia personal para dedicarse a lo estético autónomo es una de las posibles derivaciones de la lucha de clases. Eso no significa, sin embargo, que la pugna por la consagración canónica deba identificarse sin más con un conflicto entre clases sociales. Hay siempre algo de culpabilidad en el logro de la individualidad autónoma y ésta es una de las modalidades de la culpa que experimenta todo sobreviviente. Pero suprimir lo estético para acallar la culpa, justificándolo con argumentos políticos, no redundará en ganancias políticas como tampoco literarias.

Muy ilustrativa podría resultar la comparación entre la idea de canon tal como la sostiene Bloom y la misma idea dentro de la argumentación crítica desarrollada por George Steiner. Para Steiner, "el acto y el arte de la lectura sería implican necesariamente dos movimientos del espíritu: el de la interpretación (hermenéutica) y el de la valoración (crítica, juicio estético). Los dos son estrictamente inseparables. Interpretar es juzgar" (1996, 56-57). Steiner, igual que

Bloom, privilegia el momento de la lectura solitaria y la respuesta individual. Pero en Steiner tal privilegio del individuo obedece a la arbitrariedad del juicio estético. Como nada en este campo puede ser comprobado o refutado, sólo queda el acuerdo o el desacuerdo personal. Las construcciones de lo clásico o de lo canónico no son, según Steiner, sino descripciones más o menos persuasivas de procesos de preferencia, sistematizados a posteriori por una "política del gusto", puesto que ciencia del juicio estético no existe ni es posible. En rigor, una valoración como la de Tolstoi sobre *El rey Lear* ("no merece ser objeto de una crítica seria") es, para Steiner, irrefutable, lo mismo que las opiniones sobre Mozart como un compositor de meras trivialidades divertidas.

Sobre esto, Bloom sustenta posiciones radicalmente contrarias. Para él, Shakespeare no resulta afectado por objeciones morales como la de Tolstoi, pues la validez estética de su obra consiste, ante todo, en datos históricos que podrían calificarse como "irrefutables", para emplear el mismo adjetivo que Steiner utiliza: Shakespeare, igual que Dante o Cervantes, constituye el centro del canon occidental en cuanto es a partir de su obra como se ha construido la literatura posterior. En eso consiste la sustancia de su canonicidad, no en la arbitrariedad de algunos juicios críticos aislados. Autores como Dante, Shakespeare y Cervantes son el punto de referencia obligado para entender la tradición literaria de Occidente. Sin ellos, simplemente, no se podría leer, en el sentido estricto de lectura literaria, pues leer literariamente significa leer con referencia a ellos. El complemento de la afirmación anterior es, desde luego, la ya consignada antes: sin lectores individuales que abran el espacio de su interioridad, de su memoria, para acoger las obras del pasado, no habría canon ni existiría literatura alguna. Sólo quedaría el consumo distraído, la lectura de entretenimiento masivo, como fenómeno desprovisto de consecuencias estéticas.⁵

⁵ A menos que se redefina lo estético en cuanto fenómeno de consentimiento masivo, producción de consenso, tal como lo argumenta Vattimo en *El fin de la modernidad*. Pero este argumento sirve para celebrar la desaparición de la poesía, no para la finalidad bloomiana de sostener todavía las posibilidades de sobrevivencia de la autonomía estética.

La discrepancia más profunda entre los argumentos de Bloom y los de Steiner tiene su raíz en el esteticismo del primero y en la insistencia del segundo sobre la preeminencia de los valores éticos y teológicos en la literatura, por encima de los valores estéticos. Lo estético no es el valor supremo del arte, para Steiner. La representación teológico-metafísica, algo que quizá se encuentra "al otro lado del lenguaje", es lo que les otorga a ciertas obras su valor más decisivo (1996, 113). Si existe un fundamento serio y permanente para el canon literario, Steiner lo encuentra en esos valores de representación metafísica mucho mejor que en los de carácter estético. Y, para él, están presentes de una manera más clara en Sófocles y Eurípides, en Dante, Kafka y Dostoyevski, que en Shakespeare. Partidario de volver a unir la hermenéutica y la estética, la estética y la ética, la imaginación moral y la imaginación crítica, Steiner sostiene que tal disociación es culpable de gran parte de los problemas que hoy enfrenta el arte y que amenazan con su disolución. Estética, ética y religión configuran una trilogía indisoluble a la hora de interrogar una obra artística y de juzgar su valor. En cuanto a Shakespeare, Steiner echa de menos en su obra los indispensables elementos teológicos. La inmanencia y la mundanidad características de las obras de Shakespeare, la ausencia de una ética y una metafísica en ellas, son motivos suficientes para catalogarlo como un "forjador de palabras", un *Sprachschöpfer*, antes que como un poeta, un *Dichter*. Steiner se basa en la doctrina de Heidegger según la cual *denken* y *dichten* son actos que pertenecen a una fundamental unidad, al mismo tiempo intelectual y creativa. Por eso los poetas, en el sentido en que lo son Dante, Hölderlin, Rilke, tienen que ver con la verdad y la salvación, con las esferas de lo trascendental, mientras que la originalidad de Shakespeare es de orden metafórico y musical, "nubes de energía verbal que giran en torno a un vacío, a una ausencia de verdad y de sustancia moral" (1996, 107).

Hay una afirmación de Bloom en su libro reciente *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998) que parece una respuesta a las objeciones de Steiner. Dice Bloom que los ideales renacentistas tendían a enfatizar la necesidad del individuo de adherir a algo que, sin dejar de ser personal, pudiese experimentarse como superior al

individuo, como algo espiritual o divino. La obra de Shakespeare, según Bloom, se sitúa exactamente en ese vacío entre la persona y el ideal personal. Lo que Shakespeare inventa y los lectores reconocen como personalidad humana no es quizá otra cosa que esa distancia (1998, 6-7). Esta reflexión, centro del libro de Bloom sobre Shakespeare, da directo en el blanco de la argumentación de Steiner. En la inmanencia y mundanidad de Shakespeare no se ignora la pregunta por la trascendencia. Ésta se expresa como vacío, como distancia entre el yo y un ideal que antes fue idea divina y ahora sólo existe como interioridad, argumento que ya había sido expuesto a la luz de la tradición filosófica y poética del romanticismo alemán por el joven Lukács, en *Teoría de la novela*.

No obstante las continuas proclamas de Bloom en favor del esteticismo y su autodefinición como crítico en la línea de Walter Pater y Oscar Wilde, el romanticismo pesa más, incluso en la fase final de su obra. La base de la experiencia estética sigue siendo para él la búsqueda de una trascendencia, la confrontación con la grandeza o lo que en el pasado se llamó "lo sublime". La diferencia con Steiner y con todos los teólogos de la literatura consiste en que, para Bloom, la trascendencia no es una realidad anterior y superior a la poesía, de la cual ésta reciba su valor por reflejo o participación. La idea de trascendencia y sus imágenes son productos de la poesía, y Bloom no se cansa de predicar que el hombre religioso dedica sus actos de fe y adoración a personajes ficticios creados por la imaginación poética, llámense estos personajes Yavé o Jesús (1993, 21; 1998, XX-XXI). Darle una significación al vacío y al temor a la muerte es la búsqueda permanente de la religión y de la poesía. En su libro sobre la religión en los Estados Unidos, Bloom revisa la cita de Nietzsche en la que éste afirma que tenemos arte para no morir a causa de la verdad, y la convierte en ésta: tenemos religión para oscurecer la verdad de nuestra muerte (1993, 26). En la conclusión de su libro sobre el canon repite la frase y la aplica, sin modificación, a la poesía: el yo solitario y libre escribe para intentar trascender la naturaleza mortal y obtener un triunfo sobre el tiempo (Bloom 1995, 523). Igual que en sus comienzos como crítico romántico, Bloom

parte del deseo y establece un paralelismo entre el deseo religioso y el deseo creativo. Estos dos tienen más en común entre ellos que con el deseo erótico: ambos se originan en una rebelión contra la muerte y en la convicción de que sus orígenes no son naturales pues se remontan a un abismo que precede la creación del mundo. Tales rasgos son, sin duda, un resumen del gnosticismo. Bloom sostiene simultáneamente su propia filiación gnóstica y la idea emersoniana de que toda religión es imaginada, aunque los creyentes se nieguen a aceptar que lo que adoran proviene de relatos poéticos (1993, 21). La doctrina gnóstica debe, pues, considerarse también fruto de la invención poética y Bloom la utiliza como una especie de matriz para su concepción de la poesía.

Si Hamlet o Falstaff no tienen adoradores como sí los tienen el Jesús de los Evangelios o el Alá del Corán, es porque en las obras de Shakespeare ya no se representa a los hombres inmutables y definida su naturaleza desde fuera, en relación con los dioses sino que, por primera vez, según Bloom, aparecen representados en desarrollo, en el acto de reconcebirse y redefinirse desde su relación consigo mismos. Escucharse a sí mismos es el camino real de la individuación, afirma Bloom. El logro poético de Shakespeare como inventor de lo humano es estético en un sentido que desborda los límites trazados por el mismo Bloom en otros contextos, cuando trata polémicamente de reivindicar el esteticismo. Su voluntad de excluir lo metafísico, lo moral y lo político no vale en el caso de autores como Shakespeare, Cervantes o Dante. Cuando se trata de las grandes alturas canónicas, Bloom se ve obligado a admitir que los logros estéticos incluyen lo moral, lo cognitivo e, incluso, lo trascendente, pues canónicas, en este nivel, son propiamente las obras literarias que desplazan las fronteras de lo humano, establecidas en un determinado momento histórico, hacia nuevos límites. La "invención de lo humano tal como lo conocemos hoy" le corresponde a Cervantes con tanto derecho como a Shakespeare. Cervantes inventa, simultáneamente con Shakespeare, un nuevo yo, cambiante, pero con una modalidad distinta. Los personajes de Shakespeare cambian, se ponderan y reconciben, al escucharse a sí

mismos en silencio. Los de Cervantes cambian en el diálogo, escuchándose unos a otros (1995, 134-135 y 145).

