

Harold Bloom y el problema de los cánones literarios

Jorge Alcázar

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

The only critical wisdom I know is that there is no method except yourself.

Harold Bloom

Remando a contracorriente (A guisa de introducción)

La aparición del controvertido libro de Harold Bloom, *The Western Canon* (1994), ha reencendido cuestiones que con periodicidad generacional afloran en foros críticos y académicos, y que nos remiten al sentido y al valor último de los estudios literarios, haciendo inequívoca de nuevo la crisis recurrente de las humanidades. El trabajo de Bloom encuentra su sitio al lado de otros planteos (algunos más nostálgicos, otros más razonados) como *The Classic* (1975) o *Forms of Attention* (1985) de Frank Kermode, *Real Presences* (1989) de George Steiner o todo una secuela de reflexiones cuyos títulos diversos hablan por sí mismos: la postura clasicista de Allan Bloom en *The Closing of the American Mind* (1987); la variada compilación de Alvin Kernan en *What's Happened to the Humanities* (1997); *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities* (1997) de John M. Ellis; *Rise and Fall of English: Reconstructing English as a Discipline* (1998) de Robert Scholes; *Required Reading: Why Our American Classics Matter Now* (1997) de Andrew Delbanco.

Hay defensores a ultranza de lo que se da en llamar canon literario, que parecen asumirlo como una serie progresiva de textos clásicos que todo estudiante con una formación humanística debiera conocer. Por ejemplo, Cleanth Brooks se ha manifestado en ese sentido. En un artículo de principios de los noventa declara: “Si a través de la gran literatura logramos ver cómo actúan los seres humanos, cómo llegan a sus triunfos y fracasos—de qué modo justifican su vida o son incapaces de hacerlo—podremos enriquecer nuestra propia existencia” (1992, 33).

Aquí hay una serie de implícitos que una veintena de años atrás ya habían sido refutados por los voceros de la Escuela de Constanza, y que tal vez no esté de más revisar, con lo que se confirmaría lo dicho por Borges: “¡Tan incomunicada y tan vasta es la literatura!” (1960, 74), o por lo menos en este caso, los estudios literarios. En efecto Hans Robert Jauss, en su celebrado ensayo “La historia literaria como provocación de los estudios literarios” de 1970, planteaba que los apólogos de lo que él llama “clasicismo” dan por sentado que los valores y las virtudes de los textos que han alcanzado el estatuto de clásicos son permanentes. Dicha postura niega la historicidad de la lectura y de la obra, y asume que ésta, en tanto que modelo y sistema de normas, reviste un carácter atemporal.

Tomemos en cuenta que Brooks formaba parte de los *new critics*, quienes trataron de implementar todo un plan pedagógico para mejorar el nivel de la lectura literaria en las universidades de los Estados Unidos. A la vez que se hacían de puestos docentes, lograron desbancar los métodos tradicionales asociados con aproximaciones biográficas e histórico-filológicas. Herederos del autotelismo de T. S. Eliot y del “close reading” que se practicaba en la Universidad de Cambridge, los *new critics*, en especial Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, apuntaron sus baterías, en los años treinta y cuarenta principalmente, a la elaboración de obras didácticas: antologías comentadas que buscaban conducir al alumno a la apreciación *correcta* de la literatura y que pretendían de paso inculcar una suerte de humanismo conservador, emanado de las tradiciones y los valores del sur norteamericano (Alcázar 1987, 135-140).

¿Por qué comenzar hablando de esta tendencia crítica que hace tiempo quedó atrás, superada por otras vías más novedosas de acercarse a un texto literario? Por la sencilla razón de que representaba la ortodoxia académica en el momento en que Bloom hacía sus pininos como docente en la Universidad de Yale. Como él mismo dice al final del libro: “I began my teaching career nearly forty years ago in an academic context dominated by the ideas of T. S. Eliot; ideas that roused me to fury, and against which I fought as vigorously as I could” (1994, 517).

Estas ideas implicaron en su momento una revalorización de los cánones existentes. Así el gesto seminal que Eliot arriesga en “The Metaphysical Poets” (1921)—y que Brooks miméticamente reproduce en *Modern Poetry and the Tradition* (1939)—trajo por consecuencia que Donne y los poetas metafísicos ingleses repuntaran, mientras los románticos pasaron a un segundo plano de interés. Empero esta actitud, examinada en un contexto más amplio forma parte—como sugiere Jauss cuando habla de la distancia variable entre la importancia actual y virtual de una obra—del *ethos* de las vanguardias poéticas, al reevaluar a sus antecesores. De este modo,

la oscura lírica de Mallarmé y de su escuela fue la que preparó el terreno para la vuelta a la poesía barroca, desde hacía mucho tiempo ya no apreciada, y por consiguiente, olvidada, y en especial para la reinterpretación filológica y el “renacimiento” de Góngora. (Jauss 1976, 193)

De hecho los pronunciamientos de Eliot aparecen en el contexto de una reseña cuyo punto inicial es una edición de los poetas metafísicos realizada por Grierson. De manera semejante, el nuevo gusto por Góngora y Quevedo, desarrollado por poetas tan variados como Lorca, Alberti o Jorge Guillén, se da a la par que surgen estudios y ediciones de críticos como Alfonso Reyes, Dámaso Alonso o Luis Astrana Marín. Por lo tanto habrá que ver como algo natural que Xavier Villaurrutia, en el contexto mexicano, realice a principios de los años treinta una edición anotada de los sonetos de Sor Juana, y en uno de los consabidos *dossiers* de la revista *Taller* (el número de diciembre de 1939) presente las diez endechas. Al recordar al *Contemporáneo* de los momentos de insomnio, Octavio Paz señala: “El mapa de sus preferencias literarias muestra no sólo la extensión sino la coherencia de sus gustos. En primer término, la edad barroca, más cerca de Quevedo que de Góngora y más próximo a Sor Juana que a Quevedo” (1978, 44).

