

Harold Bloom

El canon occidental

La escuela y los libros de todas las épocas

Traducción de Damián Alou



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

PREFACIO Y PRELUDIO

Este libro estudia a veintiséis escritores, necesariamente con cierta nostalgia, puesto que pretendo aislar las cualidades que convierten a estos autores en canónicos, es decir, en autoridades en nuestra cultura. El «valor estético» se considera a veces más una idea de Emmanuel Kant que una realidad, pero a lo largo de toda una vida de lectura no ha sido ésta mi experiencia. Las cosas, sin embargo, se han desmoronado, el centro no se ha mantenido, y cuando uno se ve en medio de lo que solía llamarse «el mundo erudito» sólo encuentra pura anarquía. Poco me interesa remedar las guerras culturales; todo lo que tengo que decir acerca de nuestras miserias actuales se halla en el primer capítulo y en el último. Lo que deseo aquí es explicar la organización de este libro y justificar mi elección de estos veintiséis escritores entre los numerosos centenares que forman parte de lo que en tiempos se consideró el canon occidental.

Giambattista Vico, en sus *Principios de una ciencia nueva*, postulaba un ciclo de tres fases —Teocrática, Aristocrática, Democrática—, seguidas de un caos del cual finalmente emergería una Nueva Edad Democrática. Joyce hizo un magnífico uso seriocómico de Vico al organizar *Finnegans Wake*, y yo he seguido la estela de su Estela,¹ con la excepción de que he omitido la literatura de la Edad Teocrática. Mi secuencia histórica comienza con Dante y concluye con Samuel Beckett, aunque no siempre he seguido un estricto orden cronológico. De este modo, he iniciado la Edad Aristocrática con Shakespeare porque es la figura central del canon occidental, y a continuación lo he estudiado en relación con casi todos aquellos, desde

1. *Wake* significa tanto «despertar» como «estela». (N. del T.)

Chaucer a Montaigne, que dejaron huella en su obra, a través de muchos de aquellos en quienes influyó —Milton, el Dr. Johnson, Goethe, Ibsen, Joyce y Beckett entre ellos—, y también a través de aquellos que intentaron rechazarle: Tolstói en particular, junto con Freud, quien se apropió de Shakespeare al tiempo que insistía en que era el conde de Oxford quien había escrito las obras de «el hombre de Stratford».

La selección no es tan arbitraria como puede parecer. Los autores han sido elegidos tanto por su sublimidad como por su naturaleza representativa: se puede escribir un libro sobre veintiséis autores, pero no sobre cuatrocientos. Ciertamente, los escritores occidentales más importantes desde Dante están aquí: Chaucer, Cervantes, Montaigne, Shakespeare, Goethe, Wordsworth, Dickens, Tolstói, Joyce y Proust. Pero ¿dónde están Petrarca, Rabelais, Ariosto, Spenser, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake, Pushkin, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostoievski, Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Chéjov, Yeats, D. H. Lawrence y muchos otros? He procurado que los cánones nacionales quedaran representados por sus figuras cruciales: Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth y Dickens por parte de Inglaterra; Montaigne y Molière por Francia; Dante por Italia; Cervantes por España; Tolstói por Rusia; Goethe por Alemania; Borges y Neruda por Hispanoamérica; Whitman y Dickinson por Estados Unidos. Los dramaturgos más importantes están presentes: Shakespeare, Molière, Ibsen y Beckett; también los novelistas: Austen, Dickens, George Eliot, Tolstói, Proust y Woolf. El Dr. Johnson aparece como el más grande de los críticos literarios occidentales; sería difícil encontrarle rival.

Vico no postulaba una Edad Caótica antes del *ricorso* o regreso de una segunda Edad Teocrática; pero a nuestro siglo, mientras finge proseguir la Edad Democrática, nada puede caracterizarlo mejor que el adjetivo de caótico. Sus escritores clave son Freud, Proust, Joyce, Kafka: ellos personifican el espíritu literario de nuestra época. Freud se consideraba un científico, pero pervivirá como un gran ensayista, al igual que Montaigne o Emerson, no como el fundador de una terapia ya desacreditada como (o elevada a) un episodio más en la larga historia del chamanismo. Ojalá hubiera espacio para más poetas modernos, además de Neruda y Pessoa, pero ningún poeta de nuestro tiempo ha igualado *En busca del tiempo perdido*, *Ulises* o *Finnegans Wake*, los ensayos de Freud o las parábolas y relatos de Kafka.

Con la mayoría de estos veintiséis escritores he intentado enfrentarme directamente a su grandeza: preguntar qué convierte al autor y las obras en canónicos. La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña. Walter Pater definió el Romanticismo como la suma de la extrañeza y la belleza, pero creo que con tal formulación caracterizó no sólo a los románticos, sino a toda escritura canónica. El ciclo de grandes obras va desde *La divina comedia* hasta *Fin de partida*, de lo extraño a lo extraño. Cuando se lee una obra canónica por primera vez se experimenta un extraño y misterioso asombro, y casi nunca es lo que esperábamos. Recién leídas, *La divina comedia*, *El paraíso perdido*, *Fausto*. *Segunda parte*, *Hadji Murad*, *Peer Gynt*, *Ulises* y *Canto general* tienen en común esa cualidad misteriosa, esa capacidad de hacerte sentir extraño en tu propia casa.

Shakespeare, el más grande escritor que podremos llegar a conocer, a menudo da la impresión contraria: nos lleva a la intemperie, a tierra extraña, al extranjero, y nos hace sentir como en casa. Su poder de asimilación y contaminación es único, y constituye un perpetuo reto a la puesta en escena y a la crítica. Me parece absurdo y lamentable que la crítica actual de Shakespeare —«materialista cultural» (neomarxista); «neohistoricista» (Foucault); «feminista»— haya desertado de ese reto. La crítica shakespeariana se ha olvidado por completo de su supremacía estética e intenta reducirlo a «las energías sociales» del Renacimiento inglés, como si no existiera una verdadera diferencia de mérito estético entre el creador de Lear, Hamlet, Yago, Falstaff, y discípulos como John Webster y Thomas Middleton. El mejor crítico inglés vivo, Sir Frank Kermode, en sus *Formas de atención* (1985) ha proclamado la más clara advertencia que conozco sobre el destino del canon, es decir, sobre el destino de Shakespeare:

Los cánones, que niegan la distinción entre saber y opinión y son instrumentos de supervivencia contruados para que resistan el tiempo, no la razón, son por supuesto deconstructibles; si la gente creyera que tales cosas no deben existir, probablemente encontraría el modo de destruirlas. Su defensa ya no puede ser asumida por un poder institucional central; ya no pueden ser obligatorios, aunque, de no existir, resulta difícil imaginar cómo

las instituciones académicas podrían llevar a cabo sus actividades normales, incluida la contratación de profesores.

La manera de destruir el canon, tal como indica Kermode, no es ningún secreto, y el proceso está ya bastante avanzado. No me interesa, como este libro dejará claro repetidamente, el actual debate entre los defensores del ala derecha del canon, que desean preservarlo en virtud de sus supuestos (e inexistentes) valores morales, y la trama académico-periodística, que he bautizado como Escuela del Resentimiento, que desea derrocar el canon con el fin de promover sus supuestos (e inexistentes) programas de cambio social. Espero que este libro no se convierta en una elegía al canon occidental, que quizá, en algún momento, sea todo lo contrario, y que la barahúnda de lemmings deje de lanzarse en pos de su propio exterminio. En el catálogo de autores canónicos con que concluye el libro, y en particular en el de nuestro siglo, he aventurado una modesta profecía por lo que concierne a las posibilidades de supervivencia.

Un signo de originalidad capaz de otorgar el estatus canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características. Dante es el mayor representante de la primera posibilidad, y Shakespeare un fenomenal ejemplo de la segunda. Walt Whitman, siempre contradictorio, participa de ambos lados de la paradoja. Después de Shakespeare, el mayor representante de esa extrañeza asumida es el primer autor de la Biblia hebrea, la figura denominada el Yahvista o J por los estudiosos de la Biblia del siglo XIX (la «J» procede de la manera en que los alemanes escriben la palabra hebrea Yahvé, o Jehová en inglés, el resultado de un antiguo error de transcripción). J, al igual que Homero una persona o personas extraviadas en un oscuro recodo del tiempo, parece que vivió en Jerusalén o sus alrededores hace unos tres mil años, mucho antes de que Homero viviera o fuera inventado. Quién fue ese J primigenio, es probable que nunca lo sepamos. Yo especulo, sobre una base literaria puramente interna y subjetiva, que J bien pudo haber sido una mujer de la corte del rey Salomón, un lugar de sofisticada cultura, considerable escepticismo religioso y gran complejidad psicológica.

Un avisado reseñista de mi obra *El libro de J* me reprendió por

no haber tenido la audacia de ir hasta el final e identificar a J con Betsabé, la reina madre, una mujer hitita que el rey David tomó tras haberlo dispuesto todo para que su marido, Uriah, muriera en el campo de batalla. Me alegra aceptar esa sugerencia, aunque sea con cierto retraso: Betsabé, la madre de Salomón, es una admirable candidata. La sombría visión que nos ofrece del catastrófico hijo y sucesor de Salomón, Rehoboam, implícita durante todo el texto yahvístico, resulta de este modo fácil de explicar; al igual que su irónica presentación de los patriarcas hebreos, y su afecto por algunas de sus esposas y por mujeres forasteras como Hagar y Tamar. Además, es una soberbia ironía a lo J que el autor inaugural de lo que acabaría convirtiéndose en la Torá no fuera un israelí, sino una mujer hitita. A partir de ahora me referiré al Yahvista como J o Betsabé.

J fue la autora de lo que ahora conocemos como Génesis, Éxodo y Números, pero lo que ella escribió fue censurado, revisado y a menudo abrogado o distorsionado por una serie de redactores a lo largo de cinco siglos, culminando con Ezra, o uno de sus seguidores, en la época del regreso del exilio babilonio. Estos revisores eran sacerdotes y escribas culturales, y parece que se quedaron escandalizados por la libertad e ironía con que Betsabé retrató a Yahvé. El Yahvé de J es humano, demasiado humano: come y bebe, suele perder los nervios, se regocija en sus propias maldades, es celoso y vengativo, proclama su justicia mientras constantemente elige a sus favoritos, y se convierte en un caso grave de ansiedad neurótica cuando extiende su bendición, que hasta entonces recaía sólo sobre una élite, a toda la multitud israelí. Para cuando lidera a esa enloquecida y sufrida horda a través del desierto del Sinaí, se ha vuelto tan demente y peligroso, para él mismo y para los demás, que el escritor J merece ser calificado del mayor blasfemo de todos los autores que en el mundo han sido.

La saga de J concluye, que nosotros sepamos, cuando Yahvé, con sus propias manos, entierra a su profeta Moisés en una tumba sin nombre, tras negarse a que los prolongados sufrimientos del líder de los israelitas tengan más recompensa que un atisbo de la Tierra Prometida. La obra maestra de Betsabé es su relato de las relaciones entre Yahvé y Moisés, una narración que está por encima de la ironía o la tragedia, y que va desde la sorprendente elección de un profeta reacio por parte de Yahvé hasta su intento, carente de motivo, de asesinar a Moisés, y las subsiguientes penalidades que afligen tanto a Dios como a su instrumento.

La ambivalencia entre lo divino y lo humano es uno de los grandes hallazgos de J, otro signo de originalidad tan permanente que apenas lo reconocemos, puesto que las historias que Betsabé contó nos han absorbido. La conmoción fundamental implícita en esta originalidad artifice del canon llega cuando nos damos cuenta de que la adoración occidental a Dios —por parte de judíos, cristianos y musulmanes— es la adoración a un personaje literario, el Yahvé de J, bien que adulterado por devotos revisionistas. Las únicas conmociones comparables que conozco ocurren cuando nos damos cuenta de que el Jesús amado por los cristianos es un personaje literario en gran medida inventado por el autor del Evangelio de Marcos, y cuando leemos el Corán y oímos sólo una voz, la voz de Alá, recogida en todo detalle y sin perder una coma por la audacia de su profeta Mahoma. Quizá algún día, ya bien entrados en el siglo XXI, cuando el mormonismo se haya convertido en la religión dominante de, por lo menos, el oeste de Estados Unidos, aquellos que nos sucedan experimenten una cuarta conmoción al enfrentarse a la osadía del auténtico profeta americano, Joseph Smith, en sus visiones definitivas, *La perla de gran valor* y *Doctrinas y alianzas*.

La extrañeza canónica puede existir sin la conmoción de tal audacia, pero el aroma de la originalidad debe flotar sobre cualquier obra que de modo inapelable gane el agón con la tradición y entre a formar parte del canon. En la actualidad, nuestras instituciones educativas están atestadas de resentidos idealistas que denuncian la competencia tanto en la literatura como en la vida, pero, según todos los antiguos griegos, estética y agonística son una sola cosa, verdad que posteriormente fue recuperada por Burckhardt y Nietzsche. Lo que Homero enseña es una poética del conflicto, una lección que primero aprendió su rival Hesíodo. Todo Platón, como vio el crítico Longino, procede del incesante conflicto del filósofo con Homero, que queda exiliado de *La república*, aunque en vano, puesto que Homero y Platón siguieron siendo el libro de texto de los griegos. *La divina comedia* de Dante, según Stefan George, fue «el libro y escuela de todas las épocas», aunque eso es algo más cierto para los poetas que para los demás, y sería más adecuado decirlo de Shakespeare, como mostraremos en este libro.

A los escritores contemporáneos no les gusta que les digan que deben competir con Shakespeare y Dante, y aun así esa lucha fue lo que llevó a Joyce hasta la grandeza, hasta una eminencia compartida sólo por Beckett, Proust y Kafka entre los autores modernos occi-

dentales. El arquetipo fundamental de las grandes obras literarias será siempre Píndaro, que celebra las victorias casi divinas de los atletas aristocráticos al tiempo que transmite la sensación de que sus odas a la victoria son, ellas mismas, victorias sobre cualquier otro posible competidor. Dante, Milton y Wordsworth repiten la metáfora clave de Píndaro, consistente en correr para ganar la palma, que es una inmortalidad laica extrañamente contraria a cualquier idealismo religioso. Mucho hay que esforzarse para no ser irónico con el «idealismo», ahora la moda en nuestras universidades y facultades, donde todos los criterios estéticos y casi todos los criterios intelectuales han sido abandonados en nombre de la armonía social y el remedio a la injusticia histórica. En la práctica, la «ampliación del canon» ha significado la destrucción del canon, puesto que entre los escritores que uno estudia ya no se incluyen los mejores independientemente de que por pura casualidad sean mujeres, africanos, hispanos o asiáticos, sino, por contra, los escritores que ofrecen poco más que el resentimiento que han cultivado como parte de su identidad. No hay extrañeza ni originalidad en ese resentimiento; y aunque los hubiera, no sería suficiente para crear herederos del Yavista y Homero, Dante y Shakespeare, Cervantes y Joyce.

Como formulador del concepto crítico que una vez bauticé como «la angustia de las influencias», he visto cómo la Escuela del Resentimiento repetía insistentemente que tal idea se aplicara sólo a los Varones Europeos Blancos y Muertos, y no a las mujeres y a lo que pintorescamente denominamos «multiculturalistas». De este modo, las animadoras feministas proclaman que las mujeres escritoras cooperan entre sí amorosamente como si hicieran ganchillo, mientras que los activistas literarios afroamericanos y chicanos van incluso más lejos al afirmar que se hallan libres de cualquier angustia provocada por la contaminación: cada uno de ellos es Adán al despertarse. No conciben ningún momento en que no fueran como ahora; autocreados, autoengendrados, su genio es sólo suyo. En cuanto que afirmaciones realizadas por poetas, dramaturgos y escritores de ficción en prosa, son saludables y comprensibles, aunque se engañen. Pero, en boca de supuestos críticos literarios, tan optimistas pronunciamientos no son verdaderos ni interesantes, y van en contra tanto de la naturaleza humana como de la naturaleza de la literatura de imaginación. No puede haber escritura vigorosa y canónica sin el proceso de influencia literaria, un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender. Nunca he sido capaz de recono-

cer mi teoría de la influencia cuando es sometida a un ataque, puesto que lo que se ataca no es jamás ni siquiera una atinada parodia de mis ideas. Como demostraré en el capítulo sobre Freud, estoy a favor de una lectura shakespeariana de Freud, no de una lectura freudiana de Shakespeare ni de ningún otro escritor. La angustia de la influencia no es una angustia relacionada con el padre, real o literario, sino una angustia conquistada en el poema, novela u obra de teatro. Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea —y creativa—, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores. Un auténtico escritor canónico puede interiorizar o no la angustia de su obra, pero eso importa poco: la gran obra que uno consigue escribir es la angustia. Este punto ha sido atinadamente expresado por Peter de Bolla en su libro *Hacia una retórica histórica*:

describir la influencia como la novela familiar freudiana resulta una lectura extremadamente débil. Para Bloom, «influencia» es a la vez una categoría tropológica, una figura que determina la tradición poética, y una mezcla de relaciones psíquicas, históricas y de imágenes ... la influencia describe las relaciones entre los textos, es un fenómeno intertextual ... tanto la defensa psíquica interna —la experiencia de la angustia por parte del poeta— como las relaciones históricas externas de los textos entre sí son el resultado de una lectura equivocada, o de un encubrimiento poético, y no la causa.

Sin duda, este certero resumen parecerá intrincado a aquellos que no estén familiarizados con mis intentos de estudiar el problema de las influencias literarias, aunque ahora, en el momento de iniciar este examen del amenazado canon occidental, De Bolla me brinda un buen punto de partida. Hay que arrastrar la carga de las influencias si se desea alcanzar una originalidad significativa dentro de la riqueza de la tradición literaria occidental. La tradición no es sólo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon. Esta lucha no pueden dirimirla las inquietudes sociales, ni el criterio de una generación de impacientes idealistas, ni un grupo de marxistas que proclamen: «Dejad que los muertos entierren a los muertos», ni unos sofistas que intentan sustituir el canon por la bi-

blioteca y el espíritu perspicaz por el archivo. Poemas, relatos, novelas, obras de teatro, nacen como respuesta a anteriores poemas, relatos, novelas u obras de teatro, y esa respuesta depende de actos de lectura e interpretación llevados a cabo por escritores posteriores, actos que son idénticos con las nuevas obras.

Estas lecturas de textos precursores son necesariamente defensivas en parte; si fueran sólo apreciativas, las nuevas creaciones quedarían ahogadas, y no sólo por razones psicológicas. La cuestión no es la rivalidad edípica, sino la naturaleza misma de vigorosas y originales imaginaciones¹ literarias: el lenguaje metafórico y sus vicisitudes. Una nueva metáfora, o una figura retórica inventiva, siempre implica partir de una metáfora previa, lo que lleva aparejado, al menos parcialmente, dar la espalda o rechazar una figura anterior. Shakespeare utiliza a Marlowe como punto de partida, y los primeros héroes-villanos de Shakespeare, como Aarón el Moro de *Tito Andrónico* y Ricardo III, están bastante cerca de Barrabás, el judío de Malta de Marlowe. Cuando Shakespeare crea a Shylock, su judío de Venecia, la base metafórica del grotesco discurso del villano queda alterada radicalmente, y Shylock es una vigorosa lectura errónea o una interpretación equivocada creativa de Barrabás, mientras que Aarón el Moro está más cerca de ser de una repetición de Barrabás, concretamente desde el punto de vista del lenguaje metafórico. Cuando Shakespeare escribe *Otelo*, todo vestigio de Marlowe ha desaparecido ya: la autocomplaciente villanía de Yago es cognitivamente mucho más sutil y años luz más refinada en cuanto a imágenes que los plácemes del desmesurado Barrabás. En la comparación de Yago con Barrabás, la lectura errónea creativa que hace Shakespeare de su precursor Barrabás es un completo triunfo. Shakespeare es un caso único en el que el precursor sale invariablemente empequeñecido. *Ricardo III* manifiesta una angustia de las influencias en relación con *El judío de Malta* y *Tamburlaine*, pero Shakespeare aún estaba buscando su camino. Con la aparición de Falstaff en *Enrique IV. Primera parte*, acaba encontrándolo, y Marlowe se convierte en una ruta olvidada, tanto en el escenario como en la vida.

Después de Shakespeare, hay pocas figuras que se hallen relativamente libres de la angustia de las influencias: Milton, Molière, Goethe, Tolstói, Ibsen, Freud, Joyce; y para todos ellos, a excepción

1. Hay que tomarlo en el doble sentido de inventar y crear imágenes. (N. del T.)

de Molière, sólo Shakespeare siguió siendo el problema, como este libro pretende demostrar. La grandeza reconoce la grandeza y queda ensombrecida por ella. Suceder a Shakespeare, que escribió la mejor prosa y la mejor poesía de la tradición occidental, es un destino complejo, puesto que la originalidad se vuelve peculiarmente difícil en todo aquello que tiene verdadera importancia: representación de los seres humanos, el papel de la memoria en la cognición, la esfera de la metáfora a la hora de sugerir nuevas posibilidades para el lenguaje. Se trata de excelencias particulares de Shakespeare, y nadie le ha igualado como psicólogo, pensador o retórico. Wittgenstein, que sentía muy poco aprecio por Freud, se le parece sin embargo en su suspicacia y reacción defensiva ante Shakespeare, que es una afrenta para el filósofo al igual que lo es para el psicoanalista. No hay originalidad cognitiva en toda la historia de la filosofía comparable a la de Shakespeare, y resulta a la vez irónico y fascinante escuchar a Wittgenstein dilucidar si existe una verdadera diferencia entre la representación shakespeariana del pensamiento y el pensamiento mismo. Es cierto, tal como observa el poeta y crítico australiano Kevin Hart, que «la cultura occidental toma su léxico de inteligibilidad de la filosofía griega, y que todo lo que decimos de la vida y la muerte, de la forma y el estilo, está marcado por las relaciones con esa tradición». Sin embargo en la práctica la inteligibilidad trasciende su léxico, y debemos recordarnos que Shakespeare, que desconfiaba de la filosofía, es mucho más importante para la cultura occidental que Platón y Aristóteles, Kant y Hegel, Heidegger y Wittgenstein.

En la actualidad me siento bastante solo al defender la autonomía de la estética, pero su mejor defensa es la experiencia de leer *El rey Lear* y a continuación ver la obra en un buen montaje. *El rey Lear* no deriva de una crisis de la filosofía, y su fuerza tampoco puede ser justificada como una mistificación promovida, de una forma u otra, por las instituciones burguesas. Es señal de la degeneración de los estudios literarios que a uno se le considere un excéntrico por mantener que la literatura no es dependiente de la filosofía, y que la estética es irreductible a la ideología o la metafísica. La crítica estética nos devuelve a la autonomía de la literatura de imaginación y a la soberanía del alma solitaria, al lector no como un ser social sino como el yo profundo: nuestra más recóndita interioridad. En un gran escritor, lo profundo de esa interioridad constituye la fuerza que consigue sacudirse el abrumador peso de los logros del

pasado, para que cada originalidad no sea aplastada antes de que se manifieste. Los grandes textos son siempre reescritura o revisionismo, y se fundan sobre una lectura que abre espacio para el yo, o que actúa para reabrir viejas obras a nuestros recientes sufrimientos. Los originales no son originales, pero esa ironía emersoniana cede la palabra al pragmatismo emersoniano, según el cual el inventor sabe cómo pedir prestado.