El concepto de canonicidad y la naturaleza de los valores estéticos que deben respaldar la consagración canónica constituyen, en la obra de Bloom, un tema complejo y no exento de contradicciones. Para Bloom, el canon pervive en la memoria del lector individual capaz de reconocer y vivir la experiencia estética. Desde un punto de vista pragmático, la experiencia estética sólo les es concedida a quienes están en capacidad de captar sus propias percepciones y sensaciones. Lo estético, referido fundamentalmente a la sensación, está aquí definido en los términos de Pater.⁶ Bloom insiste, en el mismo orden de ideas, en la importancia del placer como elemento constitutivo de la experiencia estética. Un concepto que no encontraba casi lugar en la teoría bloomiana de la influencia, ahora se convierte en arma polémica contra la reducción académica de lo literario a lo político. El placer, dice Bloom, es lo que la escuela del resentimiento ha relegado. Por lo demás, placer y dolor son lo mismo, cuando se trata de experiencias estéticas, pues se trata de placeres difíciles, no de sinónimos de distracción o comodidad. Preservar la poesía lo más plena y pura posible parece significar, en *The Western Canon*, mantenerla incontaminada de ideología, esto es, de moral, de política, de metafísica (1995, 18). Toda defensa ideológica del canon resulta perniciosa, afirma Bloom, aunque no se le escapa que sus opositores consideran la formación del canon como una operación en sí misma ideológica.

⁶ Las ideas de Walter Pater sobre lo estético, la sensación y el placer, se expresan en varios de sus ensayos, pero en ninguno de ellos puede encontrarse un desarrollo sistemático en términos de teoría estética. En el prefacio a su libro *The Renaissance* hay varios pasajes que tratan el tema de manera suficientemente clara para comprender lo que Bloom reivindica en su precursor: "El crítico estético mira todos los objetos de los que se ocupa, las obras de arte tanto como las más bellas formas de la naturaleza y de la vida humana, en cuanto poderes o fuerzas que producen sensaciones agradables, y considera cada una como de un orden más o menos peculiar o único. [...] La función del crítico estético es distinguir, analizar y separar la virtud por la cual un cuadro, un paisaje, una bella personalidad en la vida o en un libro, producen esta impresión especial de belleza o placer, para indicar cuál es el origen de tal impresión y bajo qué condiciones se experimenta" (xxx).

Experiencia, memoria individual, sujeto, placer, deslinde entre lo estético y lo ideológico, todos éstos son los puntos problemáticos de la concepción bloomiana del canon y parecería que sin ellos toda la construcción se viene abajo. Bloom insiste en que su trabajo como crítico literario es de carácter pragmático y no teórico. Pero, pragmáticamente, debe reconocer que la consagración canónica no se sostiene en la experiencia estética de un sujeto sino en la autoridad de una institución. Bloom privilegia la memoria y el placer: canónico es el texto reconocido y retenido por el sujeto lector, en su soledad, el texto que afecta la sensibilidad y permanece en el recuerdo, el que se guarda y se relee. Pero él sabe que el individuo no elige y rememora en plena autonomía sino en medio de múltiples llamados e imposiciones que provienen de la escuela, de la industria cultural, de prejuicios morales y religiosos, en una palabra, de inevitables mediaciones ideológicas. Por eso, él mismo ha decidido intervenir en la guerra ideológica, no sólo desde la academia, donde se disputa los discípulos con neohistoricistas, feministas y derridianos, sino en el mercado del libro, de la conferencia, de la entrevista, de la imagen en los medios masivos. Como crítico pragmático, Bloom es consciente de que tiene que situarse en relación con la multiplicidad de las opciones, pero ha resuelto no reconocer como válida sino una sola: el canon como resultado de la valoración estética y lo estético como un valor que trasciende lo subjetivo, el placer, la memoria individual, y se define por relación a una tradición que es la literatura misma, el canon de las grandes obras. Dante, Cervantes, Shakespeare son el canon. Sólo puede leerse literariamente desde ellos. Si desaparecen de la memoria colectiva, ya no habrá literatura, porque ellos son la literatura. Mantener a toda costa la continuidad con sus obras y con la forma de leer que ellas imponen es la mejor definición de lo estético, para Bloom. Lo cual no excluye la aventura, el riesgo y la originalidad sino al contrario: se es nuevo, se es original con relación a ellos. Sin ese horizonte, ninguna aventura puede llamarse estética.

El deslinde entre lo estético y lo ideológico es imposible y Bloom lo sabe; por eso combate tan duramente por sostener sus distinciones, pragmáticamente definitivas. Todo el capítulo sobre Falstaff en

Shakespeare: the Invention of the Human es una argumentación moral en defensa del personaje, esgrimida contra los ataques de la crítica moralista. Resulta conmovedor leer a Bloom cuando se ocupa en la tarea de demostrar que Falstaff, tachado de cínico y de inmune a los sentimientos, muere de amor como padre sustituto rechazado y mentor deshonorado. Según Bloom, el amor paterno es el lado débil y vulnerable de Falstaff y es ahí donde se origina su destrucción. Aunque la tesis resulta muy poco convincente, lo que importa es el desliz de Bloom hacia lo moral como terreno válido de discusión en la crítica literaria. Falstaff es un maestro del escepticismo y, como tal, conduce hasta las orillas mismas del nihilismo. Es un Sócrates de Eastcheap y lo sustancial de su enseñanza no es tanto la permisividad en la bebida, la glotonería y la lujuria, sino la libertad. Falstaff es un hombre libre y nos instruye en la libertad: no libertad en sociedad sino libertad con respecto a la sociedad. Bloom insiste en la alegría cómica de Falstaff y se resiste a identificarla con la juerguista participación en la estafa menuda, la explotación y la manipulación. Falstaff no es un hipócrita ni un estafador sino un satírico que se pone en contra de todos los poderes. Al contrario de Shylock, cuya amarga elocuencia es una negación puritana de la vida, Falstaff representa la afirmación dinámica del vitalismo.

Puede ser cierto que Falstaff hable la mejor prosa de la lengua inglesa y que en él encarne Shakespeare los dones propios del genio estético, como la exuberancia y la fuerza cognitiva. Pero todo eso es inseparable del carácter moral del personaje: de su anarquía, de su libertad con respecto a los valores sociales dominantes y al estado, de su desdén frente al código caballeresco, de su sabiduría demoledora de ilusiones, de su autonomía frente a la culpa y al superyo. Los grandes villanos de Shakespeare, afirma Bloom con admiración, son los inventores del nihilismo occidental, y cada uno de ellos, Yago, Macbeth, Edmundo, es un abismo en sí mismo. El vitalismo de Falstaff es la imagen de la libertad humana en oposición a la muerte, al tiempo y a la censura. Los críticos moralistas que censuran a Falstaff, que no saben amarlo, son "los enamorados de la muerte, del tiempo, del estado y de la censura" (1998, 288). Bloom

está en el mismo campo de batalla de esos críticos moralistas y, aunque del lado contrario, no por eso se muestra menos comprometido con juicios morales y hasta políticos acerca de la obra shakespeariana.

“Falstaff nos enseña a no moralizar”, escribe Bloom, después de una larga y espléndida cita del crítico inglés A.C. Bradley, en la cual se resalta el humor y la libertad como las armas del personaje contra lo serio, lo respetable y lo moral. Falstaff le niega reconocimiento a todo lo que impone límites y obligaciones: la verdad, el honor, el patriotismo, el deber, el coraje, la guerra, la religión. La negativa a reconocer la validez de las instituciones sociales pone a Falstaff en un orden distinto al de la moralidad, según Bloom: lo sitúa en el dominio del juego, donde no se es ni moral ni inmoral. En el capítulo de *The Western Canon* sobre el Quijote se menciona el nombre de Huizinga y su famoso libro *Homo Ludens* para sustentar la idea del juego como un orden aparte con respecto a la realidad, con normas internas propias y cuatro rasgos distintivos: desinterés, libertad, limitación y orden. Don Quijote juega a la libertad y al desinterés dentro de un marco de espacio y tiempo ideales, con límites y reglas que el personaje respeta, hasta el momento en que es derrotado, abandona el juego y regresa a la realidad (1995, 132). La conducta y personalidad de Falstaff deben interpretarse también dentro del marco de un juego en el que no imperan las leyes de la realidad social. Sin embargo, ese juego, con toda su autonomía, es una mimesis de la realidad. Bloom mismo lo repite cuantas veces lo considera necesario. Nos interesa Falstaff, no porque pertenezca a otro orden, sino porque nos produce la ilusión de pertenecer al nuestro, única razón para que su sabiduría conmueva al lector y se convierta en enseñanza. Sus lecciones son las de la experiencia de la vida (1998, 293). Es en ese juego, por más autónomo que parezca en relación con la realidad, donde se ha inventado lo humano, si aceptamos el argumento de Bloom.

Si Falstaff enseña a Bloom a “no moralizar”, habría que agregar, sin embargo, que la sabiduría escéptica, el autoconocimiento, el gozo de la vida, el desafío a la ley y al poder, son también enseñanzas

morales. Sin esa dimensión, lo estético quedaría muy reducido. Aunque Bloom se complazca en proclamarse discípulo de Wilde y de Pater y afirme que lo estético es cuestión de sensaciones y percepciones (1999, 9), a lo largo de toda su obra siempre se ha mostrado mucho mejor discípulo de Shelley, para quien la imaginación es el órgano moral del hombre y la poesía su fuerza expansiva. Los poemas no son morales porque sostengan juicios sobre lo bueno y lo malo de acuerdo con esquemas de lugar y época. La poesía es moralizadora en un sentido mucho más radical, en cuanto creadora del ser moral del hombre, argumento de Shelley que puede equipararse al de la invención de lo humano, postulado por Bloom. Afirmar que la poesía nada tiene que ver con los valores morales y que, por el contrario, es moralmente subversiva, es una contradicción en los términos. Y, en el caso de Bloom, significa hacerse merecedor de esta crítica consignada en *A Defence of Poetry*:

Toda objeción acerca de la inmoralidad de la poesía se basa en una concepción errónea de la manera como la poesía actúa para producir el mejoramiento moral del hombre. Lo que hace la ética es ordenar los elementos que la poesía ha creado y proponer esquemas y ejemplos de vida civil y doméstica. [...] Pero la poesía obra de otra manera más divina. [...] Despierta y ensancha la mente misma, convirtiéndola en receptáculo para miles de combinaciones no aprehendidas de pensamiento. [...] Un hombre, para ser excepcionalmente bueno, debe imaginar intensa y comprensivamente; debe ponerse en el lugar del otro y de muchos otros; las penas y placeres de su especie deben volverse suyas. El gran instrumento del bien moral es la imaginación; y la poesía conduce al efecto actuando sobre la causa. La poesía ensancha la circunferencia de la imaginación, [...] fortalece la facultad que es el órgano de la naturaleza moral del hombre, de la misma manera como el ejercicio fortalece un miembro. Por lo tanto, mal haría un poeta al incorporar sus propias concepciones de lo correcto y lo erróneo, que son generalmente las de su lugar y tiempo, en sus creaciones poéticas, que no participan en aquéllas (80).