Eliot pareció darle la puntilla a la estrella menguante de un romántico como Shelley cuando afirmó en *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933) que “The ideas of

Shelley seem to me always to be ideas of adolescence” (1964, 89). Algo semejante seguramente tenía en mente en “Tradition and the Individual Talent,” al proponernos que la consciencia del lugar histórico que le corresponde a cada creador es indispensable, si el poeta quiere seguir produciendo después de alcanzar los veinticinco años de edad (1950, 4). Y mucho antes que se acuñara el mote de Yale Critics, ya existía una versión prototípica y diferente de ellos. En la década de los cincuenta, cuando Bloom era estudiante de posgrado, tanto Brooks, como Wellek y W. K. Wimsatt gozaban de cátedras en Yale (Leitch 1988, 39), lo cual era indicio inequívoco del asentamiento institucional de los métodos de los *new critics*. En una entrevista de 1985, Bloom rememora el ambiente de Yale por esos tiempos:

An Anglo-Catholic nightmare. Everyone was on their knees to Mr. T. S. Eliot and, no matter what you read or how you taught it or how you wrote, you were always supposed to gravely incline the head and genuflect to the spirit of Mr. Thomas Stearns Eliot, God’s vicar upon earth, the true custodian of Western tradition. (Salusinzky 1987, 61)

(Palabras paradójicas, en más de un sentido, como esperamos se aclare al final de este ensayo.)

El gesto iniciático de Bloom para revertir todo eso fue escribir una tesis doctoral sobre Shelley, que más tarde se convertiría en el primero de una larga cadena de volúmenes publicados, en los que presentaría, como alternativa al neoclasicismo estricto de la vanguardia, el continuismo romántico de “the visionary company.”

Yiddish Dr Johnson

No es extraño que alguien como Bloom, quien a lo largo de su vida académica se ha caracterizado por hacer alarde de una vasta memoria (“I have preternatural powers of verbal recall,” dice en la entrevista antes referida) se viera atraído desde joven hacia una de las figuras con mayor retentiva en la literatura hispanoamericana, Jorge Luis Borges. Sin embargo, su cuento preferido del narrador argentino—como asienta en *The Western Canon*—no es, como pudiera pensarse, “Funes el memorioso” sino “La muerte y la brújula,” donde tal vez se pueda percibir un anticipo de su modelo agonístico de la influencia.

En este relato asistimos a una interpretación equívoca (*misprision*), por parte del protagonista, Eric Lönnrot, de las pistas que dejan los crímenes perpetrados por Red Scharlach. Los indicios de estas “muertes simétricas y periódicas,” acaecidas en el tercer día del mes, apuntarían—según deduce este *detective* “razonador,” heredero del Dupin de Poe—hacia una confabulación cabalística en torno al nombre secreto de Dios, sin caer en la cuenta que han sido sembrados por su doble emblemático, cual parecen sugerir los nombres de ambos personajes. Como apunta Bloom: “Like so many Borges stories, the tale of Lönnrot and Scharlach is a parable, which demonstrates that reading is always a kind of rewriting. Scharlach subtly controls Lönnrot’s reading of the clues that the gangster supplies and thus anticipates the detective’s interpretative revisions” (1994, 466).

Dos décadas atrás, Bloom nos había propuesto, en *The Anxiety of Influence* (1973), que la trayectoria del poeta efebo es una lucha constante en contra de una figura mayor. El modelo seguido por el crítico de Yale era el “family romance” de acuñación freudiana, en

el cual el creador joven entabla una especie de contienda edípica por afirmar su identidad artística, contienda que de antemano está condenada al fracaso y a la distorsión del poeta anterior. Fundido con el complejo de Edipo, hay otro paradigma de rebelión: la de Satán en el *Paraíso perdido* de Milton. Bloom nos lo propone como figura alegórica del dilema del poeta moderno.

Why call Satan a modern poet? Because he shadows forth gigantically a trouble at the core of Milton and of Pope, a sorrow that purifies by isolation in Collins and Gray, in Smart and Cowper, emerging fully to stand clear in Wordsworth, who is the exemplary Modern Poet, the Poet proper. The incarnation of the Poetic Character in Satan begins when Milton's story truly begins, with the incarnation of God's Son and Satan's rejection of that incarnation. (1973, 20)

Difícilmente se podría observar aquí el tipo de discurso que solemos asociar con la crítica literaria. Y el propio autor se manifestaba consciente de su estilo idiosincrásico, al solicitar al lector ser tomado en serio: "A theory of poetry that presents itself as a severe poem, reliant upon aphorism, apothegm, and a quite personal (though thoroughly traditional) mythic pattern, still may be judged, and may ask to be judged, as argument" (13).

