

La deuda, la enfermedad y la guerra Una modesta vindicación de Harold Bloom

Mario Rucavado

Cuando Harold Bloom murió el pasado 14 de octubre, pocos lo lamentaron y más de uno debe haberse sorprendido de que siguiera vivo. Es comprensible: hace mucho que Bloom, por decisión propia, devino un fósil académico al margen de las discusiones contemporáneas sobre literatura. Eligió el papel de opositor permanente a toda una serie de perspectivas (estudios de género, poscoloniales, etc.) que le parecían reñidas con la valoración puramente estética de la literatura, y su oposición se manifestó, a menudo, bajo la forma del berrinche. George Steiner, muerto el 3 de febrero, probablemente haya sido más llorado (al menos un poco): aunque de la misma estirpe, un humanista de la vieja escuela y un patriarca del canon más ortodoxo, pudo envejecer de manera más elegante y no adoptó una perspectiva tan hostil hacia las nuevas tendencias de la crítica. Supo, por lo menos, mantener un volumen decoroso al hablar.

Si hay un libro que resume la posición de Bloom como el ogro de la vieja escuela, sin duda se trata de *El canon occidental*. En este libro y en *Shakespeare, la invención de lo humano*, Bloom dibuja un canon irreversiblemente anglocéntrico y, sobre todo, extremadamente reductivo donde todos los demás autores se convierten en un anticipo o una repetición de temas y personajes shakespearianos, a excepción de dos o tres (Dante, Cervantes, Molière) que ofrecen una módica competencia. Lo que en manos de un ironista podría ser una metáfora simpática se vuelve una tesis literal que conlleva una visión sumamente empobrecedora de la historia literaria.

Probablemente no debiera habersele prestado tanta atención a una obra que, en primer lugar, era explícitamente un libro de divulgación (y, por lo tanto,



Fig. 1: Gustave Doré, ilustración para *Paradise Lost*

manejaba un lenguaje y una profundidad de análisis más bien modestos) y, en segundo lugar, en buena medida buscaba trolearse (para traer el gesto a nuestros días) a los sectores que inmediatamente lo denunciaron. Quizá la relevancia que se le dio obedeció a la necesidad que se tenía de un enemigo claro contra el cual disparar; en ese sentido, el libro cumplió efectivamente su rol de bestia negra. Esto probablemente no le haya molestado a Bloom, y acaso sea superfluo rescatarlo de un malentendido que él mismo provocó.

Sin embargo, sería quizá no injusto pero sí lamentable que su producción anterior quede relegada a la intrascendencia. Antes de ser el pontífice de la ortodoxia canónica, Bloom fue un joven crítico que, junto con Northrop Frye, M. H. Abrams y otros, rescató la poesía romántica del descrédito en el que la tenían sumida los herederos de T. S. Eliot; más adelante fue uno de los críticos anglosajones más abiertos a las corrientes críticas continentales, en particular la deconstrucción; finalmente, algún mérito iconoclasta debe tener el haber planteado que el texto yahvista, especie de *ur-poema* del cual se derivarían las partes más potentes del Génesis, el Éxodo y el libro de Números, tuvo por autora a una mujer, cuya obra habría sido distorsionada por la casta sacerdotal.

Lo que me interesa rescatar es la parte “central” de su producción, tanto en el sentido estrictamente cronológico (libros publicados en los setenta y ochenta) como en su potencia crítica. Su etapa romántica es valiosa pero no superior a los libros de Frye, Abrams y el resto; sus años posteriores, como ya dijimos, se agotan en la divulgación y el berrinche. Si Bloom escribió algo por lo que merezca ser recordado, se trata de la serie de libros que inaugura *La angustia de las influencias* y prosigue con *Un mapa de la dislectura*, *Poesía y represión* y *Cábala y crítica*, donde desarrolló su teoría de la influencia poética.

Los referentes de Bloom al desarrollar esta teoría son antes que nada Freud y Nietzsche (en particular *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*), y la visión del canon que implica está muy lejos de *El canon occidental*. No encontramos aquí un listado estanco (aunque sí algunas genealogías) sino un campo de batalla donde los poetas combaten entre sí y, sobre todo, con las generaciones pasadas, por alcanzar la prominencia poética. Por ser, dicho de otro modo, los más fuertes. Frente a la visión clasicista, típica del humanis-

mo¹, que plantea que la “herencia” es algo relativamente transparente, donde los poetas jóvenes eligen sus modelos de manera más o menos autónoma, Bloom plantea la idea, bastante más incómoda, de que son los poetas del pasado los que eligen a los jóvenes, que a partir de entonces deben entablar una lucha a muerte contra sus predecesores.