El auténtico fundamento para la teoría bloomiana del canon proviene de fuentes como la cita anterior, con sus presupuestos de unidad esencial humana y de la poesía como trascendente a los

contextos nacionales, étnicos, de clase y de época. Bloom ha desarrollado, por reacción, una verdadera fobia a los contextos, por la función confinadora de éstos. La literatura, para él, es "más vida", en un sentido muy peculiar: vida liberada del tiempo y de marcos espaciales. Los historicistas están enamorados, según él, del tiempo y sus cadenas. Bloom cree que Shakespeare prefigura una humanidad unificada en una sola cultura, pero ésta no puede derivar de la religión (1998, 717), sino de las grandes obras literarias del canon. El judaísmo, el cristianismo y el Islam tienen una raíz común; sin embargo, sus diferencias son mayores que sus semejanzas. El universo ha venido unificándose cada vez más en una tecnología común, y tal vez llegará con el tiempo a ser una vasta y única computadora, pero eso no podrá sustituir la cultura. La imagen de una cultura humana universal está representada, para Bloom, en la obra de Shakespeare. Él representa la canonicidad, y su universalidad no puede ser contenida ni siquiera por las fronteras de la cultura occidental:

Se puede demostrar que Dante o Milton o Proust fueron perfectos productos de la civilización occidental, tal como les correspondió, de manera que pueden considerarse al mismo tiempo cumbres y epítomes de la cultura europea en determinados tiempos y lugares. Tal demostración es imposible para Shakespeare, y no por una supuesta 'trascendencia literaria'. En Shakespeare hay siempre un exceso, un residuo... (1998, 718).

Un crítico literario al que Bloom admira,⁷ Frank Kermode, define el texto canónico por una característica que, según él, comparte con el texto sagrado: "a pesar de que una época o una comunidad en particular definan un modo correcto de atención o un campo de interés lícito, siempre habrá algo más o algo diferente que decir" (1988, 99). Es un concepto muy próximo al de Bloom sobre el residuo o exceso de sentido con respecto al contexto histórico y cultural. Una obra literaria se considera canónica cuando no es posible "un consenso simple y perpetuo con respecto a la forma correcta de relacionar la sombra del comentario con la esencia de la obra" (1988, 99). Las interpretaciones son como sombras, no

⁷ "The best English living critic" dice en *The Western Canon* (3).

cuestiones de esencia. Pero donde hay sombra, debe haber esencia y, agrega Kermode, "luz sobre ella" (1988, 101). La finalidad de la interpretación es arrojar luz sobre las obras canónicas para que sigan existiendo. Preservar las obras canónicas a través de la argumentación hermenéutica es una de las tareas cruciales de la cultura, aunque algunas veces tal argumentación no sea digna de su nombre y no resista las críticas posteriores. Pues, según Kermode, "el éxito de la argumentación interpretativa como un medio de conferir o de confirmar un valor no debe medirse por la supervivencia del comentario sino por la supervivencia de su objeto" (1988, 103). En el juego de las diversas interpretaciones, quizá la única regla común consista en aceptar el valor permanente de la obra canónica, su "modernidad perpetua" (1988, 100). No obstante, algunos comentarios sobreviven dentro de una cadena de tradición, al generar otros comentarios, por aceptación o rechazo. En todo caso, interpretar es la manera apropiada de despertar y estimular las formas de atención necesarias para que las obras literarias de valor no sucumban ante los embates del tiempo.

Para Kermode, la cambiante marea histórica de las interpretaciones no es un problema; por el contrario, sirve para poner a prueba la canonicidad de las obras. Canónica es la que no se agota, la que soporta el asedio hermenéutico y parece disponer de una verdad o, al menos, de un sentido distinto para cada época. La única forma nociva de crítica, según Kermode, es la que se propone destruir la tradición canónica en sí, la que impide que las formas especiales de atención recaigan sobre los objetos verdaderamente valiosos o la que intenta destruir su valor (1988, 140). Por el contrario, la verdadera justificación de la crítica está en su capacidad de valorar y en la posibilidad de que, por esa valoración, una obra de mérito no caiga en el olvido o en la desatención.

"Estar dentro del canon significa estar protegido del desgaste natural, contar con un número infinito de posibles relaciones internas y secretos, ser tratado como un heterocosmos", escribe Kermode (1988, 137). Y añade: "es adquirir propiedades mágicas y ocultas que son, de hecho, antiquísimas". El trabajo de interpretación para

mantener las obras canónicas en la situación que las define como "modernidad sin tiempo", es una tarea "delicada e interminable". Sin embargo, no resulta fácil decidir si, para Kermode, el valor estético es algo inherente a las obras y, por lo tanto, la función de la crítica consistiría sólo en discriminar objetivamente cuáles de ellas merecen formas especiales de atención y cuáles no, o si el valor es un efecto de la lectura y de la actividad interpretativa. Kermode habla, por una parte, del valor "permanente" de las obras canónicas; pero tal valor parece, en otros contextos, algo adquirido, producto histórico del trabajo crítico. Frank Lentricchia advierte, en la "Introducción" del libro, que "modernidad perpetua" podría traducirse como "ahistoricismo perpetuo". Pero el tono general de la obra es más bien contrario a tal perspectiva. El canon aparece, en estas páginas, no sólo sometido a las contingencias de la historia, en su forma particular de hermenéutica, sino amenazado por la decadencia actual del sentido de tradición. Hay mucho de elección y, en consecuencia, de posibilidad de olvido, en lo que se refiere a la preservación de las obras canónicas. El canon en la historia de las artes y de la literatura tiene un sello de provisionalidad, visible en los procedimientos críticos de inclusión y exclusión. En el trabajo de preservación y defensa no existe una autoridad central que garantice la perpetuidad de los juicios. La literatura no es una iglesia ni su poder canonizador alcanza para aspirar a la catolicidad. La tarea crítica se realiza por concurrencia de muchas voces que se armonizan o disienten, pero no cuenta con la certeza de que se haya alcanzado un conocimiento seguro, más allá de la mera opinión.

Esta diferencia entre conocimiento y opinión es clave en la argumentación de Kermode y le viene directamente de una cita de Johnson, el escritor inglés del siglo XVIII al que Bloom considera el crítico canónico por excelencia. El esfuerzo argumentativo debe dirigirse, según Johnson, no sólo a diferenciar el conocimiento de la opinión sino a distinguir entre naturaleza y costumbre, entre aquello que está establecido porque es correcto y aquello que es correcto sólo porque está establecido (1988, 105). Pero Kermode no encuentra tan fácil establecer esa distinción. Después de haberla

utilizado a lo largo del libro, termina confesando que es "arcaica" y que "no tiene una gran aplicación para el estado actual de las cosas" (1988, 134). No puede negarse que la opinión juega un papel importante como formadora de cánones. Por eso, Kermode prefiere, por momentos, atenerse a ciertas posiciones que hoy sostienen filósofos como Richard Rorty: de lo que se trata es de una conversación que debe continuar, aunque se haya desviado de todas las certezas del pasado. Ni la noción de naturaleza, como opuesta a la de costumbre, ni la de conocimiento, opuesta a la de opinión, poseen ya un grado suficiente de definición para ser utilizadas como lo hacía Johnson, en toda su fuerza antitética. Continuar el juego es el modo de llamar la atención de la generación siguiente sobre los objetos primarios de nuestra propia atención. La historia muestra que las teorías y sistemas de la crítica son "agentes transitorios de una tradición compleja", instrumentos útiles para ordenar la conversación, pero desprovistos de valores permanentes.

En un artículo ya clásico, titulado "El control institucional de la interpretación", Kermode recarga todo el peso de la argumentación sobre las nociones de autoridad e institución, marcos que delimitan la legitimidad del escrutinio interpretativo. La institución, en el caso de la literatura, es la comunidad profesional encargada de la interpretación y de la enseñanza. Jerárquica en su estructura, aunque "modestamente y sin énfasis", según él, esta institución es, ante todo, la academia literaria, encargada de garantizar la continuidad de la lectura y la interpretación de las obras, mediante la instrucción de los jóvenes en las técnicas y los léxicos profesionales, y la autorización para el ejercicio certificada en títulos. La academia y su respectiva disciplina literaria, respaldada en jergas y diplomas, ha cumplido una finalidad indispensable, al diferenciar no sólo su lenguaje del lenguaje propiamente literario, sino también su terminología crítica de la que emplean los periodistas que reseñan libros para el público no especializado. La posesión del poder interpretativo deriva de tales conocimientos que pasan de los miembros más antiguos de la comunidad a los más recientes.

El control institucional de la interpretación se realiza, de manera manifiesta, en el proceso de formación y, luego, en la subsiguiente carrera profesional de los miembros. Más sutilmente, la institución interviene en la selección de lo que puede o debe ser interpretado, así como en la determinación de los métodos válidos para la interpretación autorizada. Si existe una competencia institucionalizada, debe existir también una definición de lo que es incompetente e inaceptable:

No hay garantía de que este conocimiento tácito sea infalible; se basa en el conjunto de supuestos de uso común: el *paradigma* o, si se prefiere, la *episteme*; y una revolución puede cambiarlo todo. Pero la puntualización inmediata es, simplemente, que aceptamos o rechazamos una interpretación sobre la base de un corpus de conocimiento tácito, compartido —no importa con qué calificaciones— por los escalafones más antiguos de la jerarquía (1998, 95).