Bloom introduce en su tetralogía de la influencia una serie de términos que tienen oscuros ecos referenciales. Presentemos un par de ejemplos. El tropo básico *clinamen*—uno de los seis *revisionary ratios*, los cuales a final de cuentas no son más que mecanismos defensivos para negar el impacto de la figura tutelar—proviene (para usar una frase borgeana) "de los hexámetros de Lucrecio," como aclara el mismo Bloom (1973, 14, 44-45). En *A Map of Misreading* (1975), el movimiento paradigmático de la creación poética emana de las categorías cabalísticas de orientación gnóstica de Isaac Luria (1534-1572). La segunda de éstas ("*Shevirath hakelim* is the breaking-apart-of-the-vessels, a vision of creation-as-catastrophe;" 1975a, 5) serviría de título para un estudio posterior, *The Breaking of the Vessels* (1982). Respecto a esto David Dooley advierte:

If poetic originality is difficult, and it is, how much difficult is critical originality. [...] What enabled Bloom to lessen his burden of belatedness, both in *The Anxiety of Influence* and in subsequent books, was the creation of a vocabulary and frame of reference unavailable to, and no doubt unwelcome to, his predecessors: Gnosticism, Orphism, misprision, the Covering Cherub, revisionary ratios, Lurianic Kabbalah, all creating a Bloomspeak before which any reader must feel "belated." (1995, 334)

Esta es la forma en que un catedrático como Bloom sobrevivió en la jungla académica, rodeado de *ferocious alphabets* (para hacernos eco de la frase de Wallace Stevens, que da título a un libro de Denis Donoghue), cuando la oleada postestructuralista y desconstruccionista había alcanzado su cresta. En *Kabbalah and Criticism*, Bloom acota:

To say that the thinking subject is a fiction, and that the manipulation of language by that subject merely extends a fiction, is no more enlightening in itself than it would be to say "language" is the thinking subject, and the human psyche the object of discourse. Language is hardly in itself a privileged kind of explanation, and linguistic models are useful only for linguistic problems. (1975b, 105)

Tal vez por eso, aun cuando afirma: “Influence, as I conceive it, means that there are *no* texts, but only relationships *between* texts” (1975a, 3), Bloom parece más bien estar interesado en las acciones de poetas y autores en cuanto revelan gestos de lectura y mecanismos de defensa ante la sobrepujanza creadora de sus antecesores.

Si en algún momento se creyó que Bloom tenía algo de desconstruccionista, tal apreciación ha sido desvanecida por él mismo. En la entrevista con Saluzinsky, afirma de manera contundente: “Nothing is more alien to me than deconstruction” (1987, 68). Y en el prefacio de *Deconstruction and Criticism*, Geoffrey Hartman ya había aclarado: “But Bloom and Hartman are barely deconstructionists. [...] For them the ethos of literature is not dissociable from its pathos, whereas for deconstructionist criticism literature is precisely that use of language which can purge pathos, which can show that it too is figurative, ironic or aesthetic” (Bloom et al. 1979, ix).¹ Por lo que no debe sorprendernos en lo más mínimo que cuando asiste a una función de cine esté platicando mientras ve la película (Chang 1999, 64); o que en *The Western Canon* reconozca que tiende a llorar con un personaje de Dickens, como Esther Summerson, o que reaccione ante la mujer de Bath o el bulero de Chaucer como si fueran seres de carne y hueso. (1994, 311; 112-126).

Ya que las credenciales de Bloom como teórico de la literatura son limitadas, habrá que buscar su innegable talento en otra parte, y todo apunta hacia su papel como mentor que hace que sus cursos sobre Shakespeare en los últimos años se vean abarrotados. Cedámosle la palabra a David Lehman—coordinador de las antologías anuales *The Best American Poetry*—quien recuerda cómo, siendo estudiante de Columbia, quedó impresionado con el personaje desde el momento que visitó Yale en 1967.

It was the first day of classes, and Bloom was going over his reading list, which consisted mainly if not exclusively of William Butler Yeats, Wallace Stevens, Hart Crane, and, I think, D. H. Lawrence. There was to be no Eliot, no Pound, no Auden, no William Carlos Williams. From memory Bloom recited Wordsworth and Emerson and Whitman and Stevens by the yard. He tossed off paradoxes worthy of Oscar Wilde and followed by quoting Wilde to the effect that all bad poetry was unfailingly sincere, a slogan that Bloom has since said he would like to see emblazoned on the gates of university campuses. [...] Although the poets he excluded from his course were among those I loved the most, I was taken with his flamboyant manner and his idiosyncratic approach—not every professor was so candid and sure of himself. (Lehman 1998, 11)

Esta es la faceta que dejó marcas indelebles en Camille Paglia, a quien asesoró como estudiante de posgrado en Yale. En un prefacio suprimido de *Sexual Personae*, la autora (imbuida del espíritu de los años sesenta) asienta su deuda: “The teachers to whom I owe the most, Harold Bloom and Milton Kessler, are less professors than visionary rabbis;” y para ella: “A criticism alienated from emotion is false, doomed” (1992, 121; 129). Esto es lo que Bloom lograba proyectar en sus pupilos, siendo su meta ideal como maestro ayudar a que sus alumnos descubrieran su propia personalidad (Salusinszky 1987, 67). Como se ve los pronunciamientos de Bloom no han pasado inadvertidos, e incluso se puede afirmar que feministas como Gilbert y Gubar se han valido de sus ideas para sustentar algo denominado *anxiety of authorship*. Quizá no esté fuera de lugar añadir lo que me comentó alguna vez un joven académico de Cambridge, quien siendo estudiante leía los trabajos de Bloom con

fervor casi religioso. Ahora investiga el romanticismo inglés desde un punto de vista neohistoricista.

Teniendo presente todo lo anterior, tal vez no resulte tan paradójico que para Bloom la figura del crítico canónico por excelencia esté representada por Samuel Johnson, “a moralist altogether idiosyncratic [... a] national sage” (1994, 184); y que su personalidad—manifiesta en sus escritos y recreada por Boswell—sea un elemento en juego en la balanza final.

