

## Defensa del canon contra sus entusiastas

Dámaso López García

---

### HAROLD BLOOM

Shakespeare, la invención de lo humano

Trad. de Tomás Segovia

Anagrama, Barcelona, 864 págs.

### HAROLD BLOOM

El futuro de la imaginación

Trad. de Daniel Najmías

Anagrama, Barcelona, 216 págs.

---

En un artículo ya clásico, «Defensa de Bach contra sus entusiastas», el pensador alemán Theodor Adorno prevenía a sus lectores contra ciertas formas de banalización de la cultura, y también los prevenía contra el peligro de acogerse al criterio de autoridad para buscar consuelo en la circunstancia eximente de la obediencia debida. La publicación del libro *Shakespeare, la invención de lo humano*, del profesor de Yale Harold Bloom, habrá traído a la memoria de más de un lector el recuerdo de aquel artículo, del que voy a permitirme parafrasear, de forma interesada, una de sus afirmaciones: «al canon se aferran todos aquellos que, perdida la costumbre de la fe o la de la autodeterminación, o incapaces ya de ellas, buscan una autoridad, porque sería bueno sentirse protegidos». A decir verdad, la vehemente retórica del profesor Bloom trae, casi como único consuelo, para quienes enarbolan la bandera del canon, la buena noticia de que, en medio del naufragio posmoderno, sí hay unos valores universales a los que aferrarse, y trae también la noticia no menos buena de que hay, además, una jerarquía de esos valores, en cuya cúspide ha de situarse la obra del dramaturgo inglés William Shakespeare. Se encuentra en el canon, así definido, un principio abstracto, humano, porque recoge y condensa lo mejor de la propia humanidad, pero es un principio, al parecer, inalcanzable por los seres humanos; es superior, pero intangible, porque intangible es la condición de esa superioridad; es inasible e inagotable, porque se le adora sobre el altar de Afrodita Hermenéutica; es eterno, porque exhibe los valores inmortales a los que, misteriosamente, siempre se termina por volver. Un canon así es un seguro para protegerse contra los riesgos de las aguas más traicioneras. El mundo sin canon, o con un canon que no coincida con el que ha consagrado la tradición, está demasiado desabrigado, sus promesas de intemperie e inclemencia son sobrecogedoras; y la conciencia individual retrocede asustada, prefiere fiarse del amparo de alguna autoridad, sea la que sea, antes que sufrir la zozobra de enfrentarse a la posibilidad de un mundo sin orden. Es muy probable que quienes más se fíen de esas promesas sean, irónicamente, quienes menos tengan que perder, mientras nadan en la vasta soledad del océano impreso, tras el hundimiento de las naves de la tradición. Y debe decirse, aunque sea de paso, que no pocos de los problemas relacionados con el canon, la formación y función de éste, tal y como vienen de los Estados Unidos, son de naturaleza comercial, pues reflejan en buena medida el interés de las editoriales por mantener sus cuotas de ventas en el mercado del papel impreso. Por otra parte, la paradoja con la que se enfrenta el lector de Shakespeare consiste en

que, a decir verdad, el dramaturgo inglés sólo puede ocupar el centro del canon si se desatiende todo lo que en su obra busca poner en peligro la noción de orden, incluido en esta noción el orden canónico.

«Sería bueno sentirse protegidos». La prosa de Harold Bloom trae ese sentimiento de protección de forma torrencial, pues brota como una lava que ya no pudiera contenerse en el interior del cráter durante más tiempo. Virginia Woolf confesaba en su diario que, después de leer a Milton, incluso Shakespeare le parecía «algo nervioso, personal, apasionado e imperfecto». Tal parece como si a Harold Bloom, de tanto estudiar a este autor, se le hubiera contagiado la misma infección, y, ahora de forma deliberada, hubiera decidido ser «algo nervioso, personal, apasionado e imperfecto». No podrá pensar otra cosa el lector, pues si una virtud tiene el libro de Harold Bloom, sembrado de fumarolas verbales, sin duda debe ser pariente de la vehemencia, fielmente vertida ésta al español, a pesar de que la traducción, en algunas de sus flores, no deja de tener espinas.

