

An abstract painting featuring large, expressive brushstrokes in vibrant green, yellow, and red. The background is white, and the colors are layered and blended. Small, circular gold dots are scattered throughout the composition, adding texture and detail. The overall style is gestural and colorful.

elegia  
al  
canon

H bloom  
1998 /  
pn81.c27  
varios  
autores

18enero2017

+ tiempo x el o

Conclusiones del estudio

tiempo  
origen del canon

## ELEGÍA AL CANON\*

HAROLD BLOOM  
*Universidad de Yale*

Originariamente, el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza, y a pesar de las recientes ideas políticas de multiculturalismo, la auténtica cuestión del canon subsiste todavía: ¿Qué debe intentar leer el individuo que todavía desea leer en este momento de la historia? Los bíblicos sesenta años ya no bastan más que para leer una selección de los grandes escritores que componen lo que podría denominarse la tradición occidental, por no hablar de las tradiciones de todo el mundo. El que lee debe elegir, puesto que literalmente no hay tiempo suficiente para leerlo todo, aun cuando uno no hiciera otra cosa en todo el día. El magnífico verso de Mallarmé —«la carne es triste, ay, y he leído todos los libros»— se ha convertido en una hipérbole. La superpoblación, la repleción malthusiana, es el auténtico contexto de las angustias canónicas. En la actualidad, no pasa ni un momento sin que nuevas oleadas de lemmings académicos, obcecándose en su propio exterminio, proclamen las responsabilidades morales del crítico, aunque, con el tiempo, este moralismo remitirá. Todas las instituciones de enseñanza tendrán su departamento de estudios culturales, un buey al que no conviene sacrificar, y florecerá una estética subterránea, que restaurará en parte el romanticismo de la lectura.

Reseñar malos libros, señaló una vez Auden, es malo para el carácter. Al igual que todos los moralistas dotados,

\* Título original: «An elegy for the canon», en *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Nueva York, Harcourt Brace & Co., 1994, págs. 15-41. Se ha utilizado la trad. esp. de Damián Alou, *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1995, págs. 25-51. Ambos, texto y traducción, han sido reproducidos con autorización del autor y de la editorial Anagrama.

Auden idealizaba a pesar de sí mismo, y debería haber vivido la época presente, en la que los nuevos comisarios nos dicen que leer buenos libros es malo para el carácter, cosa que me parece cierta. Leer a los mejores escritores —pongamos a Homero, Dante, Shakespeare, Tolstoi— no nos convertirá en mejores ciudadanos. El arte es absolutamente inútil, según el sublime Oscar Wilde, que tenía razón en todo. También nos dijo que toda mala poesía es sincera. Si yo tuviera el poder de hacerlo, daría orden de que esas palabras fueran grabadas a la entrada de todas las universidades, a fin de que todos los estudiantes pudieran ponderar el esplendor de dicha idea.

El poema inaugural del presidente Clinton, escrito por Maya Angelou, fue elogiado en un editorial del *New York Times* como una obra de magnitud whitmaniana, y su sinceridad es de hecho abrumadora; entra a formar parte de todas las obras instantáneamente canónicas que inundan nuestras academias. La desdichada verdad es que nada podemos hacer; podemos resistir hasta cierto punto, pero más allá de ese punto incluso nuestras universidades se verán compelidas a acusarnos de racistas y sexistas. Recuerdo que un colega, sin duda con ironía, le dijo a un entrevistador del *New York Times* que «Todos somos críticos feministas». Esta es la retórica adecuada para un país ocupado, un país que no espera liberación alguna de la liberación. Puede que las instituciones esperen seguir el consejo del príncipe de Lampedusa, autor de *El gatopardo*, que recomienda a sus pares: «Que todo cambie un poco para que todo siga exactamente igual.»

Por desgracia, nada volverá a ser lo mismo, puesto que el arte de leer bien y a fondo, que es el cimiento de nuestra empresa, dependía de personas que ya en la infancia eran fanáticas de la lectura. Incluso los devotos y solitarios lectores son ahora necesariamente asediados, pues no pueden estar seguros de que las nuevas generaciones acaben prefiriendo a Shakespeare o a Dante por encima de cualquier otro escritor. Las sombras se alargan en este ocaso, y nos acercamos al segundo milenio esperando que las sombras crezcan aún más.

No deploro todo esto; la estética es, desde mi punto de vista, un asunto individual más que social. En cualquier

caso, no hay culpables, aunque algunos de nosotros agradeceríamos que no se nos dijera que carecemos de las ideas sociales liberales, generosas y abiertas de los que nos suceden. La crítica literaria es un arte antiguo; su inventor, según Bruno Snell, fue Aristófanes, y casi estoy de acuerdo con Heinrich Heine cuando dice que «Hay un Dios, y su nombre es Aristófanes». La crítica cultural es otra lamentable ciencia social, pero la crítica literaria, como arte, siempre fue y será un fenómeno elitista. Fue un error creer que la crítica literaria podía convertirse en un pilar de la educación democrática o de la mejora social. Cuando nuestros departamentos de Literatura Inglesa u otras literaturas se encojan hasta las dimensiones de nuestros actuales departamentos de Clásicas, cediendo casi todas sus funciones a las legiones de los Estudios Culturales, quizá seamos capaces de regresar al estudio de lo ineludible, a Shakespeare y a sus escasos iguales, quienes, después de todo, nos inventaron a todos nosotros.

El canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidemos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario, sin nada que ver con un sentido religioso del canon. La memoria es siempre un arte, incluso cuando actúa involuntariamente. Emerson oponía el Partido de la Memoria al Partido de la Esperanza, pero eso era en una Norteamérica muy distinta. Ahora el Partido de la Memoria es el Partido de la Esperanza, aunque la esperanza haya menguado. Pero siempre ha sido peligroso institucionalizar la esperanza, y ya no vivimos en una sociedad en la que se nos permite institucionalizar la memoria. Necesitamos enseñar más selectivamente, buscar a aquellos pocos que poseen la capacidad de convertirse en lectores y escritores muy individuales. A los demás, a aquellos que se someten a un currículum politizado, podemos abandonarlos a su suerte. En la práctica, el valor estético puede reconocerse o experimentarse, pero no puede transmitirse a aquellos que son incapaces de captar sus sensaciones y percepciones. Reñir por él nunca lleva a nada.

la estética es -o- social

lo instantáneamente  
canónico

nes

canon  
la producción

-i- vs. soc

P.211

Lo que más me interesa es el hecho de que tantas personas de mi profesión hayan desertado de la estética, teniendo en cuenta que algunas, cuando menos, comenzaron teniendo la capacidad de experimentar el valor estético. En Freud, esa deserción es la metáfora de la represión, del olvido inconsciente pero significativo. En el caso de mis colegas, el propósito de esa deserción está claro: mitigar una culpa desplazada. Olvidar, en un contexto estético, es desastroso, pues la cognición, en la crítica, siempre depende de la memoria. Longino habría dicho que lo que los resentidos han olvidado es el placer. Nietzsche lo habría llamado dolor; pero todos ellos habrían pensado en la misma experiencia en las alturas. Aquellos que de allí descienden, como lemmings, salmodian la letanía de que la mejor manera de explicar la literatura es decir que se trata de una mistificación promovida por las instituciones burguesas.

Eso reduce la estética a ideología, o como mucho a metafísica. Un poema no puede leerse como un poema, debido a que es originariamente un documento social, o, rara vez, aunque cabe esa posibilidad, un intento de superar la filosofía. Contra esta idea insto a una tenaz resistencia cuyo solo objetivo sea conservar la poesía con tanta plenitud y pureza como sea posible. Nuestras legiones que han desertado representan un ramal de nuestras tradiciones que siempre ha huido de la estética: el moralismo platónico o la ciencia social aristotélica. Cuando se ataca a la poesía, o bien se la exilia porque destruye el bienestar social o bien se la tolera siempre y cuando asuma el papel de catarsis social bajo los estandartes del nuevo multiculturalismo. Bajo las superficies del marxismo, feminismo o neohistoricismo\* académicos, la antigua polémica del platonismo, o de

\* Neohistoricismo traduce con eficacia la denominación *new historicism*, movimiento crítico que surge en los EUA y Reino Unido a finales de los años 70 y primeros años 80 en torno a la revista *Representations*, que reúne a estudiosos del Renacimiento inglés y, en particular, de Shakespeare, entre los que destaca Stephen Greenblatt. El movimiento recoge y sintetiza una variada herencia que comprende desde la antropología practicada por C. Geertz, hasta la peculiar visión histórica de Foucault, incluyendo aspectos del legado del neomarxismo y la deconstrucción.

la medicina social aristotélica igualmente arcaica, prosiguen su marcha. Supongo que el conflicto entre estas tendencias y los siempre acosados partidarios de la estética nunca cesará. Ahora estamos perdiendo, y sin duda seguiremos perdiendo, y es una lástima, porque muchos de los mejores estudiantes nos abandonarán por otras disciplinas y profesiones, un abandono que ya se está produciendo. El que lo hagan está justificado, pues no podemos protegerlos contra la pérdida de los criterios intelectuales y estéticos de valor y perfección de nuestro gremio. Lo único que podemos hacer es mantener cierta continuidad con la estética, y no ceder a la mentira de que aquello a que nos oponemos es la aventura y las nuevas interpretaciones.