The personality of the critic is much deprecated in our time, by various formalisms, or by the current cultural materialists. Yet when I think of the modern critics I most admire—Wilson Knight, Empson, Northrop Frye, Kenneth Burke—what I remember first is neither theories nor methods, let alone readings. What return first are expressions of vehement and colorful personalities [...] Dr. Johnson is stronger than all other critics, not only in cognitive power, learning, and wisdom, but in the splendor of his literary personality. (1994, 191-192)

A tono con esto—siendo un hombre mayor que se acerca a los setenta—la condición misma de Bloom le hace favorecer poemas de Wordsworth con un sesgo moralizante, como “Michael” o “The Old Cumberland Beggar,” sobre los textos visionarios de “Tintern Abbey” e “Intimations of Immortality” (1994, 240). Por otra parte, si Johnson es el rasero para medir la valía de lo que es un gran crítico, hay algo de lo cual carece: “el don de prever” (Paz 1978, 48), como lo constata su escasa sensibilidad ante el advenimiento de la novela y sus comentarios negativos sobre Fielding y Sterne.

Un canon casi monolingüe

En *The Anxiety of Influence*, el autor reconocía que: “The greatest poet in our language is excluded from the argument of this book” (1973, 11). En *The Western Canon*, ello se compensa con creces ya que Shakespeare, junto con Dante y Whitman, constituye el centro del canon propuesto por Bloom. El dramaturgo isabelino representa el extraño fenómeno, como planteaba en *The Anxiety of Influence*, del escritor que logra absorber por completo a su precursor, Marlowe (1973, 11). En la nueva visión del canon su bonos suben aún más puesto que se convierte en el inventor práctico del psicoanálisis y, por ende, en el precursor de Freud. Hipótesis albergada por muchos años, como le manifestó a Salusinszky: “My interest in Freud comes from the increasing realization that Freud is a kind of codifier or abstractor of William Shakespeare” (55).

En el que tal vez sea el capítulo más brillante, uno de los pocos en el que hay realmente algo de trabajo textual, Bloom le aplica a Freud una dosis de su propio método. Demuestra con citas generosas el modo en que el padre del psicoanálisis ha reprimido la presencia del bardo inglés. Así Shakespeare se convierte en “Freud’s hidden authority, the father he would not acknowledge” (1994, 372). Como es de esperarse la fórmula patentada por Bloom vuelve a funcionar. Todo parte de una lectura equívoca, cuando Freud quiere hacer de Hamlet una suerte Edipo, como le informa a Fliess en la famosa carta del 15 de octubre de 1897, la tesis que codificaría más ampliamente Ernest Jones en *Hamlet and Oedipus*. Bloom presenta los contextos discursivos en que ambos personajes se entrecruzan, tratando de probar que la preocupación real de Freud es con el príncipe de la

imaginaria Dinamarca y no con Edipo. Sugiere además que la noción de ambivalencia, rasgo definitorio de los protagonistas trágicos shakespearianos y en especial de Macbeth, le dio la clave a Freud para su nueva formulación del mecanismo de la ansiedad.

El mundo literario—según Bloom—está lleno de precursores y de sombríos artilugios de censura que niegan la presencia del escritor precedente. Así Stevens, Pound o Eliot tratan de evadir la originalidad de Whitman. Wordsworth y Shelley tienen que salvar el obstáculo inevitable que Milton constituye. Joyce encuentra su *agon* verbal en Shakespeare, mientras Beckett lo evita adoptando la lengua de Proust. Es una inversión de la interpretación tipológica bíblica, en la cual la figura anterior cobra su significación cabal en otra que la completa o la consume; es—como se ha insinuado antes—una versión gnóstica del primigenio y protorromántico gesto de rebeldía que Satán emblematiza. En el ámbito moderno, Kafka representa, como diría Auden, el espíritu particular de nuestro tiempo. En él podemos identificar el prototipo del creador—una cruz del aforista y el fabulador de parábolas—que evade la trampa de la interpretabilidad alegórica, en un mundo sin dios ni trascendencia, y quien, sin embargo, ha cobrado para el lector moderno una suerte de autoridad espiritual (1994, 447-459).

Si el mecanismo de negación privilegia el ámbito de la creación, Bloom se vale de la noción del precursor para encontrar migas entre personajes literarios. Uno de sus preferidos, Falstaff, está prefigurado en su vitalismo y su gusto por sí mismo en la mujer de Bath. Y otro personaje de Chaucer, el *Pardoner*—con su autoconciencia llena de hipocresía, que lo convierte en paria social—anticipa a villanos shakespearianos como Edmund y Iago; en Iago, a su vez, ya se puede oír el nihilismo intelectual de un antagonista como el Satán de Milton. Estos personajes se oyen a sí mismos y en su discurso hay un alto grado de interioridad—rasgo altamente valorado por Bloom—que culmina en los monólogos mentales de *Ulysses*. Stephen Dedalus (en busca de un padre espiritual) y Leopold Bloom (un cornudo, separado del lecho conyugal después de la muerte de su hijo Rudy) se fusionan con la imagen de Shakespeare, reflejada en el espejo que cuelga en el burdel mágico de Bella Cohen (“The mirror up to nature”). Más que la admonición de no amalgamar Hamlet con Othello (“Iagogo” sale de la voz cavernosa del bardo), nuestro crítico interpreta este pasaje como otro caso de “anxiety of influence”:

Shakespeare the precursor mocks his follower, Stephen-Bloom-Joyce, in effect saying: “You stare in the mirror, trying to see yourself as me, but you behold what you are: only a beardless version, lacking my onetime potency, and rigid in facial paralysis, devoid of my ease of countenance.” (425)

De los veintiseis autores escogidos por Bloom, la mitad son de habla inglesa. De los restantes, tres escriben en español (Cervantes, Borges, Neruda), tres en francés (Montaigne, Molière, Proust), tres en alemán (Goethe, Freud, Kafka). Los demás son un italiano (Dante), un portugués (Pessoa), un ruso (Tolstoi), y un noruego (Ibsen). Cada lector, reseñista o crítico podrá sugerir autores o títulos excluidos de esta lista que reúne, o quiere reunir, *The Books and School of the Ages*. Por ejemplo, Frank Kermode hubiera preferido darle más peso a *The Waves* en vez de a *Orlando* (1994, 9), pero al decir esto pasa por alto que a Bloom le interesa recalcar el carácter pronunciado de Virginia Woolf como *mujer de letras* (ávida lectora, prolífica reseñista, amén de gran ensayista), y por eso escogió una novela, no la mejor sin duda, que privilegia el aspecto metaliterario.