Para comodidad de lectoras y lectores, de forma práctica, el libro del profesor Bloom puede dividirse en dos apartados desiguales: 1) la definición de la grandeza de Shakespeare, a quien se atribuye la «invención de lo humano»; y 2) la descripción, tragedia tras comedia, de la obra dramática de William Shakespeare. Lo relativo al primer gran apartado, la grandeza de Shakespeare, lo hallará el lector repartido entre dos prólogos y dos epílogos; y volverá a hallarlo matizado, corregido o ampliado en el cuerpo expositivo de la obra. Para resumir el contenido de este apartado, bastará saber que la «invención de lo humano» atribuida por Harold Bloom a Shakespeare consiste en la percepción de lo humano como proceso de cambio: «Lo que inventa Shakespeare son maneras de representar los cambios humanos, alteraciones causadas no sólo por defectos o decaimientos, sino efectuadas también por la voluntad, y por las vulnerabilidades temporales de la voluntad». Es ésta quizá la afirmación más rotunda, más temeraria, menos precisa y, acaso, más irónica de las que esparce con arrogante generosidad. Lo cierto es que el autor, como digo, con sus matices, correcciones y ampliaciones, vuelve con frecuencia a esta afirmación en el cuerpo expositivo de la obra, pero tiene buen cuidado en dejar aquí y allá suficientes salvavidas, a lo largo de las casi novecientas páginas en las que se desborda su prosa, como para que, en caso de peligro, pueda seguir nadando sin mayores dificultades. Pero, reducida a su *epojé* más precisa, la exposición doctrinal se mantiene lo bastante fiel a la cita que he reproducido como para poder someterla a un par de consideraciones. Si se toma uno lo suficientemente en serio una afirmación semejante, sólo puede entenderse de dos formas: Shakespeare fue el primero en inventar lo humano, en un sentido cronológico; pero, en segundo lugar, puede entenderse tal prelatividad canónica en el sentido de que fue quien mejor ha sabido representar lo humano. Pues bien, en cuanto a lo primero, su precedencia en el tiempo, no creo que la transformación de Ulises –a quien sólo reconocen su perro, Argos, y su nodriza, Euriclea, a su regreso a Ítaca–, sea germen desdeñable de un cambio en el individuo efectuado «por la voluntad, y por las vulnerabilidades del tiempo». Quizá los aproximadamente veinticuatro siglos de historias, relatos, tragedias, comedias, biografías, confesiones y autobiografías que se interponen entre ambos autores, Homero y Shakespeare, hayan contribuido algo a hacer germinar aquella semilla de cambio que pudiera señalarse en la *Odisea*, aunque acaso esa idea de cambio de Shakespeare deba no poco también a sus ejemplos más inmediatos, dos secundarios de primera fila: Plutarco y Montaigne.

Lo segundo, que sea Shakespeare quien mejor haya sabido expresar esa idea de cambio, esas alteraciones provocadas «por la voluntad, y por las vulnerabilidades temporales de la voluntad», requerirá un trabajo de investigación diferente. En este caso, sólo cabe interpelar el juicio de Bloom desde el conocimiento que aporta sobre otras culturas y otros creadores. En este aspecto, su obra parece inclinarse por el minimalismo documental. Calificar, sencillamente, de arbitraria la selección de autores con la que compara Harold Bloom diferentes personajes y momentos de las obras de Shakespeare que analiza, sería hacerle un favor que no creo que los lectores concedan con facilidad. El problema no es que no se hable en este denso estudio de Lope de Vega, o que de Calderón se diga, como única referencia en esta obra, que no es Shakespeare («Shakespeare no escribe dramas cristianos o religiosos; no es Calderón...»), ni es tan grave que no se mencione a Petrarca o la lírica renacentista; ni que, más extraño aún, tampoco haya considerado el autor que debía tener en cuenta la obra de Schiller, Corneille o Racine; ni siquiera el problema es que sí se mencione, por ejemplo, a Stephen King o a Groucho Marx; el problema es que casi todas las referencias literarias en las que se mueve con alguna seguridad el autor son angloamericanas. Sus críticos son Johnson, Coleridge, Hazlitt y Chesterton. Los autores no ingleses ni americanos más citados son Nietzsche, Freud y Kierkegaard. Más allá de estas fronteras, sus menciones de autores no angloamericanos son circunstanciales, titubeantes, cautelosas; se advierte que los autores aparecen para ser comparados y para ser condenados, de forma sumaria, por alguna deficiencia, cuyo equivalente se convierte en virtud en William Shakespeare. Concluida la lectura del libro, será harto difícil saber si éste inventó lo humano, pero parece casi seguro que Harold Bloom ha inventado la soledad de Shakespeare. Precisando algo más, podría decirse que el deliberado desdén que muestra el crítico de la crítica literaria del siglo XX termina por crear en este libro un contexto anticuado y remoto, extraño, casi gótico, de la canonicidad de Shakespeare.