La angustia de las influencias cercena a los talentos más débiles, pero estimula al genio canónico. Lo que emparenta íntimamente a los tres novelistas más vibrantes de la Edad Caótica —Hemingway, Fitzgerald y Faulkner— es que todos surgen de la influencia de Joseph Conrad, pero la mitigan astutamente mezclando a Conrad con un precursor americano: Mark Twain en el caso de Hemingway, Henry James en el de Fitzgerald, y Herman Melville en el de Faulkner. Algo de esa astucia aparece en la fusión que T. S. Eliot hace de Whitman y Tennyson, y de la mezcla marca Ezra Pound de Whitman y Browning, y de nuevo en la manera en que Eliot se desvía de Hart Crane y da otro bandazo hacia Whitman. Los grandes escritores no eligen a sus precursores fundamentales; son elegidos por ellos, pero poseen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y, por tanto, parcialmente imaginarios.

En este libro no me ocuparé directamente de las relaciones intertextuales entre los veintiséis autores considerados; mi propósito es considerarlos como representantes de todo el canon occidental, aunque no hay duda de que mi interés por los problemas de las influencias emerge en casi todas partes, a veces quizá sin que yo sea consciente del todo. La gran literatura, agonística lo quiera o no, no puede separarse de las ansiedades provocadas por las obras que poseen prioridad y autoridad sobre ella. Aunque casi todos los críticos se resisten a comprender el proceso de la influencia literaria o intentan idealizar ese proceso como algo completamente generoso y amable, las sombrías verdades de la competencia y la contaminación se hacen más fuertes a medida que la historia canónica se prolonga en el tiempo. Un poema, una obra de teatro o una novela se ve necesariamente obligada a nacer a través de obras precursoras, por muy deseosa que esté de abordar directamente inquietudes sociales. La contingencia gobierna la literatura y cualquier empresa cognitiva, y la contingencia constituida por el canon literario occidental se manifiesta esencialmente en la angustia de las influencias que forma y malforma cada nuevo texto que aspira a la permanencia. La

literatura no es simplemente lenguaje; es también voluntad de figuración, el objetivo de la metáfora que Nietzsche una vez definió como el deseo de ser diferente, el deseo de estar en otra parte. Esto significa en parte ser distinto de uno mismo, pero principalmente, creo, ser distinto de las metáforas e imágenes de las obras contingentes que son el patrimonio de uno: el deseo de hacer una gran obra es el deseo de estar en otra parte, en un tiempo y un lugar propios, en una originalidad que debe combinarse con la herencia, con la angustia de las influencias.

Primera parte

Del canon

1. ELEGÍA AL CANON

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 ya 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, 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, Tolstói— 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». Ésta 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, bajo 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 permita 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.

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 desertación es la metáfora de la represión, del olvido inconsciente pero significativo. En el caso de mis colegas, el propósito de esa desertación 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 excluye 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 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 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 medievalista, 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 epopeya 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 perpetuación» que remonta el origen de la eternidad de la fama poética a la *Iliada* (6.359) y a las *Odas* de Horacio (4.8, 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 plena conciencia de ser un dispensador de fama y, de hecho, de inmortalidad», 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 catálogo de autores aprobados,

no comienza de hecho hasta la 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 *Tipos de literatura* (1982). En un capítulo titulado «Jerarquías de géneros y cánones de 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 ago-*

nizo, de Nathanael West en *Miss Lonelyhearts* 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 Breckinridge*) 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 proporcio-

nalmente 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 intelectual 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 reivindicó una continuidad con un puñado de críticos anteriores a este siglo y con otro puñado de las tres genera-

ciones 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 presente 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 versión 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. Éste 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 idiosincrásica 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 importante 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 shakesperiana 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, Tolstói o el que elijamos. La originalidad es el gran escándalo a 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 re-

chazar 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 *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 aver-sión 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 principales 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 disparate, 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 muestre guasón 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 a fin de perseguir sus 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 solo 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 supuesta 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 versión que Tolstói 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 firme-

mente 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 utilizemos 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 Tolstói, 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 displeacer 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 procla-

mado 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 la culpa de cuando el yo se manifestaba, y ser bautizados 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 *Ham-*

let, comparte con la muerte es su soledad. Pero cuando la comparte 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 en un espacio más grande poblado por los muertos. Que los poetas consientan 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 cánones. 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 Jerusalén en el que los espectadores sefardíes animaban al equipo visitante de Haifa, que estaba políticamente a la derecha, mientras que el equipo de Jerusalén 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 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 emular 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 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, le 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 nueva 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 querían 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 placeres más fáciles, incluyendo las incesantes llamadas de aquellos 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 video 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 profeta, 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, 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 con-

secuencia 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 lovejoyana¹ de las ideas 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 catálo-

1. 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. (N. del T.)

gos, 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 éstos 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 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, y no una liberación de esas angustias. También los cánones 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 anticanónico, 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, Tolstói, 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 inconmensurable. 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 perpetuación», 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 pródigamente, 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 *Ilíada* 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 shakespeariano 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 redu-

cirlo 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 que 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.

Segunda parte

La Edad Aristocrática

2. SHAKESPEARE, CENTRO DEL CANON

En la Inglaterra isabelina, el estatuto personal de los actores era similar al de los mendigos y gentes de baja ralea, cosa que sin duda apenaba a Shakespeare, quien trabajó esforzadamente para poder regresar a Stratford como un caballero. A excepción de ese deseo, no sabemos casi nada de las opiniones sociales de Shakespeare, salvo las que pueden atisbarse en sus obras, donde toda la información es ambigua. Como actor-dramaturgo, Shakespeare dependía necesariamente del patronazgo y la protección de los aristócratas, y sus ideas políticas —si tuvo alguna— eran las pertinentes al apogeo de la dilatada Edad Aristocrática (en un sentido viconiano) que, según mi división, se extiende desde Dante, atraviesa el Renacimiento y la Ilustración y concluye con Goethe. Las ideas políticas del joven Wordsworth y de William Blake son las de la Revolución Francesa y anuncian la siguiente era, la Democrática, que alcanza su apoteosis con Whitman y el canon norteamericano, y adquiere su expresión final con Tolstói e Ibsen. En los orígenes del arte de Shakespeare se nos ofrece como postulado fundamental una idea aristocrática de la cultura, aunque Shakespeare trasciende esa idea, al igual que hace con todas las demás cosas.

Shakespeare y Dante son el centro del canon porque superan a todos los demás escritores occidentales en agudeza cognitiva, energía lingüística y poder de invención. Es posible que ese triple talento se funda en una pasión ontológica que es capacidad para el goce, o lo que Blake quería dar a entender con su Proverbio del Infierno: «La exuberancia es belleza.» Las energías sociales existen en todas las épocas, pero son incapaces de componer obras de teatro, poemas y narraciones. El poder de crear es un don individual, presente en todas las épocas, pero evidentemente mucho más estimu-

lado por contextos concretos, convulsiones nacionales que estudiaríamos sólo en segmentos, debido a que la unidad de una gran época es generalmente una ilusión. ¿Fue Shakespeare un accidente? ¿Son las imaginaciones literarias y los modos de encarnarlas entidades tan peculiares como la aparición de un Mozart? Shakespeare no es uno de esos poetas que no necesitan sufrir un desarrollo, que parecen completamente formados desde el principio, una rara casta que incluye a Marlowe, Blake, Rimbaud, Crane. Todos ellos apenas parecen haber evolucionado. *Tamburlaine. Primera parte, Esbozos poéticos, las Iluminaciones, Edificios blancos* son ya obras cimeras. Pero el Shakespeare de las primeras farsas y de obras históricas como *Tito Andrónico* es sólo de lejos el profético autor de *Hamlet, Otelo, El rey Lear y Macbeth*. Al leer *Romeo y Julieta* y *Antonio y Cleopatra* seguidos, a veces me cuesta creer que el dramaturgo lírico de la primera alcanzara la magnificencia cosmológica de la segunda.

¿Cuándo comienza Shakespeare a ser Shakespeare? ¿Qué obras son canónicas? En 1592, cuando Shakespeare tenía veintiocho años, había escrito las tres partes de *Enrique VI* y su secuela, *Ricardo III*, así como *La comedia de las equivocaciones, Tito Andrónico, La fiera cilla domada* y *Los dos hidalgos de Verona* las escribe apenas un año después. Su primer logro absoluto es la asombrosa *Trabajos de amor perdidos*, posiblemente escrita en 1594. Marlowe, medio año mayor que Shakespeare, fue asesinado en una taberna el 30 de mayo de 1593, a los veintinueve años. En aquel momento, de haber muerto Shakespeare, éste apenas habría resistido la comparación con Marlowe. *El judío de Malta*, las dos partes de *Tamburlaine* y *Eduardo II*, e incluso la fragmentaria *El Doctor Fausto*, son logros de mucho más alcance que todo lo escrito por Shakespeare antes de *Trabajos de amor perdidos*. Cinco años después de la muerte de Marlowe, Shakespeare había superado a su precursor y rival, y escrito la prodigiosa serie de *Sueño de una noche de verano, El mercader de Venecia*, y las dos partes de *Enrique IV*. Bottom, Shylock y Falstaff añaden al Faulconbridge de *El rey Juan* y al Mercurio de *Romeo y Julieta* un nuevo tipo de personaje escénico, a años luz del talento o los intereses de Marlowe. Estos cinco personajes, a pesar de la desaprobación de los formalistas, salen de sus respectivas obras para adentrarse en el espacio de lo que A. D. Nuttall llama «una nueva mimesis».

En los trece o catorce años posteriores a la creación de Falstaff se nos ofrece una sucesión de personajes dignos de él: Rosalinda,

Hamlet, Otelo, Yago, Edmundo, Macbeth, Cleopatra, Antonio, Coriolano, Timón, Imogen, Próspero, Calibán y muchos otros. En 1598 tiene lugar la confirmación de Shakespeare, y Falstaff es el ángel de esa confirmación. Ningún otro escritor ha tenido nunca tantos recursos lingüísticos como Shakespeare, tan profusos en *Trabajos de amor perdidos* que tenemos la impresión de que, de una vez por todas, se han alcanzado muchos de los límites del lenguaje. Sin embargo, la mayor originalidad de Shakespeare reside en la representación del personaje: Bottom es un melancólico triunfo; Shylock, un problema permanentemente equívoco para todos nosotros; pero Sir John Falstaff es tan original y tan arrollador que con él Shakespeare da un giro de ciento ochenta grados a lo que es crear a un hombre por medio de las palabras.

Con Falstaff, Shakespeare contrae una única y verdadera deuda literaria, y ciertamente no con Marlowe, ni con el Vicio de las obras morales medievales, ni con el soldado fanfarrón de la comedia clásica, sino con el precursor más auténtico, porque es el más interiorizado, de Shakespeare, el Chaucer de los *Cuentos de Canterbury*. Hay un vínculo tenue pero vibrante entre Falstaff y la igualmente escandalosa Alys, la Comadre de Bath, mucho más digna de retozar con Sir John que Doll Tearsheet o Mistress Quickly. La Comadre de Bath se ha cepillado a cinco maridos, ¿pero quién podría cepillarse a Falstaff? Los eruditos han observado las curiosas semialusiones a Chaucer que Falstaff ejemplifica: también Sir John, al principio, es visto de camino a Canterbury, y tanto él como Alys juegan irónicamente con el primer versículo de la Primera Epístola a los Corintios, cuando San Pablo insta a los creyentes en Cristo a aferrarse con fuerza a su vocación. La Comadre de Bath proclama su vocación para el matrimonio: «Yo perseveraré en el estado para el que Dios me ha llamado; no soy muy melindrosa.»

Falstaff la emula al defender su profesión de salteador de caminos: «Bueno, Hal, no es ningún pecado que un hombre se dedique a su vocación.» Los dos, grandes vitalistas-ironistas, predicán una arrolladora inmanencia, una justificación de la vida por la vida, aquí y ahora. Los dos son feroces individualistas y hedonistas, y se unen a la hora de rechazar los tópicos de la moralidad anticipando el gran Proverbio del Infierno de Blake: «Una misma ley para el león y para el buey es opresión.» Leones de pasión, y sin duda de intenso solipsismo, ofenden sólo a los virtuosos, tal como dice Falstaff de los que se rebelan contra Enrique IV. Lo que Sir John y Alys nos dan

es una lección de rabiosa inteligencia, mitigada por un ingenio desbocado. La frase de Falstaff, «no sólo soy ingenioso, también la causa de que los demás lo sean», halla eco en la Comadre, cuya subversión de la autoridad masculina se lleva a cabo tanto verbal como sexualmente. Talbot Donaldson, en *El cisne y el pozo: Shakespeare lee a Chaucer*, percibe el asombroso paralelismo entre estos dos impenitentes autores de soliloquios y monólogos, una cualidad que comparten con don Quijote, inmersos como niños en el universo del juego: «La Comadre nos dice que su intención es sólo jugar, y quizá casi siempre podamos decir lo mismo de Falstaff. Pero al igual que ocurre con la Comadre, a veces no estamos seguros de dónde comienza o acaba el juego.» No, no estamos seguros, pero Alys y Sir John sí lo están. Falstaff podría decir con ella «que yo he tenido mi mundo y mi momento», pero él es un personaje más conseguido incluso que la Comadre, pues Shakespeare prescindió de lo que podía ser una redundancia. El fructífero secreto de la representación en Chaucer, que convierte a la Comadre de Bath en precursora de Falstaff, y al Bulero en el predecesor fundamental de Yago y Edmundo, relaciona el universo del juego tanto con el personaje como con el lenguaje. Se nos muestra a Alys y al Bulero oyéndose a sí mismos por casualidad y abandonando, respectivamente, el universo del juego y del engaño a causa de ese haberse oído por casualidad. Astutamente, Shakespeare captó la idea, y desde Falstaff en adelante aplicó el efecto de ese escucharse casualmente a uno mismo a todos sus grandes personajes, y particularmente a su capacidad de cambio.

Ahí localizaría yo la clave de que Shakespeare sea el centro del canon. Al igual que Dante sobrepasa a todos los demás escritores, anteriores o posteriores, en el hecho de poner de relieve la inmutabilidad definitiva de cada uno de nosotros, la posición fija que debemos ocupar en la eternidad, de igual modo Shakespeare sobrepasa a todos los demás al evidenciar una psicología de la mutabilidad. Eso es sólo parte del esplendor de Shakespeare; no sólo supera a todos sus rivales, sino que inventa la descripción del cambio interior basándose en la facultad de los personajes de oírse casualmente a sí mismos, y sólo precisa de ese apunte de Chaucer para llevar a cabo una de las más extraordinarias innovaciones literarias. Se puede conjeturar que Shakespeare, que sin duda había leído a Chaucer a fondo, tenía en mente a la Comadre de Bath en el extraordinario momento de la invención de Falstaff. Hamlet, el personaje señero de entre todos los que se oyen casualmente a sí mismos de toda la

literatura, en realidad no es a sí mismo a quien dirige sus palabras, y lo mismo ocurría con Falstaff. Hoy en día, todos vamos por ahí hablando solos sin parar, escuchando casualmente lo que decimos, y a continuación reflexionando y actuando según lo que hemos aprendido. No se trata tanto del diálogo de la mente consigo misma, ni de un reflejo de la guerra civil de la psique, como de la reacción de la vida a aquello en que la literatura se ha convertido. Shakespeare, desde Falstaff en adelante, añade a la función de la escritura de imaginación, que era enseñarnos a hablar con los demás, la ahora dominante, aunque más melancólica, lección poética: cómo hablar con nosotros mismos.

Falstaff, en el maravilloso curso de sus cuitas escénicas, ha hecho hablar a los moralistas. Algunos de sus críticos más agudos y especuladores han sido particularmente desagradables; entre sus epítetos se han incluido: «parásito», «cobarde», «fanfarrón», «corruptor», «seductor», y otros mucho más inmediatos: «glotón», «borracho» y «putero». Mi juicio favorito es el de George Bernard Shaw: «un desdichado, descerebrado y desagradable anciano», una reacción que generosamente atribuyo a que Shaw comprendía en secreto que no podía competir con Falstaff en ingenio, y que tampoco podía preferir su mente a la de Shakespeare como afirmaba con tanta frecuencia, seguridad y confianza. Shaw, al igual que todos nosotros, no podía hacer frente a Shakespeare sin comprender una idea contradictoria en sí misma, el reconocimiento de una extrañeza y una familiaridad simultáneas.

Me adentré de nuevo en Shakespeare tras haber escrito sobre los poetas románticos y modernos y meditado acerca de los temas de la influencia y la originalidad, lo que me llevó a experimentar la conmoción de la diferencia, una diferencia cualitativa y cuantitativa que pertenece únicamente a Shakespeare. Esta diferencia tiene poco que ver con el teatro como tal. Una mala puesta en escena de Shakespeare, dirigida sin talento, e interpretada por actores incapaces de decir el verso, también difiere cualitativa y cuantitativamente de las buenas o malas puestas en escena de Ibsen o Molière. Existe la conmoción de un arte verbal más grandioso y definitivo que ningún otro, tan convincente que no parece arte en absoluto, sino algo que siempre ha estado ahí.

Podemos afirmarlo sin vacilar: Shakespeare es el canon. Él impone el modelo y los límites de la literatura. Pero ¿dónde están sus límites? ¿Podemos encontrar en él algún rasgo de ceguera, alguna

represión, un fallo en su imaginación o pensamiento? En Dante, probablemente su rival más próximo, no podemos encontrar límites poéticos, pero ciertamente se pueden descubrir circunferencias humanas. Otros poetas, anteriores y contemporáneos a él, no mueven a Dante a arrebatos de generosidad. *La divina comedia* está atestada de poetas, y a cada cual se le pone en su lugar, precisamente donde Dante quiere que esté. Extrañamente ausente, teniendo en cuenta quién era, se halla Guido Cavalcanti, el mejor amigo de Dante en su juventud, pero desterrado de Florencia por Dante en un irónico preludeo a su propio exilio. El padre y el suegro de Cavalcanti —su suegro era el formidable Farinata— aparecen vividamente en el *Infierno*, donde el padre expresa su pesar porque sea Dante, y no su hijo Guido, quien se haya hecho con el honor de ser el peregrino de la eternidad. En el *Purgatorio* II, Dante insinúa que él mismo ha ocupado el lugar de Guido como «gloria de nuestra lengua». El Guido Cavalcanti de Shakespeare es aproximadamente una mezcla de Christopher Marlowe y Ben Jonson. En su comedia terrenal, Shakespeare no podía retratarlos directamente, pero como no soy un erudito en Shakespeare no tengo por qué inhibirme en conjeturar que el Malvolio de *Noche de reyes* es una sátira de algunas actitudes morales jonsonianas, y que el Edmundo de *El rey Lear* es una visión nihilista basada en aspectos no sólo de los héroes de Marlowe, sino en el propio Marlowe. Ninguna de las dos figuras carece de atractivo; Malvolio es una víctima cómica en *Noche de reyes*, y aun con todo tenemos la impresión de que se ha equivocado de obra. En cualquier otro lugar, prosperaría y conservaría su dignidad y autoestima. Edmundo está donde le corresponde, es un Yago que supera a Yago en el abismo del cosmos en ruinas de Lear. Tienes que ser Gonerila o Regania para amarle, pero cualquiera de nosotros podría encontrarle peligrosamente simpático, carente de hipocresía, capaz de asumir su responsabilidad y la nuestra de ser aquello en que nos convertimos, por poco que nos guste.

Edmundo posee vigor, un ingenio prodigioso y un gran intelecto; su júbilo es glacial, y su euforia alimenta las huestes de la muerte. No posee ningún afecto cálido, y puede que sea una de las primeras figuras de la literatura que manifiesta las cualidades de nihilistas dostoiévskianos tales como Svidrigáilov en *Crimen y castigo* y Stavroguin en *Los demonios*. Edmundo es un inmenso avance desde el Barrabás de *El judío de Malta*, y lleva al Maquiavelo marlowiano a una nueva sublimidad, siendo al mismo tiempo un irónico tributo a

Marlowe y una triunfal superación de su antecesor. Al igual que Malvolio, Edmundo es un tributo equívoco, aunque, en última instancia, un testimonio de la generosidad de Shakespeare, por bien que irónica.

Conocemos muy pocos hechos de la vida interior de Shakespeare, pero si se dedican muchos años a leerlo incesantemente, se comienza a ver lo que no era. Calderón es un dramaturgo religioso, y George Herbert un poeta devoto; Shakespeare no es ninguna de las dos cosas. Marlowe el nihilista manifiesta una sensibilidad religiosa, y *El Doctor Fausto* puede leerse en contradicción con las intenciones de su autor. Las tragedias más sombrías de Shakespeare, *Lear* y *Macbeth*, no ceden a la cristianización, ni tampoco las grandes obras equívocas, *Hamlet* y *Medida por medida*. Northrop Frye consideraba que *El mercader de Venecia* tenía que leerse como una ejemplificación seria de un argumento cristiano, la misericordia del Nuevo Testamento en oposición al Antiguo, que insiste en que cada cual obtenga el pago de sus deudas y ejerza su venganza. El judío de *El mercader de Venecia*, Shylock, se presenta como un villano cómico, pues es evidente que Shakespeare compartía el antisemitismo de su tiempo; pero yo no veo en la obra la alegoría teológica de que habla Frye. Es Antonio, cuya verdadera naturaleza cristiana queda demostrada al escupir y maldecir a Shylock, quien propone que la supervivencia del judío incluya la condición de que se convierta inmediatamente en cristiano, una conversión forzada en la que Shylock consiente de modo bastante inverosímil. La sugerencia de Antonio es una invención de Shakespeare, y no parte de la tradición de la «libra de carne». Sea cual sea la interpretación que se quiera dar al episodio, incluso yo vacilo en denominarlo argumento cristiano. Aun en sus momentos moralmente más discutibles, Shakespeare enseguida frustra nuestras expectativas, y sin embargo jamás renuncia a su universalidad, que claramente tiene sus aspectos peligrosos.

Una amiga que enseña en la Universidad Hebrea de Jerusalén, nacida en Bulgaria, me habló de una representación de *La tempestad*, en la versión búlgara de Petrov, a la que había asistido recientemente en Sofía. Se abordaba la obra como una farsa, y aunque a ella le había gustado el enfoque, el público no había quedado satisfecho, pues, decía, los búlgaros identifican a Shakespeare con lo clásico o lo canónico. Estudiantes y amigos me han contado el Shakespeare que han visto en japonés, ruso, español, indonesio e italiano, y la impresión general ha sido que el público de todo el mundo percibía

que Shakespeare les representaba a ellos en escena. Dante ha sido el poeta de los poetas, del mismo modo que Shakespeare ha sido el poeta de la gente; los dos son universales, pero Dante no está hecho para los espectadores de gallinero. Soy consciente de que ninguna crítica cultural, ningún materialismo dialéctico, puede explicar el universalismo sin clases de Shakespeare ni el elitista de Dante. Ninguno de ellos es exactamente un accidente ni el producto de un eurocentrismo obstinado. Y no hay duda de que dicho universalismo se debe a su incomparable excelencia literaria, a una fuerza de pensamiento, caracterización y metáfora capaz de sobrevivir a la traducción y a la transposición y de obligar al lector a que le preste atención en casi todas las culturas.

Dante era un poeta de tanta soberbia como Milton; los dos pretendían dejar a la posteridad una estructura profética que perviviera en el futuro. Shakespeare nos desconcierta con su aparente indiferencia hacia el destino póstumo de *El rey Lear*; poseemos dos textos bastante distintos de la obra, y unirlos en la amalgama que generalmente leemos y vemos representada no resulta muy satisfactorio. Las únicas obras de las que Shakespeare leyó pruebas y dio el visto bueno fueron *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*, ninguna de ellas digna del poeta de los Sonetos, y mucho menos del autor de *Lear*, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*. ¿Cómo es posible que descuidara hasta ese punto la forma final de *El rey Lear*? Shakespeare es como la luna árabe de Wallace Stevens, que «esparce sus estrellas por el suelo», como si los dones de Shakespeare fueran tan profusos que pudiera permitirse tal descuido. La exuberancia e inspiración de Shakespeare es parte de lo que traspasa las barreras lingüísticas y culturales. No se puede confinar a Shakespeare en el Renacimiento inglés más de lo que se puede mantener a Falstaff dentro de los límites de las obras del ciclo de *Enrique IV*, o al príncipe de Dinamarca dentro de la acción de su obra.