Alguien de habla española como Christopher Domínguez vocifera indignado: “Un crítico que ignora al Siglo de Oro es obviamente incapaz de apreciar a Darío, García Lorca, Cernuda, Vallejo o Paz, para no hablar de la novela hispanoamericana, inexistente en *El canon occidental*” (1997, 58). Resulta obvio que las comunidades lectoras privilegien obras significativas o autores reconocidos en su propia lengua. Así un eslavo extrañará la ausencia de Puschkin, Dostoievski o Ajmátova; un portugués se preguntará por qué Camoës, Eça de Queiroz o Saramago no aparecen; o un francés respingará cuando sepa que a los realistas del siglo XIX y a los poetas simbolistas los han pasado por alto.

En una revisión bien matizada, Leslie Schenk encuentra el canon de Bloom demasiado occidental, y señala que un lector chino bien educado de Hong Kong o Singapur conocerá tanto su propio canon como el occidental, y un lector japonés estará familiarizado con el canon de su lengua materna así como el occidental y el chino (1996). En un sondeo informal con 38 estudiantes de literatura inglesa y china de la Universidad de Pekín, Douwe Fokkema encontró que 26 de ellos preferían la prosa narrativa sobre otros géneros; que la novela tradicional china que más apreciaban era una saga familiar del siglo XVIII: *Hong lou meng* (*Sueño del aposento rojo*); y que ésta era estimada por encima de otras obras occidentales, de las cuales los títulos más mencionados fueron: *La guerra y la paz*, *The Old Man and the Sea*, *Sons and Lovers*, *Wuthering Heights*, *Jean Christophe*, y *Remembrance of Things Past*. Esto último representa un dato curioso, ya que la narrativa francesa tiende a leerse en traducciones al inglés o al chino, y la preferencia por algún autor extranjero en particular depende de la disponibilidad de sus obras en el mercado, por lo general en traducción al chino. Todo esto explica de alguna manera la propensión convencional de los resultados (1996, 60-61).

Por lo tanto, la traducción es otro de los parámetros que hay que tomar en cuenta al hablar de la formación de los cánones literarios. Schenk sugiere que si Spengler hubiera tenido un buen traductor—como lo encontró Proust en Scott-Montcrieff—*El ocaso de Occidente* tal vez sería uno de los pilares de nuestro canon (325). Al hablar de Borges, Bloom presenta como una posibilidad que, a la larga, quién tal vez haga patente su permanencia en el canon hispanoamericano sea Alejo Carpentier y no aquel hacedor de ficciones.² En el listado que sirve de apéndice al final de libro, entre los títulos del novelista cubano encontramos *Explosion in a Cathedral*, que no es otra sino la traducción del francés de *El siglo de las luces*. Aun cuando hay una larga tradición de buenas versiones en inglés de obras extranjeras, tenemos casos como el de *Friday or the Other Island*, que omite unas cinco páginas del *Vendredi* de Tournier. Ya desde los años cincuenta, Nabokov hacía hincapié en su cursos en Cornell de literatura europea que no había traducciones de *Madame Bovary* exentas de errores. Y las deficiencias de tono y calidad global de las traducciones³ quizás expliquen la impaciencia de David Dooley con el lugar asignado a Borges: “Like many critics, Bloom finds more merit than I do in the work of Borges, who seems to me the most overrated fiction writer of the twentieth century” (337).

Todo esto nos remite a la forma en que se consume la literatura extranjera en los Estados Unidos, cuyos aparatos mercadotécnicos pueden convertir una obra menor como, por ejemplo, *Como agua para chocolate* en un *best-seller*. O consideremos cuando una adaptación para el cine o la televisión incrementa las ventas de una novela; tal es el caso—como acota John Sutherland—de *Schindler’s Ark*, que aun cuando obtuvo el Booker Prize,

no se hubiera proyectado a nivel internacional sin la película de Spielberg; o los avatares de la recepción, como sucedió con una canción de Auden—"Stop all the clocks," recitada en *Four Weddings and a Funeral*—que disparó un interés inusitado, en cierto sector del público, por reediciones que incluyeran el poema estelar (Sutherland 1996, xvii-xviii).

Vivimos en una época en que prolifera, como dice George Steiner, el comentario crítico secundario. Así podemos imaginar que amplias capas estudiantiles en Norteamérica, acostumbradas a recurrir a lo que eufemísticamente se denomina *study aids* (*Cliff, Passing, Monarch Notes*, etc.) o a monografías con fines escolares se sientan más sofisticados leyendo y reproduciendo a Bloom al preparar un *class paper* o al redactar un ensayo escolar. En efecto, el libro de Bloom tiene esa aura de catedrático bien documentado (ese aire de guía *companionable*), que puede ahorrar más de un dolor de cabeza, cuando alguien lleva uno de esos *survey courses*, tan comunes en las universidades y *colleagues* estadounidenses.