En el pasaje más memorable de *La angustia de las influencias* se postula al Satanás de Milton como el arquetipo del poeta moderno a través de una lectura alegórica del *Paraíso perdido* en la que Dios padre es el predecesor, Satanás el poeta fuerte que lucha contra él y Adán el poeta joven en su momento de debilidad, cuando todavía no encontró su propia voz. La poesía moderna, según Bloom, puede entenderse a la luz de dos declaraciones de Satanás: “Del tiempo en que no fuimos no hay noticia” y “Ser débil es miserable”. La poesía comenzaría, al igual que la épica de Milton, en plena caída; el poeta es consciente de haber sido Dios y Hombre, y de estarse alejando de sí mismo.

“Ser débil es miserable”, dice el ángel caído a Belcebú, su camarada de armas en cuyo rostro lee sus propias heridas, su propia pérdida, su propia devastación. Cuando se eleva en el suelo del infierno, Satanás tiene ante sí una elección: puede intentar un armisticio y una reconciliación con Dios padre, como propone Belcebú, o puede mantenerse en pie de guerra, aceptar la pérdida y explorar qué es posible dentro de ella. Este, según Bloom, es el camino del poeta fuerte, cuya obra no es sino una larga guerra contra el pasado: en palabras de William Blake, “I must create a system or be enslaved by another mans; I will not reason and compare: my business is to create”.

La otra declaración viene después en el poema aunque sea cronológicamente anterior: es la respuesta de Satanás a Abdiel, el único ángel que, entre sus tropas, se mantiene fiel a Dios padre. Abdiel plantea que es absurdo rebelarse contra aquel que los hizo; Satanás directamente rechaza la idea de creación y plantea que “nos concibió y enderezó / nuestra propia facultad vivífica”. Para Bloom, esta negación del origen está en la raíz de todo gran poeta pero inevitablemente entraña una dolorosa separación de ese origen. El poeta que, como Abdiel, no traicione al padre no será capaz de encontrar una voz propia, y es el arquetipo del crítico, aquel para quien la lectura fiel será el objetivo máximo.

¹ Y también de clasicismos como el de T. S. Eliot, némesis crítico de Bloom.

El poeta fuerte no acepta esa condición de ente secundario, tardío, dependiente. Eso es, en términos de Bloom, lo que implica haber nacido de otro ser, ser el descendiente de alguien más. En una cultura cuya riqueza se ha vuelto excesiva, una cultura que parece no necesitar de nuevos aportes, el poeta joven puede sentirse superfluo, y es por eso que para volverse fuerte debe negar esta realidad y generarse un espacio en el sobrepoblado reino de la poesía. Esto requiere cierto grado de autoengaño y perversión; de hecho, para Bloom el buen poeta es, inevitablemente, un mal lector. El buen poeta es aquel que lee mal por necesidad, porque se le va la vida en ello.

El término que Bloom utiliza para esta práctica es *misreading*, traducido como *dislectura*, y lo define como parte de la práctica más amplia del revisionismo intelectual. Si en la herejía se relee por completo la doctrina ortodoxa a partir de un cambio de énfasis, el revisionismo procede de manera más sutil: sigue la doctrina hasta un punto determinado y se aparta en ese lugar, argumentando que fue allí donde el predecesor se equivocó². El poeta joven encuentra su ser más íntimo en la poesía del maestro, y su reacción frente a la humillación que implica encontrar su esencia más íntima en un ser externo consiste en la distorsión y perversión de la obra del maestro; en revisarla, en decretar que cometió un error, o no fue suficientemente lejos, o fue demasiado lejos y debe ser corregida, aun si nada de esto será “cierto” para un lector fiel. Solo de semejante esfuerzo puede nacer un poeta fuerte; es decir, un poeta capaz de generar angustia en otros.

Resulta evidente que esta forma de concebir la influencia lleva a pensar un canon dinámico, no una lista cerrada, un canon que puede ser (hasta cierto punto) reescrito según la descendencia de un escritor fructifique o escasee. No deja de ser, por supuesto, una visión inmanentista del canon, donde la potencia estética es el criterio dominante, y cualquier distorsión institucional es pasible de ser corregida con el paso del tiempo. No hay, aquí, el reconocimiento de las jerarquías sociales que elevan a ciertos grupos y oprimen a otros, y el modo en que esto influye en la construcción del canon; en todo caso, está la posibilidad

² Marx, quien cambia por completo los términos de la filosofía hegeliana aunque preserva buena parte de su forma, probablemente sea un hereje. Fichte, quien insiste en que escribe dentro de la filosofía kantiana y que no quiere más que completar a su maestro, es un revisionista. Dicho sea de paso, me resultaría enormemente interesante una aplicación de la teoría de las influencias a las relaciones entre filósofos, que tan a menudo procedieron de manera (metafóricamente) filial.

de que un autor en principio ignorado cobre relevancia más adelante por la aparición de escritores nuevos en quienes renazca.