Shakespeare es al mundo de la literatura lo que Hamlet es al dominio imaginario del personaje literario: un espíritu que lo permea todo, que no puede ser confinado. Uno de los elementos que ciertamente más facilitan esa transferencia es su independencia de cualquier doctrina y de la moralidad simplista, aunque esa independencia ponía nervioso al Dr. Johnson e indignaba a Tolstói. Shakespeare es tan grandioso como la propia naturaleza, y a través de esa grandiosidad percibe la indiferencia de la naturaleza. En esa grandiosidad no hay nada verdaderamente importante que se circuns-

criba a la cultura o esté confinado al género. Si uno lee y relea una y otra vez a Shakespeare, puede que no llegue a conocer ni su carácter ni su personalidad, pero ciertamente aprenderá a reconocer su temperamento, su sensibilidad y su percepción de las cosas.

Los dogmas de la Escuela del Resentimiento obligan a sus miembros a considerar la supremacía estética, en particular en el caso de Shakespeare, como una prolongada conspiración cultural emprendida para proteger los intereses políticos y económicos de la Gran Bretaña mercantil desde el siglo XVIII hasta hoy. En la Norteamérica contemporánea, la polémica se desplaza a un Shakespeare utilizado como centro de poder eurocéntrico a fin de oponerse a las legítimas aspiraciones culturales de las diversas minorías, incluyendo a las feministas académicas, que no se puede decir que sean ahora una minoría. Uno comprende por qué Foucault se ha hecho tan popular entre los apóstoles del Resentimiento; reemplaza el canon con la metáfora que él denomina la biblioteca, que disuelve las jerarquías. Pero si no hay canon, entonces, en lugar de a Shakespeare, igual podríamos leer a John Webster, que siempre escribió a la sombra de aquél, una usurpación que habría dejado de piedra al propio Webster.

Pero nadie puede usurpar el papel de Shakespeare, ni siquiera el puñado de dramaturgos, antiguos o modernos, que pueden leerse o representarse a favor o en contra de él. ¿Qué puede compararse a las cuatro grandes tragedias shakespearianas? Incluso Dante, tal como confesaba James Joyce, carece de la riqueza de Shakespeare, lo cual significa que las lecturas de Shakespeare son infinitas, pero también sugiere que las treinta y ocho obras de teatro y los sonetos forman una discontinua *Comedia terrena* mucho más vasta que la de Dante y reconfortantemente libre de la alegoría de los teólogos de Dante. La multiplicidad de Shakespeare supera con mucho la de Dante o Chaucer. El creador de Hamlet y Falstaff, Rosalinda y Cleopatra, Yago y Lear, difiere en cantidad y calidad. Si esa diferencia puede definirse, estaremos más cerca de comprender por qué, forzosamente, recentra el canon, y por qué seguirá recentrándolo, por mucho que se altere a peor por motivos políticos.

El primer poema publicado de Milton, escrito a los veinte y pocos años, fue impreso anónimamente como uno de los tributos que servían de prefacio al Segundo Folio de Shakespeare (1632). Hacía dieciséis años que Shakespeare había muerto, y aunque de ningún modo se había eclipsado, todavía no había sufrido la canonización

que tuvo lugar a lo largo del siglo XVIII, desde Dryden, y a través de Pope y el Dr. Johnson, hasta las primeras fases del Romanticismo, un movimiento que deificó a Shakespeare. El joven Milton se refiere bastante posesivamente a su antecesor como «mi Shakespeare», le identifica como la musa masculina, «hijo querido de la Memoria», y sutilmente insinúa que Shakespeare, «gran heredero de la fama», formará, en cierto sentido, parte del propio legado de Milton. Milton estará entre aquellos que

Desde los cielos de tu nunca bien ponderado libro
estas líneas délficas leen de emoción transidos,
y ahora, de nuestra propia imaginación privados,
haz que, contigo, mármol seamos con tu expresión excelsa.

En 1632, «nunca bien ponderado» significaba «imponderable», pero eso solo no aclara la ambigüedad o ambivalencia de esas líneas. Milton y los demás lectores perspicaces se han convertido en el monumento a Shakespeare. Convertidos en mármol, y con una imaginación que no es ya la suya propia, se rinden al poder de la «expresión excelsa» shakespeariana. Pero también, con miltoniana astucia, se rinde Shakespeare. Milton anticipa a Borges al ofrecernos un Shakespeare que, al ser todos, no es nadie en sí mismo, tan anónimo como la naturaleza. Si los lectores y el público, al igual que tus personajes e intérpretes, se han convertido en tu obra, tu libro, entonces sólo vives en ellos. Artista de la naturaleza, Shakespeare se convierte en un don anónimo otorgado a Milton, un recurso tan suyo que hace que sea redundante citarle. Shakespeare *es* la fuerza de Milton, que él a su vez, generosamente, lega a Shakespeare, que fue antes que él pero que, de algún modo, también le sucederá. Aquí, en este inicio público, Milton proclama ya su final canónico como otro monumento sin tumba, que pervivirá en sus lectores. Shakespeare, sin embargo, había obtenido un amplísimo público, y entre éste había gente capacitada para entenderle y otra que no lo estaba, mientras que Milton, con cierta aprensión, insinúa que su propio público, en comparación, estará capacitado para entenderle, aunque sea escaso. Intercanónico, el poema a Shakespeare sirve, en la práctica, para que Milton se canonicé a sí mismo.

En cierto sentido, «lo canónico» es siempre «lo intercanónico», puesto que el canon no sólo resulta de una contienda, sino que es en sí mismo una contienda en curso. El poder literario se alcanza a

través de victorias parciales en dicha contienda, e incluso en el caso de un poeta de tanta fuerza como Milton queda claro que ese poder es agonístico, y que no puede ser enteramente sólo de Milton. Para mí, los casos radicales de lo que parece una autonomía más plena son Dante y, más aún, Shakespeare. En cierto modo, Dante tiene más fuerza que Milton, y su triunfo sobre todos sus rivales, antiguos y contemporáneos, es todavía más convincente que el triunfo de Milton, aun cuando sólo sea porque en este último siempre asoma Shakespeare. Dante influye en la manera en que leemos a Virgilio, y Shakespeare puede alterar seriamente nuestra aproximación a Milton. Pero Virgilio ejerce muy poca influencia sobre nuestra manera de entender a Dante, porque éste ha abolido al Virgilio epicúreo y real. Milton no puede ayudarnos en nuestros análisis de Shakespeare, pues la reducción que hace de Shakespeare al anonimato simplemente repite y distorsiona la propia táctica de Shakespeare de disolver su yo en su obra.

Ese procedimiento shakespeariano, más potente que cualquier autocanonización manifiesta anterior o posterior a él, nos lleva de nuevo a la neutralidad de Shakespeare como centro canónico. Existe una firme tradición biográfica que afirma que William Shakespeare no era un hombre de carácter, en contraste con personalidades tan fuertes como Dante, Milton y Tolstói. Sus amigos y conocidos dejaron testimonio de una persona amigable y de apariencia bastante corriente: abierto, buen vecino, ingenioso, amable, campesino, alguien con quien podrías tomarte relajadamente una copa. Todos están de acuerdo en que era afable y modesto, aunque un tanto brusco cuando estaba en faena. De una manera verdaderamente borgiana, es como si el creador de docenas de personajes de primera categoría y de cientos de figuras secundarias a menudo llenas de vida no desperdiciara energía imaginativa en inventar una máscara para sí mismo. En el mismísimo centro del canon encontramos al menos engreído y agresivo de todos los escritores importantes que hemos conocido.

Existe una relación inversa, que supera ligeramente nuestra capacidad analítica, entre la desvaída personalidad de Shakespeare y su extraordinario talento dramático. En su tiempo, sus dos casi rivales fueron hombres de extraordinaria vehemencia: el violento y fornido Ben Jonson y Christopher Marlowe, agente doble y un personaje fáustico y excesivo. Fueron grandes poetas, y ahora son tan famosos por su vida como por su obra. Shakespeare posee afinidades

personales con el flemático Cervantes, pero éste, contra su voluntad, llevó una vida de acción desbordada y catastrófica desgracia. Aunque hay rasgos de carácter que Shakespeare comparte con Montaigne, la vida de retiro creativo de Montaigne estuvo salpicada de alta política y guerra civil. Quizá sea Molière el doble de Shakespeare en temperamento y genio cómico, pero Shakespeare era, profesionalmente, un actor menor, y Molière uno de gran talento, y, a pesar de su *Don Juan*, Molière evitó la tragedia, del mismo modo que Racine evitó la comedia. Shakespeare permanece, por tanto, extrañamente solitario entre los grandes escritores, a pesar de su evidente sociabilidad. Percibía más que ningún otro escritor, pensaba con más profundidad y originalidad que ningún otro, y dominaba el lenguaje más que ningún otro casi sin esfuerzo, incluyendo a Dante.

El secreto de que Shakespeare sea el centro del canon reside, en parte, en su independencia; a pesar de todo el vocerío de los neohistoricistas y otros resentidos, Shakespeare está tan libre de ideología como sus inteligencias heroicas: Hamlet, Rosalinda, Falstaff. No tiene teología, ni metafísica, ni ética, y mucho menos las ideas políticas que le endilgan sus críticos actuales. Sus sonetos muestran que no pudo librarse del superego, contrariamente a Falstaff; apenas fue trascendente, contrariamente a Hamlet al final de la obra; apenas fue capaz de dominar todas las perspectivas importantes de su propia vida, contrariamente a Rosalinda. Pero puesto que los imaginó a todos ellos, podemos asumir que siempre supo cuáles eran los límites de su carácter. Resulta estimulante que no fuera como Nietzsche o el rey Lear, que se negara a enloquecer, aunque poseyera la imaginación de la locura, al igual que la de todo lo demás. Su sabiduría se transmuta interminablemente en todos nuestros sabios, desde Goethe a Freud, aun cuando Shakespeare declinara proponerse como ejemplo de sabio.

En un texto memorable, Nietzsche nos dice que encontramos palabras sólo para lo que ya está muerto en nuestros corazones, de modo que siempre hay una suerte de desprecio en el acto de hablar. Es probable que supiera que estaba parafraseando tanto a Hamlet como al actor que hace de rey en *Hamlet*, al igual que Emerson probablemente sabía que se hacía eco de Lear cuando expresó la ley de la compensación como «Nada se obtiene de la nada». Kierkegaard también descubrió que era imposible no ser postshakespeariano, obsesionado como estaba por su inimitable precursor, el melancó-

lico danés, cuya relación con Ofelia presagiaba la de Kierkegaard con Regina. «Grandes estragos hace de nuestras originalidades», fue el comentario de Emerson acerca de Platón, pero el propio Emerson habría admitido que fue Shakespeare quien primero le enseñó que, en cuestiones de originalidad, cualquiera puede acabar causando estragos.

El más ilustre resentido contra Shakespeare fue el conde León Nikoláievich Tolstói, uno de los ancestros no reconocidos de la Escuela del Resentimiento. Aquí le tenemos en «Shakespeare y el teatro» (1906), un cáustico posfacio a su famoso *¿Qué es arte?* (1898):

El tema de las piezas de Shakespeare, como se ve por las manifestaciones de sus admiradores, es esa visión de la vida mezquina y vulgar que, despreciando al pueblo —por ejemplo, a la clase obrera—, considera que realmente existen unos amos del mundo que están por encima de los demás; dicha visión repudia no sólo todas las religiones, sino también todos los esfuerzos humanitarios dirigidos a mejorar el orden existente.

El motivo oculto y fundamental de la fama de Shakespeare era y es éste: que sus obras ... se correspondían con el esquema mental irreligioso e inmoral de las clases superiores de su época y de la nuestra.

... habiéndose librado de este estado hipnótico, los hombres comprenderán que las triviales e inmorales obras de Shakespeare y sus imitadores, cuyo mero objetivo era el recreo y la diversión de los espectadores, no pueden representar de ningún modo una enseñanza de la vida, y que, mientras no exista un teatro verdaderamente religioso, la enseñanza de la vida debe buscarse en otras fuentes.

Gran parte del ensayo de Tolstói está dedicado a ridiculizar *El rey Lear*; una triste ironía, puesto que Tolstói, cuando llegó a la última estación de su cruz, se había convertido involuntariamente en un rey Lear. Un Resentido sutil no propondría a Bertolt Brecht como autor del verdadero teatro marxista, ni a Paul Claudel como autor del verdadero teatro cristiano, a fin de preferirlos a Shakespeare. Y aun así la protesta de Tolstói tiene la fuerza de su ver-

dadero agravio moral y toda la autoridad de su propio esplendor estético.

Resulta palpable que las palabras de Tolstói —al igual que todo su *¿Qué es arte?*— son un desastre, lo cual suscita la pregunta de cómo un escritor tan grande podía estar tan equivocado. Desaprobándolos, Tolstói cita como idólatras de Shakespeare a una distinguida serie de autores entre los que se incluyen Goethe, Shelley, Víctor Hugo y Turguéniev. También podría haber añadido a Hegel, Stendhal, Pushkin, Manzoni, Heine, y a docenas de otros autores; de hecho, a casi todo escritor importante capaz de leer, con unas pocas y deshonrosas excepciones, como la de Voltaire. El aspecto menos interesante de la rebelión de Tolstói contra la estética es la envidia creativa. Existe una furia personal en el rechazo por parte de Tolstói de la eminencia que Shakespeare comparte con Homero, un compartimiento que él reservaba para su *Guerra y paz*. Mucho más interesante es la repugnancia espiritual de Tolstói hacia la tragedia inhumana e irreligiosa de *El rey Lear*. Prefiero dicha repugnancia a cualquier intento de cristianizar el teatro deliberadamente precristiano de Shakespeare, y Tolstói da bastante en el clavo al comprender que Shakespeare, como dramaturgo, ni es cristiano ni moralista.

Recuerdo haber contemplado el cuadro de Tiziano que muestra el despellejamiento de Marsias por Apolo cuando fue exhibido en Washington D.C. Abruado y sobrecogido, sólo pude asentir con la cabeza al comentario de mi acompañante, el pintor norteamericano Larry Day, de que el cuadro poseía algo de la intensidad y efecto que produce el acto final de *El rey Lear*. Ese Tiziano estaba en San Petersburgo, y Tolstói pudo verlo; no recuerdo ningún comentario concreto, pero presumiblemente él también habría concebido la imagen de Tiziano de ese horror, de ese final prometido. *¿Qué es arte?* desecha no sólo a Shakespeare, sino a Dante, Beethoven y Rafael. Si uno es Tolstói, quizá pueda prescindir de Shakespeare, pero a Tolstói le debemos el haber encontrado las verdaderas razones de la fuerza y el pecado de Shakespeare: la falta de límites religiosos y morales. Evidentemente, Tolstói no se refería a ello en un sentido tópico, puesto que la tragedia griega, Milton y Bach tampoco pasaron la prueba tolstoiana de simplicidad popular, que sí fue superada por algunas obras de Víctor Hugo y de Dickens, por Harriet Beecher Stowe, algún Dostoievski menor, y por el *Adam Bede* de George Eliot. Ésos eran ejemplos de arte cristiano y moral, aunque

«el buen arte universal» resultó también aceptable en un curioso grupo secundario que incluía a Cervantes y Molière. Tolstói exige «la verdad», y el problema de Shakespeare, según la perspectiva tolstoiana, es que él no estaba interesado en la verdad.

Dicha controversia nos lleva a la siguiente pregunta: ¿Es pertinente la queja de Tolstói? ¿Es el centro del canon occidental una pragmática exaltación de la mentira? George Bernard Shaw admiraba enormemente *¿Qué es arte?*, y presumiblemente prefería *El peregrino* de Bunyan a Shakespeare, de un modo parecido a la forma en que Tolstói situaba *La cabaña del tío Tom* por encima de *El rey Lear*. Pero este tipo de pensamiento nos resulta ahora penosamente familiar; uno de mis colegas más jóvenes me dijo que valoraba *Meridian* de Alice Walker por encima de *El arco iris de la gravedad*, de Thomas Pynchon, porque Pynchon mentía y Walker encarnaba la verdad. Cuando lo políticamente correcto reemplaza a lo religiosamente correcto, regresamos a la polémica de Tolstói en contra del arte difícil. Y Shakespeare, a pesar de que Tolstói se negara a verlo, es virtualmente único a la hora de producir un arte popular y difícil al mismo tiempo. Ahí, sospecho yo, está el verdadero pecado shakespeareano y la explicación definitiva de por qué y cómo Shakespeare centra el canon. Hasta el día de hoy, multiculturalmente, Shakespeare es capaz de mantener el interés de cualquier público, de clase alta o baja. Lo que le allanó el camino hacia el centro canónico fue una manera de representar universalmente asequible, a pesar de lo que puedan decir unos cuantos franceses.

¿Era verdadera su manera de representar a los hombres y a las mujeres? ¿Es *La cabaña del tío Tom* un libro más sincero que *La divina comedia*, signifique lo que signifique esta afirmación? Quizá *Meridian* de Alice Walker sea más sincero que *El arco iris de la gravedad*. Sin duda, el último Tolstói es más sincero que Shakespeare o que cualquier otro. La sinceridad no conduce directamente a la verdad y el sentido, un lugar que en una ocasión comparé a lo que los antiguos gnósticos denominaban el *kenoma*, la vacuidad cosmológica en la que erramos y lloramos, tal como escribió William Blake.

Shakespeare nos ofrece una representación del *kenoma* más convincente que cualquier otro, en particular cuando fija las coordenadas por donde van a discurrir *El rey Lear* y *Macbeth*. Ahí, de nuevo, Shakespeare centra el canon, pues debemos esforzarnos denodada-

mente por imaginar cualquier representación que no sea más convincente en Shakespeare que en cualquier otro, ya sea Homero, Dante o Tolstói. Retóricamente, Shakespeare no tiene parangón; no existe más impresionante panoplia de metáforas. Si se busca una verdad que desafíe la retórica, quizá habría que ponerse a estudiar economía política o análisis de sistemas y abandonar a Shakespeare a los estetas y al público de gallinero, que se aliaron para elevarle al primer lugar.

Sigo dándole vueltas al misterio del genio de Shakespeare, perfectamente consciente de que las mismas palabras «el genio de Shakespeare» significan quedar completamente excluido de la Escuela del Resentimiento. Pero el problema de la idea La Muerte del Autor que propone Foucault es que simplemente altera los términos retóricos sin crear un nuevo método. Si «las energías sociales» escribieron *El rey Lear* y *Hamlet*, ¿por qué las energías sociales fueron más productivas en el hijo de un artesano de Stratford que en el fornido albañil Ben Jonson? El exasperado crítico neohistoricista o feminista posee una curiosa afinidad con las exasperaciones que aún añaden partidarios a la creencia de que Sir Francis Bacon o el conde de Oxford fueron los verdaderos autores de *Lear*. Sigmund Freud mantuvo hasta el día de su muerte que Moisés era egipcio y que Oxford escribió las obras de Shakespeare. El fundador de los Oxonien-ses, que respondía al maravilloso nombre de Looney,¹ encontró un discípulo en el autor de *La interpretación de los sueños* y *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad*. De haberse unido Freud a la Sociedad de la Tierra Plana, no podríamos estar más desilusionados, aunque siempre se puede caer más bajo, y al menos podemos agradecer que Freud no escribiera más que unas pocas frases siguiendo la hipótesis de Looney.

En cierto modo, resultó un gran alivio para Freud creer que su precursor, Shakespeare, no era un individuo normal y corriente de Stratford, sino un enigmático y poderoso noble. Y no era una cuestión sólo de esnobismo. Para Freud, igual que para Goethe, las obras de Shakespeare eran el centro laico de la cultura, la esperanza de una gloria racional en la raza humana que aún estaba por venir. Para Freud, era aún más que eso. En cierto sentido, Freud comprendió que Shakespeare había inventado el psicoanálisis al inventar la psique, hasta el punto de que él pudo reconocerla y describirla. Darse

1. Looney suena exactamente igual que *loony*: «chiflado». (N. del T.)

cuenta de ello no debió de ser agradable, pues subvertía la declaración de Freud de que «yo inventé el psicoanálisis, puesto que no tenía literatura». La venganza vino con la supuesta demostración de que Shakespeare era un impostor, lo cual satisfizo el resentimiento freudiano, aunque racionalmente eso no impidió que las obras de Shakespeare siguieran siendo un antecedente de Freud. Shakespeare había causado grandes estragos en la originalidad de Freud; ahora Shakespeare era desenmascarado y deshonrado. Podemos dar gracias por que Freud no escribiera *Oxford y el shakespeareanismo* para acompañar en nuestras estanterías a *Moisés y la religión monoteísta* y los diversos clásicos del Shakespeare neohistoricista, marxista y feminista. El Freud francés ya fue bastante estúpido; y ahora tenemos al Joyce francés, cosa difícil de tragar. Pero nada puede ser tan oximorónico como el Shakespeare francés, que es como habría que llamar al neohistoricismo.

El auténtico stratfordiano escribió treinta y ocho obras de teatro en veinticuatro años, y luego se fue a su casa a morir. A los cuarenta y nueve años escribió su última obra, *Los dos nobles primos*, dividiéndose el trabajo con John Fletcher. Tres años más tarde había muerto, cuando iba a cumplir cincuenta y dos años. El creador de *Lear* y *Hamlet*, tras una vida carente de acontecimientos, no tuvo una muerte muy sonada. No existen grandes biografías de Shakespeare, no porque no sepamos suficiente, sino porque no hay suficiente que saber. En nuestra época, entre los escritores de primer orden, sólo la vida de Wallace Stevens parece tan sosa en acontecimientos externos como la de Shakespeare. Sabemos que Stevens odiaba el impuesto progresivo y que Shakespeare se apresuró a entablar un pleito en Chancery para proteger sus inversiones en bienes raíces. Sabemos, más o menos, que ni el matrimonio de Stevens ni el de Shakespeare fueron particularmente apasionados, una vez pasada la luna de miel. A continuación nos esforzamos en conocer sus obras de teatro, o en conocer las intrincadas variaciones de Stevens acerca de sus meditativos éxtasis de percepción.

Resulta muy satisfactorio para la imaginación verse obligado a volver a abordar una obra cuando no se entromete el torbellino del autor. Con Christopher Marlowe medito sobre el hombre, al que puedo estar dándole vueltas interminablemente, cosa que no ocurre con sus obras; con Rimbaud medito sobre ambas cosas, aunque el muchacho es aún más enigmático que su poesía. Stevens, el hombre, nos elude tan completamente que casi no vale la pena buscarle;

Shakespeare, el hombre, apenas puede ser calificado ni de elusivo ni de nada. En sus obras nadie habla por él de un modo indiscutible: ni Hamlet, ni Próspero, ni, desde luego, el fantasma del padre de Hamlet, a quien se supone que interpretó. Ni siquiera sus más meticulosos eruditos son capaces de señalar los límites entre lo convencional y lo personal de sus sonetos. Al buscar comprender la obra o el hombre, siempre regresamos a la incontrovertible eminencia central de sus obras mayores, casi desde la época en que fueron puestas en escena por primera vez.