Aquí pueden resultar pertinentes los comentarios del crítico de cine David Denby, quien después de tres décadas decidió regresar a la Universidad de Columbia y enrolarse en las asignaturas de primer año Lit Hum. (Literature Humanities) y C. C. (Contemporary Civilization). Estas materias implican un amplio volumen de lectura desde los griegos hasta el siglo veinte, un cuerpo de conocimiento que difícilmente puede ser asequible para un(a) joven de dieciocho años, sin el apoyo o el talento de un buen profesor. Sus peripecias como condiscípulo mayor—en contacto con cuestiones pedagógicas, como estilos de enseñar, la brevedad de tiempo dedicado a cada texto; o asuntos controversiales como hegemonía racial (¿por qué escuchar a Mozart y no música africana?) o el fenómeno social denominado *date rape*—las presenta en su crónica *Great Books: My Adventures with Homer, Rousseau, Woolf, and Other Indestructible Writers of the Western World*. Una de las limitaciones de estos cursos es que buena parte de las lecturas se hacen en traducción, así se despachan Platón, Virgilio, San Agustín, Dante, Montaigne, Marx, Nietzsche o Simone de Beauvoir.⁴ Un momento iluminador fue cuando un estudiante de origen italiano leyó los versos iniciales del *Inferno*, y Danby y sus compañeros sintieron, tal vez por única vez en el semestre, la dimensión fónica de la poesía (Kermode 1996) ¿Qué tanto puede asimilar un adolescente, si aceptamos con Bloom y otros críticos que las lecturas en verdad implican relectura?⁵

La guerra de las antologías

Bloom se queja de la ascendencia que tiene la "escuela del resentimiento" en la academia norteamericana. Con este término engloba seis ramas teóricas recientes: neohistoricismo, materialismo cultural, feminismo, desconstrucción, lacanismo y semiótica. Según Bloom, estas tendencias críticas han dado al traste con la lectura y la enseñanza de la literatura. La supuesta apertura del canon y su ampliación han significado su aniquilación, ya que el logro artístico ha quedado en un plano inferior de importancia. Como contraparte, Iris Zavala opina: "El crítico del *establishment* académico nos invita a conjurar el fantasma del multiculturalismo y las otras plagas que corren por Occidente, invocando un concepto tradicional de lectura" (1996, 50).

Sin embargo, Bloom a lo mejor tiene algo de razón al pensar de esa manera. Si hojeamos la edición vigente del segundo volumen de *The Norton Anthology of English Literature*, veremos—para referirnos a un solo rubro—una inusitada presencia femenina.

Al lado de los grandes románticos por todos reconocidos, tenemos (en una sección de “second-order poets”) figuras como Anna Barbauld, Charlotte Smith, Joanna Baillie y Felicia Hemans, junto con otros poetas menores. Al final de la división victoriana, hay un apartado “Victorian Issues”— que es una modificación de lo que en la primera edición aparecía como *Topics in ...*—con tres encabezados; además de los ya familiares, *Evolution e Industrialism: Progress or Decline?*, se ha añadido *The Woman Question*. En la última parte, dedicada a autores de la posguerra, los cuatro cuentos escogidos como representativos de ese periodo son todos de mujeres: Doris Lessing (“To Room Nineteen”), Nadine Gordimer (“The Moment before the Gun Went Off”), Edna O’Brien (“Sister Imelda”) y Susan Hill (“How Soon Can I Leave?”). Tal vez alguien se podría preguntar, ¿dónde quedaron William Trevor, Salman Rushdie, Angela Carter o Ian McEwan? Bloom acota que “Woolf is now more often discussed as the author of *A Room of One’s Own* than as a novelist who wrote *Mrs. Dalloway* and *To the Lighthouse*” (1994, 438-439). Y en efecto, en la *Norton Anthology* se reproduce el primer título en su totalidad y sólo un par de cuentos. ¿No pudieron haber incluido *Mrs. Dalloway*, como hicieron los coordinadores de *The Norton Anthology of American Literature* con *The Great Gatsby*?

Bloom formó parte del equipo que editó *The Oxford Anthology of English Literature*, que a diferencia de la *Norton* nunca se ha actualizado. La más crasa omisión de esa obra fue sin lugar a dudas dejar fuera a Virginia Woolf, a quien Frank Kermode para su centenario ya reconocía como parte del canon. Sin embargo, esta antología tiene otras virtudes en sus criterios de selección. Por ejemplo, el cuento escogido de Kipling, “Mary Postgate,” difícilmente sería digerible o, para su caso, enseñable por un(a) maestro(a) de orientación feminista; en tanto que en la *Norton* a Kipling sólo lo consideran como poeta. Kermode y Hollander optaron por presentar *Heart of Darkness*, uno de los textos más comentados desde todos puntos de vista en círculos académicos. Mientras que los editores de la *Norton* se decidieron originalmente por el relato *The Secret Sharer*; seguramente por la insistencia de profesores, en las últimas ediciones lo cambiaron por la novela corta que sombríamente protagoniza Kurtz. Algo análogo sucedió con “The Dead” de Joyce, que después migró a la antología comandada por M. H. Abrams. Aun cuando hay muchas coincidencias en los autores incluidos, creo—desde mi óptica particular—que los coordinadores de la *Oxford* optan por textos más difíciles pero mejor anotados; mientras que en la *Norton* (no obstante tener una mayor cobertura de escritores, que de alguna manera representa “a running consensus of its users”) prefieren obras que se prestan para ser fácilmente explotables en el aula. Tal es el caso de los dramas de Shaw (*Mrs. Warren’s Profession*) y Stoppard (*The Real Inspector Hound*) o los cuentos de mujeres arriba mencionados.⁶