Kermode concede una importancia decisiva a las nociones de "comunidad de intérpretes" y de "consenso entre las partes". Para esta última se remite a Jürgen Habermas. Añade que uno de los valores fundamentales que promueve la institución es la originalidad: una aportación que posee fuerza para modificar lo previamente acordado merece ser acogida y respetada como base para un modelo reformado de consenso. Sin embargo, también en este caso, la legitimidad depende del consentimiento de la jerarquía. Es este conservadurismo de la institución erudita el que permite instaurar cánones y protegerlos. Interpretación y valoración de los textos son operaciones íntimamente ligadas. La canonicidad es el producto del consenso entre los miembros de una comunidad de intérpretes de textos y se supone que ciertos sentidos y valores de tales textos canónicos sólo son accesibles a quienes tienen la formación propia de la institución y el apoyo de su autoridad. Un punto importante mencionado de paso por Kermode es éste: una vez instaurado un canon e investido de la legitimidad de lo antiguo, éste determina y controla la elección de nuevos textos canónicos y se convierte en medida de significado y valor. Y un segundo punto, quizá más interesante todavía que el anterior, sobre todo para una

discusión sobre el canon occidental propuesto por Bloom: "la formación de un canon mundial secular cae fuera del alcance de las instituciones existentes" (1998, 103).

Resulta de gran utilidad contrastar las reflexiones de Kermode sobre el canon con el tipo de argumentación de Bloom y su tono, para explicar ciertos puntos débiles de una y otra posición. El tono y algunas de las premisas de Bloom se deben, sin duda, a tácticas polémicas dentro del contexto de las discusiones actuales en los Estados Unidos. Es claro que, para Bloom, el aspecto decisivo de la formación del canon no es la institución académica sino la tradición literaria misma. La intervención de los poetas, la elección de sus precursores, consciente o no, define la canonicidad de las obras pasadas, asunto que en la exposición de Kermode no recibe consideración alguna. En la primera etapa de su obra, Bloom estaba mejor dispuesto a admitir el papel de la crítica académica en esta tarea de canonización. Hoy en día, las condiciones de la enseñanza universitaria de la literatura en su país, y en otros, lo ha llevado a negar toda validez a los estudios académicos como instancia definitiva de canonización o de preservación canónica. Y su objeción de más peso se refiere, precisamente, a que en las universidades ya no se enseña el saber literario específico, esto es, el canon:

Por qué precisamente los estudiantes de literatura se han convertido en politólogos aficionados, sociólogos desinformados, antropólogos incompetentes, filósofos mediocres e historiadores culturales sobredeterminados, aunque materia de adivinanza, es algo que no se sustrae a la conjetura. Están resentidos con la literatura, o se avergüenzan de ella, o no son tan adictos a su lectura. Leer un poema o una novela o una tragedia de Shakespeare es para ellos sólo un ejercicio de contextualización (1995, 521).

Donde Kermode acentúa la función de la comunidad académica de intérpretes, Bloom enfatiza la significación del lector individual. Pero, en el fondo, es claro que no podría haber lector individual de las grandes obras si antes no hubiera ocurrido el proceso de selección canónica, en la cual el lector aislado no tiene parte activa. La

autoridad de Bloom para intervenir en la polémica sobre los estudios literarios y la cuestión del canon proviene de su pertenencia a la institución académica y de su carácter de miembro distinguido de la misma. Su decisión reciente de no escribir más para ella sino para el oscuro lector solitario no podría haber sido anterior a su formación profesional y a su carrera de eminente crítico académico. Es conveniente observar, por lo demás, que tanto Bloom como Kermode se niegan a poner en consideración el papel distorsionante que juegan el mercado y la industria cultural del libro en la interpretación y valoración de las obras literarias. El poder de la academia resulta casi irrisorio frente a ese otro poder que interviene como intruso en la determinación de lo que debe leerse y cómo debe valorarse. Bloom pone todo el acento sobre las fuerzas políticas que actúan dentro de la universidad en sentido contrario y hostil a la tradición de las grandes obras de la literatura. Pero la guerra que se libra en el campo del mercado del libro y de los medios masivos de comunicación por detentar la autoridad del discurso crítico legitimador, subsumiéndolo en mensajes publicitarios o subordinándolo a metas calculadas de ventas, parece pasarle desapercibida. Posiblemente no forma parte de sus tareas como crítico esteta, pero no deja de ser una faceta sobresaliente de la cuestión política que sí lo desvela.

El movimiento de Bloom para tomar distancia de la crítica académica y reclamar como suya la tradición de la crítica romántica, Hazlitt ante todo, tiene que ver con su reivindicación del valor estético y su correlativa postulación de la crítica como un arte y no como una ciencia social. Repudia la idea de continuidad con la academia literaria y la de una autoridad interpretativa basada en comunidades científicas profesionales. La única autoridad reconocida por él viene del canon. Así como Milton autoriza a Wordsworth y éste a Keats, el crítico encuentra sus pares y precursores en el canon de la crítica occidental. Bloom se ufana al declarar los suyos: Samuel Johnson, William Hazlitt, John Ruskin, Walter Pater. Para no reconocer la conexión interna entre los grupos profesionales que desde la academia se dedican a la crítica científica

o ideológica y su propia aproximación, a Bloom le basta sentenciar: "ninguno de esos grupos es verdaderamente literario" (1995, 23). Y, como contraste, dibuja una escena dramatizada de su práctica indisolublemente atada a su vida: "he gastado mi vida en leer, recordar, juzgar e interpretar lo que alguna vez se llamó *literatura imaginativa*". Se supone que los grupos antagónicos han dedicado la suya a algo que no puede describirse con las mismas palabras. La literatura imaginativa no es ya de la incumbencia de éstos, no la conocen, no es su objeto de estudio; simplemente, prestan servicio a ideologías políticas, desentendidos del único valor que puede definir lo literario:

No creo que los estudios literarios, como tales, tengan futuro, pero esto no quiere decir que la crítica literaria vaya a morir por eso. En cuanto rama de la literatura, la crítica sobrevivirá, pero no probablemente en las instituciones de enseñanza. El estudio de la literatura occidental también continuará, pero en la escala mucho más modesta de los actuales estudios clásicos. Los que ahora se llaman "Departamentos de Inglés" se rebautizarán como departamentos de "estudios culturales", donde los comics de Batman, la televisión, el cine y el rock reemplazarán a Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth y Wallace Stevens (1995, 519).

Hay un texto de Octavio Paz, casi de la misma época de *El canon occidental*, que presenta una extraña amalgama de coincidencias y divergencias con respecto a los planteamientos de Bloom. Paz habla del papel de los profesores en la preservación del canon y enfatiza la necesidad de educar a los educadores para que vuelvan a leer los poemas como textos poéticos y no como documentos sociales o psicoanalíticos. Compara la situación de las universidades norteamericanas, donde sí se enseña de verdad la tradición poética de la lengua, según él, con la de nuestras universidades hispanoamericanas, en las cuales esa tradición agoniza o ha desaparecido. Resulta curiosa esta apreciación de Paz en relación con la enseñanza de la literatura en los Estados Unidos, confrontada con el diagnóstico diametralmente antagónico de Bloom. En todo caso, está fechada en los años finales de la década de los ochenta. Tal vez no era fácil todavía advertir la dirección actual de los estudios literarios en ese

país. O tal vez miraba otra cara de los mismos, que debía mantenerse en vigencia, sin duda, en algunas universidades. En cambio, al tratarse de Hispanoamérica, su diagnóstico es aterrador: "Se trata de un continente enfermo; en ninguna otra parte del mundo la pérdida de la memoria histórica ha sido tan general, profunda y de consecuencias de tal modo devastadoras como en nuestros países" (115).

La tesis de Bloom tiende a separar dos aspectos que a veces parecen confundirse en estas discusiones: el canon no es el *syllabus* o listado de autores que se estudian en el currículo escolar de literatura. El *syllabus* presupone una selección anterior, que es el canon propiamente dicho, cuya formación, independiente de los contextos escolares, ocurre dentro de la tradición literaria, entre fuerzas poéticas en pugna, no entre intérpretes académicos, a la manera como lo describe Kermode. En lo que sí podrían ponerse de acuerdo Paz, Kermode y Bloom es en el papel preservador del canon que deberían jugar las instituciones escolares.⁸ En cuanto a si lo juegan de hecho o no, las apreciaciones varían. Lo cierto es que la idea de canon en sí misma impone a la enseñanza escolar, tanto en literatura como en filosofía, una función conservadora de tradiciones y monumentos, algo que hoy tiende a ser muy controvertido y desestimado por las tendencias pedagógicas dominantes, enemigas, como dice Bloom, de toda forma de memoria. Kermode agregaría que tal función no es simplemente conservadora y quizá podría llamarse mejor "modernizadora". Si la continuidad de la atención y de la interpretación se reserva para los textos canónicos, el tipo de interpretación que éstos requieren se orienta a mantener su modernidad. En este sentido, todos los textos canónicos serían modernos en cada momento histórico, mientras se preserve su canonicidad. La responsabilidad por esta modernidad permanente del canon corresponde a las comunidades cultas, según Kermode,

⁸ Octavio Paz, en su libro *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, había de "educar a los doctos". Y añade: "Mi severidad con los profesores se debe a que creo que la continuidad de la tradición poética depende de ellos en buena parte. Reconozco, además, que la tradición poética perdura, aunque maltrecha, gracias a ellos" (115).

y sería el resultado acumulativo de trabajos de interpretación parciales e intermitentes.

Todo esto recuerda la idea de tradición de Eliot: donde Kermode dice modernidad, Eliot dice contemporaneidad. Todas las obras consideradas canónicas en un momento determinado de la historia son contemporáneas, aunque entre las fechas que señalan el origen de cada una haya siglos de distancia (Eliot, 13-14). En conjunto, constituyen un orden ideal, intemporal; pero las fuerzas que las actualizan, en cada caso, son históricas. Cada generación, según Eliot, tiene que repensar y rehacer el canon, al menos parcialmente. Eliot se atreve incluso con Shakespeare y es célebre su ensayo sobre Hamlet, en el cual cuestiona el valor estético de este drama y lo juzga "un fracaso artístico" (Eliot, 182). Bloom es menos conservador que Eliot en lo que se refiere al canon como orden ideal. En cambio lo es más en cuanto al carácter definitivo de canonicidad que ostenta el puñado de los elegidos supremos: Dante, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton. Contra éstos nada pueden ni el crítico individual ni las generaciones siguientes. Su perduración está garantizada por el lugar que ocupan como precursores en la obra de los que les sucedieron; y aunque ese lugar no sea un orden ideal sino un campo de batalla, habría que agregar que ahí ya son invencibles.