Una manera de abordar la eminencia de la primacía de Shakespeare es negarla. Desde Dryden hasta el presente, resulta extraordinario observar cuán pocos han elegido ese camino. La novedad o pretendido escándalo del actual neohistoricismo se supone que reside en todas sus propuestas, pero de hecho se centra en este rechazo, generalmente implícito, aunque a veces abierto. Si las energías sociales (asumiendo que sean algo más que una metáfora historicista, cosa que dudo) del Renacimiento inglés consiguieron, de algún modo, escribir *El rey Lear*, entonces podemos poner en duda la singularidad de Shakespeare. Es posible que, dentro de aproximadamente una generación, «la energía social» como autora de *El rey Lear* parezca tan iluminadora como la conjetura de que el conde de Oxford o Sir Francis Bacon escribieron la tragedia. El origen implícito de dichas teorías es en gran medida el mismo. Pero es tan fácil reducir a Shakespeare a este contexto, a cualquier contexto, como reducir a Dante a la Florencia e Italia de su tiempo. Nadie, ni aquí ni en Italia, va alzar la voz para proclamar que Cavalcanti era el igual estético de Dante, y sería igualmente vano proponer a Ben Jonson o a Christopher Marlowe como verdaderos rivales de Shakespeare. Jonson y Marlowe, de maneras muy distintas, fueron grandes poetas y, a veces, extraordinarios dramaturgos, pero el lector o el intérprete se adentra en un arte de orden muy distinto al enfrentarse a *El rey Lear*.

¿Cuál es la cualidad shakespeariana que hace que sólo Dante, Cervantes, Tolstói y pocos más alcancen la categoría de compañeros estéticos del autor de *Hamlet*? Plantear la pregunta es emprender una búsqueda que constituye el fin último de los estudios literarios: encontrar una especie de valor que trascienda los prejuicios y necesidades concretos de las sociedades en cada punto fijo del tiempo. Tal búsqueda es una ilusión, según todas las ideologías actuales; pero el propósito de este libro es, en parte, combatir la política cul-

tural, tanto de derechas como de izquierdas, que destruye la crítica y que, por consiguiente, puede llegar a destruir la literatura misma. Existe una sustancia en la obra de Shakespeare que prevalece y que ha demostrado ser multicultural, tan universalmente percibida en todos los idiomas como para haber fundado, en la práctica, un multiculturalismo en toda la tierra, un multiculturalismo que ya sobrepasa con mucho nuestros tanteos politizados hacia tal ideal. Shakespeare es el centro de un embrión del canon mundial, ni occidental ni oriental, y cada vez menos eurocéntrico; y de nuevo me remito a la gran pregunta: ¿Cuál es la singular excelencia de Shakespeare, su diferencia cualitativa y cuantitativa con los demás escritores?

El dominio del lenguaje de Shakespeare, aunque abrumador, no es único, y es susceptible de imitación. La poesía escrita en inglés se vuelve shakespeariana con la suficiente frecuencia como para dar fe del poder contaminador de su elevada retórica. La peculiar magnificencia de Shakespeare reside en su capacidad de representación del carácter y personalidad humanas y sus mudanzas. El elogio canónico de dicha magnificencia fue inaugurado por el prefacio de Samuel Johnson al Shakespeare de 1765, y resulta al mismo tiempo revelador y engañoso: «Shakespeare es, por encima de todos los escritores, al menos de todos los escritores modernos, el poeta de la naturaleza, el poeta que sostiene ante sus lectores un fiel espejo de las costumbres y de la vida.»

Johnson, en su tributo a Shakespeare, se hace eco del elogio de Hamlet a los actores. Contra sus palabras, podemos citar las de Oscar Wilde: «Hamlet pronuncia deliberadamente ese desafortunado aforismo que afirma que el arte es el espejo de la Naturaleza para convencer a los espectadores de su total desatino en cuestiones artísticas.»

De hecho, Hamlet estaba hablando de los actores como de un espejo puesto ante la naturaleza, pero Johnson y Wilde identificaron a los actores con el poeta-dramaturgo. La «naturaleza» de Wilde era un agente inhibitor que en vano intentaba echar a perder el arte, mientras que Johnson veía la «naturaleza» como un principio de realidad, que sumergía lo particular en lo general, la «progenie de la humanidad corriente». Shakespeare, más sabio que estos críticos verdaderamente sabios, veía la «naturaleza» como puntos de vista en conflicto, los de Lear y Edmundo en la más sublime de las tragedias, de Hamlet y Claudio en otra, de Otelo y Yago en otra. No se puede sostener un espejo ante ninguna de esas naturalezas, ni llegar

a convencerse a uno mismo de que su sentido de la realidad es más amplio que el de la tragedia de Shakespeare. No existen obras literarias que superen las de Shakespeare a la hora de recordarnos que nada se parece tanto a una obra de teatro como otra obra de teatro, mientras que al mismo tiempo proclaman que una idea trágica no sólo se parece a otra idea trágica (aunque bien pudiera ser) sino también a una persona, o a un cambio en una persona, o a la forma definitiva del cambio personal, que es la muerte.

El significado de una palabra es siempre otra palabra, pues las palabras se parecen más a otras palabras que a las personas o las cosas, pero Shakespeare insinúa a menudo que las palabras se parecen más a las personas que a las cosas. La representación shakespeariana del personaje posee una riqueza sobrenatural porque ningún otro escritor, antes o después, nos ofrece una ilusión tan intensa de que cada personaje habla con una voz diferente de los demás. Johnson, al observar este rasgo, lo atribuyó a la manera tan exacta en que Shakespeare retrata la naturaleza en general, pero Shakespeare podría haber sentido el impulso de cuestionar la realidad de tal naturaleza. Su misteriosa habilidad para presentar voces de seres imaginarios distintos, consistentes y de apariencia real, emerge de una sensación de realidad que no ha vuelto a tener parangón en la literatura.

Cuando intentamos aislar la conciencia de Shakespeare de la realidad (o de la versión de la realidad de sus obras, si se prefiere), es probable que eso nos deje bastante perplejos. Cuando te enfrentas a *La divina comedia*, la extrañeza del poema te choca, pero el teatro shakespeariano parece al mismo tiempo completamente familiar y también demasiado rico como para asimilarlo todo a la primera. Dante interpreta a los personajes por ti; si eres incapaz de aceptar sus juicios, el poema te abandona. Shakespeare abre de tal modo sus personajes a múltiples perspectivas que se convierten en instrumentos analíticos para juzgarte. Si eres un moralista, Falstaff te ofende; si eres un anticuado, Rosalinda te descubre; si eres dogmático, Hamlet se te escapará siempre. Y si eres de los que les gusta explicarlo todo, los grandes villanos de Shakespeare te desesperarán. Yago, Edmundo y Macbeth no carecen de razones; les sobran razones, pero casi todas se las imaginan o se las inventan ellos mismos. Igual que los grandes ingeniosos —Falstaff, Rosalinda, Hamlet—, estos monstruos de malevolencia son artistas del yo, o libres artistas de sí mismos, tal como señaló Hegel. A Hamlet, el más fecundo de entre ellos, Shakespeare lo dotó de algo muy parecido a una conciencia de

autor, aunque no fuera la del propio Shakespeare. Interpretar a Hamlet se convierte en algo tan difícil como interpretar a aforistas de la altura de Emerson, Nietzsche y Kierkegaard. «Vivieron y escribieron», desearíamos decir, pero Shakespeare encontró una manera de darnos a Hamlet, quien escribió esos añadidos que convirtieron *El asesinato de Gonzago* en *La ratonera*. El más asombroso de los logros de Shakespeare consiste en haber sugerido más contextos para explicarnos a nosotros de los que nosotros somos capaces de proponer para explicar a sus personajes.

Para muchos lectores, los límites del arte humano se alcanzan en *El rey Lear*, que, junto con *Hamlet*, parece ser la cota máxima del canon shakespeariano. Mi preferencia personal se inclina por *Macbeth*: nunca soy capaz de superar mi conmoción ante la implacable economía de la obra, su manera de hacer que cada monólogo, cada frase, tenga importancia. Sin embargo, *Macbeth* tiene un solo personaje inmenso, e incluso *Hamlet* está tan dominada por su héroe que todas las demás figuras menores quedan cegadas (igual que nosotros) por su insuperable resplandor. El poder de individualización de Shakespeare es más intenso en *El rey Lear*, y, por extraño que parezca, en *Medida por medida*, dos obras en las que no hay personajes secundarios. *Lear* es el centro de los centros de la excelencia canónica, al igual que algunos cantos del *Infierno* o del *Purgatorio* o algunas narraciones tolstoianas, como *Hadji Murad*. Aquí, como en ninguna otra parte, las llamas de la invención arrasan todo contexto y nos ofrecen la posibilidad de lo que podríamos denominar un valor estético primigenio, libre de la historia y la ideología y al acceso de cualquiera que posea la suficiente cultura para leerlo y comprenderlo.

Los partidarios del Resentimiento podrían recalcar que sólo una élite puede alcanzar dicha cultura. Cada vez es más difícil leer a fondo conforme este siglo envejece, y eso es algo que, muy a nuestro pesar, no podemos negar. Ya sea a causa de los medios de comunicación o de otras distracciones de la Edad Caótica, incluso la élite, en su faceta lectora, tiende a perder concentración. Es posible que la lectura atenta no haya terminado con mi generación, pero ciertamente ha quedado eclipsada en la generación siguiente. ¿Tiene eso algo que ver con que yo no tuviera televisión hasta que estuve a punto de cumplir los cuarenta? No puedo estar seguro, aunque a veces me pregunto si el hecho de que la crítica prefiera el contexto por encima del texto no es reflejo de una generación que no tiene

paciencia para hacer una lectura profunda. La tragedia de Lear y Cordelia puede transmitirse incluso a espectadores teatrales o lectores superficiales, porque la extrañeza de Shakespeare distraerá casi todos los niveles de atención. Pero adecuadamente escenificada, convenientemente leída, no existirá ninguna inteligencia que sea capaz de responder a todas sus exigencias.

Es muy conocido el hecho de que el Dr. Johnson era incapaz de soportar la muerte de Cordelia: «Hace muchos años quedé tan afectado por la muerte de Cordelia que no sabía si podría soportar volver a leer las últimas escenas de la obra hasta que tuve que revisarlas como editor.»

Tal como expresa Johnson, una terrible desolación inunda la escena final de *La tragedia del rey Lear*, un efecto que sobrepasa cualquier escena parecida, ya sea en Shakespeare o en cualquier otro escritor. Quizá Johnson tomó la muerte de Cordelia por una sinécdoque de esa desolación, de la visión del anciano rey, a quien su aflicción ha llevado a la locura, al entrar con Cordelia muerta en sus brazos. Como espectáculo, posee la fuerza de una imagen que invierte todas las expectativas naturales, y es famosa la lectura equivocada que hizo Freud en «El tema de la elección de un cofrecillo» (1913):

Lear aparece trayendo en brazos el cadáver de Cordelia. Cordelia es la muerte. Si invertimos la situación, se nos hace en el acto comprensible y familiar. Es la diosa de la Muerte, que lleva en sus brazos al héroe muerto en el combate, como la valquiria de la mitología germana. La eterna sabiduría, bajo las vestiduras del hombre primitivo, aconseja al anciano que renuncie al amor y elija la muerte, reconciliándose con la necesidad de morir. [Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres.]

A sus cincuenta y siete años, a Freud aún le quedaban veintiséis por vivir, aunque no podía hablar del «héroe» sin adjudicarse el papel a sí mismo. Renunciar al amor, elegir la muerte y reconciliarse con la necesidad de morir es más propio del príncipe Hamlet, pero no encaja con el rey Lear. Los reyes son duros de pelar, en Shakespeare y en la vida real, y Lear es la más grande representación de un rey. Su precursor no es un monarca literario, sino el modelo de todos los gobernantes: Yahvé, el Señor, a no ser que se prefiera considerar a Yahvé un personaje literario que Shakespeare encontró en

la Biblia de Ginebra. El Yahvé de J, que domina el fragmento primordial del Génesis, Éxodo y Números, es tan irascible y a veces tan loco como Lear. Lear, imagen de la autoridad paterna, no es el favorito de la crítica feminista, que fácilmente le tilda de arquetipo de la coacción patriarcal. Lo que no pueden perdonar es su poder, aunque esté en declive, pues lo interpretan como la unión de dios, rey y padre en un temperamento impaciente. Lo que ellas rechazan es algo que queda implícito en la obra: Lear no es sólo temido y venerado por todos los personajes que están del lado del bien, es positivamente amado por Cordelia, el Bufón, Gloucester, Eduardo, Kent, Albany y, evidentemente, su pueblo en general. Le debe gran parte de su personalidad a Yahvé, pero es considerablemente más benigno. Su principal defecto en relación con Cordelia es un amor excesivo que exige ser correspondido con un amor también excesivo. De entre el amplio espectro de personajes de Shakespeare, Lear es el más apasionado, una cualidad quizá atractiva en sí misma, pero que no casa ni con su edad ni con su posición.

Ni siquiera las interpretaciones más resentidas de Lear, que demitifican la supuesta capacidad del rey para la misericordia social, abordan su apasionada intensidad, una cualidad compartida por sus hijas, Goneril y Regania, que carecen de su confuso impulso amoroso. Son lo que su padre habría sido de no haber poseído las cualidades de su hija Cordelia. Shakespeare no realiza ningún intento explícito de justificar la diferencia entre Cordelia y sus hermanas, o el contraste igualmente asombroso entre Eduardo y Edmundo. Pero, con mano maestra, otorga tanto a Cordelia como a Eduardo una obstinación que es mucho mayor que su reticencia compartida. En estos dos personajes verdaderamente cariñosos hay algo que no casa, una terquedad, una fuerza cuyo estribillo es la obstinación. Cordelia, que conoce bien a su padre y a sus hermanas, podía haber prevenido la tragedia con un toque inicial de diplomacia, pero no lo hace. Eduardo adopta un disfraz de mortificación mucho más bajo y degradado de lo estrictamente necesario, y mantiene todos sus disfraces aun cuando podría haberlos desechado mucho antes. Su negativa a descubrir su identidad ante Gloucester hasta justo el momento en que anónimamente da un paso al frente para matar a Edmundo es tan curioso como el rechazo de Shakespeare a dramatizar la escena en que padre e hijo revelan sus identidades y se reconcilian. Oímos la narración que hace Eduardo de la escena, pero se nos niega la escena misma. Quizá percibimos que Eduardo es el representante perso-

nal de Shakespeare en la obra, en contraste con el marlowiano Edmundo. Edmundo es un genio, tan brillante como Yago, pero más frío, la figura más fría de todo Shakespeare. Existe una antítesis entre Edmundo y Lear que yo localizaría como una de las fuentes del incomparable poder estético de la obra. Hay algo intrínsecamente shakespeariano en esta antítesis, algo que al corazón del lector o del espectador se le escapa y que hace que la obra sea incapaz de bendecirnos, ni a nosotros ni a ella misma. En el centro de la obra literaria de más fuerza con que nunca me he encontrado existe un terrible y deliberado hueco, un vacío cosmológico al que somos arrojados. Una lectura perceptiva de *La tragedia del rey Lear* nos deja con una sensación de haber sido arrojados hacia afuera y hacia abajo, hasta más allá de todos los valores, despojados de todo.

El final de *El rey Lear* rehúye la trascendencia, contrariamente a *Hamlet*, donde parece asomar cuando muere el protagonista. La muerte de Lear es para él una liberación, pero no para los supervivientes: Eduardo, Albany, Kent. Y tampoco para nosotros hay liberación. Lear ha encarnado demasiadas cosas como para que su manera de morir sea aceptable para sus súbditos, y hemos compartido hasta tal extremo los sufrimientos de Lear que no podemos aceptar la «reconciliación con la muerte» de Freud. Quizá Shakespeare mantuvo la muerte de Gloucester fuera de escena para que el contraste entre el agonizante Lear y el agonizante Edmundo conservara toda su intensidad. Edmundo, al intentar revocar su orden de dar muerte a Cordelia y Lear, realiza un supremo esfuerzo para evitar una muerte absurda. Llega demasiado tarde, y ni nosotros ni Edmundo sabemos qué pensar de él cuando lo sacan del escenario para morir.

La grandeza de la obra tiene muchísimo que ver con la patriarcal grandeza de Lear, un aspecto humano seriamente devaluado en esta época sometida a la crítica del feminismo, el marxismo literario y las diversas escuelas importadas de París para la cruzada antiburguesa. Shakespeare es demasiado astuto, sin embargo, para comprometer su arte con las ideas políticas patriarcales, con el cristianismo, o incluso con el absolutismo de su protector, el rey Jaime I, y el resentimiento que feministas, marxistas y demás experimentan hacia Lear se basa, en su mayor parte, en motivos de escasa relevancia. El perplejo y anciano rey toma firme partido por la naturaleza, una naturaleza por completo distinta de la que invoca como diosa el nihilista Edmundo. En esta inmensa obra, Lear y Edmundo no intercambian ni una sola palabra, aunque aparecen juntos en dos escenas

importantes. ¿Qué podrían decirse, cuál es el posible diálogo entre el personaje más apasionado de Shakespeare y el más frío, entre uno que todo se lo toma muy a pecho y otro que carece totalmente de escrúpulos?

De acuerdo con la idea que Lear tiene de la naturaleza, Gonerila y Regania son brujas desnaturalizadas, monstruos de las profundidades, y no hay duda de que lo son. Según la idea que tiene Edmundo de la naturaleza, sus dos demoníacas amantes son extraordinariamente naturales. El teatro de Shakespeare no nos permite un término medio. Rechazar a Lear no es una opción estética, por muy en contra que se esté de sus excesos y su extraordinario poder. Aquí Shakespeare se pone de parte de J, cuyo Yahvé demasiado humano posee una fuerza desmesurada que, sin embargo, no podemos eludir. Si queremos una naturaleza humana que no se devore a sí misma, hemos de volvernos hacia la autoridad de Lear, por imperfecta que sea y por muchas concesiones que haga en su dañino poder. Lear no puede curar, ni a sí mismo ni a nosotros, y no puede sobrevivir a Cordelia. Pero muy poca cosa en la obra puede sobrevivirle: Kent, que sólo desea reunirse con su amo en la muerte; Albany, que emula a Lear al abdicar; Eduardo, superviviente apocalíptico, que evidentemente habla en nombre de Shakespeare y del público al cerrar la obra:

El peso de esta triste época debemos obedecer,
decir lo que sentimos, no lo que deberíamos decir:
El más anciano es el que más ha soportado; nosotros,
[los jóvenes,
jamás veremos tanto, ni viviremos tanto tiempo.

Tanto la naturaleza como el estado están heridos de muerte, y los tres personajes supervivientes salen en una marcha fúnebre. Lo que más importa es la mutilación de la naturaleza, y nuestra idea de lo que es o no es natural en nuestras vidas. Tan apabullante es el efecto al final de la obra que todo parece ir en contra de sí mismo. ¿Por qué la muerte de Lear nos afecta simultáneamente de un modo tan intenso y ambivalente?

En 1815, a la edad de sesenta y seis años, Goethe escribió un ensayo sobre Shakespeare en el que intentaba reconciliar sus propias actitudes contradictorias ante el mayor poeta occidental. Goethe había comenzado idolatrando a Shakespeare, pero luego había evolucionado hacia un supuesto «clasicismo» que no acababa de encontrar

a Shakespeare del todo satisfactorio, y lo había corregido realizando una versión bastante austera de *Romeo y Julieta*. Aunque, en última instancia, Goethe se pronunciaba a favor de Shakespeare, el experimento es frustrante y esquivo. Contribuyó a asentar la soberanía de Shakespeare en Alemania, pero la ambivalencia de Goethe en relación con un genio poético y dramático superior al suyo le impidió proclamar con toda claridad el interés incomparable y permanente de Shakespeare. Posteriormente, fue Hegel quien, en las conferencias póstumamente publicadas con el título de *La filosofía de las bellas artes*, realizó una perspicaz aproximación a la representación del personaje shakespeariano, que todavía hemos de desarrollar si queremos llegar alguna vez a una crítica digna del autor.

En esencia, Hegel intenta distinguir entre el tipo de personaje de Shakespeare y el de Sófocles y Racine, Lope de Vega y Calderón. El héroe trágico griego debe oponerse a un Poder más elevado y ético con una individualidad, una pasión ética, que se mezcla con aquello a lo que se enfrenta, pues ya forma parte de esa pasión superior. En Racine, Hegel encuentra un trazado de personajes bastante abstracto, en el que cada una de las pasiones está representada por una pura personificación, de modo que la oposición entre el individuo y ese Poder elevado tiende a ser abstracta. Hegel sitúa a Lope de Vega y a Calderón a un nivel un tanto superior, y aunque también ve en ellos un trazado de personajes bastante abstracto, reconoce en éstos cierta solidez y una sensación de personalidad, aun cuando resulten un tanto rígidos. No tiene a las tragedias alemanas en tan buena consideración: Goethe, a pesar de su temprano shakespearismo, abandona la caracterización en favor de una exaltación de la pasión, y Schiller es rechazado por haber sustituido la realidad por la violencia. En contra de todos ellos, en una altura saludable, Hegel sitúa a Shakespeare, en el mejor pasaje crítico jamás escrito sobre la representación shakespeariana:

Cuanto más Shakespeare, en el infinito abrazo de su mundo escénico, procede a desarrollar los límites extremos del mal y la locura ... más concentra esos personajes en sus limitaciones. Al hacerlo así, sin embargo, les confiere inteligencia e imaginación; y por medio de la imagen en que ellos, en virtud de esa inteligencia, se contemplan a sí mismos objetivamente, como obra de arte, él les hace libres artistas de sí mismos, y es completamente capaz, mediante la absoluta virilidad y verdad de su caracteriza-

ción, de despertar nuestro interés por unos criminales, al igual que por los más vulgares y mendaces palurdos y necios. (La cursiva es mía.)

Yago, Edmundo y Hamlet se contemplan objetivamente a sí mismos en imágenes forjadas por sus propias inteligencias, y se les otorga la capacidad para verse como personajes dramáticos y artífices estéticos. De este modo se les hace libres artistas de sí mismos, lo que significa que son libres para escribirse a sí mismos, para lograr cambios en su yo. Oyendo casualmente sus propios monólogos y sopesando sus reflexiones, cambian y a continuación contemplan esa otredad del yo, o la posibilidad de ser ese otro.

Hegel vio lo que hay que ver al reflexionar sobre Shakespeare, pero el aforístico estilo académico de Hegel exige cierta glosa. Consideremos al bastardo Edmundo, el Maquiavelo marlowiano de la tragedia de Lear, como nuestro ejemplo hegeliano. Edmundo es el límite extremo de maldad, la primera representación absoluta de un nihilista que se permite la literatura occidental, y aún sigue siendo la más grande. Y de Edmundo, más incluso que de Yago, procederán los nihilistas de Melville y Dostoievski. Tal como dice Hegel, Edmundo sobresale tanto en imaginación como en intelecto; mucho más que Yago, casi podría rivalizar con el más grande de los antimaquiavelos, Hamlet. En virtud de su supremo intelecto —infinitamente fértil, rápido, frío y certero—, Edmundo proyecta una imagen de sí mismo como bastardo seguidor de la diosa Naturaleza, y por medio de esa imagen se contempla a sí mismo objetivamente como obra de arte. Igual hace Yago antes que él, pero Yago imagina emociones negativas y a continuación siente, incluso sufre, esas emociones. Edmundo es un artista de sí mismo más libre: *no siente nada*.