El lector, al que sorprenderá el atrevimiento de quien sin mostrar los conocimientos adecuados coloca en la jefatura de una división administrativa de la literatura a un autor concreto, querrá saber a qué obedece esta singular propuesta. ¿Qué justifica la presidencia de William Shakespeare en la república de las letras? La presencia de Shakespeare en la literatura española es insignificante hasta el siglo XX, en la francesa sólo es significativa después del Romanticismo, y no en todos los autores se manifiesta con la misma intensidad (ni siquiera es la más importante en Proust, el autor francés a quien más cita Bloom), al igual que en la alemana; y, en cuanto a la italiana, todo lo que se asocia a lo más grande en esa lengua estaba escrito, virtualmente, antes del nacimiento de Shakespeare. Todo esto sin salir del canon occidental, porque del teatro *Noh*, de *Las mil y una noches* o de la ópera china no se dice en todo el libro una sola palabra que merezca la pena recordar. Sin una argumentación comparatista adecuada, ¿de qué sirven las exaltaciones de Shakespeare donde no puede sino sentirse el peso de una soledad arbitrariamente impuesta?

No creo necesario mencionar que el paladar literario español suele hallar en Shakespeare, como en muchos otros autores ingleses y americanos, una preocupación desmedida por el asunto de la herencia. Hay un exceso de interés en el dramaturgo británico por saber quién se queda con qué, y es este un asunto que, del romancero a la generación del 98, del *Lazarillo* a *Las soledades*, o, en fin, de las *Coplas a la muerte de*

*su padre a Don Quijote*, por mencionar algo de la variedad hispánica, apenas ha atraído a lectores y escritores en español. Pero, además, hay otros motivos por los que Shakespeare no puede ocupar ese lugar al que lo aúpa Harold Bloom. La sola mención de los escasos escritores contemporáneos que recuerda el crítico americano, aunque sea de pasada, muestra todo aquello del mundo moderno que no conoció Shakespeare: el mundo de la clase media, del ascenso de la burguesía, de la representación política, de los ideales de emancipación social, de los derechos del individuo, de las reivindicaciones de los derechos de las mujeres, del conocimiento del cuerpo y la mente humanos, de la infancia, de los progresos científicos, de la historia, de la antropología comparada, de la naturaleza y el paisaje, de las refinadas descripciones psicológicas de la narrativa ochocentista. Sin creaciones artísticas sobre todos estos asuntos, ¿qué canonicidad moderna o posmoderna puede reclamar nadie? ¿De qué mundo es ese canon?

La verdad es que lo irritante del problema del canon, cuya importancia no discuten precisamente las escuelas críticas radicales que tanto denuesta Harold Bloom, y que, diga lo que diga el crítico americano, siguen empeñadas en estudiar la significación de la obra de Shakespeare, es que, al amparo de una calificación política interesada, se secuestre el nombre de determinados autores, el de Shakespeare en este caso, como si representaran precisamente las ideas políticas de quienes erigen el canon en baluarte de la civilización occidental. ¿Se sentiría satisfecho Shakespeare en la presidencia de la asamblea general de Canon?, se preguntará más de un lector. Malo es que se subordine la obra al autor, pero peor ha de parecer que el traído y llevado asunto del canon sea, a la postre, un problema específico del mundo editorial estadounidense, y no una reacción contra los estudios culturales. Las universidades americanas, por su parte, han aceptado, cuando no la han propiciado, la responsabilidad de orientar a sus lectores mediante colecciones de textos acerca de los cien mejores libros del universo, los mejores autores de la lengua inglesa, los más eminentes pensadores, las mejores novelas del siglo XX, los diez mejores novelistas de todos los tiempos, etc. Colecciones de este tipo tienen un consolidado atractivo para lectores que prefieren delegar en la institución de turno sus decisiones de índole literaria. Harold Bloom, no obstante, no llega a los extremos a los que han llegado otros defensores del canon, como Edward D. Hirsch, autor de *Cultura literaria. Lo que deben saber los americanos*, libro al que hace más que notable una abigarrada lista de cinco mil conceptos, fechas, frases y nombres fundamentales que debe reconocer el lector culto, de la que, como sencilla muestra de las virtudes culturales que atesora, diré que acoge en su número el nombre de Francisco Franco, la fórmula del agua (H<sub>2</sub>O) y a Caperucita Roja. Sin llegar a esos extremos de afán documental, el libro de Harold Bloom es síntoma de la misma clase de preocupación.