Para Bloom, uno de los postulados inaceptables que los críticos del canon enfatizan hasta la exasperación es el postulado de la representatividad. Tanto las feministas como los defensores de las minorías étnicas reclaman un canon más "representativo", desde el punto de vista social, racial y de género. El canon literario, acusado de elitismo, debería abrirse, acogiendo parámetros políticos de pluralismo y democracia, aunque esto implique una suspensión del juicio estético, considerado como criterio secundario frente a los beneficios sociales de la apertura. Los dos caminos abiertos a lo largo del debate contra el canon han sido: o bien la batalla por la canonización de obras consideradas antes no canónicas, o bien la impugnación de los principios mismos del canon, con el consiguiente desarrollo de un canon alternativo. "Integracionistas" y "separatistas" llama John Guillory a estos dos grupos. Y es el mismo Guillory

quien señala que este tipo de argumentación en la polémica sobre el canon es característicamente norteamericano, determinado por las convenciones del pluralismo liberal predominante en ese país (1993, 5). No obstante, es claro que la internacionalización de ciertos movimientos intelectuales, como el multiculturalismo y el feminismo, ha ayudado a implantar esta clase de argumentos en otros lugares del planeta, incluida Hispanoamérica.

Si la formación del canon ha sido tratada como una cuestión política de representación, o falta de representación, de ciertos grupos sociales en el canon, es porque se entiende como una derivación del problema de la democracia representativa, dentro de un contexto bien norteamericano, en el cual la categoría de "identidad social" resulta decisiva (1993, 4-8). Guillory muestra que tal estilo de argumentación aparece casi siempre, en el debate, como si estuviera fundamentado en categorías de análisis marxista, y así lo ve Bloom, por ejemplo, cuando en realidad se trata de posiciones liberales aplicadas de manera radical a cuestiones de orden estético. Son posiciones políticas las que están en juego, si bien, añade Guillory, no superan el nivel de "política imaginaria", para la cual lo político se reduce a representación y ésta a una modalidad de la cultura de masas: "La crítica del canon ha procedido como si la formación del canon fuera la repartición de los premios Oscar de la Academia" (1993, 8), y esto se debe a una concepción de la política según la cual las imágenes de los medios cumplen la función ideológica central de organizar las respuestas a todos los aspectos fundamentales de la vida social.

En un ensayo ya casi canónico dentro de los estudios feministas, "Traicionando nuestro texto: desafíos feministas al canon literario", Lillian S. Robinson plantea la cuestión del canon en estos términos muy exactos: "Sería más fácil participar en el debate si hubiera una corriente de la crítica feminista que fuera más allá de la insistencia en la representación para considerar precisamente cómo la inclusión de los textos de las mujeres altera nuestra visión de la tradición" (1998, 127). Las defensoras de la literatura femenina deben escoger entre dos alternativas: o defienden la calidad estética de las obras

que reivindican o redefinen los criterios de pertenencia al canon. O bien se sostiene que muchos textos olvidados o postergados de mujeres son de excelencia, dentro de los parámetros de calidad literaria establecidos, y han sido discriminados por razones de género, o bien se rechazan esos parámetros de juicio y gusto como intrínsecamente discriminatorios, esto es, como lo que precisamente hay que modificar o sustituir. En el segundo caso, se supone que el canon no debe entenderse como un compendio de lo estéticamente más elevado sino como un registro de la historia cultural. La búsqueda de un canon más representativo, que incluya la perspectiva de las mujeres, tiene ventajas de orden cultural como, por ejemplo, proporcionar un reflejo más amplio de la experiencia humana.

Puede pensarse que la inclusión de autores no canónicos, portavoces de grupos marginados, permite de manera inmediata la expresión de experiencias propias, representativas de la identidad de esos grupos. Pero, dice Robinson, "las cuestiones estéticas no pueden esquivarse durante mucho tiempo" (1998, 124). Si los logros estéticos se reconocen o se desestiman, no debería depender del género; o se reconocen o se desconocen en cualquiera de los dos casos:

O bien una escritora es lo bastante *buen*a para sustituir a un escritor en la lista de lecturas prescrita o no lo es. Si no lo es, o bien debería sustituirlo de todos modos, en nombre de la verdad sobre la cultura, o bien no lo debería sustituir en nombre de la calidad (no sometida a examen). Éste es el debate que nos debe ocupar y que hasta ahora sólo se ha iniciado en términos muy *incluyentes*. Resulta irónico que en la literatura norteamericana, que es donde los ataques a la tradición masculina han sido más duros y la reivindicación de escritoras más espectacular, sólo se haya recurrido al pluralismo, a la generosidad y a la culpa. Es populismo sin la política del populismo (1998, 127).

Encontrar un titular de prensa como éste de *The Times* de Londres: "Women oust the Classics in Academe's War of Words" ("Las mujeres expulsan a los clásicos, en la guerra académica de las palabras") es cada día menos extraño. La noticia da cuenta de una encuesta hecha en 1993, entre 36 de las llamadas nuevas

universidades en Inglaterra, acerca de los novelistas modernos más estudiados en esas instituciones. Los resultados arrojaron estos nombres de los autores más frecuentemente incluidos en los planes de estudios: Angela Carter, Margaret Atwood, Toni Morrison y Alice Walker. El informe incluye también los nombres de los autores que fueron excluidos para ceder su lugar en los listados curriculares a las mencionadas: Proust, Joyce, Kafka, Lawrence, Mann, Hemingway, Faulkner, Camus.⁹ La exclusión es, obviamente, programática. A fenómenos como éste se refiere, seguramente, Lillian Robinson cuando dice que la reivindicación indiscriminada de la literatura femenina se ha hecho, con demasiada frecuencia, a base de generosidad, sentimientos de culpa y populismo. Lo que comenzó siendo un anticanon, una protesta por el predominio masculino en el canon y el poder de exclusión esgrimido contra las mujeres, termina siendo el canon dominante, excluyente a conciencia y por motivos culpables y demagógicos. Y cuanto más fuerza adquiera, concluye Robinson, "más a gusto puede empezar a sentirse el gueto (segregado, aparentemente autónomo y nada igualitario) de la literatura de mujeres" (1998, 137).

La palabra *gueto* en la cita anterior puede entenderse literalmente, en el sentido de un canon que ya no se refiere a la tradición literaria sino a un sistema particular de inclusiones y exclusiones, sin comunicación con el conjunto restante de obras y autores, del presente y del pasado, llamado literatura. Monique Wittig, en respuesta a una entrevista de Alice Jardine y Anne Menke, en el número 75 de *Yale French Studies* (1988) dedicado a la crítica feminista europea, afirma:

Decir que las escritoras han sido excluidas del canon porque son mujeres me parece no sólo inexacto sino que la idea misma procede de una tendencia hacia teorías de la victimización. Hay pocos grandes escritores en cada siglo. Cada vez que hubo una, no sólo fue bienvenida al canon, sino que fue aclamada, aplaudida y elogiada en su época, a veces *especial-*

⁹ Citado por Norman Fruman, en su reseña de *The Western Canon*, publicada en *The New York Times Book Review*, octubre 9 de 1994.

mente por ser una mujer. Pienso en Sand y en Colette. No creo que las verdaderas innovadoras hayan sido pasadas por alto. En la universidad, arruinamos el sentido de lo que hacemos si formamos una categoría especial para las mujeres, especialmente cuando enseñamos. Cuando hacemos eso como feministas, nosotras mismas convertimos el canon en una construcción masculina.

La autoridad que implica el canon, según Bloom, sólo puede ganarse en la lucha con la tradición: la consagración canónica es la palma de la victoria en un *agon*, una competencia cuyos adversarios, en el nivel más alto, son Dante, Shakespeare y Cervantes. Bloom, por ejemplo, menciona el *Canto general* de Neruda en la misma lista en la que incluye *La divina comedia*, *El paraíso perdido* y la segunda parte del *Fausto*. Es difícil de creer que un lector latinoamericano pase por alto esa inclusión canónica y la dé por obvia e incuestionable. En el mejor de los casos, volverá a leer el libro de Neruda. Para Bloom, en todo caso, lo estético y lo agonístico son una misma cosa. Si no hay lucha, no hay valor estético. Y las jerarquías dependen del valor de los adversarios. La grandeza de Joyce, su inmortalidad secular, se mide en relación con la *Odisea* y con Shakespeare. En cambio, los Adanes niegan la contienda; se proclaman, simplemente, hombres libres, autoengendrados, incontaminados por la angustia de las influencias. Con ellos comienza el tiempo. Pero esto no es sino la ilusión del autoengaño: para Bloom, los originales no son originales, todo escritor fuerte es un agonista, quiéralo o no, y toda gran escritura es siempre reescritura (1994, 11).

Para poder argumentar como lo hace en sus últimos libros, Bloom se ve obligado a exorcizar, por medio de Shakespeare y de los demás autores canónicos, ciertos fantasmas que rondan la crítica literaria dominante en nuestra época: la muerte del autor, las afirmaciones que reducen el yo a una ficción y los personajes literarios a marcas sobre la página; y el más pernicioso de todos: la concepción según la cual es el lenguaje el que piensa en lugar de nosotros. Bloom ya no combate estos fantasmas en el campo de la teoría sino en el de la crítica práctica. Habría que agregar a la lista anterior un fantasma que recorre las cátedras de literatura y que es hoy más aborrecido por

Bloom que todos los anteriores: el supuesto de que el valor estético es una mistificación ideológica al servicio de la clase dominante.

Paul de Man, en su ensayo sobre *La resistencia a la teoría*, deja en claro por qué los postulados deconstruccionistas constituyen un argumento en contra del canon:

Se puede decir que la teoría literaria aparece cuando la aproximación a los textos literarios deja de basarse en consideraciones no lingüísticas, esto es, históricas y estéticas [...] cuando el objeto de debate ya no es el significado o el valor (17). Al considerar el lenguaje como un sistema de signos y de significación, en lugar de una configuración establecida de significados, se desplazan o suspenden las barreras tradicionales entre los usos literarios y presumiblemente no literarios del lenguaje y se libera el *corpus* del peso secular de la canonización textual (19).