Ya he apuntado que al héroe trágico, Lear, y al villano principal, Edmundo, no se les permite dirigirse el uno al otro ni un solo momento. Aparecen juntos en dos escenas cruciales, al principio y casi al final, pero no tienen nada que decirse el uno al otro. De hecho, no pueden intercambiar ni una palabra, pues ninguno puede entablar conversación con el otro ni un solo instante. Lear es todo sentimiento, Edmundo carece de ellos. Cuando Lear brama de furia contra sus hijas «desnaturalizadas», Edmundo, a pesar de toda su inteligencia, no puede comprenderlo, puesto que, para Edmundo, su comportamiento con Gloucester, al igual que el de Gonerila y Re-

gania con Lear, es «natural». Edmundo, el más natural de los bastardos, se convierte inevitablemente en el objeto de las pasiones peligrosamente rapaces de Gonerila y Regania, y, aunque satisface a ambas, ninguna de las dos le conmueve en absoluto hasta que ve sus cadáveres en escena, en el mismo momento en que él yace agonizando lentamente a causa de la herida mortal infligida por su hermano Eduardo.

Al contemplar la muerte de esos monstruos de las profundidades, Edmundo se enfrenta a la verdadera imagen de sí mismo, y eso le libera para convertirse en el artista absoluto de su yo: «A las dos me prometí; y ahora los tres / en un instante contraeremos matrimonio.» El tono es estremecedoramente carente de afecto, la ironía casi incomparable, aunque Webster y otros dramaturgos de la época jacobita intentaron imitarla. La contemplación de Edmundo pasa de la ironía a una tonalidad que puedo experimentar pero apenas clasificar: «¡Con todo, Edmundo fue amado! / Por mi amor la una envenenó a la otra / y después se mató.» Está hablando no tanto con Albany y Eduardo como consigo mismo, a fin de poderse oír casualmente. El lenguaje de Shakespeare transmite el desbordamiento del dolor del más sobresaliente de los villanos, pero sólo él lo siente, intensificando la imagen para aumentar la libertad artística que le permite forjar su yo. No oímos orgullo ni asombro, aunque existe cierta perplejidad ante esa idea de sentirse vinculado a alguien, aunque sea a esas dos terribles hermanas.

Hazlitt, con quien comparto mi sobrecogido afecto por Edmundo, destacaba la estimulante falta de hipocresía del personaje. Aquí tampoco hay fingimiento ni simulación por parte de Edmundo. Él se oye a sí mismo, y la voluntad de cambio es su respuesta, que, comprende, va a ser una alteración moral positiva, aunque insista en que su propia naturaleza no está cambiando: «Doy las boqueadas. Algún bien quiero hacer, / a pesar de mi naturaleza.» La ironía trágica de Shakespeare exige que esta inversión sea demasiado tardía para poder salvar a Cordelia. Y nos quedamos preguntándonos: ¿Por qué Shakespeare representa esta extraordinaria metamorfosis en Edmundo? Tenga o no respuesta dicha pregunta, consideremos el cambio en sí mismo, aun cuando Edmundo lleve a cabo sus planes convencido de que la Naturaleza es su diosa.

¿En qué consiste, en qué puede consistir, que a un personaje de ficción se le califique de «libre artista de sí mismo»? Se trata de un

fenómeno que no he encontrado en la literatura occidental anterior a Shakespeare. Aquiles, Eneas, Dante el Peregrino, don Quijote, no cambian tras oír por causalidad lo que ellos mismos han dicho, y tampoco, mediante su propio intelecto e imaginación, dan un giro radical a su personalidad. Nuestra convicción, cándida pero estéticamente crucial, de que Edmundo, Hamlet, Falstaff y docenas de otros personajes puedan, digamos, levantarse y salir de sus obras, quizá en contra de los propios deseos de Shakespeare, está relacionada con el hecho de que sean libres artistas de sí mismos. Como ilusión teatral y literaria, como efecto del lenguaje metafórico, esta capacidad de Shakespeare no tiene parangón, aunque haya sido imitada universalmente durante casi cuatrocientos años. Esa capacidad no sería posible si no fuera por el soliloquio shakespeariano, prohibido a Racine por la doctrina crítica francesa, que no permitía al actor trágico dirigirse directamente a sí mismo o al público. Los dramaturgos del Siglo de Oro español, Lope de Vega en particular, modelan el soliloquio como un soneto, en una especie de triunfo barroco que va en contra de la interioridad. Y no se puede convertir a un personaje en un libre artista de sí mismo negando la interioridad de ese personaje. No se puede concebir a Shakespeare a la manera barroca, pero entonces la libertad trágica es más un oxímoron shakespeariano que una condición de las obras de Lope, Racine o Goethe.

Uno comprende por qué Cervantes fracasó como escritor de teatro y triunfó como autor de *Don Quijote*. Existe una afinidad hermética entre Cervantes y Shakespeare: ni don Quijote ni Sancho son libres artistas de sí mismos; se acomodan por completo al universo del juego. Es la singular fuerza de Shakespeare lo que, en héroes y villanos por igual, hace que sus protagonistas trágicos disuelvan las demarcaciones entre el universo de la naturaleza y el del juego. La peculiar autoridad de Hamlet, su convincente asunción de una voz de autor completamente propia, va más allá del hecho de que sea capaz de convertir *El asesinato de Gonzago* en *La ratonera*. En cada momento, la mente de Hamlet es una obra dentro de la obra, porque Hamlet, más que ningún otro personaje de Shakespeare, es un libre artista de sí mismo. Su exaltación y su tormento surgen de igual modo de su continua meditación acerca de su propia imagen. Shakespeare es el centro del canon al menos en parte porque Hamlet lo es. La conciencia introspectiva, libre de contemplarse a sí misma, sigue siendo la más elitista de todas las

imágenes occidentales, pero sin ella el canon no es posible, y, para expresarlo sin rodeos, nosotros tampoco.

Molière, nacido exactamente seis años antes de la muerte de Shakespeare, escribió y actuó en una Francia todavía no expuesta a la influencia de Shakespeare. En Francia, tras una serie de épocas de mejor y peor acogida, Shakespeare comenzó a tomarse como modelo hacia mediados del siglo XVIII, casi tres generaciones después de la muerte de Molière. Y aunque Shakespeare y Molière poseen una verdadera afinidad, es poco probable que Molière hubiera oído hablar alguna vez de Shakespeare. Les une el temperamento y el estar libres de toda ideología, aun cuando sus tradiciones formales de comedia sean distintas. Voltaire inicia en Francia la tradición de resistencia a Shakespeare en nombre del neoclasicismo y las tragedias de Racine. La tardía llegada del Romanticismo francés tuvo como consecuencia una poderosa influencia de Shakespeare sobre la literatura francesa, particularmente vital en Stendhal y Victor Hugo; y en el último tercio del siglo XIX casi toda la fobia hacia Shakespeare se había desvanecido. Aunque en la actualidad se representa en Francia con no menos frecuencia que Molière y Racine, básicamente ha habido un resurgir de la tradición cartesiana, y Francia conserva una cultura literaria relativamente shakespeariana.

Resulta difícil sobrevalorar el continuo efecto de Shakespeare sobre los alemanes, incluso sobre Goethe, tan cuidadoso siempre con sus influencias. Manzoni, el principal novelista de la Italia del siglo XIX, es un escritor muy shakespeariano, como lo fue Leopardi. Y, a pesar de las furibundas polémicas de Tolstói y de sus ataques contra Shakespeare, su propia obra depende de la idea shakespeariana del personaje, tanto en sus dos grandes novelas como en su tardía obra maestra, la novela corta *Hadji Murat*. Es manifiesto que Dostoievski debe sus grandes nihilistas a sus precursores shakespearianos, Yago y Edmundo, mientras que Pushkin y Turguéniev se hallan entre los más atinados críticos de Shakespeare del siglo XIX. Ibsen se esforzó prodigiosamente en esquivar a Shakespeare, pero no lo consiguió, por suerte para él. Quizá todo lo que Peer Gynt y Hedda Gabler tengan en común sea su intensidad shakespeariana, su inspirada capacidad para cambiar oyéndose casualmente a sí mismos.

España, hasta la época moderna, había tenido poca necesidad de Shakespeare. Las principales figuras del Siglo de Oro español —Cer-

vantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Fernando de Rojas, Góngora— aportaron a la literatura española una exuberancia barroca que ya era un tanto shakespeariana y romántica. El famoso ensayo de Ortega sobre Shylock y el libro de Madariaga sobre *Hamlet* son los primeros textos a tener en cuenta; ambos llegan a la conclusión de que la era de Shakespeare es también la era de España. Por desgracia, se ha perdido la obra *Cardenio*, en la que Shakespeare y Fletcher habían trabajado juntos traduciendo un relato de Cervantes para el público inglés; pero muchos críticos han advertido las afinidades entre Cervantes y Shakespeare, y uno de mis más permanentes deseos es que surja un dramaturgo de genio capaz de subir al mismo escenario a don Quijote, a Sancho y a Falstaff.

La influencia de Shakespeare en nuestra Era Caótica no ha perdido vigencia, en particular sobre Joyce y Beckett. Tanto *Ulises* como *Fin de partida* son esencialmente representaciones shakespearianas, y cada una de ellas evoca a Shakespeare de una manera distinta. En el Renacimiento norteamericano, Shakespeare estuvo palmariamente presente en *Moby Dick* y en *Hombres representativos* de Emerson, aunque actuó con más sutileza sobre Hawthorne. Es imposible limitar la influencia de Shakespeare, pero no es esa influencia lo que hace que el canon occidental se centre en él. Si puede decirse de Cervantes que inventó la ironía literaria de la ambigüedad que triunfa de nuevo en Kafka, Shakespeare puede ser considerado el escritor que inventó la ironía emotiva y cognitiva de la ambivalencia tan característica de Freud. Cada vez me sorprende más observar cómo, en presencia de Shakespeare, se desvanece la originalidad de Freud, pero eso no habría sorprendido a Shakespeare, quien comprendió cuán sutil es la frontera que distingue la literatura del plagio. El plagio es una distinción legal, no literaria, al igual que lo sacro y lo laico constituyen una distinción política y religiosa, y ni por asomo son categorías literarias.

Sólo un puñado de escritores occidentales poseen un verdadero carácter universal: Shakespeare, Dante, Cervantes, quizá Tolstói. Goethe y Milton han palidecido a causa del cambio cultural; Whitman, tan popular en la superficie, es hermético en su núcleo; Molière e Ibsen todavía se representan, pero siempre después de Shakespeare. Dickinson es asombrosamente difícil a causa de su originalidad cognitiva, y Neruda no llega a ser el populista brechtiano y shakespeariano que probablemente pretendió. El universalismo aristocrático de Dante anunció la era de los más grandes es-

critores occidentales, desde Petrarca a Hölderlin; pero sólo Cervantes y Shakespeare alcanzaron una completa universalidad y fueron autores populistas en la más aristocrática de las eras. Quien más se acerca a la universalidad en la Era Democrática es el milagro imperfecto de Tolstói, al mismo tiempo aristocrático y populista. En nuestra época caótica, Joyce y Beckett son quienes más se le acercan, pero las barrocas elaboraciones del primero y los barrocos silencios del segundo frenan su camino a la universalidad. Proust y Kafka poseen la extrañeza de Dante en sus sensibilidades. Estoy de acuerdo con Antonio García-Berrio cuando hace de la universalidad la cualidad fundamental del valor poético. El único papel de Dante ha sido centrar el canon para otros poetas. Shakespeare, en compañía de *Don Quijote*, sigue centrando el canon para un espectro más amplio de lectores. Quizá podamos ir más lejos; para Shakespeare necesitamos un término más borgiano que universalidad. Al mismo tiempo todos y ninguno, nada y todos, Shakespeare es el canon occidental.

3. LA EXTRAÑEZA DE DANTE: ULISES Y BEATRIZ

Los neohistoricistas y sus resentidos aliados han intentado rebajar y dispersar a Shakespeare con el objetivo de destruir el canon disolviendo su centro. Curiosamente, Dante, el segundo centro, como si dijéramos, no se halla sometido a tan violento ataque, ni aquí ni en Italia. Sin duda llegará el asalto, puesto que los diversos multiculturalistas tendrían difícil encontrar un gran poeta más censurable que Dante, cuyo espíritu fiero y poderoso es políticamente incorrecto hasta el más alto grado. Dante es el más agresivo y polémico de todos los escritores importantes de Occidente, y a este respecto hasta Milton se le queda pequeño. Al igual que éste, Dante era un partido político y una secta de un solo miembro. Su intensidad herética ha sido enmascarada por el comentario erudito, que incluso en sus ejemplos más afortunados le trata como si *La divina comedia* fuera esencialmente un San Agustín versificado. Pero es mejor comenzar señalando su extraordinaria audacia, que no tiene parangón en toda la tradición de la supuesta literatura cristiana, incluyendo a Milton.

Ninguna otra obra de la literatura occidental, en el largo intervalo que va desde el Yahvista y Homero hasta Joyce y Beckett, es tan sublimemente escandalosa como la exaltación que Dante hace de Beatriz, que, de ser una imagen de deseo, se sublima hasta alcanzar una categoría angelical y convertirse en un elemento crucial en la jerarquía de salvación de la Iglesia. Puesto que Beatriz, inicialmente, importa solamente como un instrumento de la voluntad de Dante, su apoteosis también implica que así lo ha elegido Dante. Su poema es una profecía y asume la función de un tercer Testamento de ningún modo subordinado al Antiguo o al Nuevo. Dante no reconocerá que la *Comedia* es una ficción, su suprema ficción. Por

Lo indestructible no es una sustancia predominante en nosotros, sino, en términos de Beckett, algo que te permite seguir adelante cuando ya no puedes seguir adelante. En Kafka, seguir adelante casi siempre adquiere formas irónicas: el implacable asedio de K. al Castillo, los interminables viajes de Gracchus en su barca de la muerte, la huida del jinete del cubo a las montañas heladas, el viaje invernal del médico rural a ninguna parte. Lo «indestructible» reside dentro de nosotros como una esperanza o búsqueda, pero, según la más terrible de todas las paradojas de Kafka, las manifestaciones de ese esfuerzo son inevitablemente destructivas, en particular autodestructivas. La paciencia se convierte no tanto en la virtud primordial de Kafka, sino en el único recurso para sobrevivir, al igual que la paciencia canónica de los judíos.

21. BORGES, NERUDA Y PESSOA: UN WHITMAN HISPANO-PORTUGUÉS

La literatura hispanoamericana del siglo XX, posiblemente más vital que la norteamericana, tiene tres fundadores: el fabulista argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), el poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973) y el novelista cubano Alejo Carpentier (1904-1980). De su matriz ha surgido una multitud de importantes figuras: novelistas tan diversos como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes; poetas de importancia internacional como César Vallejo, Octavio Paz y Nicolás Guillén. Me centraré en Borges y Neruda, aunque puede que el tiempo demuestre la supremacía de Carpentier sobre todos los escritores latinoamericanos de este siglo. Pero Carpentier se encontraba entre los muchos que estaban en deuda con Borges, y el papel fundador que Neruda representa en la poesía, Borges lo tiene en la prosa crítica y narrativa, de manera que los examinaré aquí como padres literarios y como escritores representativos.

Borges fue un niño extraordinariamente literario; su primer libro publicado apareció cuando tenía siete años, una traducción del relato de Oscar Wilde «El príncipe feliz». Sin embargo, de haber muerto a los cuarenta años no le recordaríamos, y la literatura hispanoamericana sería muy distinta. Comenzó escribiendo poesía whitmaniana cuando tenía dieciocho años, y aspiraba a convertirse en el bardo de Argentina. Pero acabó comprendiendo que no iba a ser el Whitman de la lengua española, un papel poderosamente usurpado por Neruda. En lugar de eso dio en escribir ensayos-parábolas cabalísticos y gnósticos, quizá bajo la influencia de Kafka, y a partir de ahí floreció su arte característico. El punto de inflexión fue un terrible accidente que sufrió a finales de 1938. Siempre había padecido problemas de visión, y aquel año resbaló en una escalera mal

iluminada y cayó, golpeándose gravemente en la cabeza. Estuvo seriamente enfermo en el hospital durante dos semanas, tuvo terribles pesadillas y una convalecencia dolorosamente lenta, en la que comenzó a dudar de su estado mental y de su capacidad para escribir. Y de este modo, a los treinta y nueve años, intentó escribir un relato para tranquilizarse. El hilarante resultado fue «Pierre Menard, autor del *Quijote*», antecedente de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y de todas las demás narraciones cortas que asociamos a su nombre. En Argentina, su reputación como escritor comenzó con *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941); y en 1962, dos recopilaciones, *Laberintos y Ficciones*, fueron publicadas en Estados Unidos, e instantáneamente llamaron la atención de los lectores más perspicaces.

De todos los relatos de Borges, el que más me gusta es «La muerte y la brújula». Como casi toda su obra, es intensamente literario: sabe y declara que él es consecuencia de otros, y que la contingencia gobierna su relación con la literatura anterior. El abuelo paterno de Borges era inglés; la biblioteca de su padre era inmensa, y contenía más que nada literatura inglesa. En Borges encontramos la anomalía de un escritor español que primero leyó *Don Quijote* en su traducción inglesa, y cuya cultura literaria, aunque universal, siguió siendo inglesa y norteamericana en su más profunda sensibilidad. Borges, sin embargo, orientado hacia una carrera literaria, estuvo obsesionado con la gloria militar que había rodeado a las familias tanto de su padre como de su madre. Al heredar los problemas de vista que impidieron a su padre llegar a ser oficial, Borges parece haber heredado también su huida a la biblioteca como refugio en el que los sueños podían compensar una imposible vida de acción. Lo que Ellman dijo del Joyce obsesionado con Shakespeare, que su única ansiedad era incorporar tantas influencias como fuera posible, parece mucho más cierto de Borges, quien abiertamente asimila y a continuación deliberadamente refleja toda la tradición canónica. Si este abierto abrazo de sus precursores menoscabó la obra de Borges es un problema complejo, que en este capítulo intentaré abordar.

Maestro de laberintos y de espejos, Borges fue un profundo estudioso de la influencia literaria, y como escéptico más interesado por la literatura de imaginación que por la religión o la filosofía, nos enseñó a leer dichas especulaciones primordialmente por su valor estético. Su curioso destino como escritor y como principal inaugurador de la literatura hispanoamericana moderna no puede separarse ni de su universalismo estético ni de lo que supongo deberíamos calificar

de agresividad estética. Releerle ahora me fascina y anima, más incluso que hace treinta años, pues su anarquismo político (como el de su padre, bastante moderado) es de lo más tonificante en esta época en que el estudio de la literatura se ha politizado totalmente, y uno teme la creciente politización de la literatura misma.

«La muerte y la brújula» es un ejemplo de lo más valioso y enigmático que hay en Borges. Este relato de doce páginas narra la conclusión de una disputa de sangre entre el detective Erik Lönnrot y el gángster Red Scharlach el Dandy en el visionario Buenos Aires que tan a menudo es el contexto de la fantasmagoría característica de Borges. Enemigos mortales, Lönnrot y Red Scharlach son, obviamente, dobles antagónicos, como indica el color rojo que comparten en sus nombres. Borges, filosemita acérrimo que a veces jugaba con la fantasía de que podía tener orígenes judíos (un cargo del que a menudo le acusaron los seguidores fascistas de su enemigo el dictador Perón), escribe un relato judío de gángsters que habría encantado a Isaak Babel, el autor de los espléndidos *Cuentos de Odessa*, que se centran en el legendario gángster Benya Krik, al igual que Red Scharlach un gran dandy. Borges escribió un artículo sobre la vida de Babel, cuya obra (y cuyo mismo nombre) debieron de fascinarle, e incluso un rápido resumen de «La muerte y la brújula» recuerda a Babel.

El doctor Marcel Yarmolinsky, sabio rabínico, es asesinado en el Hôtel du Nord. Su cuerpo, con el pecho partido por un cuchillo, está acompañado por una nota que reza: «La primera letra del nombre ha sido articulada.» Lönnrot, severo razonador como el August Dupin de Poe, deduce que la referencia es al Tetragramaton, el Nombre Secreto de JHVH, el Dios Yahvé. Se descubre otro cadáver, que constituye la segunda letra del nombre. Estos asesinatos son sacrificios místicos, descubre Lönnrot, de lo que él considera una secta judía de perturbados. Tiene lugar un supuesto tercer asesinato, pero no se descubre el cadáver, y paso a paso vamos comprendiendo que Lönnrot va cayendo en la trampa de Scharlach. Al final la trampa se completa en la villa abandonada de Triste-le-Roy, en las afueras de la ciudad. Red Scharlach explica su intrincado plan, que se centra en las tres imágenes que ha utilizado para engañar la inteligencia de Lönnrot: espejos, el compás y el laberinto en el que el detective ha sido atrapado. Al enfrentarse a la pistola de Scharlach, Lönnrot comparte la impersonal tristeza del gángster, y fría-mente critica que el laberinto tenga líneas redundantes, instándole a

que, en su próxima encarnación, su enemigo le mate en un laberinto más elegantemente diseñado. El relato acaba con la ejecución de Lönnrot, ante la música de Scharlach: «Para la otra vez que lo mate, le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.» Éste es el emblema de Zenón de Elea, y para Borges el emblema del casi suicidio de Lönnrot.

Borges dijo de «Pierre Menard, autor del *Quijote*», su auténtico origen como escritor, que provoca una sensación de cansancio y escepticismo, de «llegar al final de un período literario muy largo». Ésta es la ironía o alegoría de «La muerte y la brújula», donde Lönnrot y Scharlach tejen su mortal laberinto de literatura en una amalgama de Poe, Kafka y muchos otros ejemplos de dobles que se enfrentan en un duelo de partícipes secretos. Al igual que tantos otros relatos de Borges, la historia de Lönnrot y Scharlach es una parábola que demuestra que la lectura es siempre una suerte de re-escritura. Scharlach controla sutilmente la lectura que Lönnrot hace de las pistas que el gángster le proporciona, y de este modo anticipa las revisiones interpretativas del detective.

En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», otro famoso relato, Borges comienza con esta tajante afirmación: «Debo el descubrimiento de Uqbar a la conjunción de un espejo y una enciclopedia.» En el lugar de la tierra imaginaria de Uqbar, podemos colocar a cualquiera de las personas, lugares y cosas que aparecen en las ficciones de Borges; en todas ellas un espejo y una enciclopedia van siempre juntos, pues, para Borges, cualquier enciclopedia, existente o conjeturada, es tanto un laberinto como una brújula. Aun cuando Borges no fuera el fundador primordial de la literatura hispanoamericana (que lo es), aun cuando sus relatos no poseyeran auténtico valor estético (que lo poseen), seguiría siendo uno de los escritores canónicos de la Edad Caótica, pues, más que ningún otro escritor aparte de Kafka, a quien emula deliberadamente, él es la literatura metafísica de la época. Su postura cosmológica es declaradamente caótica; su imaginación es la de un gnóstico declarado, aunque intelectual y moralmente sea un humanista escéptico. Para Borges, los antiguos heresiarcas gnósticos, Basíledes de Alejandría en particular, son verdaderos precursores. El breve ensayo «Una vindicación del Falso Basíledes» concluye con una maravillosa defensa general del gnosticismo:

Durante los primeros siglos de nuestra era, los gnósticos disputaron con los cristianos. Fueron aniquilados, pero nos podemos

representar su victoria posible. De haber triunfado Alejandría y no Roma, las estrambóticas y turbias historias que he resumido aquí serían coherentes, majestuosas y cotidianas. Sentencias como la de Novalis: «La vida es una enfermedad del espíritu», o la desesperada de Rimbaud: «La verdadera vida está ausente; no estamos en el mundo», fulminarían en los libros canónicos. Especulaciones como la desechada de Richter sobre el origen estelar de la vida y su causal diseminación en este planeta, conocerían el asenso incondicional de los laboratorios piadosos. En todo caso, ¿qué mejor don que ser insignificantes podemos esperar, qué mayor gloria para un Dios que la de ser absuelto del mundo?