Lo relativo al segundo gran apartado en el que puede dividirse el estudio de Harold Bloom se desmenuza en la descripción de la obra dramática de Shakespeare, a la que hace compañía alguna mención circunstancial de los poemas, especialmente de los sonetos. Cualquiera puede darse cuenta de que la decisión de describir toda la obra dramática del autor inglés presentará, de manera inevitable, diferentes variaciones de un mismo problema: el desajuste. Habrá ocasiones en que Shakespeare no esté a la altura de su nombre, habrá otras en que Harold Bloom no esté a la altura de la obra que comenta, y otras, en fin, en que se den todos los cambios de posición relativa entre Shakespeare y Harold Bloom. Por ejemplo, ¿por qué tiene que incluir el crítico un

comentario sobre *Enrique VIII*? El propio Bloom dice que «Shakespeare, cansado de su propio genio, deshace aquí la mayor parte de lo que había inventado». Bloom reproduce en su crítica el cansancio que imputa al autor. Respecto de *La doma de la fiera*, cruz de feministas, se le informa al lector de que «las mujeres tienen un sentido más veraz de la realidad» (!) ¿Qué decir de *Los dos hidalgos de Verona* y de *Las alegres comadres de Windsor*? Valga la primera como ejemplo de obra de la que el crítico tiene que escribir porque está en el catálogo, y valga la segunda como ejemplo de aquella situación en la que el crítico queda considerablemente por debajo del texto al que dirige su atención. La obra *Los dos hidalgos de Verona* «merecería descartarse», según Bloom, y, según Bloom, «*Las alegres comadres de Windsor* se sitúa por debajo de ella [de *Los dos hidalgos de Verona*], a mi juicio, pues es bazofia».

Si alguien espera hallar en la descripción de *Hamlet* la relación de esos cambios, de «las alteraciones causadas no sólo por defectos o decaimientos, sino efectuadas también por la voluntad, y por las vulnerabilidades temporales de la voluntad», se llevará una sorpresa. En el personaje que mejor representa las virtudes del talento dramático del autor debería hallarse el ejemplo más refinado de la invención de lo humano. A lo largo del casi medio centenar de páginas que el crítico dedica a *Hamlet*, el lector aguardará pacientemente la invención de lo humano, y hallará, en las dos últimas páginas de este ensayo, unas sucintas consideraciones en las que se afirma que lo que mejor distingue al príncipe es su capacidad metamórfica; mientras que su atractivo, como personaje de la alta tragedia, reside en el hecho de que ninguno parece más libre que él. Respecto de los cambios del príncipe, Harold Bloom dirige la atención del lector al hecho de que, al presentarse sobre el escenario, Hamlet parece un estudiante de veinte años, mientras que en el acto V debe de tener treinta, «después de un intermedio de unas cuantas semanas como mucho», pero, según el crítico de Yale, «nada de esto importa». ¿Qué es lo que importa, pues? ¿De qué invención y de qué humanidad se habla en este libro? Viendo cómo trata Harold Bloom sus propias ideas, el lector puede llegar a sentir grave preocupación por el trato que podría dar a quien discrepe de él.

Sin embargo, si hay algo verdaderamente valioso en este libro, es el punto de ebullición crítica con el que se analizan las treinta y siete obras dramáticas de William Shakespeare. No todo el mundo estará de acuerdo, y habrá quien considere que, después de tanta promesa, el análisis de *Hamlet* no es satisfactorio; quizá su insistencia en lo inconmensurable de la gloria del príncipe danés lo hace aparecer demasiado remoto, extraño o, peor aún, incomprensible. El príncipe es un «charco de reflejos», un «conjunto de contrastes», «un espejo», es decir, nada y todo, lo que quiera el lector. La verdad es que parece como si el crítico americano estuviera sólo dispuesto a entender a aquellos personajes que mejor rimen con su sensibilidad y sus gustos personales. El análisis de sus *Hamlet* y *Macbeth*, con sus despliegues de superflua erudición, sus comentarios sobre influencias y descripciones de intrincadas transmisiones textuales, no sacará al lector de su indiferencia, pero el análisis de *Yago*, del rey *Lear* y, sobre todo, de *Falstaff*, sí que dan la medida de sus gustos y aun de sus pasiones. El libro habría ganado mucho si su autor se hubiera dejado seducir por su desafortunada energía falstaffiana, y si se hubiera limitado a estos personajes, a los personajes que mejor conoce o entiende. Pero, no: tenía que escribir de todo y de todos. En el texto sobrenadan claves personales de preferencias y temores. Entre las preferencias debe consignarse el deseo de ser considerado un retrato de Falstaff: «Soy

bastante decimonónico para encontrar en Falstaff el retrato del artista viejo: supremamente inteligente, furiosamente cómico, bastante benigno, increíblemente vivo, desoladamente enamorado al modo del poeta de los Sonetos, rechazado y abandonado». Entre los temores señalaré el de que el autor, Harold Bloom, llegue a confundirse con «una parodia de Falstaff».