Valga un ejemplo argentino. Se ha dicho, con justicia, que el hecho de que Silvina Ocampo haya sido menos leída que Adolfo Bioy Casares es un claro ejemplo del sesgo machista de la crítica literaria y la institución académica, ya que su literatura es más original y potente que la de Bioy. Desde la teoría de Bloom, esta distorsión se corregiría con el tiempo al surgir nuevos escritores influidos por Ocampo en mayor medida que por Bioy. Dada la relevancia para la transmisión literaria de las instituciones (donde tanto pesan lo sesgos y prejuicios), esta perspectiva es sin lugar a dudas ingenua. De todos modos habría que pensar si el hecho de que Ocampo haya reconquistado su lugar en el podio se debe a los críticos o, más bien, a los escritores actuales en quienes puede rastrearse su eco.

Desde los estudios de género se ha hecho una crítica más amplia a la teoría de las influencias, en particular a su falocentrismo implícito. La historia de la poesía que imagina no es muy distinta de la imagen mítica de Cronos castrando a Urano y siendo, a su vez, castrado por Zeus: la usurpación de la potencia creadora, así como la negación del padre, sigue un esquema demasiado patriarcal. Pero una discusión en estos términos es muy distinta (y mucho más enriquecedora) que pelear por cuántas escritoras incluyó Bloom en una lista arbitraria. Los conceptos de “influencia poética” y “dislectura” tienen sus limitaciones pero también su utilidad, y pueden perfectamente formar parte de una caja de herramientas contemporánea.

Hay que distinguir este enfoque del mero rastreo de fuentes, o de los análisis del pastiche y la parodia a la manera de *Palimpsestos* de Genette. A menudo las referencias más obvias en una obra son intrascendentes a la hora de determinar el predecesor contra el cual lucha un texto. *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, de Tom Stoppard, hace de *Hamlet* su intertexto explícito, pero la obra shakespeariana no es, por mucho, la influencia principal. Este papel le corresponde a *Esperando a Godot* de Beckett: en la obra de Stoppard, Rosencrantz y Guildenstern son otros dos Vladimir y Estragón, deambulando por el escenario mientras esperan a una figura (Godot, Hamlet) para la cual claramente son irrelevantes.

Leer a un autor a contrapelo de las intenciones permite evitar el error de tomar

demasiado al pie de la letra la manera en que se presenta a sí mismo. Un caso bastante evidente, a mi juicio, es el de Ricardo Piglia quien, en la posición de escritor y crítico, elaboró toda una teoría que toma a Borges y Arlt como los dos polos entre los cuales se desarrollaría la literatura argentina; unir a ambos sería, según su perspectiva, el objetivo oculto de los mejores escritores argentinos que vinieron después. No es muy difícil darse cuenta que ese no es el proyecto de la literatura argentina sino el del propio Piglia, y que su reivindicación de Arlt (cuyos ecos son bastante difíciles de hallar en su obra) no es sino una manera de defenderse de la influencia de Borges, que es sin lugar a dudas la más determinante³. La célebre conversación en *Respiración artificial* donde se dice que Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX se vuelve cada vez más cómica conforme pasan los años y el gesto de Piglia revela su verdadera naturaleza: un intento de mandar a Borges al pasado, donde no pueda atormentarlo.

Como puede verse en este ejemplo, la teoría de las influencia implica inevitablemente una perspectiva dialéctica de las obras literarias. “Dialéctica” suele ser uno de esos tropos o comodines intelectuales que se invocan para embellecer el discurso académico sin decir claramente nada pero, en este caso, significa que, en palabras de Bloom, “I do not believe that meaning is produced *in and by* poems, but only *between* poems”. En otras palabras, significa enfocar las relaciones entre los textos, y no los textos aislados, porque un poema no puede recortarse de su transmisión. En los análisis concretos, esto a menudo toma la forma de una genealogía; a veces de poemas (la serie de elegías que se inicia con “Lycidas” de Milton y continúa con “Adonais” de Shelley), a veces de poetas (la línea que va de Wordsworth, a Keats, a Wallace Stevens). Pero el objetivo no es hacer un árbol familiar: el punto de Bloom es que a un poema (a un poeta) se lo conoce por sus descendientes⁴.