Es conocida la frase de Freud en la que define la ansiedad como *Angst vor etwas*, o inquietud por el porvenir. Siempre hay algo que nos angustia del futuro, aun cuando sólo sea el estar a la altura de las expectativas depositadas en nosotros. Eros, presumiblemente la más placentera de las expectativas, provoca sus propias angustias en la conciencia reflexiva, lo cual es el tema de Freud. Una obra literaria también levanta expectativas que precisan ser cumplidas, o de otro modo se deja de leer. Las angustias más profundas de la literatura son literarias; de hecho, en mi opinión, definen lo literario y casi se identifican con ello. Un poema, novela u obra de teatro se contagia de todos los trastornos de la humanidad, incluyendo el miedo a la mortalidad, que en el arte de la literatura se transmuta en la pretensión de ser canónico, de unirse a la memoria social o común. Incluso Shakespeare, en sus mejores sonetos, revolotea sobre este deseo o impulso obsesivo. La retórica de la inmortalidad es también una psicología de la supervivencia y una cosmología.

¿De dónde procede la idea de concebir una obra literaria que el mundo esté dispuesto a considerar inmortal? No la encontramos en las Escrituras de los hebreos, que al hablar

Véanse al respecto las presentaciones de MARÍA JOSÉ VEGA; «La poética cultural o *New historicism*», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XVI, 1993, págs. 431-440; y GONZALO PONTÓN, «Las sendas de un nuevo historicismo», en *Revista de Literatura*, LVIII: 115, 1996, págs. 5-26. [Nota del compilador.]

de textos canónicos se referían a aquellos que contaminaban las manos que los tocaban, presumiblemente porque las manos mortales no eran aptas para manejar escrituras sagradas. Para los cristianos, Jesús reemplazó a la Torá, y lo que más importaba de Jesús era la Resurrección. ¿En qué fecha de la historia de la escritura profana se comienza a hablar de poemas o de relatos inmortales? El concepto está en Petrarca, y lo desarrolla maravillosamente Shakespeare en sus sonetos. Ya es un elemento latente en el elogio que hace Dante de su propia *Divina comedia*. No podemos decir que Dante secularizara la idea, puesto que lo subsumió todo, con lo que, en cierto sentido, no secularizó nada. Para él, su poema era una profecía, tanto como la de Isaías, de modo que quizá podamos decir que Dante inventó nuestra moderna idea de lo canónico. Ernst Robert Curtius, el eminente erudito medieval, pone énfasis en que Dante consideraba que sólo dos viajes al más allá antes que el suyo eran auténticos: el de Eneas, en el Libro 6 de la épica de Virgilio, y el de San Pablo, tal como lo narra en Corintios 2, 12:2. De Eneas surgió Roma; de San Pablo el cristianismo gentil; de Dante iba a surgir, si hubiera vivido hasta los ochenta y un años, el cumplimiento de la profecía esotérica oculta en la *Comedia*, pero Dante murió a los cincuenta y seis.

Curtius, siempre alerta a la fortuna de las metáforas canónicas, tiene un excursus titulado «La poesía como inmortalización» (1948: 669-671) que remonta el origen de la eternidad de la fama poética a la *Iliada* (vi, 359) y a las *Odas* de Horacio (iv, viii, 28), donde se nos asegura que es la elocuencia y afecto de la Musa lo que permite que el héroe nunca muera. Jakob Burckhardt, en un capítulo sobre la fama literaria que Curtius cita, observa que Dante, el poeta-filólogo de la Italia renacentista, «tenía ... ya la vigorosa conciencia de que otorga fama y hasta inmortalidad» (1948: 671), una conciencia que Curtius localiza entre los poetas latinos de Francia en fecha tan temprana como el año 1100. Pero en cierto momento esta conciencia fue ligada a la idea de la canonicidad laica, de modo que no era el héroe celebrado, sino la celebración misma, lo que se aclamaba como inmortal. El canon laico, en el que la palabra significa catá-

logo de autores aprobados, no comienza de hecho hasta la segunda mitad del siglo XVIII, durante el período literario de la Sensibilidad, Sentimentalidad y lo Sublime. Las *Odas* de William Collins rastrean el canon Sublime en los precursores heroicos de la Sensibilidad, comenzando por los antiguos griegos y pasando por Milton, y se cuentan entre los primeros poemas ingleses escritos para promover una tradición laica de la canonicidad.

El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. Algunos partidarios actuales de lo que se denomina a sí mismo radicalismo académico llegan a sugerir que las obras entran a formar parte del canon debido a fructíferas campañas de publicidad y propaganda. Los compinches de estos escépticos a veces llegan a cuestionar incluso a Shakespeare, cuya eminencia les parece en cierto modo impuesta. Si adoras al dios de los procesos históricos, estás condenado a negarle a Shakespeare su palpable supremacía estética, la originalidad verdaderamente escandalosa de sus obras. La originalidad se convierte en el equivalente literario de términos como empresa individual, confianza en uno mismo y competencia, que no alegran los corazones de feministas, afrocentristas, marxistas, neohistoricistas inspirados por Foucault o deconstructivistas; de todos aquellos, en suma, que he descrito como miembros de la Escuela del Resentimiento\*.

Una iluminadora teoría acerca de la formación del canon la expone Alastair Fowler en *Kinds of literature* (1982). En un capítulo titulado «Jerarquías de géneros y

\* Esta Escuela del Resentimiento es una agrupación táctica de posiciones intelectuales que Bloom considera contrarias a la suya bajo una única etiqueta, lo bastante expresiva para poder convertirla en un oponente cómodo con fines de polémica; con todo, la etiqueta y su contenido recuerdan a la Coalición Arco Iris mencionada por Gates. Véanse la introducción (págs. 12-13 y 16-17) y la nota de la pág. 161. [Nota del compilador.]

lo sacro

¿?

defensa de la fama  
defensa del ego  
del autor

el héroe o el ritual de  
beatificación

cánones de la literatura», Fowler señala que «los cambios en el gusto literario a menudo pueden atribuirse a una reevaluación de los géneros que las obras canónicas representan». En cada época, hay géneros considerados más canónicos que otros. En las primeras décadas de nuestro siglo, la novela romántica norteamericana fue exaltada como género, lo que contribuyó a que Faulkner, Hemingway y Fitzgerald se convirtieran en los escritores dominantes de la prosa de ficción del siglo XX, dignos sucesores de Hawthorne, Melville, Mark Twain y del Henry James que triunfó con *La copa dorada* y *Las alas de la paloma*. El efecto de esta exaltación del romanticismo sobre la novela «realista» fue que narraciones visionarias como la de Faulkner en *Mientras agonizo*, de Nathanael West en *La señorita corazón-solitario* y de Thomas Pynchon en *La subasta del lote 49* gozaron de mayor consideración crítica que *Hermana Carrie* y *Una tragedia americana* de Theodore Dreiser. Ahora ha comenzado una posterior revisión de géneros con el desarrollo de la novela periodística, como por ejemplo *A sangre fría* de Truman Capote, *La canción del verdugo*, de Norman Mailer y *La hoguera de las vanidades* de Tom Wolfe; a la luz de dichas obras, *Una tragedia americana* ha recuperado gran parte de su brillo.