Este estudio, en fin, muy probablemente no ingresará en el exigente club de la bibliografía crítica shakespeariana, pero recomiendan esta obra su energía verbal, su arbitraria capacidad de sugerencia, la pasión analítica, el entusiasmo que señala la existencia de un irresistible magma volcánico que se traduce en majestuosos géiseres verbales. Quizá el talento crítico quede por debajo de estas cualidades expresionistas, pero, a cambio, el espectáculo, sin duda, merece la pena.

El talento crítico de Harold Bloom, para quien no haya quedado del todo satisfecho con el voluminoso estudio sobre Shakespeare, se muestra también en escaparates más ecuménicos. En *El futuro de la imaginación*, por ejemplo. Este libro reúne un par de docenas de estudios de diferentes autores, entre los que se cuentan, por ejemplo, D. H. Lawrence, Virginia Woolf, Franz Kafka o Miguel de Cervantes; estos estudios concluyen en José Saramago. Los ensayos, exceptuado el último, el dedicado al escritor portugués, aparecieron previamente en inglés, como estudios introductorios para recopilaciones críticas de la serie de estudios literarios *Chelsea Editions*, pero tanto el prólogo como el estudio de Saramago fueron inicialmente conferencias. Este libro, no me cabe duda, pide una clase de lector ya vacunado en las fogosas páginas consagradas a Shakespeare por Harold Bloom. Si el lector del libro sobre Shakespeare se sintió decepcionado porque la invención de lo humano no llegaba a asomar en el horizonte de las inquietudes de Bloom, desde luego no se sentirá decepcionado por la nueva paradoja que albergan estas páginas: el futuro de la imaginación consiste en su pasado. «Puesto que toda la literatura imaginativa está implícita en Shakespeare, él es quien, mejor que Beckett o Borges, puede darnos una pista sobre el futuro.» Medidos por el rasero de Shakespeare, ¿quién no exhibirá deficiencias? ¿Quién no tendrá fallos o se desviará de lo verdaderamente importante? Stendhal, por ejemplo, «sabe que no es Shakespeare; él no puede escribir como escribe la vida». Molière, ¿no puede servirnos para establecer la prelación en la subclase de los dramaturgos?: «Después de Shakespeare, los principales dramaturgos occidentales son Molière e Ibsen. Racine, Schiller, Strindberg y Pirandello, todos tienen sus partidarios, y Racine en particular es un artista magnífico, pero Molière parece la única alternativa válida a Shakespeare, aunque no se necesite ninguna». ¿El lector siente la necesidad de introducir algo de orden en el gremio de los novelistas?: «Cervantes, el primer novelista, y Proust y Joyce, los últimos, tienen un punto en común con Tolstói, a saber: que todos trascienden la forma de la novela. *Don Quijote* es la comedia metafísica de la psique española, y Proust y Joyce se reparten entre ellos la psique de Occidente del siglo XX. Los tres -Cervantes, Proust y Joyce- tienen aliento e impulsos épicos. En mitad de la tradición novelesca, el maestro indiscutible fue Tolstói, más que Goethe, Dickens, Balzac o Manzoni, por no mencionar a Henry James, que, no sin temeridad, prefería Turgéniev a Tolstói». La verdad es que un canon concebido, no sin temeridad, como una variante del escalafón regulada por las normas del medallero olímpico, tiene mucho de pueril. Parece poco preocupante, junto a esto, que la crítica de los autores se disuelva en un rosario de anécdotas y opiniones más propias de una tertulia literaria; y, en fin, parece todavía menos preocupante que la misión de sacerdote literario de la que se ha

investido el propio Bloom descienda finalmente a una apología del nacionalismo autonómico (es impagable esa reflexión sobre las tradiciones catalanas amenazadas «por el fascismo castellano»). Pero, como digo, si la idea de un canon, explicada y defendida por Harold Bloom, consiste en ordenar a los escritores en función de unas potencias imaginativas insuficientemente descritas, entonces este canon, en su versión secularizada o gnóstica, se parece mucho al que proponía Nicolás González Ruiz en su celebrada *6.000 novelas: crítica moral y literaria* (Madrid, Acción Católica Española, 1952). Quienes se oponen a las formas vigentes de la canonicidad no pueden sino celebrar que el defensor del canon más favorecido por los medios de comunicación sea Harold Bloom.