La noción de literatura como tal ya no se puede dar por sentada, pues la teoría, esto es, la deconstrucción, en sus pretensiones de verdad sobre el objeto llamado literatura, se encuentra con una discrepancia que consiste, según de Man, en que un objeto lingüístico ha sido tratado como si fuera esencialmente otra cosa, un objeto estético. Ni la historia literaria ni la estética dan cuenta verdadera de su objeto sino que se limitan a vagas impresiones culturales e ideológicas que poco o nada pueden explicar desde el punto de vista riguroso de una teoría como la deconstrucción. El uso mismo del término *literariedad* por parte de estructuralistas y semióticos como Jakobson y Barthes tiene fuertes implicaciones estéticas, que son incongruencias dentro de una consideración básicamente no estética de lo literario. Lo que ellos llaman efecto estético o función estética del lenguaje no es sino el producto de una confusión. No se trata, asegura de Man, "de una función estética sino retórica del lenguaje, un tropo identificable (paranomasia) que opera al nivel del significante y que no contiene ninguna declaración responsable sobre la naturaleza del mundo" (1990, 21). Cuando se ponen en primer plano los aspectos fónicos, materiales, del significante, como lo hacen Barthes y Jakobson, se producen, según de Man, "fuertes ilusiones de seducción estética". Pero son sólo eso. La deconstrucción es, básicamente, una lección

en contra de tales seducciones, bajo el principio teórico, deducido a partir de tajantes reducciones, que reza: "La literatura implica el vaciado, no la afirmación, de las categorías estéticas" (1990, 22). La deconstrucción ha sido presentada por de Man, con toda razón, como una amenaza contra la tradición literaria, porque desbarata, según él, las ilusiones ideológicas al revelar la mecánica de funcionamiento del objeto literario; porque se va de frente contra la estética, la más poderosa de las tradiciones filosóficas que han funcionado para explicar lo literario como valor; porque deshace el canon literario al mostrar su falta de fundamento mediante una demostración teórica de la imposibilidad de fijar límites entre el discurso literario y el no literario.

Todo lo anterior, como es obvio, entra en conflicto con la visión bloomiana del canon literario y con su concepción teórica y práctica de la literatura. Podría decirse que Bloom ha hecho un esfuerzo gigantesco, tras un breve período de cercanía a la escuela de la deconstrucción, por formular sus principios críticos de manera que resulten inconmensurables con las teorías postestructuralistas. Ya no debate, como sí lo hacía en la década de los setenta, en el terreno del adversario. Ahora se proclama pragmático y hace crítica, y también teoría sin quererlo, con presupuestos que desatienden la argumentación teórica que pretende haberlos refutado. Según él, la cuestión central, para el lector tanto como para el poeta, no es el problema del lenguaje en cuanto tal, como se profesa en la escuela de la deconstrucción, sino la defensa contra el tiempo. La poesía es la mentira que el hombre le opone a la contemplación de las ruinas que el tiempo le impone como verdad. Los grandes poemas son los que dicen las mentiras más fuertes, las que se muestran capaces de medir fuerzas con el adversario verdadero. Para Bloom, el adversario verdadero es la muerte; la poesía miente contra la muerte y sostiene el mito de la inmortalidad. Por eso, la pregunta del poeta y del lector no es: ¿qué es un tropo? sino más bien la pregunta pragmática: ¿qué es lo que queremos que los tropos hagan por nosotros? Bloom responde con Nietzsche: llevamos la eterna imperfección a lo largo del río del devenir y creemos que cargamos una diosa; nos sentimos, por ello, orgullosos de prestar este servicio. La existencia sigue siendo llevadera

para nosotros en cuanto fenómeno estético (Nietzsche 102). El tropo es así la manera de cargar por la corriente del devenir una perpetua imperfección, confortados por la mentira poética de que nuestra carga es inmortal. El homenaje de Nietzsche a la poesía resulta dudoso, una gratitud irónica hacia la benéfica ilusión que nos ayuda a sostenernos. Pero Bloom pone el acento en otro aspecto del argumento. El tropo de la diosa es el tropo de los tropos, el primero, el tropo de la pura anterioridad. El análisis retórico de Nietzsche lo desenmascara como ilusión. Pero la función del tropo es, precisamente, luchar contra su propia condición temporal, su condición de pasado detenido. El tropo no viaja por el río del devenir como una carga que se lleva con la ilusión equivocada de que se trata de una divinidad, hasta que un día alguien descubre el engaño. Poetizar, en el sentido de hacer tropos, es el río mismo, que no tiene límites, ni hacia adelante ni hacia atrás, no termina, es Orfeo en perpetua metamorfosis (1982, 33); es inmortal sólo porque siempre cambia y se escapa. Lo de Nietzsche es una parodia del tropo disecado en el pasado.

Para la escuela de la deconstrucción, el tropo es una figura del conocimiento; su prueba tiene que ver con la verdad y el error; Bloom, desde sus comienzos, le opuso una concepción del tropo como figura de la voluntad.¹⁰ La crítica literaria no puede confundirse

¹⁰ Hacia mediados de la década del setenta, Bloom todavía se refería elogiosamente a la deconstrucción, en uno de sus mejores libros, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*: "la más esclarecedora forma de crítica que se practica hoy entre nosotros es la 'deconstrucción' de Paul de Man y Jacques Derrida" (385). "La 'deconstrucción' de Derrida-de Man es simplemente la forma más avanzada de una crítica puramente retórica" (386). Pero en ese mismo libro, Bloom ya define límites claros entre la deconstrucción y sus propias posiciones: "Los límites de una crítica puramente retórica, aunque avanzada, se establecen a partir de su inevitable reduccionismo, su intento inexorable de tomar la poesía como si fuera retórica conceptual y nada más. La retórica, considerada como un sistema de tropos, se rinde más fácilmente al análisis que la retórica considerada como persuasión, pues la persuasión en poesía nos lleva a un dominio que incluye también la mentira. Los poemas mienten primariamente contra tres enemigos: 1) ellos mismos; 2) otros poemas; 3) el tiempo. ¿Por qué creemos a un mentiroso más que a otro? ¿Por qué leemos a un poeta en lugar de otro? Creemos en las mentiras que queremos porque nos ayudan a sobrevivir. Así mismo, leemos (releemos) los poemas que mantienen en marcha nuestro discurso con nosotros mismos. Los poemas fuertes nos fortalecen al enseñarnos cómo hablar con nosotros mismos, más que cómo hablar con los otros" (386-387).

con la epistemología, como lo hace de Man. Bloom prefiere confundirla con el pragmatismo americano y hace causa común con Richard Rorty al proclamar que el lenguaje de la crítica debe ser postfilosófico. Lo que el pragmatismo pregunta al texto es: para qué sirve, qué puedo hacer con él, qué puede hacer él por mí, qué puedo hacerlo significar (1982, 19). Cuestionarle sus fundamentos epistemológicos es un juego distinto, y cualquier lector de literatura se alegra de encontrar ayuda para salir de la trampa que le tiende el reduccionismo demaniano. Frente a una afirmación como la de Paul de Man según la cual la literatura no es una fuente fiable con respecto a nada distinto de su propio lenguaje (1990, 23), Bloom resulta estimulante al responder que quien no puede creer en su propia lectura no tiene para qué molestarse leyendo textos literarios (1982, 20).

“¿Cuál es el precio que debemos pagar por la experiencia de la lectura?”, se pregunta Bloom. “¿Qué nos cuesta el amor por los grandes poemas?” Estas preguntas se encuentran en el contexto de una historia de la cultura occidental que fue, por excelencia, una cultura literaria, y está dejando de serlo. Cuestionar la eficacia o la moral de la lectura literaria hoy equivale a lo que fue en el pasado el cuestionamiento del valor moral de la oración o de la especulación metafísica. Bloom sugiere que lo primero es una herencia de lo segundo, pues la cultura moderna de Occidente dejó de ser religiosa y metafísica para convertirse en literaria. En *Agon* lo explica de esta manera:

Por cultura literaria entiendo la sociedad occidental hoy, pues ésta no posee religión auténtica ni auténtica filosofía, y nunca las conseguirá de nuevo, porque el psicoanálisis, su religión y filosofía pragmáticas, es sólo un fragmento de la cultura literaria, así que con el tiempo hablaremos alternativamente de freudismo o proustismo (23).

De hecho, Bloom ha venido desarrollando, desde hace dos décadas, una práctica crítica que implica cambios y ampliaciones notables en su manera de concebir el canon literario. Como lo ha señalado Graham Allen, Bloom nunca se ha mostrado muy contento con una aproximación a la literatura que pudiera limitarlo, en su desempeño como crítico, al análisis y discusión de textos convencionalmente

clasificados como literarios o poéticos (Allen 135). Mientras sostiene, y sigue sosteniendo, que la noción de autonomía es esencial a la literatura, ha ido extendiendo progresivamente los límites de lo que entiende por poesía "fuerte" y tradición poética, hasta llegar a abarcar todos los grandes textos canónicos, desde la Biblia hasta Freud, los que aparecen aquí y allá disfrazados de teología, filosofía, psicoanálisis, pero que son literarios en cuanto comparten lo esencial: su fuerte voluntad de persuasión retórica. El argumento puede sintetizarse así: una cultura se vuelve literaria cuando sus modos conceptuales básicos le han fallado, es decir, cuando la religión, la filosofía y la ciencia han perdido su autoridad. Graham Allen lo plantea con mucha claridad:

Bloom se mueve desde una posición post-formalista de la autonomía del 'universo literario' hacia un pragmatismo que disuelve la cultura y la sociedad dentro del perímetro de una literariedad que lo abarca todo. En lugar de la distinción entre modos poéticos y no poéticos de discurso, Bloom argumenta a favor de la preeminencia sin rivales de los actos fuertes de persuasión retórica en una cultura irredimiblemente separada de la delimitación iluminista de fronteras entre verdad y significado (136).