La novela histórica parece haber quedado permanentemente devaluada. Gore Vidal me dijo una vez, con amarga elocuencia, que su franca orientación sexual le había negado la categoría canónica. Pero lo que ocurre, en mi opinión, es que las mejores obras de Vidal (a excepción de la sublimemente provocativa *Myra Breckenridge*) son novelas históricas —*Lincoln*, *Burr* y varias más— y este subgénero ya no conseguirá la canonización, lo cual explicaría el triste destino de la novela pródigamente imaginativa de Norman Mailer *Noches de la antigüedad*, una maravillosa anatomía del embaucamiento y el engaño que no sobrevivió a su ubicación en el antiguo Egipto de *El Libro de los muertos*. La historia y la narrativa se han separado, y nuestras sensibilidades no parecen capaces de conciliarlas.

Fowler llega más lejos a la hora de exponer la cuestión de por qué en cada momento de la historia, no todos los géneros gozan de la misma popularidad:

tenemos que tener en cuenta el hecho de que, en cada período histórico, no todos los géneros gozan de la misma popularidad, y algunos, de hecho, quedan prácticamente relegados al olvido. Cada época posee un repertorio de géneros bastante escaso al que los lectores y críticos reaccionan con entusiasmo, y el repertorio del que pueden disponer sus escritores es también más pequeño: el canon provisional queda fijado, en su casi totalidad, por los escritores más importantes, de mayor personalidad o más arcanos. Cada época elimina nuevos nombres del repertorio. En un sentido amplio, quizá existan todos los géneros en todas las edades, vagamente encarnados en extravagantes y caprichosas excepciones... Pero el repertorio de géneros en activo siempre ha sido pequeño, y sujeto a supresiones y adiciones proporcionalmente significativas... algunos críticos han sentido la tentación de considerar el sistema de géneros como algo casi basado en un modelo hidrostático, como si su sustancia total permaneciera constante, aunque sujeta a redistribuciones.

Pero no existe una base firme para dichas especulaciones. Haremos mejor en tratar los vaivenes de los géneros simplemente en términos de elección estética.

Yo mismo querría argüir, en parte siguiendo a Fowler, que la elección estética ha guiado siempre cualquier aspecto laico de la formación del canon, pero resulta difícil mantener este argumento en unos momentos en que la defensa del canon literario, al igual que su ataque, se ha politizado hasta tal extremo. Las defensas ideológicas del canon occidental son tan perniciosas en relación con los valores estéticos como las virulentas críticas de quienes, atacándolo, pretenden destruir el canon o «abrirlo», como proclaman ellos. Nada resulta tan esencial al canon occidental como sus principios de selectividad, que son elitistas sólo en la medida en que se fundan en criterios puramente artísticos. Aquellos que se oponen al canon insisten en que en la formación del canon siempre hay una ideología de por medio; de hecho, van más allá y hablan de la ideología de la formación del canon, sugiriendo que construir un canon (o perpetuar uno ya existente) es un acto ideológico en sí mismo.

El héroe de estos anticanonizadores es Antonio Gramsci, que en su *Cuadernos de la cárcel* niega que cualquier inte-

lectual pueda estar libre del grupo social dominante si depende exclusivamente de la «cualificación especial» que comparte con el gremio de sus colegas (por ejemplo, los demás críticos literarios): «Puesto que estas diversas categorías de intelectuales tradicionales adquieren su ininterrumpida cualificación histórica a través de un *esprit de corps*, acaban proponiéndose a sí mismos como autónomos e independientes del grupo social dominante».

En cuanto que crítico literario en lo que yo ahora considero la peor de todas las épocas para la crítica literaria, el comentario de Gramsci no me parece pertinente. El *esprit de corps* del profesionalismo, curiosamente tan caro a muchos altos sacerdotes de entre los anticanonizadores, no me interesa lo más mínimo, y yo repudiaría cualquier «continuidad histórica ininterrumpida» con la academia occidental. Deseo y reivindico una continuidad con un puñado de críticos anteriores a este siglo y con otro puñado de las tres generaciones anteriores. Por lo que se refiere a la «cualificación especial», la mía propia, contrariamente a lo que dice Gramsci, es puramente personal. Aun cuando se identificara al «grupo social dominante» con la Corporación de Yale o con los administradores de la Universidad de Nueva York o con las universidades norteamericanas en general, soy incapaz de descubrir ninguna conexión *interna* entre cualquier grupo social y la manera concreta en que he pasado mi vida leyendo, recordando, juzgando e interpretando lo que antaño denominábamos «literatura de imaginación». Para descubrir a algunos críticos al servicio de una ideología social uno sólo tiene que contemplar a aquellos que desean desmitificar o abrir el canon, o a sus oponentes que han caído en la trampa de convertirse en aquello que contemplaban. Pero ninguno de estos grupos es verdaderamente *literario*.

Desertar de la estética o reprimirla es algo endémico en las instituciones de lo que todavía se considera una educación superior. Shakespeare, cuya supremacía estética ha sido confirmada por el juicio universal de cuatro siglos, es ahora «historizado» en un menoscabo pragmático, precisamente porque su misterioso poder estético es un escándalo para cualquier ideología. El principio cardinal de la pre-

sente Escuela del Resentimiento puede afirmarse sin tapujos: lo que se denominan valores estéticos emana de la lucha de clases. Este principio es tan amplio que no puede ser refutado del todo. Yo mismo insisto en que el yo individual es el único método y el único criterio para percibir el valor estético. Pero «el yo individual», admito muy a mi pesar, se define sólo en contra de la sociedad, y parte de su agón\* con lo comunitario inevitablemente participa del conflicto entre clases sociales y económicas. A mí, hijo de un sastre, se me ha concedido un tiempo ilimitado para leer y meditar sobre mis lecturas. La institución que me ha sustentado, la Universidad de Yale, es inevitablemente parte del *establishment* norteamericano y mi meditación remunerada acerca de la literatura es, por tanto, vulnerable a los más tradicionales análisis marxistas de intereses de clase. Todas mis apasionadas soflamas sobre el valor estético del yo aislado se ven inevitablemente debilitadas cuando se me recuerda que el ocio necesario para la meditación es algo que debe comprarse a la comunidad.

Ningún crítico, ni siquiera un servidor, es un hermético Próspero que practica la magia blanca en una isla encantada. La crítica, al igual que la poesía, es (en el sentido hermético) una especie de robo de los bienes públicos. Y si la clase gobernante, en los días de mi juventud, liberaba a alguien para que fuera sacerdote de la estética, sin duda tenía sus propios intereses en tal sacerdocio. Sin embargo admitir esto es admitir muy poco. La libertad para comprender el valor estético puede surgir del conflicto de clase, pero el valor no es idéntico a la libertad, aun cuando ésta no pueda ser alcanzada sin comprender tal cosa. Por definición, el valor estético es engendrado por una interacción entre los artistas, una influencia que es siempre una interpretación. La libertad para ser artista, o crítico, surge necesariamente del conflicto social. Pero la fuente u origen de la libertad para percibir, aunque de importancia para el valor estético, no es idéntica a él. En una individualidad madura existe siempre un sentimiento de culpa; es una ver-

\* Agón debe entenderse aquí en el sentido genérico de competición.  
[Nota del compilador.]

sión de la culpa de ser un superviviente, y no produce valor estético.

Sin alguna respuesta a la triple cuestión del agón —¿más que, menos que, igual a?— no puede haber valor estético. La cuestión se enmarca en el lenguaje metafórico de lo Económico, pero su respuesta estará libre del Principio Económico de Freud. No puede haber poema en sí mismo, y aun con todo algo irreductible permanece en la estética. El valor que no puede menoscabarse del todo constituye en sí mismo el proceso de la influencia interartística. Dicha influencia contiene componentes psicológicos, espirituales y sociales, pero su elemento principal es estético. Un marxista o un historicista inspirado por Foucault puede empecinarse en que la producción de la estética es una cuestión de fuerzas históricas, pero la producción en sí misma no es el tema que tratamos aquí. De buena gana convengo con la máxima del Dr. Johnson —«Sólo un zoquete escribe sin que haya dinero de por medio»—, aunque la innegable economía de la literatura, desde Píndaro hasta el presente, no determina las cuestiones de supremacía estética. Y los que pretenden abrir el canon y los tradicionalistas no disienten demasiado acerca de dónde se encuentra la supremacía: en Shakespeare. Shakespeare es el canon laico o incluso la escritura laica; para propósitos canónicos, él define por igual a predecesores y legatarios. Este es el dilema al que se enfrentan los partidarios del resentimiento: o deben negar la eminencia única de Shakespeare (un asunto trabajoso y difícil) o deben mostrar por qué y cómo la historia y la lucha de clases produjeron aquellos aspectos de su obra que le han llevado a ocupar un lugar central en el canon occidental.