Para Borges y los gnósticos, la Creación y la Caída del cosmos y la raza humana son uno y el mismo suceso. La realidad primordial era el Pleroma o plenitud, llamado Caos por los judíos ortodoxos, los cristianos devotos y los musulmanes, pero reverenciado como Antepasado y Antepasada por los gnósticos. En sus imaginaciones, Borges regresa a esa veneración. ¿La comparte? Al igual que Beckett, Borges leía a Schopenhauer con intensa simpatía, pero Borges lo interpretaba como insinuando «que somos fragmentos de un Dios que, al principio del tiempo, se destruyó a sí mismo en su deseo de no existencia». Un Dios muerto o desaparecido o, en el gnosticismo, un Dios ajeno, apartado de su falsa creación, es el único vestigio de teísmo que queda en Borges. Su metafísica, cuando no juega al idealismo, también sigue a Schopenhauer y a los gnósticos. Vivimos en una fantasmagoría, en una imagen de la Eternidad distorsionada en un espejo, que Borges transmite con considerable vigor. «El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús», escribió en «Tres versiones de Judas», donde el condenado teólogo danés Runeberg elabora su teoría de que Judas, no Jesús, era el Dios Encarnado, y que «agregó al concepto del Hijo, que parecía agotado, las complejidad del mal y del infortunio».

Puesto que los valentinianos habían enseñado la doctrina de la degradación divina, Borges se muestra bastante gnóstico, aunque más drástico quizá que ningún otro gnóstico desde los ofitas, que celebraban a la serpiente en el relato de la Caída. En este registro, la perfección de Borges llega con su relato «Los teólogos», en el que

dos doctores de la iglesia primitiva, Aureliano de Aquilea y Juan de Panonia (ambos inventados por Borges), rivalizan en refutar herejías esotéricas. Borges, de manera deliciosa, nos resume su contienda, recalcando que Aureliano, el menos dotado y por tanto el más resentido, está obsesionado con Juan: «Militaban los dos en el mismo ejército, anhelaban el mismo galardón, guerrear contra el mismo enemigo, pero Aureliano no escribió una palabra que inconfesablemente no propendiera a superar a Juan.» Al final del relato, Aureliano instiga la quema de Juan en la hoguera, declarado culpable de herejía, y a continuación muere él mismo precisamente de la misma manera en un bosque irlandés incendiado por un rayo. En el más allá, Aureliano descubre que, para Dios, él y Juan «formaban una sola persona», al igual que Lönnrot y Red Scharlach formaban una sola persona. Borges es tristemente coherente: en el laboratorio de su universo nos enfrentamos a nuestras imágenes en el espejo, no sólo de la naturaleza, sino también del yo.

Tal como han observado todos los críticos, el laberinto es la imagen central de Borges, donde convergen todas sus obsesiones y pesadillas. Sus precursores literarios, desde Poe a Kafka, son utilizados para construir este emblema del caos, pues Borges puede transmutarlo casi todo en un laberinto: casas, ciudades, paisajes, desiertos, ríos, y por encima de todo ideas y bibliotecas. El laberinto supremo fue el palacio diseñado por el fabuloso artífice Dédalo para proteger y encarcelar al Minotauro, medio toro, medio hombre. Nunca he entendido muy bien por qué Joyce tomó ese nombre para su yo adolescente; cierto, Dublín es un laberinto y *Ulises* otro, y el cíclico *Finnegans Wake* es laberíntico, pero Joyce es demasiado cómico y demasiado naturalista para exaltar una imagen del caos como tal, contrariamente a Kafka, Borges o Beckett. Joyce tenía sus tendencias maniqueas, pero nunca se sumergió en Schopenhauer o el gnosticismo, ni elaboró una teoría gnóstica propia.

Aunque en Borges el laberinto es esencialmente una imagen que funciona como un juego, sus implicaciones son tan sombrías como en Kafka. Si todo el cosmos es un laberinto, entonces la imagen favorita de Borges se vincula a la muerte, o a una visión de la vida que es esencialmente freudiana, el mito de la pulsión de la muerte. De aquí que nos encontremos con la ironía de que los dos escritores modernos a quienes más exasperaba Freud eran Borges y Nabokov. Ambos se mostraron petulantes y desagradables con él. Oigamos a un Borges bastante poco inspirado:

Le considero una especie de loco, ¿no? Un hombre cuyo objeto de estudio era una obsesión sexual. Bueno, quizá no se lo tomara a pecho. Quizá sólo lo hacía como una especie de juego. Intenté leerlo, y pensé que en cierto sentido era o un charlatán o un loco. Después de todo, el mundo es demasiado complejo para ser reducido a un esquema tan simple. Pero en Jung, bueno, naturalmente, he leído a Jung mucho más extensamente que a Freud, pero en Jung percibes una inteligencia amplia y receptiva. En el caso de Freud, todo se reduce a unos cuantos hechos desagradables.

Esos hechos desagradables, en el caso de Borges, incluyen un primer y único matrimonio, a los sesenta y ocho años, que al cabo de tres concluyó en divorcio, y una asombrosa intimidad (y permanente residencia) con su madre, que murió en 1975, a los noventa y nueve años. Ninguno de estos hechos, ni la aversión que Borges sentía por Freud, son de particular interés para sus lectores, sólo en la medida en que pueden contribuir a iluminar su posición respecto a la tradición literaria y la naturaleza de su arte. El particular deleite que Borges encuentra en la literatura es el reverso de las anteriores consideraciones de influencia, como en el análisis de la influencia de Kafka en Browning que realiza en «Kafka y sus precursores»:

En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* sus precursores.

Borges no se permitiría reconocer que polémica y rivalidad guían esa creación del precursor. En *El hacedor* identifica como su principal precursor, entre los escritores argentinos, a Leopoldo Lugones, que se suicidó en 1938. La dedicatoria del libro a Lugones olvida convenientemente la ambivalencia respecto al viejo poeta

que Borges y su generación habían manifestado, aunque Borges había sido típicamente ambivalente en su ambivalencia. Al envejecer, Borges comenzó a preferir la opinión de que la literatura canónica es algo más que una continuidad, de hecho es un inmenso poema compuesto por muchas manos a través de los siglos. En los años sesenta, cuando Borges se había convertido en lo que su biógrafo Emir Rodríguez Monegal llamaba «el viejo gurú», este idealismo literario comenzó a ser absoluto, sobrepasando las versiones más escépticas de autoría común que Borges había encontrado en Shelley y Valéry.

Un curioso panteísmo, aplicado principalmente a los escritores, recorre todo Borges: no sólo Shakespeare, sino todos los escritores son al mismo tiempo todos y ninguno, el laberinto vivo y único de la literatura. Al igual que Lönnrot y Red Scharlach, al igual que los teólogos Aureliano y Juan, Homero, Shakespeare y Borges se funden en un solo autor. Al contemplar este idealismo nihilista, recuerdo la mejor frase que he leído acerca de Borges, de Ana María Barrenechea: «Borges es un escritor admirable empeñado en destruir la realidad y convertir al hombre en una sombra.» Tan impresionante proyecto, de haberse puesto Shakespeare a ello, habría estado más allá de sus posibilidades. Borges puede herirte, pero siempre del mismo modo, de manera que llegamos al principal defecto de Borges: sus mejores obras carecen de variedad, aun cuando se valgan de todo el canon occidental y más. Quizá al darse cuenta de ello Borges intentó regresar al realismo naturalista de finales de los sesenta, pero el resultado, *El informe de Brodie*, es esencialmente fantasmagoría.

¿Qué hay en el centro del laberinto de Borges? Las historias que cuenta son como pequeños fragmentos de un libro de caballerías, y sin embargo Borges, contrariamente a Hawthorne, a quien apreciaba enormemente, no escribe libros de caballerías, que se basan en encantamientos y en un conocimiento imperfecto. Borges es escéptico, muy sabio, y deliberadamente carece de la extravagancia del libro de caballerías, de su idea de sobrepasar los límites. Su arte está meticulosamente controlado y a veces es bastante evasivo. Ni Borges ni su lector pueden perder interés en las historias, donde todo está calculado. El temor a lo que Freud denominaba la novela familiar y a lo que podríamos llamar la novela familiar de la literatura confina a Borges a la repetición, a una excesiva idealización de la relación escritor-lector. Puede que sea precisamente esto lo que le

convierte en el padre ideal de la literatura hispanoamericana moderna: el ser infinitamente sugestivo y su alejamiento de todos los conflictos culturales. Sin embargo puede que esté condenado a una menor eminencia, aún canónica pero ya no central, en la literatura moderna. Comparar sus relatos y parábolas con los de Kafka, aunque parece inevitable, no resulta muy halagador para Borges, en parte porque éste invoca a menudo a Kafka, de manera tanto evidente como implícita. A Beckett, con quien Borges compartió un premio internacional en 1961, podemos releerlo una y otra vez con apasionamiento, a Borges no. Borges es muy hábil, pero no admite una visión schopenhaueriana tan poderosamente como Beckett.

Sin embargo, la posición de Borges en el canon occidental, si prevalece, será tan segura como la de Kafka y la de Beckett. De todos los autores latinoamericanos de este siglo, es el más universal. Exceptuando a los escritores modernos más poderosos —Freud, Proust y Joyce—, Borges tiene más poder de contaminación que casi ningún otro, aunque aquéllos tengan más talento y su obra sea de mayor alcance. Si lees a Borges a menudo y con atención, te vuelves un tanto borgiano, pues leerle es activar una conciencia de la literatura en la que él ha ido más lejos que ningún otro.

Esta conciencia, a la vez visionaria e irónica, es difícil de describir, pues acaba con esa antítesis discursiva entre lo individual y lo común. Tiene que ver con el hecho de reconocer que, en mayor o menor grado, toda la literatura es plagio, una idea que se debe a Thomas De Quincey, ensayista romántico inglés, exuberante plagario a conciencia, y probablemente el más importante de todos los precursores borgianos. De Quincey escribía en una prosa del Alto Romanticismo, casi barroca en su sinuosa intensidad emocional, y rapsódica, a menudo provista de un vigor mágico. El estilo en prosa de Borges es casi una reacción-formación al de De Quincey, pero los procedimientos y obsesiones de Borges están muy cerca de los del autor de *Confesiones de un comedor de opio inglés* y del inacabado *Suspiria de profundis*. De Quincey es más original y sutil al exponer sus propios sueños, algunos de los cuales son transmutados en relatos por Borges. Uno de éstos, «El inmortal», es el más extraño de los mejores cuentos de Borges, y en catorce páginas se condensan casi todas sus obsesiones creativas. Es uno de los sublimes ejemplos de literatura fantástica de nuestro siglo.

Casi todo «El inmortal» es la narración en primera persona de Flaminio Rufo, el tribuno de Roma de la legión estacionada en

Egipto durante el reino del emperador Diocleciano. Su identidad es una sorpresa desde el principio; el manuscrito, encontrado en 1929 en Londres, estaba oculto en el último volumen de la *Iliada* en seis tomos de Alexander Pope (1720). Escrito en inglés, supuestamente en la década de 1920, el relato es presumiblemente la obra de un antiguo comerciante, Joseph Cartaphilus de Esmirna, «un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos», que habla francés, inglés y «una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao». Suponemos, al final del relato, que los rasgos singularmente vagos son los del Inmortal, el mismísimo poeta Homero, que se ha fusionado con el tribuno romano y finalmente (como consecuencia) con el propio Borges, del mismo modo que el relato «El inmortal» funde a Borges con sus modelos: De Quincey, Poe, Kafka, Shaw, Chesterton, Conrad y varios más.

«El inmortal» podría haberse titulado «Homero y el laberinto», pues esas dos entidades, el autor y la laberíntica y en ruinas Ciudad de los Inmortales, constituyen la historia. Rufo el tribuno, que sigue buscando la Ciudad de los Inmortales, ve su doble en una figura bastante temible que resulta ser Homero, primero de los poetas inmortales. Ronald J. Christ (¡un nombre borgiano!) en *The Narrow Act: Borges' Art of Illusion* lee el relato como un viaje conradiano-elliottiano al simbólico Corazón de las Tinieblas. La analogía es útil si eliminamos el elemento moral de Conrad, que no encuentra acomodo en «El inmortal», y sólo rara vez es importante en Borges, cuya grandeza va pareja a su esteticismo heroico, que repudia la convención moral y las preocupaciones sociales, e incluso juega irónicamente a devaluar a Homero, como si su arte épico fuera vulgar.

Homero, al igual que Shakespeare, es para Borges el Hacedor o poeta arquetípico, pero también el hombre arquetípico, al igual que el Albión de Blake o el Earwicker de Joyce (Aquí Viene Todo el Mundo), que debe de ser el motivo por el que Borges, con una ironía difícil de calificar, pudo describir «Los inmortales» como «un bosquejo de una ética para inmortales». Esta ética resulta ser sólo la habitual evasión de Borgés de la novela familiar de la literatura, su idealización de las relaciones de influencia. Todos los escritores son iguales; la originalidad es algo improbable. Homero y Shakespeare, siendo todos y ninguno, hicieron que la individualidad resultara imposible, de modo que la personalidad es un mito anticuado. Viviremos para siempre, así que ya habrá tiempo de leer todo y a todos,

como ocurre en la obra de Shaw *Regreso a Methuselah*, una de las fuentes principales de «El inmortal».

Este idealismo literario, si no fuera unido a una ácida ironía, haría de Borges un autor insípido, y convertiría «El inmortal» en una especie de parodia-profecía de un manifiesto multiculturalista. Nada que temer: el relato de Borges es una pesadilla de lo más desolado y estremecedor, y la idealización de la literatura se reduce, mediante una ironía swiftiana, a un pesimismo nihilista en el que la inmortalidad es vista como la mayor pesadilla de todas, una arquitectura onírica que sólo puede ser laberíntica. De todas las fantasmagorías de Borges, la Ciudad de los Inmortales es la más espantosa. Rufo, el tribuno, al explorarla, la encuentra «tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros».

La palabra crucial es «contamina», y el sentimiento dominante de «El inmortal» es la angustia por la contaminación. Homero, cuando se identifica por primera vez, es un troglodita mudo, de aspecto horrible, que come serpientes, y el tan buscado Río de los Inmortales es sólo un arroyo arenoso. Al igual que los demás Inmortales, Homero ha sido casi destruido por una vida de «pura especulación». Si Hamlet no pensaba demasiado, sino con demasiado tino, entonces el Homero de Borges (que es también Shakespeare) ha pensado no con demasiado tino, sino demasiado infinitamente. Borges, en parte, está satirizando *Regreso a Methuselah*, pero también está atacando su propio idealismo literario. Sin rivalidad y polémica entre los Inmortales no hay, paradójicamente, vida, y la literatura muere. Para Borges, toda teología es una sección de la literatura fantástica. En «El inmortal» observa con soberbia ironía que a pesar de su profesada fe en la inmortalidad judíos, cristianos y musulmanes veneran sólo este mundo porque realmente sólo creen en él, y le asignan estados futuros sólo como recompensa o castigo. En una nota de 1966, Borges hace una maravillosa observación sobre la posición que para él ocupan la ontoteología y la metafísica especulativa:

En una ocasión compilé una antología de literatura fantástica. Tengo que admitir que el libro es uno de los pocos que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero denuncié la culpable omisión de los más importantes e inesperados maes-

tros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erigena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. De hecho, ¿qué son los prodigios de Wells o Edgar Allan Poe —una flor que nos viene del futuro, un cadáver sometido a hipnosis— comparados con la creación de Dios, con la elaborada teoría de un ser que en cierto modo puede ser tres y que solitario perdurará para siempre *sin tiempo*? ¿Qué es el bezoar comparado con la idea de la armonía preestablecida? ¿Qué es el unicornio al lado de la Trinidad? ¿Quién es Lucio Apuleyo ante los proliferadores de Budas del Gran Vehículo? ¿Qué son todas las noches árabes de Scheherazade comparadas con un argumento de Berkeley? He venerado la invención gradual de Dios; también del Cielo y del Infierno (una remuneración inmortal, un castigo inmortal). Son invenciones admirables y curiosas de la imaginación del hombre.

Los términos clave, irónicos y exactos, son «venerado» y el repetido «inmortal». Dios, inventado gradualmente, es quizá la mayor obra de la literatura fantástica. El Yahvista no inventó a Yahvé, pero el Dios adorado por los judíos, los cristianos, los musulmanes, es el personaje literario de Yahvé, creado por el Yahvista; y quienquiera que escribiera el Evangelio de Marcos creó el personaje literario de Jesús, adorado por todos los cristianos. La «remuneración inmortal» del cielo incluye a esos personajes literarios como parte del pago, y eso nos devuelve a «El inmortal», donde Borges sólo nos deja palabras. Las imágenes, incluso de Dios, se diluyen en la memoria; las palabras permanecen, y son siempre las «palabras de otros», pues ninguno de entre nosotros puede tener sus propias palabras.

Si «El inmortal» es, como sospecho, un autocastigo de Borges por su excesivo idealismo literario, ¿qué encontramos en ese relato y en el resto de su obra? ¿Se trata de un logro estético suficientemente vivido para superar su aparente nihilismo? Borges se ve a sí mismo como el celebrante de las cosas cuando éstas nos dan su adiós; sus relatos y poemas posteriores a menudo describen la experiencia de hacer algo por última vez, el ver a alguien o un lugar como despedida. Borges siempre puso su énfasis creativo en la pérdida: uno solamente puede perder lo que nunca ha tenido es un estribillo que recorre toda su obra.

Nadie más en la tradición occidental ha subvertido la idea de la

inmortalidad literaria tan implacablemente como Borges. Devuelve a sus lectores al motivo inicial que lleva a buscar metáforas, a desear ser diferente, a encontrarse en otro lugar, a elegir convertirse en escritor. Una vocación militar frustrada se ve reemplazada por la llamada de la literatura, aunque Borges, un caballero argentino, nunca pudo reconciliarse con las verdades agonistas de la autonomía y la originalidad poéticas. La personalidad y la individualidad podían expresarse mediante el liderazgo y el heroísmo militares, y así fue en el caso de sus ancestros, varios de los cuales murieron en causas perdidas. El coraje fue la provincia de su abuelo materno, Isidoro de Acevedo Laprida, que en su juventud luchó en las guerras civiles argentinas, vivió un largo retiro y murió en la fantasmagoría de defender a su patria: «reunió a un ejército de fantasmas de Buenos Aires / para que le mataran en la batalla».

Hay también poemas de Borges dedicados a dos heroicos ancestros, uno muerto por los rebeldes en una guerra civil anterior, el otro victorioso en la batalla de Junín durante la guerra de la independencia argentina. En comparación con esos guerreros familiares, Homero y Shakespeare son ambiguamente retratados por Borges. Su principal atributo espiritual es una cierta vaguedad en el perfil; los rasgos borrosos de su identidad en parte reflejan nuestra falta de conocimientos biográficos, pero son primordialmente el resultado de la necesidad de Borges de fusionarlos con la literatura. Borges siente un gran amor por ellos, y también pasión por Dante, Cervantes, Whitman, Kafka y otros; pero también hay una gran ambivalencia. La sensación de ser un epígono, que hizo que Borges comprendiera que se parecía más a su propio Pierre Menard que a Cervantes, fue transferida a todos los demás escritores, Homero y Shakespeare incluidos. «Quiero el tiempo convertido en una plaza», se lamenta suavemente uno de sus poemas. Fue un triunfo para Borges poder interpretar en «*Everything and Nothing*» que el retiro de Shakespeare a Stratford había sido producto del cansancio de «esa alucinación dirigida»: su capacidad para crear «el hastío y el horror» de una miríada de personajes. Ese Shakespeare es un inmortal agotado, al igual que el Homero de Borges. Es un tributo a Borges observar que comenzó y acabó como otro agotado Inmortal y fundó una verdadera dignidad estética sobre su ambivalente entrada en el laberinto de la literatura canónica.

Walt Whitman, no tanto el Homero norteamericano (su aspiración) como un gran y original poeta, me parece una refutación de la laberíntica visión borgiana de la literatura como una confusión de identidades creadoras, aun cuando el propio Whitman proclamara a menudo su deseo de absorber todas las demás identidades en una grandeza mesiánica, su capacidad para contener multitudes. Ésa, como mostraba en el capítulo sobre Whitman, fue la proclama de «Walt Whitman, un americano, uno de los brutos», y no el Whitman más auténticos, el «yo real». Diverso fue en su poesía y más diversa ha sido su influencia en otros poetas, ya sean norteamericanos o hispanoamericanos. Su influjo más importante sobre sus herederos está casi siempre reprimido, como en la poesía de T. S. Eliot y Wallace Stevens. Aunque Whitman fue crucial para ellos, y para Ezra Pound (a pesar de los tres), y para Hart Crane (mejor dispuesto a ella), podría argüirse que la influencia más vital de Whitman fue sobre la América hispana: Borges, Neruda, Vallejo y Paz.

Borges, que comenzó como whitmaniano, rechazó esa temprana influencia, aunque ahondó en una sutil y madura comprensión de Whitman, más evidenciada quizá por su traducción de una antología de *Hojas de hierba* en 1969. Durante los años veinte, Borges atacó a los whitmanianos hispanoamericanos por hacer de su héroe el centro de un culto personal; también denigró al poeta de *Canto de mí mismo* por su supuesta creencia de que nombrar objetos sería suficiente para convertirlos en originales montándose sobre la escalera emersoniana de la sorpresa. Pero en 1929 Borges se arrepintió, aunque sólo convirtiendo a Whitman en el impersonal Borges como si fuera otro modernista bastante lacónico. Demasiado inteligente para quedarse en este Whitman, Borges llegó a una segunda y mejor interpretación en «Una nota a Walt Whitman», ahora incluida en *Otras inquisiciones*. En ella, Borges distingue cuidadosamente entre la persona o máscara, Walt Whitman, y la persona o autor, Walt Whitman, Jr.: «Este último era casto, reservado, y un tanto taciturno; el primero efusivo y orgiástico ... es más importante comprender que el sencillo y feliz vagabundo que nos proponen los versos de *Hojas de hierba* habría sido incapaz de escribirlos.»

Pero el mejor y más clarificador tributo de Borges a Whitman procede de una entrevista de 1968:

Whitman es uno de los poetas que más me han impresionado en toda mi vida. Creo que existe una tendencia a confundir a

Mr. Walt Whitman, el autor de *Hojas de hierba*, con Walt Whitman, el protagonista de *Hojas de hierba*, y Walt Whitman no nos ofrece tanto una imagen como una especie de magnificación del poeta. En *Hojas de hierba*, Walt Whitman escribió una especie de epopeya cuyo protagonista era Walt Whitman, no el Walt Whitman que estaba escribiendo, sino el hombre que le habría gustado ser. Naturalmente, no lo digo como una crítica a Whitman; su obra no debería leerse como las confesiones de un hombre del siglo XIX, sino como una epopeya acerca de una figura imaginaria, una figura utópica, que es hasta cierto punto una magnificación y proyección del escritor y del lector. Recodarán que en *Hojas de hierba* el autor a menudo se funde con el lector, y por supuesto esto expresa su teoría de la democracia, la idea de que un solo protagonista puede representar toda una época. Es imposible sobrevalorar la importancia de Whitman. Incluso teniendo en cuenta los versículos de la Biblia o de Blake, podemos decir que Whitman es el inventor del verso libre. Podemos considerarlo de dos maneras: hay un lado cívico —el hecho de pensar en las multitudes, las grandes ciudades y América—, y un elemento íntimo, aunque no podemos estar seguros de si es genuino o no. El personaje que Whitman ha creado es uno de los más adorables y memorables de toda la literatura. Es un personaje como don Quijote o Hamlet, aunque no menos complejo, y posiblemente más adorable que estos dos.