La cita anterior remite a la tesis de Bloom en su libro *Ruin the Sacred Truths*, cuyo subtítulo fue utilizado para retitularlo en la traducción española: *Poesía y creencia*. Afirma Bloom en las páginas iniciales de la obra que la poesía y la creencia, si bien no se identifican como formas de conocimiento, tienen algo en común: ocupan un lugar entre la verdad y el significado, aunque se encuentran de alguna manera enajenadas con respecto a ellos.¹¹ El argumento según el cual poesía y creencia vagan, juntas y separadas, por un vacío cosmológico marcado por los límites de la verdad y del significado (1989, 14), no parece suficientemente claro, pero recibe alguna luz cuando se relaciona con el otro argumento crucial del libro: *J*, el creador de Yavé, es el autor de nuestra representación de Dios,

¹¹ Debido a las deficiencias de la traducción publicada por la editorial Cátedra, las citas de este libro serán modificadas con frecuencia para lograr una mejor adecuación al sentido del original, *Ruin the Sacred Truths*. (12 del texto en inglés).

mientras Shakespeare configura nuestro sentido de la personalidad humana y Freud nuestro mapa dominante de la mente (1989, 17). Esto podría interpretarse como un resumen apretado del canon occidental: Freud es el resultado de una fuerte revisión de Shakespeare, así como Shakespeare lo es de *J*, el *Yavista*. Pero un resumen no es necesariamente una reducción, en contra de lo que Allen arguye, y eso queda muy claro en *The Western Canon*, un libro que Allen no alcanza a tratar en el suyo.¹² En lo que sí tiene razón Allen es en que Bloom reafirma con este libro sus tendencias hacia el subjetivismo y el “humanismo esencialista”. Si todos los poetas fuertes tienen que convertir en ruinas las verdades sagradas, leyéndolas como viejas fábulas y cantos, es porque “la condición esencial de la fuerza poética es que el nuevo canto siempre debe ser el canto del propio yo” (1995, 110).

Desde la época de *La angustia de las influencias*, Bloom ya era sospechoso de subjetivismo e, incluso, de tendencia al solipsismo, según los patrones dominantes en la teoría literaria de su país. Ahora, él mismo se complace en acentuar ese rasgo que considera su distintivo como crítico romántico autoproclamado y con mayor gusto por tratarse del punto que sus adversarios consideran débil dentro de su visión. La función fundamental de la lectura literaria, para él, consiste en fortalecer el yo. No solamente se niega a reconocer las funciones sociales de la lectura sino que las minimiza hasta el ridículo. Leer es un placer egoísta, no un acto de solidaridad social. El objeto de la búsqueda son los intereses auténticos, interiores, del yo. Los críticos académicos en las universidades norteamericanas leen, según él, con propósitos sociales constructivos y consideran inmoral cualquier otro tipo de lectura. Por lo tanto, él procura subrayar las consignas contrarias: “No intentes mejorar a tu vecino o a tu vecindario por medio de lo que lees o de la manera como lo lees” (2000, 24). Para leer hay que despejar la mente de propósitos piadosos y de creencias de secta. Sólo si respondes a tus auténticas inquietudes individuales

¹² La afirmación de Allen reza literalmente: “Tal reducción de la historia cultural a la influencia originadora de tres personalidades o precursores monumentales representa la apotheosis de la repetición de la ideología romántica” (138).

podrás llegar a ser una fuente de iluminación para otros. Y esta otra, que repite hasta el cansancio, como una especie de provocación contra ciertos sectores antagónicos de la margen izquierda: "La poesía más fuerte es cognitiva e imaginativamente demasiado difícil para ser leída en profundidad por más que una relativa minoría". Sin embargo, se apresura a agregar que esa minoría puede provenir de "cualquier clase social, raza, género u origen étnico" (1995, 520).

En su libro más reciente, *How to Read and Why*, Bloom pone el acento cada vez más en la lectura y el lector individual. El modelo de la lectura literaria no se encuentra ya en la tarea académica sino en la actividad solitaria: la lectura por el placer de leer, entendiendo por tal no el entretenimiento, la distracción fácil, el pasatiempo, sino la búsqueda del placer difícil, sin confundirlo con la investigación académica, la controversia, la creencia o la cultura general. A Bloom le gustaría diseñar toda una teoría, o una praxis, del arte por el arte de la lectura. Sin embargo, la cuestión que no se puede eludir es la relación entre lectura y tradición literaria. Bloom no lo oculta: "La forma como hoy leemos, cuando estamos solos con nosotros mismos, mantiene una considerable continuidad con el pasado" (2000, 21), si bien tal modo de leer se diría más propio de la academia. Bloom ha ido deslizándose desde sus concepciones iniciales, que implicaban una visión histórica de la poesía, hacia una posición cada vez más ahistórica, emersoniana: "una misma naturaleza es la que escribió y la que lee" (citado en *How to Read and Why* 22).¹³ La última palabra de Bloom acerca de la lectura literaria proviene de Emerson: leer en profundidad es aprender a formar parte de esa naturaleza humana única que escribe y que lee (2000, 29).

En todo lo anterior sigue pendiente la cuestión ya anotada: la continuidad entre esa forma de leer celebrada por Bloom y la

¹³ Las ideas sobre la influencia, expuestas en sus libros de los años setenta, estaban destinadas a convertirse, en palabras de Frank Lentricchia, en "el historicismo más convincente surgido hasta ahora en el seno de la crítica moderna [...]. La historia de la poesía, nos dice Bloom, es indistinguible de la influencia poética. Llevado por su negativa a seguir admitiendo el papel constitutivo de las fuerzas extraliterarias ('diferencias en materia de religión y de política') con respecto a la identidad, Bloom se metamorfosea en una criatura académica singularísima: el historiador como esteta" (1990, 302-303).

tradición canónica. En *How to Read and Why* se sugiere apenas un camino para resolver el problema. Bloom habla, muy de paso, cuando se refiere a la dificultad que genera placer, acerca de un "sublime del lector". Un lector común —y si lee, ya no es tan común— escoge a Proust o a Joyce, no un *best seller*, precisamente porque de la dificultad espera más placer, placer de un orden más elevado, más fuerza y amplitud vital. Podría emplearse, adaptándola para este contexto, la cita de Emerson al comienzo de su ensayo *Experiencia*: "¿Dónde nos encontramos nosotros? En una serie cuyos extremos no conocemos, y de la cual creemos que no los tiene" (citado en *ibidem* 26). La imagen de Emerson se expande de esta manera, todavía aplicable al tema: "despertamos y nos encontramos en un lugar de la escala; hay gradas debajo de nosotros que, según parece, hemos subido; hay gradas arriba de nosotros, muchas, que se pierden de vista" (1992, 307). Lo sublime, en el caso de la lectura, consiste en la búsqueda de un lugar en esa serie, un lugar que le permita al lector considerar y sopesar lo que le es común con esa humanidad única, "libre de la tiranía del tiempo" (2000, 22). Perder el contacto con la serie es abolir la memoria y sumergirse en una contemporaneidad que se pretende autoengendrada, literatura que se ha liberado de la literatura. Al final de *The Western Canon*, Bloom escribe lo siguiente acerca del tema del lector y de su relación con lo sublime:

Las tradiciones nos dicen que el yo libre y solitario escribe para superar la condición mortal. Pienso que el yo, en la búsqueda de su ser libre y solitario, lee en últimas con un solo propósito: confrontar la grandeza. Tal confrontación apenas alcanza a enmascarar el deseo de unirse a la grandeza, lo cual es la base de la experiencia estética alguna vez llamada lo sublime: el intento de trascender los límites. Nuestro común destino es la vejez, la enfermedad, la muerte, el olvido. Nuestra común esperanza, tenue pero persistente, es alguna versión de la supervivencia. Confrontar la grandeza cuando leemos es un proceso íntimo y costoso y nunca ha estado muy de moda en la crítica. Ahora, más que nunca, está fuera de moda, pues la búsqueda de la libertad y

de la soledad se condena como políticamente incorrecta, egoísta y no apropiada para nuestra angustiada sociedad (524).

Hasta el final, Bloom se mantiene firme en sus principios románticos. Igual que su teoría de la influencia, su concepción del canon literario depende de la posibilidad de sustentar todavía, contra las corrientes de pensamiento dominantes, la realidad de un yo que es capaz de sobreponerse a las condiciones históricas y obedecer a imperativos de autonomía subjetiva, un yo libre y solitario, en sus palabras. Si lo sublime se define como trascendencia de lo humano, Bloom añade que, por lo menos en sentimiento, la trascendencia de lo humano es una experiencia, o una ilusión, universal (1989, 103). Las grandes obras canónicas son, precisamente, aquéllas que proporcionan al lector la posibilidad de esa experiencia. Una frase de Emerson, del ensayo titulado *Self-Reliance*, expresa de modo magnífico la idea de Bloom: "En toda obra de genio reconocemos nuestros propios pensamientos rechazados; ellos regresan a nosotros con cierta majestad enajenada" (citado en *Agon*, 170). Bloom la comenta de una manera no menos deslumbrante, persuasiva por la fuerza de su estilo, pero difícil de compartir en su integridad, como casi todos sus planteamientos, en los cuales el predominio retórico de la hipérbole evidencia su actitud conceptual provocadora y estimulante:

Emerson dice 'rechazados' donde podría usar la palabra 'reprimidos', y su Gnosis comienza con lo Sublime del lector, una negación freudiana en la cual el pensamiento regresa pero nosotros estamos todavía en vuelo desde el reconocimiento emocional de que no hay autor sino nuestro yo. En efecto, una lectura fuerte es el único texto, la única venganza contra el 'fue' del tiempo que puede durar. El auto-extrañamiento produce la extrañeza de la 'majestad', y sin embargo 'reconocemos lo nuestro'. La Gnosis de Emerson rechaza toda historia, incluyendo a los historiadores literarios que quieren decir al lector que lo que éste reconoce en Emerson es el propio pensamiento de Emerson y no el propio Sublime del lector (1982, 170).