Aquí se encuentran con la insuperable dificultad de la fuerza más idiosincrática de Shakespeare: siempre está por encima de ti, tanto conceptual como metafóricamente, seas quien seas y no importa la época a que pertenezcas. Él te hace anacrónico porque te contiene, no puedes subsumirle. No puedes iluminarle con una nueva doctrina, ya sea el marxismo, el freudismo o el escepticismo lingüístico demaniano. Por contra, él ilumina la doctrina, no prefigurándola, sino posfigurándola; como si dijéramos, lo más impor-

no es el tema

tante que encontramos en Freud ya está en Shakespeare, además de una convincente crítica de Freud. El mapa freudiano de la mente está en Shakespeare; Freud sólo parece haberlo escrito en prosa. O, por decirlo de otra manera, una lectura shakespeariana de Freud ilumina y carga de significado el texto de Freud; una lectura freudiana de Shakespeare minimiza a Shakespeare, o lo haría si pudiésemos soportar una reducción que llega hasta el absurdo de echarlo a perder. Coriolano es una lectura de *El dieciocho Brumario de Luis Napoleón* de Marx mucho más convincente de lo que ningún lector marxista de *Coriolano* podría esperar.

La eminencia de Shakespeare es, estoy seguro, la roca sobre la cual acabará derrumbándose la Escuela del Resentimiento. ¿Cómo pueden jugar a dos barajas? Si es algo arbitrario que Shakespeare centre el canon, entonces deben explicar por qué la clase dominante le escogió a él en lugar de, pongamos, a Ben Jonson para ese papel arbitrario. O si la historia y no las clases dirigentes exaltaron a Shakespeare, ¿qué había en Shakespeare que cautivó al poderoso Demiurgo, la historia social y económica? Resulta claro que esta línea de investigación comienza a orillar lo fantástico; cuánto más simple sería admitir que existe una diferencia cualitativa, una diferencia específica, entre Shakespeare y cualquier otro escritor, ya sea Chaucer, Tolstoi o el que elijamos. La originalidad es el gran escándalo al que el resentimiento no puede acomodarse, y Shakespeare sigue siendo el escritor más original que conoceremos nunca.

Toda poderosa originalidad literaria se convierte en canónica. Hace algunos años, en una tormentosa noche en New Haven, me senté a releer, una vez más, *El paraíso perdido* de Milton. Tenía que escribir una conferencia sobre Milton para un cursillo que estaba impartiendo en la Universidad de Harvard, pero quería empezar de nuevo con el poema: leerlo como si no lo hubiera leído nunca, de hecho como si nadie lo hubiera leído nunca. Hacerlo así significaba rechazar toda la bibliografía crítica sobre Milton que había en mi cabeza, lo cual era virtualmente imposible. Y aun con todo lo intenté porque necesitaba la experiencia de releer

al revés

web

lejos

??

lapso

comienza la tensión

*El paraíso perdido* tal como lo había leído unos cuarenta años antes. Y mientras lo leía, hasta que me quedé dormido, ya de madrugada, la familiaridad inicial del poema comenzó a disiparse. Siguió disipándose en los días que siguieron, mientras lo leía hasta el final, y me quedé curiosamente perplejo, un tanto enajenado y sin embargo tremendamente absorto. ¿Qué estaba leyendo?

Aunque el poema es una epopeya bíblica en forma clásica, la peculiar impresión que me causó era la que generalmente atribuyo a la fantasía literaria o a la ciencia ficción, no a la épica heroica. Me produjo el abrumador efecto de haberme enfrentado a algo *extraño*. Dos sensaciones relacionadas pero distintas me dejaron estupefacto: la fuerza competitiva y triunfante del autor, maravillosamente exhibida en su lucha, tanto implícita como explícita, contra todos los autores y textos, la Biblia incluida, y también la extrañeza, en ocasiones aterradora, provocada por lo que aparecía en aquellas páginas. Sólo después de llegar al final recordé (conscientemente, de todos modos) el virulento libro de William Empson *El Dios de Milton*, con su crítica observación de que *El paraíso perdido* le parecía tan bárbaramente espléndido como ciertas esculturas africanas primitivas. Empson censuraba la bárbara visión que Milton tenía del cristianismo, doctrina que él encontraba abominable. Aunque Empson era políticamente marxista y simpatizaba profundamente con los comunistas chinos, de ningún modo se le puede considerar un precursor de la Escuela del Resentimiento. Su análisis histórico era bastante libre y asombrosamente certero y aunque continuamente tenía presente el conflicto entre las clases sociales, jamás se sentía tentado de reducir *El paraíso perdido* a una interacción de fuerzas económicas. Su interés primordial seguía siendo estético, que es el tema propio de la crítica literaria, y procuraba no convertir su aversión moral por el cristianismo (y el Dios de Milton) en un juicio estético en contra del poema. El elemento bárbaro me impresionó tanto como a Empson; el triunfalismo agonístico me interesó más.

Hay, supongo, muy pocas obras que parezcan más esenciales al canon occidental que *El paraíso perdido*: las princi-

pales tragedias de Shakespeare, los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, *La divina comedia* de Dante, la Torá, los evangelios, *Don Quijote* de Cervantes, las epopeyas de Homero. A excepción quizá del poema de Dante, ninguna de estas obras está tan presta a dar batalla como la sombría obra de Milton. No hay duda de que Shakespeare recibía provocaciones de dramaturgos rivales, mientras que Chaucer, de un modo encantador, citaba autoridades ficticias y ocultaba sus auténticas deudas con Dante y Boccaccio. La Biblia hebrea y el Nuevo Testamento griego fueron revisados hasta presentar su forma actual por redactores que probablemente tenían muy poco en común con los autores originales a quienes estaban corrigiendo. Cervantes, con un humor desparejo, parodió sin compasión a autores de libros de caballerías que le habían precedido, mientras que no tenemos los textos de los precursores de Homero.

Milton y Dante son los más belicosos de los grandes escritores occidentales. Los eruditos consiguen eludir la ferocidad de ambos poetas e incluso los tratan de devotos. De este modo, C. S. Lewis fue capaz de descubrir su propio y «puro cristianismo» en *El paraíso perdido* y John Freccero considera a Dante un fiel seguidor de San Agustín, satisfecho de emular las *Confesiones* en su «novela del yo». Dante, de un modo que todavía no he hecho más que entrever, corrigió creativamente a Virgilio (entre otros) de manera tan profunda como Milton corrigió absolutamente a todos los que habían escrito antes que él (Dante incluido) mediante su propia creación. Pero se muestran guasones el artista en esta lucha, como Chaucer, Cervantes y Shakespeare, o agresivo, como Dante y Milton, la lucha siempre está ahí. Hay una parte de la crítica marxista que me parece de cierto valor: la que dice que en todo texto importante hay conflicto, ambivalencia, contradicción entre tema y estructura. Donde me separo de los marxistas es en los orígenes de ese conflicto. Desde Píndaro hasta el presente, el escritor que lucha por la canonicidad puede luchar por una clase social, tal como hizo Píndaro por los aristócratas, pero, primordialmente, todo escritor ambicioso sale a la arena sólo en su propio nombre, y frecuentemente traiciona o reniega de su clase social a fin de perseguir sus

pg no  
c?

respeto  
si  
a favor

pero

q es canon

propios intereses, que se centran completamente en la *individuación*. Dante y Milton sacrificaron mucho por lo que ellos consideraban una carrera política espiritualmente rica y justificada, pero ninguno de los dos habría estado dispuesto a sacrificar su poema clave por ninguna causa. Para solucionar este conflicto identificaron la causa con el poema, en lugar de identificar el poema con la causa. Al hacerlo así, sentaron un precedente que, hoy en día, la chusma académica que pretende relacionar el estudio de la literatura con la búsqueda de un cambio social no ha seguido. Podemos encontrar seguidores norteamericanos de este aspecto de Dante y Milton donde uno esperaría encontrarlos, en nuestros más grandes poetas desde Whitman y Dickinson: los socialmente reaccionarios Wallace Stevens y Robert Frost.