Comparar a Walt Whitman, el protagonista de *Hojas de hierba*, con don Quijote o Hamlet es exacto y estimulante; Whitman es de hecho su más importante (y único) personaje literario, su poderosa creación. La verdad es que Hamlet no es muy adorable, por carismático que sea; pero sí don Quijote, y también Walt Whitman. El asunto es aún más complejo de lo que Borges admite: ¿quién fue el enfermero sin paga que de un modo tan desprendido sirvió a enfermos y agonizantes durante la Guerra Civil en Washington D.C.? ¿No fue al mismo tiempo Walt Whitman el héroe poético y Walter Whitman, Jr., que en ese contexto se habían fundido? La imagen de Walt Whitman el enfermero es tan impresionante como la imagen del mártir Abraham Lincoln, y quizá más adorable. El poeta elegíaco de «La última vez que florecieron las lilas en el huerto» se ganó la autoridad de llorar a Lincoln mediante su servicio a la vida

y a la literatura. En sus mejores poemas Whitman tiene algo de extraño y arrollador, y también como imagen de América, tanto del Norte como del Sur, como han demostrado los poetas hispanoamericanos.

Pablo Neruda, por consenso general, es el más universal de esos poetas, y puede considerarse como el auténtico heredero de Whitman. El poeta del *Canto general* es un rival más digno que cualquier otro descendiente de *Hojas de hierba*, una afirmación que me resulta difícil hacer, como amante de Hart Crane y Wallace Stevens que soy. No estoy muy seguro de si Pablo Neruda, a pesar de su variedad e intensidad, alcanzó realmente la eminencia de Whitman, o de Emily Dickinson, pero ningún poeta del hemisferio occidental de nuestro siglo admite comparación con él. Su desdichado estalinismo es a menudo una excrecencia, una especie de verruga en la textura de sus poemas, aunque sólo en un par de ocasiones echa a perder su *Canto general*. Neruda, en su relación con Whitman, siguió la pauta de Borges: inicialmente fue discípulo, a continuación lo criticó y, en sus últimas obras, revisó a Whitman de una manera bastante compleja. En una entrevista con Robert Bly, en 1966, Neruda distinguía la poesía hispanoamericana (la suya y la de César Vallejo) de la de los poetas españoles modernos, muchos de los cuales habían sido amigos suyos: Lorca, Hernández, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Machado. Éstos tenían detrás, en el Siglo de Oro español, a los grandes poetas del Barroco —Calderón, Quevedo, Góngora— que habían nombrado todo lo que era importante. El atractivo de Whitman fue que enseñó a ver y a nombrar lo que no había sido visto o nombrado anteriormente:

En Sudamérica, la poesía es una cuestión por completo distinta. En nuestros países puedes ver ríos que no tienen nombre, árboles que nadie conoce y pájaros que nadie ha descrito. Para nosotros es más fácil ser surrealistas porque todo lo que conocemos es nuevo. Nuestro deber, entonces, tal como lo entendemos, es expresar lo desconocido. En Europa se ha pintado todo, se ha cantado todo. Pero no en América. En ese sentido, Whitman fue un gran maestro. Porque ¿qué es Whitman? No sólo fue profundamente consciente de todo, ¡sino que tuvo los ojos bien abiertos! Tenía unos ojos tremendos para verlo todo... nos enseñó a ver las cosas. Fue nuestro poeta.

Eso parece más una idealización de Neruda que una adecuada descripción de Whitman, evasivo y lleno de matices. Sin embargo, Neruda prosigue diciendo que «Whitman no es tan simple, sino que es un hombre complicado, y cuanto más complicado más nos ofrece lo mejor de sí». Las complejidades de Whitman son interminables; las de Neruda quizá no. Borges y Neruda se tuvieron inquina; el humano Borges no iba a abrazar el estalinismo, y el comunista Neruda afirmaba con desprecio que Borges no vivía en el mundo real, que estaba formado por obreros, campesinos, Mao y Stalin. Hay una hábil decapitación de Neruda por parte de Borges, que era un hombre con quien más valía no enzarzarse en disputas verbales:

Le considero un hombre muy mezquino ... escribió un libro acerca de los tiranos de Sudamérica, y a continuación varias estrofas contra los Estados Unidos. Ahora sabe que todo eso es basura. Y no dice ni una palabra contra Perón. Porque tenía un pleito en Buenos Aires, eso me lo explicaron luego, y no quería arriesgarse. Y así, cuando se suponía que escribía a voz en cuello, lleno de noble indignación, no tenía nada que decir contra Perón. Y estaba casado con una dama argentina, y sabía que muchos de sus amigos estaban en la cárcel. Conocía la situación de nuestro país, pero no dijo ni una palabra contra Perón.

El libro es *Canto general* (1950); Borges, en estas palabras fechadas en 1967, podría haber estado pensando maliciosamente en lo que, según Enrico Mario Santi, fue su sátira profética contra Neruda: su magnífico relato «El Aleph», escrito en 1945, y publicado por primera vez en 1949, un año antes de la épica enciclopédica de Neruda. *Canto general* está compuesto por unos trescientos poemas independientes, dispuestos en quince secciones y escritos entre 1938 y 1950. Neruda y el Partido Comunista Chileno divulgaron ampliamente el libro antes de su aparición, y es seguro que Borges sabía cómo iba a ser la obra de Neruda. En «El Aleph», Neruda es satirizado como rival de Borges encarnándose en el personaje del fatuo Carlos Argentino Daneri, un poeta inconcebiblemente malo y un evidente imitador de Whitman. La total demolición de la obra que estaba escribiendo Neruda tiene lugar de un modo delicioso; el *Canto general* pretende cantar a toda Latinoamérica: la topografía, los árboles y las flores, los pájaros y las bestias, villanos nativos y extranjeros, héroes entre los que se incluyen Pablo Neruda, el Partido

Comunista y el Gran Castigador Stalin, cuyos asesinatos Neruda parece aprobar: «el castigo es necesario». Amablemente, Borges nos presenta un castigo literario anticipado:

Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polyolbion*, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable pero limitado es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos de un acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema, y en cierto momento elogió una palabra de su propia cosecha, el color «blanquiceleste», que él creía que «*sugiere* el cielo, que es un factor importantísimo del paisaje australiano». Pero esos largos e informes alejandrinos carecían de la relativa agitación del prefacio. (...)

Hacia la medianoche me despedí.

En sus momentos de menor inspiración, al *Canto general* despacha la vegetación, los animales, los pájaros e incluso los minerales de Sudamérica. En un comentario de 1970 acerca de «El Aleph», Borges rechazaba la idea de que hubiera pretendido hacer de Daneri un imitador de Dante (los versos citados parodian claramente a Neruda y a imitadores de Whitman de segunda fila) tras rendir otro astuto tributo al casi homérico catalogador de *Hojas de hierba*:

Mi principal problema al escribir el relato residía en lo que Walt Whitman había conseguido con tanta fortuna: poner por escrito un limitado catálogo de cosas infinitas. La tarea, como es evidente, resulta imposible, pues tan caótica enumeración sólo puede ser simulada, y todo elemento aparentemente fortuito tiene que ir ligado a su vecino por secreta asociación o contraste.

Según el propio resumen de Borges, el Aleph, el fetiche o talismán de la narración cabalística, es el equivalente espacial de la eternidad, donde «todo tiempo —pasado, presente y futuro— coexiste simultáneamente. En el Aleph, la suma total del universo espacial se halla en una diminuta y resplandeciente esfera de apenas una pulgada de diámetro». En relación con *Hojas de hierba* y con el *Canto general*, se trata de una buena descripción, pues «El Aleph», entre otras muchas cosas, es una crítica de la incontinenca poética. Aventura que Borges, intelectual y formalmente, tenía mucho más en común con Emerson que con Whitman.

Para Neruda, Whitman era un padre idealizado que reemplazó al padre real de Neruda, el ferroviario José del Carmen Reyes. «Pablo Neruda» fue un seudónimo, más drástico que abreviar Walter Whitman, Jr. en «Walt Whitman». Al igual que Walt Whitman no pudo empezar a escribir *Hojas de hierba* hasta que supo que su padre, el carpintero cuáquero y alcohólico Walter Whitman se estaba muriendo, Neruda tampoco pudo comenzar su *Canto general* hasta que se libró de «Mi pobre padre ... viril en la amistad, su vaso lleno». Si eres poeta, a un padre idealizado más vale malentenderle, y puede que Neruda comprendiera a Whitman demasiado bien. La lectura errónea creativa que Neruda hace de Whitman fue extraordinariamente deliberada, y ha sido agudamente descrita por Doris Sommer, cuando dice que Neruda intentó «destruir a su maestro resucitando modelos anteriores que nunca tentaron al lector con ninguna promesa de igualdad, y cuya progenie Whitman había rechazado en el prefacio a sus poemas». Es posible, aunque, en sus mejores poemas, Neruda resiste la comparación directa con Whitman.

Todo el mundo está de acuerdo en que la mejor sección del *Canto general* es la segunda, una sublime secuencia de doce cantos, «Alturas del Macchu Picchu». A ciento veinte kilómetros del Perú, que había sido la capital del Imperio Inca, una ciudad abandonada reposa en las alturas del Macchu Picchu, una cumbre de los Andes. Al regresar a Chile en el otoño de 1943, después de tres años como cónsul general chileno en Ciudad de México, Neruda se detuvo en el Perú y subió a las montañas. Al cabo de dos años, escribió «Alturas del Macchu Picchu».

John Felstiner, el soberbio traductor de Neruda al inglés, señala que Whitman inspira el *pathos* de la voz de Neruda en el poema: «la plasmática solidaridad humana, la celebración de lo material y lo

sensual, la conciencia del trabajo y la vida comunes, la apertura hacia la perspectiva humana, el poeta ofreciéndose a sí mismo como redentor». Considero que esta última imagen es la más importante, aunque en Neruda sea una de las más problemáticas, pues la gnosis emersoniana de Whitman es muy distinta del comunismo maniqueo de Neruda. Una directa yuxtaposición del final de «Alturas del Macchu Picchu» y de *Canto de mí mismo* presenta a ambos poetas con su voz más poderosa, y no favorece a Neruda:

contadme todo, cadena a cadena
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

(Hasta aquí, Neruda. Oigamos ahora a Whitman.)

Me alejo como el aire, agito mis blancos rizos hacia el sol
[fugitivo,
vierto mi carne en remolinos y la disperso en jirones
[de espuma.

Que el lodo sea mi heredero, quiero crecer del pasto que amo;
si quieres encontrarte conmigo, búscame bajo la suela
[de tus zapatos.

Apenas comprenderás quién soy o qué quiero decir,
pero he de darte buena salud, y a tu sangre, fuerza y pureza.

Si no me encuentras al principio no te descorazonas,

Si no estoy en un lugar me hallarás en otro,
en alguna parte te espero.

[Traducción de Jorge Luis Borges.]

Ambos poetas se dirigen a las multitudes, aunque las metáforas de Neruda mezclan al Quevedo del Alto Barroco y el realismo mágico o surrealismo: río de rayos amarillos, tigres enterrados y «la lucha, el hierro, los volcanes» que animan a los obreros muertos que a su vez magnetizan el lenguaje y los deseos de Neruda. Es un *pathos* creíble, intenso y vigoroso, pero menos convincente que la amable autoridad de los versos de Whitman, que son extraordinariamente pacientes y receptivos. En Neruda se percibe la ansiedad de ser un epígono, aun cuando insta noblemente a los obreros muertos a hablar a través de sus palabras y su sangre. Whitman nos pregunta si *nosotros* hablaremos antes de que se vaya, si *nosotros* llegaremos demasiado tarde para alcanzarle, aunque nos espere. Neruda aprendió en otro poema la lección de Whitman, en la conclusión de su soberbio poema «El pueblo», que es un soberbio complemento a los dos últimos tercetos de *Canto de mí mismo*:

Por eso nadie se moleste cuando
parece que estoy solo y no estoy solo,
no estoy con nadie y hablo para todos:

alguien me está escuchando y no lo saben,
pero aquellos que canto y que lo saben
siguen naciendo y llenarán el mundo.

Que Neruda hace referencia a Whitman, a quien había traducido, es algo de lo que no me cabe duda, y la fusión de padre e hijo es casi completa, al menos en este momento. Parece que Neruda esté de acuerdo con el poeta y crítico mexicano Octavio Paz, que desafió a Borges al pretender fusionar al Whitman público y al privado en el apéndice final de *El arco y la lira* (1956):

Walt Whitman es el único gran poeta moderno que no parece experimentar inconformidad frente a su mundo. Y ni siquiera soledad; su monólogo es un inmenso coro. Sin duda hay, por lo menos, dos personas en él: el poeta público y la persona privada, que oculta sus verdaderas inclinaciones eróticas. Pero

su máscara —el poeta de la democracia— es algo más que una máscara: es su verdadero rostro. A pesar de ciertas interpretaciones recientes, en él coinciden plenamente el sueño poético y el histórico. No hay ruptura entre sus creencias y la realidad social. Y este hecho es superior —quiero decir, más ancho y significativo— a toda circunstancia psicológica. Ahora bien, la singularidad de la poesía de Whitman en el mundo moderno no puede explicarse sino en función de otra, aún mayor, que la engloba: la de América.

Es un hermoso error. Malinterpreta a Borges («ciertas interpretaciones recientes») y subestima la complejidad poética de Whitman. Las «verdaderas inclinaciones eróticas» y la «circunstancia psicológica» no son lo principal; lo que importa es el mapa de la mente del propio Whitman, una cartografía en la que él enuncia dos yoos opuestos y un alma separada para cada uno. El verdadero rostro de Whitman no es ni democrático ni elitista; es hermético, tal como Neruda, a pesar de sí mismo, parece haber comprendido. Quizá el que el Whitman hispánico sea un problema tan desconcertante se deba a que las principales figuras implicadas —Borges, Neruda, Paz, Vallejo— no leyeron *Canto de mí mismo* y *A la deriva* con la suficiente proximidad.

Como contraste con los poetas latinoamericanos presento al asombroso poeta portugués Fernando Pessoa (1888-1935), que, como invención fantástica, sobrepasa cualquier creación de Jorge Luis Borges. Pessoa, nacido en Lisboa y descendiente por línea paterna de judíos conversos, fue educado en Sudáfrica, y, al igual que Borges, creció en el bilingüismo. De hecho, hasta los veintiún años escribió poesía sólo en inglés. En eminencia poética, Pessoa iguala a Hart Crane, a quien se parece enormemente, especialmente en *Mensagem* («mensaje» o «llamamiento»), una serie de poemas sobre la historia portuguesa semejantes al *Puente* de Crane. Pero a pesar de lo poderosos que son los poemas líricos de Pessoa, constituyen tan sólo una parte de su obra; también inventó una serie de poetas alternativos —Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis entre ellos— y escribió volúmenes enteros de poemas para ellos, o mejor dicho, como ellos. Entre éstos hay dos —Caeiro y Campos— que son grandes poetas, completamente distintos el uno del otro y de Pessoa, por no hablar de Reis, que es un interesante poeta menor.

Pessoa no estaba loco ni era un simple ironista; es Walt Whit-

man redivivo, aunque un Whitman que da nombres distintos a «mí mismo», «mi yo real» y «mi alma», y escribe maravillosos libros de poemas para los tres, así como un volumen distinto bajo el nombre de Walt Whitman. Los paralelismos resultan lo suficientemente estrechos como para no ser coincidencias, en especial porque la invención de los «heterónimos» (término de Pessoa) fue posterior a una inmersión en *Hojas de hierba*. Walt Whitman, uno de los brutos, un norteamericano, el «mí mismo» de *Canto de mí mismo*, se convierte en Álvaro de Campos, un ingeniero naval judío y portugués. El «yo real» se convierte en el «guardador de rebaños», el pastoral Alberto Caeiro, mientras que el alma whitmaniana se transmuta en Ricardo Reis, un materialista epicúreo que escribe odas horacianas.

Pessoa dota a los tres poetas de biografía y fisonomía, y les permite ser independientes de él mismo, hasta el punto de que coincidió con Campos y Reis a la hora de proclamar a Caeiro su «maestro» o precursor poético. Pessoa, Campos y Reis estuvieron influenciados por Caeiro, pero no por Whitman, y Caeiro no estuvo influenciado por nadie, pues fue un poeta «puro» o natural casi sin educación, que murió a la romántica edad de veintiséis años. Octavio Paz, uno de los adalides de Pessoa, resumió a este poeta desdoblado en cuatro con elegante economía: «Caeiro es el sol en cuya órbita giran Reis, Campos y él mismo. En cada uno hay partículas de negación o irrealidad. Reis cree en la forma, Campos en la sensación, Pessoa en los símbolos. Caeiro no cree en nada. Él existe.»

La estudiosa portuguesa Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, que se ha convertido en la crítica canónica de Pessoa, interpreta a los heterónimos como su «lectura, medio cómplice, medio disgustada con Whitman, no sólo de la poesía de Whitman, sino también de su sexualidad y de sus ideas políticas». Pessoa apenas reprimió el homoerotismo que aparece en el furioso masoquismo de Campos, que es muy poco whitmaniano; y la ideología democrática de *Hojas de hierba* era inaceptable para un monárquico visionario portugués.

Aunque Ramalho de Sousa Santos intenta eludir la angustia de la influencia que Whitman crea en Pessoa, no es fácil burlar las ansiedades de la contaminación. Al igual que D. H. Lawrence en sus *Estudios de literatura norteamericana clásica*, Pessoa-Campos manifiesta una enorme ambivalencia hacia el ambicioso abrazo del cosmos y de todo lo que hay en él por parte de Whitman; y sin embargo Pessoa parece saber, muchos mejor que sus críticos idealizan-

tes, lo imposible que es separar sus yoes políticos de los de Whitman, a pesar de la maravillosa ficción de sus heterónimos. Incluso Ramalho de Sousa Santos, tras intentar una evasión feminista de las cargas de la influencia, regresa brillantemente a las ásperas realidades de la filiación temporal, de la novela familiar poética:

A partir del diálogo implícito que hay en Whitman entre el yo y el *Yo Real*, Pessoa elaboró dos imágenes de la voz explícitamente distintas. Whitman, anteriormente, en virtud de una conciencia conectiva y orgánica, fue capaz de entrelazar esas dos voces en una globalidad dinámica. Pessoa, medio siglo después, inmerso en las corrientes del pensamiento contemporáneo y familiarizado con Nietzsche, Marinetti y especialmente Pater, de quien tradujo parte de su obra, descubriría una nueva estrategia para expresar el Yo a la manera whitmaniana, tanto técnica como filosóficamente. Al detectar dos yoes potencialmente opuestos en *Hojas de hierba*, y especialmente en *Canto de mí mismo*, Pessoa encontró la manera de dejar constancia poética del flujo de una conciencia única, que se desplaza velozmente entre dos actitudes esenciales en relación con el Ser. Caeiro y Campos, juntos, entonan de nuevo el *Canto de mí mismo* como un dueto, en el que la voz principal del solista queda perpetuamente ensombrecida por la impalpable presencia del otro. Leer a una persona como parte esencial de otra ofrece una nueva lectura de los heterónimos.

Según este punto de vista, con el que coincido, Pessoa acepta su papel en el drama de la influencia poética, pero lleva la lectura de Whitman a un mayor grado de conciencia al exteriorizar la cartografía psíquica de su precursor como interacción de dos poetas ficticios. En primer lugar quiero aplicar esta lectura a los poemas de Caeiro y Campos, y luego pasar a Neruda, cuya diversidad poética ha provocado tantos comentarios críticos. Cuando Ricardo Neftalí Reyes asumió el seudónimo de Pablo Neruda y adoptó a Walt Whitman como padre adoptivo, dio su primer paso hacia el principio heteronómico de Pessoa. Dejando aparte el hecho de que con el tiempo el *Canto general* se confirme o no como el canto general de América, desplazando a *Hojas de hierba*, como profetizan algunos de sus admiradores, hay una gran parte de la poesía de Neruda que es distinta de su épica enciclopédica. La relación entre volúmenes y

fases de su variadísima carrera es enormemente whitmaniana en los yoes muy distintos de Neruda que se manifiestan en los poemas, al igual que Caeiro y Campos son extraordinariamente diversos aunque sigan siendo yoes whitmanianos. Caeiro, al igual que el «yo real» de Whitman, está tanto dentro como fuera del juego, y lo observa y se admira ante él:

De este modo o de aquel modo,
conforme es o no oportuno,
pudiendo decir a veces lo que pienso,
y otras veces diciéndolo mal y con mixtura,
voy escribiendo mis versos sin querer,
como si escribir no fuera una cosa hecha de gestos,
como si escribir no fuera una cosa que me ocurriese
como el darme el sol por fuera.

Procuró decir lo que siento
sin pensar en que lo siento.
Procuró arrimar las palabras a la idea
y no necesitar de un pasillo
del pensamiento para las palabras.

No siempre consigo sentir lo que sé que debo sentir.
Mi pensamiento sólo muy despacio atraviesa el río a
[nado
porque le pesa el hecho de que los hombres hicieron
[uso de él.

Procuró desnudarme de lo que aprendí,
procuró olvidarme del modo de recordar que me
[enseñaron,
y raspar la tinta con que me pintaron los sentidos,
desencajonar mis emociones verdaderas,
desenvolverme y ser yo, no Alberto Caeiro,
sino un animal que la naturaleza produjo.

[Traducción de Pablo del Barco.]

El yo real de Whitman no escribió *Hojas de hierba* ni se burló del bruto Walt en «En el reflujo del océano de la vida», tras sufrir su violación masturbatoria en *Hojas de hierba*. La intuición de Pessoa le enseñó qué tipo de poema podía haber escrito el yo real whitmaniano: impremeditado, la expresión del animal humano o del hom-

bre natural, con conocimientos, recuerdos y representaciones anteriores de los sentidos, todos ya desechados. ¿Puede existir un poema así? Desde luego que no, y Pessoa, naturalmente, lo sabe; pero los poemas de Caeiro son un fascinante intento de escribir lo que no puede escribirse. En el otro límite de la expresión —la rapsodia autocelebratoria del bruto y demoníaco Walt— Pessoa coloca al provocativo Campos, como en esta «Salutación a Walt Whitman»:

Portugal-Infinito, once de junio de mil novecientos quince...
¡Yé-la-a-a-a-a-a!

Desde aquí, Portugal, con todas las épocas en mi cerebro, te saludo, Walt, hermano mío en el universo, yo, con mi monóculo y mi levita exageradamente ceñida, no soy indigno de ti, Walt, bien lo sabes, no soy indigno de ti, basta saludarte para no serlo...

Yo, tan dado a la indolencia, fácilmente cedo al tedio, soy de los tuyos, bien lo sabes, y te comprendo y te amo, y aunque nunca te conocí, y nací el mismo año en que tú

[morías,
sé que también me amaste, que me conociste, y estoy
[contento.

Sé que me conociste, que me contemplaste y me explicaste, sé que eso es lo que soy, ya sea en el Ferry a Brooklyn dos

[años antes
de nacer,
o paseando por Rua do Ouro pensando en todo lo que no es
[Rua do Ouro,
y al igual que tú lo sentiste todo, yo lo siento todo, y de este
[modo

se entrelazan nuestras manos,
y con las manos entrelazadas, Walt, con las manos
[entrelazadas,
el universo baila en nuestra alma.

O siempre moderno y eterno, cantor de concretos absolutos, concubina fogosa del universo disperso, gran pederasta rozándote contra la diversidad de las cosas, sexualizado por las piedras, los árboles, la gente, sus
[profesiones,

prurito del pasar veloz, de los encuentros casuales, de las
[meras

observaciones,
mi entusiasmo por lo que está contenido en todo,
mi gran héroe entrando en la Muerte a saltos y a botes,
¡rugiendo y aullando y bramando saludos a Dios!