Éste es el Bloom gnóstico, emersoniano, que rechaza la historia y reconoce únicamente los derechos del yo que escribe y del yo que lee. Bloom desconoce la función legitimadora de las instituciones y de las comunidades de intérpretes en las que tanto insiste Frank Kermode. Desconoce, más grave aun, la mediación del mercado y de la industria cultural y el papel distorsionante que juegan en lo que respecta a la valoración y a la supervivencia canónica. Desconoce, de hecho, todas las mediaciones. Para él, admirador de la audacia y la extravagancia de los cabalistas, el verdadero poema es la mente del lector (1979, 91). Cuando uno de sus críticos afirma que, para Bloom, si existe un origen, una identidad y una verdad de la poesía, se encuentran encerrados en el interior del sujeto (Altevers), no le falta razón y puede refrendarlo con más de una cita textual. En *La angustia de las influencias* se lee: "La crítica es el discurso de la tautología profunda, del solipsista que sabe que lo que quiere decir es correcto, y sin embargo, lo que dice es erróneo" (96). Sin embargo, la autoridad de los textos canónicos deriva de la tradición, no del autor o de la voluntad del lector individual. La palabra que Bloom utiliza para referirse a la fuente de la autoridad textual es "facticidad": "J es nuestro original... J fue y es, y tiene autoridad sobre nosotros, ya seamos gentiles o judíos, normativos o herejes, preocupados o indiferentes. Es la autoridad de la contingencia bruta, de nuestro ser aprisionado por lo que podemos llamar la facticidad de J" (1988, 408). Otro tanto puede decirse de la "facticidad" de Shakespeare: su originalidad en la representación de Hamlet nos contiene, contiene nuestra historia cultural, nuestra psicología, él ha inventado nuestro modo de hablarnos a nosotros mismos, nuestra interioridad. Para Bloom, se trata de datos inmodificables de la historia. La extrañeza de los autores del canon consiste en que nos son absolutamente familiares, dicen nuestros más ocultos pensamientos, y, sin embargo, nos son absolutamente desconocidos, dicen más de lo que podemos descubrir en ellos; por eso no se reducen a nuestra forma de comprenderlos e interpretarlos.

Una manera fuerte de criticar la concepción de canon de Bloom es afirmar que se trata de un *agon* entre grandes textos que han

acaparado toda la autoridad sobre la tradición cultural de Occidente, de manera que todo lo significativo lo es por relación con el pasado, pues el significado es siempre pasado, en cuanto se encuentra ya contenido en la obra de los grandes autores de la tradición. "Bloom, de hecho, cierra el canon literario y lo transforma en una lucha bastante desesperanzada entre dioses padres, hijos disminuidos pero pendencieros, y la gran masa de su descendencia más débil y ya sin esperanza" (Allen 149). Hay algo de cierto en esta apreciación. Pero si se cambian los énfasis, toda la visión se transforma. Efectivamente, la cuestión del canon trata acerca de gigantescos antecesores, llenos de fuerza y de una autoridad que no se puede ignorar pero sí se puede y se debe impugnar. La lucha canónica tiene por objeto la prioridad y la autoridad. Es fácil afirmar que la teoría bloomiana del significado, la tradición y la influencia depende de una ideología patriarcal que nos induciría a creer que el Padre es una figura indesafiante. Pero lo contrario es más cierto aun: que en la visión de Bloom, sólo hay historia, cultura y poesía en la medida en que la lucha continúe y los adversarios del presente sean dignos de sus antecesores. Lo que sí es muy cierto es que en la cuestión del canon y de su proceso de formación entran en juego factores de orden social e ideológico y que la autoridad literaria no se deduce exclusivamente de la originalidad y el genio retórico. Sin embargo, Bloom tiene razón al sostener que son las cualidades estéticas las que debe contemplar y celebrar un crítico literario digno de su nombre.

Bibliografía

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*. Oxford: Oxford University Press, 1971.

Allen, Graham. *Harold Bloom. A Poetics of Conflict*. Harvester Wheatsheat, 1994.

Altevers, Nanette. "The Revisionary Company: Harold Bloom's Last Romanticism". *New Literary History* 23/2 (Spring 1992).

Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

_____ *Agon*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

_____ *How to Read and Why*. New York: Scribner, 2000

_____ *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

_____ *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1979.

_____ *La religión en los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____ *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*. Barcelona: Barral Editores, 1974.

_____ *Los vasos rotos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____ *Poesía y creencia*. Madrid: Cátedra, 1991.

_____ *Poetics of Influence*. New Haven: Schwab, 1988.

_____ *Poetry and Repression*. New Haven: Yale University Press, 1976.

_____ *Ruin the Sacred Truths*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

_____ *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.

_____ *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

_____ *The Ringers in the Tower (Studies in Romantic Tradition)*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

_____ *The Visionary Company*. New York: Anchor Books, 1963.

_____ *Wallace Stevens. The Poems of our Climate*. Ithaca: Cornell University Press, 1976.

- _____. *The Western Canon*. London: Papermac, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción*. Madrid: Taurus, 1998.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1967.
- De Bolla, Peter. *Harold Bloom: Towards Historical Rhetorics*. London and New York: Routledge, 1988.
- Derrida, Jacques. *L'Écriture et la Différence*. Paris: Editions du Seuil, 1967.
- _____. *Posiciones*. Cali: Ediciones Paragrama, [s.f.]
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso Editions and NLB, 1981.
- Eliot, T.S. *Los poetas metafísicos*. Buenos Aires: Emecé, [s.f.]
- Emerson, Ralph Waldo. *The Selected Writings of R. W. Emerson*. New York: The Modern Library, 1992.
- Fite, David. *Harold Bloom. The Rhetoric of Romantic Vision*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1985.
- Frow, John. *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford: Clarendons Press, 1995.
- Fruman, Norman. "Bloom at Thermopylae". *New York Times Book Review* (9 de Octubre, 1994).
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Guillory, John. *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
- Hartman, Geoffrey. "The Sacred Jungle: Carlyle, Eliot, Bloom". *Criticism in the Wilderness. The Study of Literature Today*. New Haven: Yale University Press, 1980.

Kermode, Frank. "El control institucional de la interpretación". *El canon literario*. Enric Solla, ed. Madrid: Arcos/Libros, 1998.

Lenricchia, Frank. *Después de la nueva crítica*. Madrid: Visor, 1990.

De Man, Paul. *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990.

_____. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

_____. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Moynihan, Robert. *A Recent Imagining (Interviews)*. Connecticut: Archon Books, 1986.

Nietzsche, Friedrich. *La ciencia jovial*. Caracas: Monte Ávila, 1985.

Pater, Walter. *The Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Paz, Octavio. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

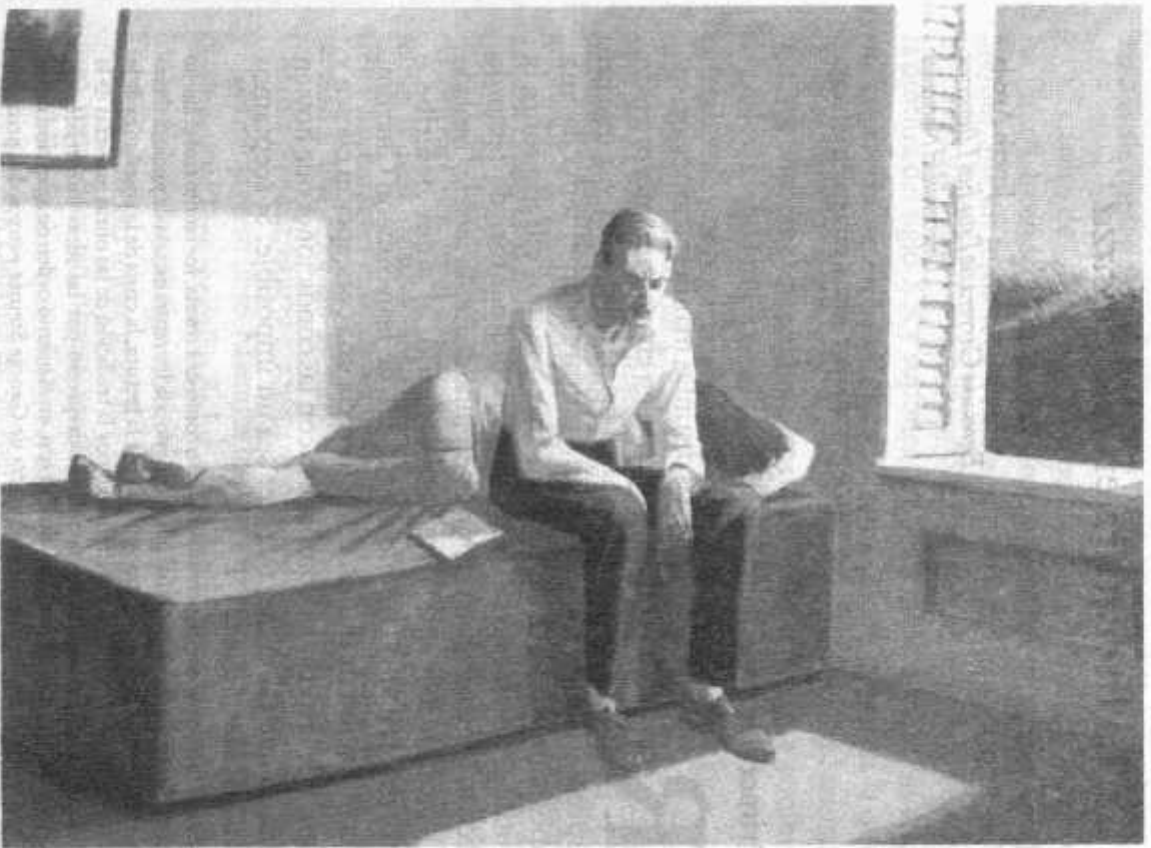
Robinson, Lillian S. "Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario". *El canon literario*. Enric Solla, ed. Madrid: Arcos/Libros, 1998.

Salusinzky, Imre. *Criticism in Society*. New York: Methuen, 1987.

Shelley, Percy B. *Defensa de la poesía* (Texto bilingüe). Barcelona: Península, 1986.

Steiner, George. *Pasión intacta*. Bogotá: Norma, 1996.

Wittig, Monique. *Yale French Studies* 75 (Dedicado a la crítica feminista europea), (1988).



Edward Hopper. "Excursion into Philosophy" 1959. Oil on canvas, 30x40 inches. Private collection.