Invariablemente, aquellos que son capaces de escribir una obra canónica ven sus textos como algo mucho más importante que cualquier programa social, por muy ejemplar que éste sea. La cuestión clave es la contención, y la gran literatura insiste en su autosuficiencia ante las causas más nobles: el feminismo, la cultura afroamericana y todas las demás empresas políticamente correctas de nuestro tiempo. La cosa contenida varía; un gran poema, por definición, rehúsa ser contenido, ni siquiera por el Dios de Dante o de Milton. El Dr. Samuel Johnson, el más avispado de todos los críticos literarios, concluía acertadamente que la poesía devota era imposible al compararla con la devoción poética: «El bien y el mal de la Eternidad son demasiado pesados para las alas del ingenio». «Pesado» es una metáfora de «incontenible», que es otra metáfora. Aquellos que quieren abrir el canon censuran la religión manifiesta, pero reclaman versos devotos (¡y una crítica devota!), aun cuando el objeto de devoción se haya convertido en el ascenso al poder de las mujeres o de los negros o del más desconocido de todos los dioses desconocidos: la lucha de clases en Estados Unidos. Todo depende de vuestros valores, pero siempre me parece raro que los marxistas sean tan perspicaces a la hora de encontrar competencia en todas partes y aun así no consigan ver que es algo intrínseco a las bellas artes. Lo que se hace es infravalorar e idealizar en exceso la

literatura de imaginación, que siempre ha perseguido sus propios fines egoístas.

*El paraíso perdido* se convirtió en canónico antes de que se estableciera el canon laico, durante el siglo siguiente al de Milton. La respuesta a «¿Quién canonizó a Milton?» está en primer lugar en el propio John Milton, y, casi en primer lugar, en otros grandes poetas, desde su amigo Andrew Marvell hasta John Dryden, y en casi todos los poetas importantes del siglo XVIII y del período romántico: Pope, Thomson, Cowper, Collins, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats. No hay duda de que algunos críticos, el Dr. Johnson y Hazlitt, contribuyeron a la canonización; pero Milton, al igual que Chaucer, Spenser y Shakespeare antes que él, y al igual que Wordsworth después, superaron la tradición y la subsumieron. Ésta es la prueba más difícil de superar para incorporarse al canon: sólo unos pocos podrían superar y subsumir la tradición y ahora quizá no haya nadie que pueda hacerlo. Por ello la cuestión que se plantea hoy en día es: ¿Se puede obligar a la tradición a que te haga sitio abriéndote paso a codazos desde dentro, por decirlo de alguna manera, en lugar de desde fuera, tal como pretenden los multiculturalistas?

Ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea éste. Uno sólo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción. La injusticia última de la injusticia histórica es que sus víctimas no precisan otra cosa que sentirse víctimas. Sea lo que sea el canon occidental, no se trata de un programa para la salvación social.

La manera más estúpida de defender el canon occidental consiste en insistir en que encarna las siete virtudes morales que componen nuestra gama de valores normativos y principios democráticos. Eso es palmariamente falso. La *Iliada* muestra la incomparable gloria de una victoria armada, mientras que Dante se recrea en los eternos tormentos sobre sus enemigos más personales de que es testigo. La

falso?

armado por

Canon

¿?

¿?

Zerbandes

velta rotativa

versión que Tolstoi ofrece del cristianismo deja de lado casi todo lo que cualquiera de nosotros conserva, y Dostoievski predica el antisemitismo, el oscurantismo y la necesidad de la servidumbre humana. Las ideas políticas de Shakespeare, al menos por lo que podemos precisar, no parecen muy distintas de las de su Coriolano, y las ideas de Milton acerca de la libertad de expresión y la libertad de prensa no impiden la imposición de todo tipo de represiones sociales. Spenser se regocija en la masacre de los rebeldes irlandeses, mientras que la egomanía de Wordsworth exalta su mente poética por encima de cualquier otra fuente de esplendor.

Los más grandes escritores occidentales subvierten todos los valores, tanto los nuestros como los suyos. Los eruditos que nos instan a encontrar el origen de nuestra moralidad y de nuestra política en Platón o en Isaías, están alienados de la realidad social en que vivimos. Si leemos el canon occidental con la finalidad de conformar nuestros valores sociales, políticos, personales o morales, creo firmemente que nos convertiremos en monstruos entregados al egoísmo y la explotación. Leer al servicio de cualquier ideología, a mi juicio, es lo mismo que no leer nada. La recepción de la fuerza estética nos permite aprender a hablar de nosotros mismos y a soportarnos. La verdadera utilidad de Shakespeare o de Cervantes, de Homero o de Dante, de Chaucer o de Rabelais, consiste en contribuir al crecimiento de nuestro yo interior. Leer a fondo el canon no nos hará mejores o peores personas, ciudadanos más útiles o dañinos. El diálogo de la mente consigo misma no es primordialmente una realidad social. Lo único que el canon occidental puede provocar es que utilicemos adecuadamente nuestra soledad, esa soledad que, en su forma última, no es sino la confrontación con nuestra propia mortalidad.

Poseemos el canon porque somos mortales y nuestro tiempo es limitado. Cada día nuestra vida se acorta y hay más cosas que leer. Desde el Yahvista y Homero hasta Freud, Kafka y Beckett hay un viaje de casi tres milenios. Puesto que este viaje pasa por puertos tan infinitos como Dante, Chaucer, Montaigne, Shakespeare y Tolstoi, todos los cuales compensan ampliamente una vida entera de relecturas, nos hallamos en el dilema de excluir a alguien cada vez que

leemos o releemos extensamente. Una antigua prueba para saber si una obra es canónica sigue vigente: a menos que exija una relectura, no podemos calificarla de tal. La analogía inevitable es erótica. Si eres Don Giovanni y Leporello te lleva la cuenta, un breve encuentro es suficiente.

En contra de ciertos parisinos, el texto no está ahí para proporcionar placer, sino el supremo displacer o el más dificultoso placer que un texto menor no proporcionará. No voy a entrar en disputa con los admiradores de Meridian, de Alice Walker, una novela que me he obligado a leer dos veces, aunque la segunda lectura fue una de las experiencias literarias más extraordinarias de mi vida. Produjo una epifanía en la que vi claramente el nuevo principio implícito en los eslóganes de aquellos que proclaman la apertura del canon. La prueba que hay que pasar para formar parte del nuevo canon es simple, clara y maravillosamente conducente al cambio social: la obra no debe y no puede ser releída, pues su contribución al progreso de la sociedad es su generosidad al ofrecerse a sí misma para una rápida ingestión y un pronto olvido. Desde Píndaro hasta Hölderlin y Yeats, las grandes odas de autocanonización han proclamado su inmortalidad agonística. La oda socialmente aceptable del futuro sin duda nos dispensará de tales pretensiones y en lugar de eso se orientará a la apropiada humildad de la hermandad compartida, a la nueva sublimidad de hacer ganchillo, que es ahora el tropo preferido de la crítica feminista.

Y aun con todo debemos elegir: puesto que nuestro tiempo es limitado, ¿debemos releer a Elizabeth Bishop o a Adrienne Rich? ¿Debo ir de nuevo a la busca del tiempo perdido, con Marcel Proust, o intentar releer la conmovedora denuncia de Alice Walker de todos los varones, blancos y negros? Mis antiguos estudiantes, muchos de los cuales son ahora estrellas de la Escuela del Resentimiento, proclaman que están enseñando a vivir en una sociedad sin egoísmo, y para ello hay que comenzar aprendiendo a leer carentes de todo egoísmo. El autor no tiene yo, el personaje literario no tiene yo, y el lector no tiene yo. ¿Debemos reunirnos junto al río con todos estos generosos fantasmas, libres de culpa de cuando el yo se manifestaba, y ser bauti-

¿si?

¿?

-i-

tiempo

donde va

tiempo

zados en las aguas de Leteo? ¿Qué haremos para salvarnos?

El estudio de la literatura, por mucho que alguien lo dirija, no salvará a nadie, no más de lo que mejorará a la sociedad. Shakespeare no nos hará mejores, tampoco nos hará peores, pero puede que nos enseñe a oírnos cuando hablamos con nosotros mismos. De manera consiguiente, puede que nos enseñe a aceptar el cambio, en nosotros y en los demás, y quizá la forma definitiva de ese cambio. Para nosotros, Hamlet es el embajador de la muerte, quizá uno de los pocos embajadores jamás enviados por la muerte que no nos miente acerca de nuestra inevitable relación con ese país ignoto. La relación es del todo solitaria, a pesar de todos los obscenos intentos de la tradición por socializarla.