³ Al igual que su reivindicación del policial negro o *hardboiled* norteamericano es un retruque a la pasión borgeana por el policial de enigma inglés. Dicho eso, esta constatación no sería más que el primer paso de un análisis, pues la pregunta que se impone a continuación es qué nos dice la influencia de Borges en Piglia sobre el propio Borges, o incluso qué nos dice *Respiración artificial* sobre la herencia borgeana.

⁴ Es decir que entendemos a Wordsworth a través de Keats y Stevens, y a “Lycidas” a través de “Adonais”. Un ejemplo menos riguroso pero quizá más accesible de este proceso aparece en uno de los capítulos más potables de *Shakespeare, la invención de lo humano*, con la salvedad de que todo lo que Bloom diga sobre autores que no pertenecen a la tradición anglosajona debe tomarse con muchas pinzas. En el capítulo sobre *Otelo* se analiza la figura

Aquí es necesario mencionar que la tradición cabalista también influyó poderosamente en Bloom, en particular la figura de Isaac Luria. “Cábala” originalmente significa “recepción”, y la idea (central en Luria) de que no hay cábala escrita, sino solamente oral (con lo cual la tradición solo se mantiene viva a través de sus continuas reelaboraciones), es retomada por Bloom para postular que solamente nos es posible conocer un poema por sus dislecturas. En lo que podría definirse como una suerte de idealismo literario, ser es ser percibido, lo cual en este contexto significa ser (mal) leído y distorsionado. El poema fuerte lo es porque provoca reacciones o, mejor dicho, otros poemas, y son esos poemas los que nos permiten conocer al original⁵.

Esta manera de encarar la supervivencia literaria le da poco valor a la “lectura fiel” y a la correspondiente figura del archivo, con sus connotaciones de prolijidad y orden. Incluso el canon, como ya se dijo, no encaja bien con ella si se petrifica en una lista en vez de ser un campo de batalla. Ambos conceptos pertenecerían a lo que Nietzsche denominó con desprecio la “historia anticuaria”, mientras que las obras pertenecen o bien a la “historia crítica” (en la fase de su surgimiento) o bien a la “historia monumental” (una vez que han sido canonizadas). Dicho en pocas palabras: el poema fuerte se canoniza o disputa con el canon. El poema débil, en cambio, tiene como destino el olvido o, como mucho, el archivo, un espacio de reserva donde quizá lo rescate un crítico⁶. La historia literaria es impiadosa y se rige por esa célebre frase de Nietzsche, “Los débiles deben perecer”, o, de manera aun más lacónica, “los débiles perecen”, sin que el deber tenga nada que ver con ello.

de Yago a través de sus descendientes: el Satanás de Milton, Stavroguin (y varios otros nihilistas dostoiévskianos), Hedda Gabler y, por último, el Juez Holden de Cormac McCarthy. La naturaleza de cada uno de ellos ilumina diferentes facetas del personaje shakespeariano, de modo que, para un lector actual, Yago es un ser mucho más complejo de lo que era para un lector a fines del S. XVIII, ni qué decir para un espectador inglés que hubiese visto una representación de *Otelo* en el Globo a comienzos del XVII (y no, los ecos de Menard no son inocentes).

⁵ En *La angustia de las influencias* Bloom plantea que al poeta no lo engendra su padre sino su descendiente; no existe, como poeta, hasta haber influido en alguien más.

⁶ Bloom aquí no escapa del prejuicio humanista clásico que desmaterializa los intercambios culturales. Al comienzo de *Poesía y represión* plantea: “Jacques Derrida asks a central question in his essay on ‘Freud and the Scene of Writing’: ‘What is a text, and what must the psyche be if it can be represented by a text?’ My narrower concern with poetry prompts the contrary question: ‘What is a psyche, and what must a text be if it can be represented by a psyche?’”.

Bloom, en este sentido, sería una especie de humanista gnóstico. Si George Steiner, de manera ortodoxa, ve en el pasado un tesoro a preservar y del cual es posible (o más bien necesario) nutrirse para enfrentar el futuro, Bloom entiende que, si la herencia cultural es un tesoro, lo es a la manera de los tesoros legendarios que llevan aparejada una maldición, como el oro de los Nibelungos o las arcas llenas de joyas y genios asesinos de las *Mil y una noches*. De este modo, el ideal humanista de un diálogo a través de los siglos entre las obras y los autores se ve reemplazado por las metáforas más sombrías del combate, la enfermedad y la deuda: la tradición, más que una herencia, es hipoteca que hay que pagar, e incluso a los poetas más fuertes les resulta arduo equilibrar la cuenta. O, como plantea otro pasaje de Bloom que en estos días tiene una resonancia particular: “La influencia es *influenza*: una enfermedad astral. Si la influencia fuera saludable, ¿quién podría escribir un poema?”.