Cantor de la fraternidad feroz y tierna con todo,
gran demócrata epidérmico, cercano a todo en cuerpo y
[alma,

carnaval de todas las acciones, bacanal de todos los
[propósitos,
hermano gemelo de todos los impulsos,
Jean-Jacques Rousseau del mundo que había de producir
[máquinas,

Homero de lo *insaisissable* de fluctuante carnalidad,
Shakespeare de la sensación que comienza a andar a vapor,
¡Milton-Shelley en el horizonte de la Electricidad futura!
íncubo de todos los gestos,
espasmo que penetra todos los objetos-fuerza,
souteneur de todo el universo,
ramera de todos los sistemas solares...

Esta fantasía de 1915 prosigue durante más de doscientos versos, y va acompañada de dos extravagancias whitmanianas más largas, «Oda» y la *Oda marítima*, de treinta páginas, la obra maestra de Álvaro de Campos y uno de los poemas más importantes de este siglo. Exceptuando las mejores partes de *Residencia en la tierra* y de *Canto general*, no hay nada compuesto en la estela de Whitman que pueda compararse a la *Oda marítima* en cuanto que exuberante invención. La «Salutación a Walt Whitman», con su sublime ambivalencia, supera a D. H. Lawrence como reacción-formación whitmaniana («Ramera de todos los sistemas solares»), y concluye con un bendito Whitman que es «Impotente y ardiente amante de las nueve musas y gracias».

Federico García Lorca, al saludar a Whitman quince años después (en 1930, el año en que se publicó *El puente*, de Hart Crane) en su «Oda a Walt Whitman», incluida en su libro surrealista *Poeta en Nueva York*, no sale muy bien librado de la comparación con los cantos de Campos; pero es que Lorca, contrariamente a Pessoa, co-

nocia a Whitman sólo de segunda mano, e imaginaba a un «viejo hermoso» con «la barba llena de mariposas». Pessoa-Campos, empapado de Whitman e impulsado por él, le rechaza en aras de la supervivencia de su vida poética, en parte mediante la borgiana estrategia (antes de Borges) de *convertirse* en Walt Whitman, al igual que el Pierre Menard de Borges se convirtió en Cervantes a fin de usurpar la autoría de *Don Quijote*.

Neruda comprendió, al menos en sus propios poemas whitmanianos, que el poeta de *Hojas de hierba* era evasivo, tímido, defensivo e invariablemente metamórfico. Tal como ha observado Frank Menchaca: «Neruda también debió de comprender que el yo que afirma estar en todas partes, y que aparece continuamente en la poesía de Whitman, no se halla en ninguna parte.» La muerte se incluye quizá en ese «ninguna parte» tanto en Whitman como en Neruda, pero es uno de los temas de la obra de Neruda en el que Whitman el enfermero tiende a estar más presente. *Residencia en la tierra*, la culminación de su poesía primera, muestra a un Neruda que se enfrenta a la desolación al estilo del elegíaco Whitman contemplándose a sí mismo como parte de la deriva en el mar. Neruda observó que «Es una poesía sin salida», e insistió en que había superado la desesperación sólo mediante sus actividades en favor del bando republicano condenado a la derrota en la guerra civil española. Leo Spitzer, uno de los pocos críticos y eruditos modernos de importancia, describió *Residencia en la tierra* como una «enumeración caótica», que sería el Whitman más sombrío fuera de todo control, donde los procesos creativos whitmanianos se verían reducidos a lo que Spitzer denominó «actividades desintegradoras», o reflujo de Whitman en el océano de la vida.

En términos de los heterónimos de Pessoa, los poemas de *Residencia en la tierra* son escritos por el elemento Caero encerrado en Campos, un Whitman atrapado dentro de sí mismo. Quizá esto se capta mejor en la conclusión del callejón sin salida «Walking Around»:

Por eso el día lunes arde como petróleo
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,
y aúlla en su transcurso como una rueda herida,
y da pasos de sangre caliente hacia la noche.

Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas
húmedas,

a hospitales donde los huesos salen por la ventana,
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
a calles espantosas como grietas.

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y
omblicos.

Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias.

El *Canto general*, en sus momentos más poderosos, es el antidoto definitivo de esta versión suicida del whitmanismo de Neruda. Roberto González Echevarría calificó el *Canto general* de «poética de la traición», siniestramente profético del terrible *pathos* de la muerte de Neruda el 23 de septiembre de 1973, doce días después de las masacres que se iniciaron con el asesinato de su amigo el presidente Salvador Allende por los militares chilenos. La traición es un tema menor en Whitman, cuyo compromiso político ha sido muy exagerado en estos malos momentos por los que pasa la crítica, en que todo está politizado. Pero la traición, ya fuera a la España republicana o a Chile por parte de los militares en ambos casos, fue una liberación poética para Neruda, pues le emancipó del lado oscuro que compartía con Whitman sin la sobrenatural capacidad whitmaniana para enviarnos desde sí mismo, ahora y siempre, un amanecer. La definitiva lección de la influencia de Whitman —en Borges, Neruda, Paz y en tantos otros— puede que sea que sólo una originalidad tan extravagante como la de Pessoa puede esperar contenerla sin peligro para el yo o yoes poéticos.

Richard Ellman, en su biografía definitiva *James Joyce*, nos ofrece una encantadora viñeta de la amistad entre Joyce y Beckett, que en ese momento tenían, respectivamente, cincuenta y veintiséis años:

Beckett era adicto a los silencios, y también Joyce; entablaban conversaciones que a menudo consistían sólo en un intercambio de silencios, ambos impregnados de tristeza, Beckett en gran parte por el mundo, Joyce en gran parte por sí mismo. Joyce estaba sentado en su postura habitual, las piernas cruzadas, la puntera de la pierna de encima bajo la canilla de la de abajo; Beckett, también alto y delgado, adoptaba la misma postura. Joyce de pronto preguntaba algo parecido a: «¿Cómo pudo el idealista Hume escribir una historia?» Beckett replicaba: «una historia de las representaciones».

La fuente de Ellman fue una entrevista con Beckett en 1953, más de veinte años después, pero Beckett tenía buena memoria. Joyce murió en 1941, cuando aún no había cumplido sesenta años; Beckett en 1989, a los ochenta y tres. Beckett siempre amó a Joyce como a un segundo padre, y comenzó siendo un discípulo total de su maestro. De todos los libros de Beckett, el que más me gusta es *Murphy*, su primera novela publicada, escrita en 1935, y no editada hasta 1938, pero el libro es tan joyceano como cualquier novela de Anthony Burgess, y desde luego tiene aparentemente poco en común con el Beckett maduro de la Trilogía (*Molloy*, *Malone muere*, *El innumerable*), de *Cómo es*, o de las obras de teatro más importantes (*Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *La última cinta de Krapp*).

Elijo *Murphy* como punto de partida para la discusión en parte porque siempre he disfrutado con la novela, y en parte para estudiar a Beckett en su vertiente más joyceana. Al propio Joyce le gustaba *Murphy* lo suficiente como para haber memorizado la descripción del destino final de las cenizas de Murphy:

Horas después, Cooper sacó el paquete de cenizas del bolsillo, donde aquella tarde lo había puesto para mayor seguridad, y lo arrojó airadamente al hombre que tanto le había ofendido. Rebotó, reventó, de la pared al suelo, donde enseguida se convirtió en objeto de mucho regate, pase, bloqueo, chut, puñetazo, cabezazo, todo dentro de la más estricta deportividad. A la hora de cerrar, el cuerpo, la mente y el alma de Murphy se distribuían profusamente por el suelo de la taberna; y antes de que otro día de primavera cubriera la tierra de gris habían sido barridos con el serrín, la cerveza, las colillas, los cristales, las cerillas, los esputos, el vómito.

Esta narración cordialmente escandalosa, al mencionar «el cuerpo, la mente y el alma», pretende recordarnos la voluntad de Murphy, leída en voz alta seis páginas antes:

En referencia al destino final de mi cuerpo, mi mente y mi alma, deseo que sean quemados y colocados en una bolsa de papel y llevados al Abbey Theatre, Lr. Abbey Street, Dublín, y de inmediato vertidos en lo que el gran y buen Lord Chesterfield llama quiosco de necesidad, donde han pasado sus horas más felices, a la derecha cuando uno baja al patio de butacas, y deseo que tiren de la cadena, si es posible durante la representación de alguna obra, y que todo sea llevado a cabo sin ceremonia ni muestra de pesar.

Lo que podría denominarse el buen humor negativo de *Murphy* es, felizmente, incesante. La belleza del libro reside en la exuberancia de su lenguaje: es el *Trabajos de amor perdidos* de Samuel Beckett. No es muy beckettiano, en parte por ser descaradamente joyceano, en parte porque es la única obra importante de Beckett que podemos incluir dentro de una historia de las representaciones, la novelas tal como las escribían Dickens, Flaubert y el primer Joyce, en lugar de la más problemática forma de «anatomía» (tal como le

gustaba llamarla a Northrop Frye) de Rabelais, Cervantes y Sterne. *Murphy* posee una sorprendente continuidad narrativa, y cuando mis dos personajes favoritos, los pitagóricos dublínese Neary y Wylie, aparecen, en ocasiones acompañados de «las nalgas calientes y untadas de mantequilla de Miss Counihan», Beckett les da conversaciones cuya vivacidad y buen humor no volverá a permitirse:

—Sentaos, los dos, delante de mí —dijo Neary—, y no desesperéis. Recordad que no hay triángulo, por obtuso que sea, sin que la circunferencia de algún círculo pase por sus condenados vértices. Recordad también que un ladrón se salvó.

—Nuestras medianas —dijo Wylie—, o lo que demonios sean, se encuentran en Murphy.

—Fuera de nosotros —dijo Neary—. Fuera de nosotros.

—En la luz exterior —dijo Miss Counihan.

Ahora era el turno de Wylie, pero no encontró nada que decir. En cuanto se dio cuenta de ello, de que no encontraría nada distinguido que decir, comenzó a dar la impresión de que no estaba buscando nada, o, mejor dicho, de que esperaba a que fuera su turno. Finalmente, Neary dijo sin compasión:

—Te toca, Needle.

—¡Y birlale a la dama la última palabra! —gritó Wylie—. ¡Y ponla en el apuro de encontrar otra! ¡Vamos, Neamy!

—Ningún apuro —dijo Miss Counihan.

Ahora era el turno de cualquiera.

—Muy bien —dijo Neary—. A lo que estaba llegando, lo que quería sugerir, es esto. Que a partir de ahora nuestra conversación no tenga precedentes en la realidad o en la literatura, que cada uno hable lo mejor que sepa de las verdades que mejor conozca. Eso es lo que quise decir al manifestar que me habíais quitado el tono, si no las palabras, de la boca. Es el momento adecuado para despedirnos.

Neary tan sólo nos ha dado la primera y optimista mitad de su estribillo favorito de San Agustín, que centrará el *ethos* de *Esperando a Godot*: «No desesperes: uno de los ladrones se salvó; no des nada por sentado: uno de los ladrones se condenó.» Beckett una vez observó: «Me interesa la forma de las ideas aun cuando no crea en ellas ... esa frase tiene una forma maravillosa. Es la forma lo que importa.» La forma del perdón divino es a la vez antitética y arbi-

traria en el cristianismo protestante, que vuelve la mirada hacia Agustín; y Beckett, que descreo firmemente, era protestante irlandés por educación. *Murphy*, deliciosamente descreída, es la más pura comedia que Beckett escribió nunca. Está llena de insinuaciones sombrías, aunque su continuo entusiasmo las mantiene en la periferia. Joyce queda atemperado en el libro por la única otra influencia novelística que afectó a Beckett: el muy distinto Proust, sobre quien Beckett había publicado un breve y agudo libro en 1931. Culmina en una visión de Proust que probablemente sólo un discípulo de Joyce habría escrito:

Para Proust, la calidad del lenguaje es más importante que cualquier sistema de éticas o estéticas. Más aún, no hace el menor intento de disociación de forma y contenido. Uno es la concreción del otro, la revelación de un mundo. El mundo proustiano es expresado metafóricamente por el artesano porque es aprehendido metafóricamente por el artesano: la expresión comparativa e indirecta de una percepción comparativa e indirecta. [Traducción de Bienvenido Álvarez.]

Si substituyéramos «Proust» por «Joyce» o «Beckett», este pasaje sería igual de válido. Al principio de *Proust*, Beckett habla de «nuestra pagada de sí misma voluntad de vivir». Su propio credo como escritor aparece en la monografía, en dos lúcidas frases que constituyen un puente entre Joyce y Proust:

La única investigación fértil es la excavatoria, la inmersiva, una contracción del espíritu, un descenso. El artista es activo, pero en sentido negativo, condensando la nulidad de los fenómenos extracircunferenciales, ahogándose en el núcleo del remolino. [Traducción de Bienvenido Álvarez.]

Este descenso al abismo del yo es más el arte de Beckett que de *Finnegans Wake* o de *En busca del tiempo perdido*. La razón principal por la que Joyce fascinó a Beckett, dejando aparte todo amor, fue el magisterio extraordinario que incesantemente manifestó. En ningún momento quiso Beckett ver a Joyce como alguien abrumado por la *materia poetica* que transmutó en *Ulises* o *Finnegans Wake*. En contraste, el Proust de Beckett es presentado como un padre literario antitético, con el valor de ser víctima y prisionero de su ma-

terial, de aceptarlo con ansiedad romántica. El nombre de Joyce no se menciona en ningún lugar de la monografía de Beckett, pero aparece como el artista clásico en oposición al romántico Proust (y Beckett), que escribirán como han vivido, en el Tiempo, contrariamente a Joyce:

El artista clásico se arroga la omnisciencia y la omnipresencia. Proust se eleva artificialmente fuera del Tiempo para dar relieve a su cronología y causalidad a su desarrollo. Su cronología es extremadamente difícil de seguir, sucesión de acontecimientos espasmódicos, y sus personajes y sus temas, aunque parecen obedecer a una casi insana necesidad interior, son presentados y desarrollados con un fino desprecio, a lo Dostoievski, por la vulgaridad de una concatenación plausible. [Traducción de Bienvenido Álvarez.]

Esto está más cerca de *Murphy* que de *En busca del tiempo perdido*, y ya es una defensa de la trilogía. «Cuanto más sabía Joyce, más era capaz de asimilar»; la alternativa es «trabajar con impotencia, con ignorancia». Estas palabras deberían tomarse como metáforas de algunos estados de conciencia muy agudos, producto de los cuales surgió *Esperando a Godot*, la trilogía, la magnífica *Fin de partida*, y una obra realmente sorprendente, *Cómo es*. Tiendo a dudar que estos estados sean grados de conciencia —de conciencia de la conciencia, como si dijéramos— esencialmente distintos, que es la alegoría poscartesiana de Hugh Kenner, y cuyo Beckett es esencialmente el último de los Altos Modernistas, el epílogo cómico a Pound, Eliot, Joyce (¡y Wyndham Lewis!), y de este modo un último testigo de cómo la Ilustración destruyó Occidente.

La idea que tiene Beckett de nuestro malestar es una concepción posprotestante, que surge más de Schopenhauer que de Descartes. La conciencia de uno mismo es uno de los elementos de la visión que tiene Beckett de nuestro vértigo, pero sólo como otro fruto de la insaciable voluntad de vivir. Incluso Schopenhauer, obsesionado y elocuente al hablar del impulso más allá del principio del placer, es sólo otro epígono a la hora de representarlo, como también lo fue Freud después de él. Los maestros de la voluntad de vivir incluyen a Falstaff y Macbeth, o mejor dicho a Falstaff como maestro y a Macbeth como víctima. Hamlet, que necesariamente obsesionó a Beckett a pesar de su confesa preferencia por Racine, es maestro y

víctima, y como tal permea la obra teatral canónica de Beckett, *Fin de partida*. El Hamlet de Beckett sigue el modelo francés, en el que la excesiva conciencia niega la acción, y que está a cierta distancia del Hamlet de Shakespeare. T. S. Eliot, a quien le gustaría haber preferido el Hamlet francés, opinaba que: «El Hamlet de Laforgue es un adolescente; el Hamlet de Shakespeare no, no tiene esa explicación ni esa excusa.» El Hamlet de Beckett, al igual que el Hamlet de Laforgue, es un adolescente convertido en un derrotado dios o demiurgo. Pero la conciencia de sí mismo no es la carga de Hamlet; la voluntad de vivir, en una forma horriblemente deteriorada, permanece en él, y ése es siempre el demonio de Beckett. Si eres un artista, sufres el peculiar aumento de la voluntad de vivir de tu vocación, inicialmente un deseo de ser reconocido, y en última instancia de inmortalidad. Al parecer, Beckett fue un ser humano tan bueno y decente como muy pocos escritores lo han sido. Infinitamente compasivo, infinitamente amable, aunque infinitamente apartado de todo. Pero como escritor propiamente dicho sufrió como sufren todos los escritores; cuanto más poderoso es un escritor, más sufre, y Beckett fue muy poderoso, más que Borges o Pynchon, el último (hasta la fecha) inamovible autor del canon.

Tras haber pasado de escribir en inglés a hacerlo en francés, para luego traducirse al inglés, se liberó estilísticamente de Joyce y dejaron de importarle las ideas de Proust, a pesar de tener un ancestro común con este último: Schopenhauer. Nadie, al enfrentarse con *Fin de partida* o *Cómo es*, encontrará que le falta a Beckett extrañeza u originalidad. Su sombra se cierne pesadamente sobre las obras de Pinter o Stoppard; su narrativa en prosa es al parecer un punto final: nadie puede ampliar ni profundizar ese estilo. Es posible que *Fin de partida* sea el fin de partida de la última fase importante del canon occidental, mientras en nuestra desazón esperamos a Godot, que resultará ser el demiurgo de una nueva Edad Teocrática, tan molesto para Beckett como para cualquiera de nosotros. ¿Qué pueden hacer nuestros incipientes aquelarres de Estudios Culturales con *Fin de partida* o *Cómo es*, excepto quizá señalarlos, junto con *En busca del tiempo perdido*, *Finnegans Wake* y Kafka, como la culminación de aquellos viejos y malos tiempos, como los paraísos perdidos de los estetas? Beckett, al igual que Joyce, presupone que su lector conoce a Dante y a Shakespeare, Flaubert y Yeats, y a todos los demás grandes hombres y mujeres, eternos y ya fallecidos, por tomar prestado el elogio de Coleridge a Shakespeare. El teatro

posee sus propias tradiciones y su propia continuidad, y el Beckett dramaturgo sobrevivirá mientras lo hagan Shakespeare y Molière, Racine e Ibsen, en la escena más que en la lectura. El Beckett de la narrativa en prosa se enfrenta al mismo eclipse que sus precursores, Joyce y Proust, puesto que los nuevos teócratas impondrán su no canon casi literario y multicultural. ¿Qué oportunidades tiene *Malone muere* o *Cómo es contra Meridian*, de Alice Walker, o todas las demás lecturas prescritas como correctas? Como escritor elegíaco, estoy lo suficientemente resignado y soy lo suficientemente realista como para centrar la supervivencia canónica de Beckett en *Esperando a Godot*, *Fin de partida* y *La última cinta de Krapp*, y con tristeza rechazo al posterior Beckett no dramaturgo en las páginas siguientes.

Aunque los protagonistas de Beckett muestran una sorprendente variedad, casi todos ellos comparten un rasgo; la repetición, el estar condenados a decir y a interpretar la misma historia una y otra vez. Siguen la estela del Judío Errante, el Anciano Marinero de Coleridge, el Holandés Errante de Wagner, el Cazador Gracchus de Kafka. El género de Beckett es la tragicomedia (tal como se designa abiertamente a *Esperando a Godot*); por sombrío que sea el sentimiento, el estilo no es trágico, excepto en *Fin de partida*. *Esperando a Godot*, bien dirigido e interpretado, no es precisamente para brincar de alegría; pero siempre tengo ganas de volver a verla, mientras que tengo que pensármelo dos veces a la hora de enfrentarme incluso a una buena puesta en escena de *Fin de partida*, una obra más grandiosa pero más brutal. Hamm, el irascible Hamlet de *Fin de partida*, es casi un perfecto solipsista, y los poderes de representación de Beckett en la obra pueden ser difíciles de soportar. La perdurable popularidad de *Godot* tiene algo que ver con la melancolía de sus payasos, Gogo y Didi. Pero la obra, aunque más amable y menos apocalíptica que *Fin de partida*, es finalmente casi tan alegre en sus implicaciones como el último Ibsen. Igual que esperas a Godot, también puedes esperar a que nosotros los muertos desesperemos.

Fin de partida surge de un paradigma shakespeariano que injerta elementos de *Lear*, *La tempestad*, *Ricardo III* y *Macbeth* en *Hamlet*; pero *Esperando a Godot*, tal como reconocen todos sus críticos, toma sus modelos del vodevil, el mimo, el circo, el music hall, el

cine mudo, la comedia y en última instancia de sus orígenes: la farsa, tanto la medieval como la posterior. *Godot* parece tan arcaico como *Fin de partida* profético: la antigua Edad Teocrática se encuentra con otra que incesantemente se precipita hacia nosotros. De nuevo, todos los críticos están de acuerdo en que por encima de *Godot* planea la sombra de la Biblia protestante: Caín y Cristo no están lejos, pero Godot no es Dios, y tampoco el terrible Pozzo. Su nombre es arbitrario y carente de significado, sea cual sea su origen, ya esté en Balzac (a quien Beckett detestaba) o en la propia vida de Beckett. En cuanto al cristianismo de *Esperando a Godot*, Beckett se mostró brutalmente tajante: «El cristianismo es una mitología con la que estoy perfectamente familiarizado, de modo que la utilizo. ¡Pero no en este caso!» Siempre vale la pena recordar que Beckett compartía la aversión de Joyce por el cristianismo en Irlanda. Los dos escogieron París y el ateísmo, y Beckett explicaba el hecho de por qué Irlanda produjo tantos importantes escritores modernos diciendo que a un país tan sodomizado por los ingleses y los curas no le quedaba otro remedio que cantar. La salvación, apenas una opción para Beckett, tampoco está al alcance de Vladímir y Estragón en esta obra tan poco agustiniana, a pesar de la parábola de los dos ladrones.

Beckett tenía miedo de que *Esperando a Godot* pudiera ser algún día una obra pasada de moda, con fecha de caducidad. Todavía recuerdo la primera representación que vi, en Nueva York, en 1956, con Bert Lahr como Estragón y E. G. Marshall como Vladímir, acompañados de Kurt Kaznar como Pozzo y de Alvin Epstein como Lucky. Beckett, que se negó a asistir, la condenó como «una producción terriblemente desafortunada y vulgar». Al releer la obra en 1993, algunos aspectos tienen el aroma de la época, pero puede que eso se deba a que el mundo de hace cuarenta años, anterior a los sesenta, parece estar a más de un siglo de distancia en el abismo del tiempo. Lo que entonces me sorprendió me pone nostálgico ahora, cosa que desde luego no me ocurre con *Fin de partida*. Hamm es un rey de ajedrez siempre en jaque, y un mal jugador, aunque los únicos que tenemos claro quién es su contrincante somos nosotros, el público. Estragón y Vladímir, que juegan sólo a esperar, necesitan ser interpretados por y como grandes hombres-espectáculo, y disfrutaban de una amable relación con el público. Es evidente que Beckett no deseaba que sus vagabundos nos sedujeran, aunque de ser así debería haberla escrito de otra manera. Hamm, el menos seductor de los so-