A mi difunto amigo Paul de Man le gustaba comparar la soledad de todo texto literario con la de toda muerte humana, una analogía que rechacé en una ocasión. Yo le había sugerido que un tropo más irónico sería comparar el nacimiento humano con el nacimiento de un poema, una analogía que relacionaría los textos igual que se relacionan los niños, seres sin voz vinculados a voces anteriores, su incapacidad de hablar vinculada a lo que los muertos han hablado, a lo que nos han dicho en vida. No pude vencer en esa discusión crítica porque fui incapaz de convencerle de esa analogía más humana; él prefería la autoridad dialéctica de una ironía más heideggeriana. Lo único que un texto, pongamos la tragedia de *Hamlet*, comparte con la muerte es su soledad. Pero cuando la comparto con nosotros, ¿habla con la autoridad de la muerte? Sea cual sea la respuesta, me gustaría señalar que la autoridad de la muerte, ya sea literaria o existencial, no es primordialmente una autoridad social. El canon, lejos de ser el servidor de la clase social dominante, es el ministro de la muerte. Para abrirlo hay que convencer al lector de que se ha despejado un nuevo espacio más grande poblado por los muertos. Que los poetas consentan en cedernos su lugar, gritó Artaud; pero eso es exactamente lo que nunca consentirán.

Si fuésemos literalmente inmortales o si nuestra vida doblara su duración hasta alcanzar los ciento cuarenta años, podríamos abandonar toda discusión acerca de los cán-

nes. Pero sólo poseemos un intervalo y a continuación dejamos de ocupar nuestro lugar en el mundo; y no me parece que la responsabilidad del crítico literario sea llenar ese intervalo con malos textos en nombre de cualquier justicia social. El profesor Frank Lentricchia, apóstol del cambio social a través de la ideología académica, ha conseguido leer la «Anécdota de la jarra», de Wallace Stevens, como un poema político, en el que el poeta se hace portavoz de las clases dominantes. El arte de colocar un jarrón, para Stevens, estaba ligado al arte de hacer ramilletes de flores, y no veo por qué Lentricchia no debería publicar un modesto volumen acerca de la política de los ramilletes, bajo el título de *Ariel y las flores de nuestra región*. Todavía recuerdo mi conmoción, hace unos treinta y cinco años, cuando me llevaron por primera vez a un partido de fútbol en Jerusalem en el que los espectadores sefardíes animaban al equipo visitante de Haifa, que estaba políticamente a la derecha, mientras que el equipo de Jerusalem estaba afiliado al Partido Laborista. ¿Por qué conformarnos con politizar el estudio de la literatura? Reemplacemos a los comentaristas deportivos por lumbreras políticas como primer paso hacia la reorganización del béisbol, con la Liga Republicana enfrentándose a la Liga Demócrata en las Series Mundiales. Eso nos ofrecería una forma de béisbol en la que no podríamos evadirnos en busca de alivio pastoral, tal como hacemos ahora. Las responsabilidades políticas del jugador de béisbol serían tan pertinentes, ni más ni menos como las responsabilidades políticas, ahora proclamadas a los cuatro vientos, del crítico literario.

Hoy en día, y en casi todo el mundo, la cultura es una especie de antigualla, algo especialmente palpable en los Estados Unidos de América. Somos los últimos herederos de la tradición occidental. La educación fundada sobre la *Iliada*, la Biblia, Platón y Shakespeare sigue siendo, de manera más o menos sostenida, nuestro ideal, aunque la relevancia de esos monumentos culturales en la vida de nuestras ciudades interiores es inevitablemente bastante escasa. Aquellos que se indignan ante los cánones sufren un complejo de culpa elitista basado en la apreciación, bastante exacta, de que los cánones siempre sirven indirectamente a los intereses y



fiere

vs.

fútbol

world series

k muerte

el final — al manifiesto de propiedad...

objetivos sociales y políticos, y ciertamente espirituales, de las clases más opulentas de cada generación de la sociedad occidental. Parece claro que el capital es necesario para el cultivo de los valores estéticos. Píndaro, el último campeón supremo de la lírica arcaica, componía sus odas a cambio de grandes sumas y los ricos, a cambio de su generoso apoyo financiero, obtenían una espléndida exaltación de su divino linaje. Esta alianza de sublimidad y poder financiero y político nunca ha cesado y presumiblemente nunca lo hará ni podrá hacerlo.

Existen, naturalmente, profetas, desde Amos hasta Whitman, pasando por Blake, que se alzan para protestar en contra de esta alianza, y sin duda algún día surgirá una gran figura comparable a Blake; pero la norma canónica sigue siendo Píndaro y no Blake. Incluso profetas como Dante y Milton se comprometieron mucho más de lo que Blake estuvo dispuesto o fue capaz de comprometerse, en la medida en que puede afirmarse que las aspiraciones culturales pragmáticas tentaron a los poetas de *La divina comedia* y *El paraíso perdido*. Me ha llevado toda una vida de inmersión en el estudio de la poesía el llegar a comprender por qué Blake y Whitman se vieron obligados a convertirse en los poetas herméticos, incluso esotéricos, que verdaderamente fueron. Si rompes la alianza entre riqueza y cultura —una ruptura que marca la diferencia entre Milton y Blake, entre Dante y Whitman—, debes pagar el elevado e irónico precio de aquellos que buscan destruir las continuidades canónicas. Te conviertes en un gnóstico tardío, en guerra contra Homero, Platón y la Biblia al mitologizar tu lectura errónea de la tradición. Una guerra así puede proporcionar victorias limitadas; *Cuatro Zoas* o *Canto a mí mismo* son triunfos que califico de limitados porque conducen a sus herederos a distorsiones perfectamente desesperadas del deseo creativo. Los poetas que transitan el camino abierto por Whitman con mayor fortuna son aquellos que se le parecen profundamente, pero no superficialmente, poetas tan severamente formales como Wallace Stevens, T. S. Eliot y Hart Crane. Aquellos que buscan sus formas aparentemente abiertas mueren todos en el páramo, rudimentarios rapsodas e impostores académicos caídos en la estela de

ese padre delicadamente hermético. Nada se consigue por nada, y Whitman no hará tu trabajo por ti. Un blakeano menor o un aprendiz de Whitman es siempre un falso profeta y su camino nunca lleva a ninguna parte.

No me complacen en absoluto esas verdades acerca de la dependencia de la poesía del poder terrenal; simplemente estoy siguiendo a William Hazlitt, el verdadero izquierdista entre todos los grandes críticos. Hazlitt, en su maravillosa disertación sobre Coriolano de *Personajes de las obras de Shakespeare*, comienza admitiendo a disgusto que «la causa del pueblo cuenta muy poco como sujeto poético: admite la retórica, que da lugar a razonamientos y explicaciones, pero no suscita en la mente imágenes inmediatas o claras». Tales imágenes, descubre Hazlitt, están presentes en todas partes del lado de los tiranos y sus instrumentos.

La clara noción que tiene Hazlitt de la turbulenta interacción entre el poder de la retórica y la retórica del poder posee un iluminador potencial en la oscuridad que ahora impera. Las propias ideas políticas de Shakespeare pueden ser o no las de Coriolano, al igual que las angustias de Shakespeare pueden ser o no las de Hamlet o Lear. Ni tampoco es Shakespeare el trágico Christopher Marlowe, cuya obra y vida parecen haberle enseñado a Shakespeare el camino que no debía seguir. Shakespeare sabe implícitamente lo que sesgadamente Hazlitt deja explícito: la Musa, ya sea trágica o cómica, siempre toma partido por la élite. Por cada Shelley o Brecht, en cada sociedad hay más de una docena de grandes poetas que gravitan de manera natural del lado de las clases dominantes. La imaginación literaria está contaminada por el celo y los excesos de la competencia social, pues a lo largo de toda la historia de Occidente la imaginación creativa se ha concebido a sí misma como lo competitivo por antonomasia, semejante al corredor solitario, que sólo persigue su propia gloria.

Las mujeres de mayor fuerza poética, Safo y Emily Dickinson, son incluso agonistas más feroces que los hombres. La señorita Dickinson de Amherst no se propuso ayudar a la señora Elizabeth Barrett Browning a acabar su labor de ganchillo. En lugar de eso, Dickinson deja a la señora Browning muy atrás en el polvo, aunque su triunfo es más

NUNCA

siempre

en absoluto

competencia

p. 190

sutilmente transmitido que la victoria de Whitman sobre Tennyson en «La última vez que florecieron las lilas en el huerto», donde se hace abiertamente eco de la laureada «Oda a la muerte del Duque de Wellington», a fin de obligar al lector atento a reconocer hasta qué punto la elegía a Lincoln supera el lamento por el Duque de Hierro. No sé si la crítica feminista triunfará en su pretensión de cambiar la naturaleza humana, pero dudo bastante que cualquier idealismo, por muy tardío que sea, cambie todo el fundamento de la psicología occidental de la creatividad, masculina y femenina, desde la contienda de Hesíodo con Homero hasta el agón entre Dickinson y Elizabeth Bishop.

Mientras escribo estas frases, lé echo un vistazo al periódico y leo una historia acerca de la angustia de las feministas obligadas a elegir entre Elizabeth Holtzman y Geraldine Ferraro para la nominación al Senado, una elección no muy distinta de la de un crítico que en la práctica se ve obligado a elegir entre la difunta May Swenson, que se parece bastante a lo que podríamos considerar una gran poetisa, y la vehemente Adrienne Rich. Un supuesto poema puede mostrar los sentimientos más ejemplares, ser políticamente de lo más exaltado, y tener poco de poema. Puede que un crítico tenga obligaciones políticas, pero su primera obligación es suscitar de nuevo la antigua e inflexible pregunta del agonista: ¿más que, menos que, igual a? Estamos destruyendo todos los criterios intelectuales y estéticos de las humanidades y las ciencias sociales en nombre de la justicia social. En este punto, nuestras instituciones demuestran mala fe: no imponen cuotas a los cirujanos cerebrales o a los matemáticos. Lo que se ha devaluado es el aprendizaje como tal, como si la erudición fuera irrelevante en el reino del juicio acertado o erróneo.

El canon occidental, a pesar del idealismo ilimitado de aquellos que querrían abrirlo, existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral. Soy consciente de que ahora existe una alianza encubierta entre la cultura popular y lo que se autodenomina «crítica cultural», y en nombre de esa alianza la propia cognición puede, sin duda, adquirir el estigma de lo incorrecto. La cognición no puede

darse sin memoria y el canon es el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural. Dicho con la mayor llaneza, el canon es Platón y Shakespeare; es la imagen del pensamiento individual, ya sea Sócrates reflexionando durante su propia agonía o Hamlet contemplando esa tierra ignota. La mortalidad se une a la memoria en la conciencia de poner a prueba la realidad a que induce el canon. Por su misma naturaleza, el canon occidental nunca se cerrará, pero nuestras animadoras no pueden abrirlo por la fuerza. La fuerza sola puede abrirlo, pero ha de ser la fuerza de un Freud o un Kafka, persistente en sus negaciones cognitivas.

Estas animadoras representan el poder del pensamiento positivo llevado al ámbito académico. El legítimo estudiante del canon occidental respeta el poder de las negaciones inherentes a la cognición, disfruta de los difíciles placeres de la percepción estética, aprende las sendas ocultas que la erudición nos enseña a transitar desde el momento en que rechazamos que defienden una virtud política que esté por encima de todos nuestros recuerdos de la experiencia estética individual.

Las fáciles inmortalidades nos acechan ahora porque la materia prima de nuestra actual cultura popular ha dejado de ser el concierto de rock, reemplazado por el vídeo de rock, cuya esencia es una instantánea inmortalidad, o, mejor dicho, la posibilidad de eso. La relación entre los conceptos de inmortalidad religiosa y literaria siempre ha sido controvertida, incluso entre los antiguos griegos y romanos, entre quienes las eternidades poéticas y olímpicas se mezclaban con bastante promiscuidad. Esa confusión fue tolerable, incluso benigna, en la literatura clásica, pero se volvió más ominosa en la Europa cristiana. Las distinciones católicas entre inmortalidad divina y fama humana, firmemente basadas en una teología dogmática, permanecieron dentro de unos límites bastante precisos hasta el advenimiento de Dante, que se consideraba a sí mismo un poeta, y de una manera bastante implícita otorgó a su *Divina comedia* la categoría de Escritura. En la práctica, Dante invalidó la distinción entre la formación de un canon laico y uno sagrado, una distinción que nunca se ha recuperado,

poetisa...

lapso...

crítico

i

g...

una norma

woods back  
white island

otra de las razones que explican que las ideas que poseemos de poder y autoridad sigan siendo controvertidas.

En la práctica, los términos «poder» y «autoridad» poseen significados opuestos en el ámbito de la política y en lo que todavía deberíamos llamar «literatura de imaginación». Si nos cuesta ver esa oposición, puede que sea debido a ese ámbito intermedio que se denomina a sí mismo «espiritual». El poder espiritual y la autoridad espiritual se funden, de una manera notoria, tanto en la política como en la poesía. De este modo debemos distinguir el poder y la autoridad estéticos del canon occidental de cualquier tipo de consecuencia espiritual, política o moral que pueda haber favorecido. Aunque la lectura, la escritura y la enseñanza son necesariamente actos sociales, la enseñanza posee también un aspecto solitario, una soledad que sólo dos pueden compartir, en palabras de Wallace Stevens. Gertrude Stein sostenía que uno escribía para sí mismo y para los desconocidos, una magnífica reflexión que yo extendería a un apotegma paralelo: uno lee para sí mismo y para los desconocidos. El canon occidental no existe a fin de incrementar las élites sociales preexistentes. Está ahí para que lo leas tú y los desconocidos, de manera que tú y aquellos a quienes nunca conocerás podáis encontraros con el verdadero poder y autoridad estéticos de lo que Baudelaire (y Erich Auerbach después de él) llamaba «dignidad estética». Uno de los ineluctables estigmas de lo canónico es la dignidad estética, que es algo que no se puede alquilar.

La autoridad estética, al igual que el poder estético, es un tropo o figura que se refiere a unas energías que son esencialmente más solitarias que sociales. Hace bastante tiempo, Hayden White expuso que el gran fallo de Foucault era su ceguera hacia sus propias metáforas, un defecto que resultaba irónico en un discípulo confeso de Nietzsche. Foucault sustituía los tropos de la historia lovejoyana\* de las ideas

\* Se refiere a ARTHUR LOVEJOY (1873-1962), filósofo norteamericano más conocido por su obra histórica. En *La gran cadena del ser: estudio de la historia de una idea*, trazaba la posibilidad del «principio de plenitud», por el que todas las posibilidades han de ser llevadas a cabo. [Nota del traductor.]

por sus propios tropos y entonces no siempre recordaba que sus «archivos» eran ironías, deliberadas o no. Igual ocurría con las «energías sociales» del neohistoricismo, propenso a olvidar que la «energía social» no es más cuantificable que la libido de Freud. La autoridad estética y el poder creativo también son tropos, pero aquello que reemplazan —llamémosle «lo canónico»— posee un aspecto toscamente cuantificable, que es decir que William Shakespeare escribió treinta y ocho obras de teatro, veinticuatro de ellas obras maestras, pero que la energía social nunca ha escrito ni una sola escena. La muerte del autor es un tropo y bastante pernicioso; la vida del autor es una entidad cuantificable.

Todos los cánones, incluyendo los contracánones tan de moda hoy en día, son elitistas, y como ningún canon está nunca cerrado, la tan cacareada «apertura del canon» es una operación bastante redundante. Aunque los cánones, al igual que todas las listas y catálogos, tienen tendencia a ser inclusivos más que exclusivos, hemos llegado al punto en que toda una vida de lectura y relectura apenas nos permite recorrer todo el canon occidental. De hecho, ahora es virtualmente imposible dominar el canon occidental. No sólo significaría asimilar perfectamente trescientos libros, muchos de los cuales, si no la mayoría, presentan auténticas dificultades cognitivas e imaginativas, sino que las relaciones entre estos libros son más controvertidas a medida que se alargan nuestras perspectivas. También tenemos las enormes complejidades y contradicciones que constituyen la esencia del canon occidental, que ni mucho menos es una unidad o estructura estable. Nadie posee autoridad para decirnos lo que es el canon occidental, desde luego no desde 1800 hasta el día de hoy. No es, no puede ser, exactamente la lista que yo doy, ni la que pueda dar ningún otro. Si así fuera, eso convertiría dicha lista en un mero fetiche, en una mercancía más. Pero no estoy dispuesto a dar la razón a los marxistas cuando dicen que el canon occidental es otro ejemplo de lo que denominan «capital cultural»\*. A mí no me resulta tan claro que una nación tan contradictoria

\* Para este concepto véase la nota 5 del artículo de J. C. MAINER en este mismo volumen, pág. 274. [Nota del compilador.]

como los Estados Unidos de América pueda haber sido alguna vez el contexto para un «capital cultural», como no sea para aquellos sectores de la alta cultura que contribuyen a la cultura de masas. En este país no hemos tenido una alta cultura oficial desde 1800, una generación después de la Revolución Americana. La unidad cultural es un fenómeno francés y en cierto sentido un asunto alemán, pero apenas una realidad norteamericana, ni en el siglo XIX ni en el XX. En nuestro contexto y desde nuestra perspectiva, el canon occidental es una especie de lista de supervivientes. El hecho central en relación con Norteamérica, según el poeta Charles Olson, es el espacio, pero Olson escribió esa frase al principio de un libro sobre Melville y, por tanto, sobre el siglo XIX. Al acabar el siglo XX, nuestro hecho central es el tiempo, pues en la tierra del ocaso se da ahora el ocaso de Occidente. ¿Calificaría uno de fetiche la lista de supervivientes de una guerra cosmológica de trescientos años?

El tema central es la mortalidad o inmortalidad de las obras literarias. Donde se han convertido en canónicas, han sobrevivido a una inmensa lucha en las relaciones sociales, pero estas relaciones tienen poco que ver con la lucha de clases. El valor estético emana de la lucha entre textos: en el lector, en el lenguaje, en el aula, en las discusiones dentro de una sociedad. Muy pocos lectores de clase obrera pintan algo a la hora de determinar la supervivencia de los textos, y los críticos de la izquierda no pueden leerlos en nombre de la clase obrera. El valor estético surge de la memoria, y también (tal como lo vio Nietzsche) del dolor, el dolor de renunciar a placeres más cómodos en favor de otros mucho más difíciles. Los obreros ya tienen suficientes angustias y prefieren la religión como alivio. Su certeza de que la estética es, para ellos, simplemente otra angustia nos ayuda a aprender que las grandes obras literarias son angustias conquistadas, no pilares unificados de moralidad, ya sean occidentales u orientales. Si pudiésemos concebir un canon universal, multicultural y polivalente, su libro esencial no sería una escritura, ya fuera la Biblia, el Corán, ni un texto oriental, sino Shakespeare, que es representado y leído en todas partes, en todos los idiomas y circunstancias. Sean cuales sean las convicciones de los neohistoricistas de hoy en

día, para quienes Shakespeare es sólo un indicador de las energías sociales del Renacimiento inglés, Shakespeare, para cientos de millones de personas que no son europeas ni de raza blanca, es un indicador de sus emociones, de su identificación con unos personajes a los que Shakespeare dio existencia mediante su lenguaje. Para ellos su universalidad no es histórica, sino fundamental; él pone en escena sus vidas. En sus personajes ellos perciben y afrontan sus propias angustias y fantasías, no las energías sociales manifestadas por el incipiente Londres mercantil.

El arte de la memoria, con sus antecedentes retóricos y su mágico desarrollo, es en gran parte una cuestión de lugares imaginarios o de lugares reales transmutados en imágenes visuales. Desde la infancia he gozado de una extraordinaria memoria para la literatura, pero esa memoria es puramente verbal, sin ningún componente visual de por medio. Sólo recientemente, ya rebasados los sesenta años, he llegado a comprender que mi memoria literaria se ha basado en el canon como sistema memorístico. Si soy un caso especial, es sólo en el sentido de que mi experiencia es una versión más extrema de lo que considero la principal función pragmática del canon: el recordar y ordenar las lecturas de toda una vida. Los más grandes autores asumen el papel de «lugares» en el teatro de la memoria del canon, y sus obras maestras ocupan la posición que correspondería a las «imágenes» en el arte de la memoria. Shakespeare y *Hamlet*, un autor capital y un drama universal, nos obligan a recordar no sólo lo que ocurre en *Hamlet*, sino, más importante aún, qué sucede en la literatura que lo convierte en memorable, prolongando, de este modo, la vida del autor.

La muerte del autor, proclamada por Foucault, Barthes y otros autores clónicos posteriores, es otro mito anticánico, similar al grito de guerra del resentimiento, que rechazaría a «todos los varones europeos blancos y muertos», es decir, por nombrar a la docena del fraile, Homero, Virgilio, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Kafka y Proust. Más vivos que vosotros mismos, quienesquiera que seáis, estos autores eran indudablemente varones y supongo que «blancos». Pero,

comparados con cualquier autor vivo de la actualidad, no están muertos. Entre nosotros tenemos a García Márquez, Pynchon, Ashbery y otros que es probable que lleguen a ser tan canónicos como Borges y Beckett, entre los recientemente fallecidos, pero Cervantes y Shakespeare pertenecen a otro orden de vitalidad. El canon es sin duda un patrón de vitalidad, una medida que pretende poner límites a lo inconmesurable. La antigua metáfora de la inmortalidad del escritor resulta aquí pertinente, y renueva, para nosotros, el poder del canon. Curtius tiene un excursus titulado «La poesía como inmortalización», en el que cita la fantasía de Burckhardt sobre «La fama en la literatura» al equiparar fama e inmortalidad. Pero Burckhardt y Curtius vivieron y murieron antes de la época de Warhol, en la que tanta gente es famosa durante quince minutos. La inmortalidad durante un cuarto de hora se confiere ahora prodigamente y puede considerarse una de las consecuencias más hilarantes de «abrir el canon».

La defensa del canon occidental no es de ningún modo una defensa de Occidente o de la empresa nacionalista. Si el multiculturalismo significara Cervantes, ¿quién podría quejarse? Los mayores enemigos de los criterios estéticos y cognitivos son supuestos defensores que nos vienen con tonterías acerca de los valores morales y políticos de la literatura. No vivimos según la ética de la *Iliada* ni según las ideas políticas de Platón. Aquellos que enseñan a interpretar los textos tienen más en común con los sofistas que con Sócrates. ¿Qué podemos esperar que haga Shakespeare por nuestra sociedad en declive, teniendo en cuenta que la función del teatro shakespeareano tiene poco que ver con la virtud cívica o la justicia social? Los neohistoricistas de hoy en día, con su extraña mezcla de Foucault y Marx, son sólo un episodio menor de la interminable historia del platonismo. Platón tenía la esperanza de, al desterrar a los poetas, desterrar también al tirano. Al desterrar a Shakespeare, o al reducirlo a su contexto, no nos libramos de nuestros tiranos. En cualquier caso, no podemos librarnos de Shakespeare, ni del canon que gira a su alrededor. Shakespeare, tal como nos gusta olvidar, en gran medida nos ha inventado; si añadimos el resto del canon, entonces Shakespeare y el

canon nos han inventado por completo. Emerson, en *Hombres representativos*, lo dijo atinadamente: «Shakespeare está tan por encima de la categoría de los autores eminentes como lo está por encima del vulgo. Es inconcebiblemente sabio; los demás lo son concebiblemente. Un buen lector puede, en cierto modo, situarse en la mente de Platón y pensar desde ahí; pero no en la de Shakespeare. Sigue estando fuera de nuestro alcance. Por facilidad compositiva, por creación, Shakespeare es único.»

Nada podemos decir acerca de Shakespeare que sea tan importante como lo expresó Emerson. Sin Shakespeare no habría canon, pues sin Shakespeare no habría en nosotros, quienesquiera que seamos, ningún yo reconocible. Le debemos a Shakespeare no sólo que representara nuestra cognición, sino gran parte de nuestra capacidad cognitiva. La diferencia entre Shakespeare y sus más directos rivales es cualitativa y cuantitativa, y esa doble diferencia define la realidad y necesidad del canon. Sin el canon, dejamos de pensar. Se puede perseguir sin tregua el ideal de sustituir los criterios estéticos por consideraciones etnocéntricas y de género, y también se pueden tener unos objetivos sociales admirables. Pero, a pesar de ello, la fuerza sólo acepta la fuerza, tal como Nietzsche testimonió durante toda su vida.

social

fama = inmortalidad

manifiesta

g...

(x)

i y el neoplatonismo sufi?

Metzger ludo contra el canon y ahora el canon ha incluido lo q le conviene

g...

↑

**FIN**