No ha sido mi propósito presentar un examen detallado de estas antologías, sino solamente indicar—de pasada—cambios y tendencias recientes. *The Norton Anthology of English Literature* apareció por primera vez a principios de los años sesenta. En ese momento el problema de la canonicidad literaria no había aflorado. Y Abrams, su coordinador general, mostraba confianza y tal vez cierta ingenuidad con la labor realizada. Nos decía que estaba diseñada “to provide the texts and materials for a course which will combine the values of emphasis and range by presenting major authors in the context of the major literary traditions of their times.” Además había la pretensión de incluir a “all the great writers,” exceptuando por supuesto a novelistas por razones de espacio, en cantidad

suficiente que permitiera su estudio en profundidad (Abrams, 1962 2, xxix). Bloom, en esta fase finisecular, reconoce que el canon occidental—compuesto según sus cálculos de unos tres mil títulos—es, en términos prácticos, imposible de asimilar durante la vida de un individuo.(37) Ahora, más que nunca—como nos recuerda—resulta hiperbólico el verso de Mallarmé: “La chair est triste, hélas! et j’ais lu tous les livres.”

Bloom y algunos de sus precursores

El apólogo del canon occidental nos propone el valor estético, la sublimidad textual y la extrañeza provocada por la obras como metro de referencia. En lo primero concuerda con un profesor que enseñaba, un poco a disgusto, a mediados de siglo en Cornell, la universidad donde Bloom hizo su primer grado. Este señor que emigró de Europa llegó armado—afirmaba—con unas doscientas conferencias bajo el brazo para poder subsistir en su nuevo país. Cuando daba clase veía a sus alumnos, algunos desaliñados otros apenas salidos de la cama, y se preguntaba qué tanto entenderían. Sin embargo, trataba de comunicarles su pasión por los detalles: el mapa de Dublín, la disposición del vagón donde Anna se suicida, el cuarto de Gregor Samsa, los libros que Emma Bovary leía. Su oficio era la escritura, pero se ganaba la vida enseñando. Quería que sus pupilos aprendieran a valerse de su imaginación, de su memoria, que desarrollaran un sentido artístico, como hacen muchos de sus personajes. Para él era preferible conocer bien, pero muy bien, un puñado de obras. Con eso sería suficiente para andar por la vida. Su divisa como creador hubiera sido una tornasolada mariposa en un simétrico tablero de ajedrez. Ya reunidas y reconstituidas póstumamente como libro, sus conferencias ostentaban este epígrafe: *My course, among other things, is a kind of detective investigation of the mystery of literary structures*. Aun sin importarle mucho los membretes, como “el arte por el arte,” estaba persuadido de que “there can be no question that what makes a work of fiction safe from larvae and rust is not its social importance but its art, only its art.”

Vladimir Nabokov, que no es otro nuestro personaje, coincide con Bloom en la mayoría de los autores tratados en sus *Lectures on Literature*. Allí están Austen, Dickens, Kafka, Joyce y Proust (aunque habrá que aclarar que incorporó *Mansfield Park* y *Bleak House* a su programa por sugerencia de Edmund Wilson). Donde difiere es en que valora positivamente a Robert Louis Stevenson y a Flaubert. Al igual que Bloom, coloca a Tolstoi por encima de Dostoevski; asimismo dedica todo un curso al *Quijote*.

Para los lectores de habla española, por otra parte, no pasan inadvertidas ciertas opiniones de Bloom que nos remiten, de alguna manera, a un autor argentino por todos conocido. Así cuando Bloom opina: “Art is perfectly useless, according to the sublime Oscar Wilde, who was right about everything” (16), uno parece oír algún eco de *Otras inquisiciones*:

Leyendo y releendo, a lo largo de los años, a Wilde, noto un hecho que sus panegiristas no parecen haber sospechado siquiera: el hecho comprobable y elemental de que Wilde, casi siempre, tiene razón. (Borges 1960, 108)

Bloom menciona varias veces que la lectura literaria es un acto solitario. Uno de varios ejemplos. “All that the Western Canon can bring one is the proper use of one’s own solitude, that solitude whose final form is one’s confrontation with one’s own mortality”

(30). Busquemos su contraparte en Borges: “La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas” (1960, 245).

En diversos puntos de su extenso volumen, Bloom se vale de Borges. Así al considerar a Dante y su fijación idólatra por Beatriz, toma un pasaje de “El encuentro en un sueño” (que comienza con: “Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible”), para dar cuenta de la ironía que permea a tan asimétrica relación. Este texto está recogido en *Nueve ensayos dantescos*, pero por algún desliz memorístico Bloom atribuye su procedencia a *Otras inquisiciones*. De este libro sí provienen las referencias a la naturaleza anónima de Shakespeare, que es todos y nadie a la vez, y a Kafka y los precursores que seguramente no conoció.

¿Cuándo habrá leído este libro de Borges? ¿Cuándo apareció traducido en 1964? Podemos imaginar a Bloom tratando de forjarse una carrera docente, publicando un ensayo sobre Blake en *PMLA* (mal recibido), tomando nota de reseñas negativas sobre *Shelley's Mythmaking*, y dándose cuenta de que varios de sus intereses personales no tenían cabida en los tradicionales departamentos de literatura. ¿No sentiría haber encontrado una alma afín en Borges, en su interés por la cábala, el gnosticismo, los neoplatónicos alejandrinos y alguno que otro dato recóndito de orden filosófico o religioso? ¿No habría confirmado esto en ensayos como “La esfera de Pascal,” “El espejo de los enigmas” o “De alguien a nadie”? Y tal vez hubiera comenzando a intuir en “Hawthorne” o en “Kafka y sus precursores” lo que más tarde desarrollaría como su propia hipótesis de la influencia. En aquél nos dice:

La circunstancia, la extraña circunstancia, de percibir en un cuento de Hawthorne, redactado a principios del siglo XIX, el sabor mismo de los cuentos de Kafka que trabajó a principios del siglo XX, no debe hacernos olvidar que el sabor de Kafka ha sido creado, ha sido determinado, por Kafka. *Wakefield* prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de *Wakefield*. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica. Así ¿qué sería de Marlowe sin Shakespeare? (84)

Pero algo semejante ya se había formulado con anterioridad. Cuando T. S. Eliot imagina la literatura europea—de Homero al presente—como un orden ideal y simultáneo cuyos contornos se reacomodan con el advenimiento de aquellas obras que son realmente originales, ¿no está planteando algo parecido al presuponer que el presente modifica nuestra comprensión del pasado? (1950, 3-11) Así Eliot encuentra o copta a sus precursores en lo monólogos de Laforgue, el drama isabelino o la poesía metafísica de Donne, un autor que ni siquiera es mencionado en *The Western Canon*.

Bloom comenzó a desarrollar sus ideas a la sombra de los modelos de la literatura romántica formulados por M. H. Abrams y Northrop Frye. Son ellos con quien tiene que medirse como crítico literario para trascender la concepción organicista y expresiva de la poesía del primero, y el enfoque mitopoético del segundo, ¿pero no será Eliot su verdadero, mas innostrado, antagonista? Demos ahora la palabra a un colega de Bloom en Yale durante algún tiempo, J. Hillis Miller:

The real precursor for Bloom is T. S. Eliot: anybody can see that. It's not Frye at all. [...] The real person he was obsessed with at the beginning, and continues to be obsessed with, is the man he calls "the abominable Eliot." (Salusinszky, 238)

* * *

De todo lo anterior se desprende que las entidades o comunidades de lectores tienden a valorar un cierto número de obras que no necesariamente tienen el mismo prestigio en otras latitudes. Así para las estrategias limitadas de comprensión de Menéndez Pelayo la obra de Wordsworth no era más que "prosaísmo sistemático" llevado al exceso, tanto de dicción como de asunto. Tal vez esa poesía de la imaginación no era legible o reconocible para lectores hispanos, como decía Borges, "clientes del diccionario y de la retórica, no de la fantasía" (1960, 95). ¿Los lectores de países anglosajones encontrarán las mismas virtudes que sus homólogos mexicanos identifican en Rulfo y los poetas de la generación de los Contemporáneos? ¿Figuras como Bioy Casares, Onetti o María Luisa Bombal tendrán el mismo reconocimiento en Europa que en sus países de origen?

Por otra parte, hay ciertas lecturas, lo que Ingarden denomina *concretizaciones*, que con el tiempo se vuelven influyentes, condicionando o limitando la manera en que futuros lectores se acercan a dichas obras. Ya mencionamos la interpretación freudiana de *Hamlet*, que mantuvo cierta vigencia durante la primera mitad de este siglo, como lo testimonia la versión cinematográfica de Olivier del año 48. Ahí está la gran tradición moralista de la novela inglesa según Leavis—formada por Jane Austen, Dickens, George Eliot, Henry James, Conrad y Lawrence—que descalifica a todo el siglo XVIII y a escritores como Joyce o Woolf. Alguien como Leslie Fiedler podría diferir de Bloom, sosteniendo que el centro del canon norteamericano no está conformado por Whitman y Dickinson sino por Hawthorne y Melville y demás herederos de la tradición gótica. Es más se podría ir más lejos y proponer un canon según la concepción bajtiniana de la novela. Aquí entrarían en juego categorías como el dialogismo inherente a todo lenguaje, el impacto de los géneros cómicos-serios, especialmente la sátira menipea. Y los autores importantes para Bajtín serían escritores como Luciano, Petronio, Apuleyo, Rabelais, Cervantes, Sterne, Diderot, Dostoievski y se podría llegar incluso hasta obras como *Ulysses*, *Tres tristes tigres* o *Pale Fire*.

Si configuráramos una lista de los autores ingleses preferidos por Borges, veríamos que muchos de ellos son figuras marginales o de plano secundarias en las historias de la literatura. Allí estarían pensadores como Sir Thomas Browne, John Wilkins o J. W. Dunne, dramaturgos del aforismo o de ideas como Wilde o Shaw, narradores como Stevenson, H. G. Wells, Kipling o Chesterton. Varios de ellos pertenecen a una fase que en inglés se conoce como *Edwardian*, un periodo bastante opacado por los monumentales logros de la vanguardia subsecuente. Pero los escritores que aparecieran en la hipotética lista de Borges no lo harían por sus rasgos definitorios más familiares, sino por su utilidad en cuanto precursores. Por lo tanto, un novelista como Arnold Bennett, tachado de *materialista* por Virginia Woolf, no aparecería en su carácter de autor realista sino representado por una obra como *Buried Alive*; de la misma forma, Borges ha hecho que el *Exemplo XI* del *Conde Lucanor* (bautizado por él como "El brujo postergado") se lea como un relato fantástico y no como un texto moralizante medieval. Así es como cada escritor crea a sus propios precursores, lo cual difiere de la agonística contienda formulada por Bloom (470).

Notas

¹ En la entrevista con Salusinszky, Bloom puntualiza que el título del libro era una *broma*: “I am a comic critic, and all I get are serious reviews. The title was my personal joke, which no one can ever understand: I meant that those four [de Man, Derrida, Hartman y Hillis Miller] were deconstruction, and I was criticism” (1987, 68).

² Lo que es una mera especulación abierta a lo que pueda deparar el porvenir: “I center on Borges and Neruda, though time may demonstrate the supremacy of Carpentier over all other Latin American writers in this era” (463), Christopher Domínguez la convierte en una rotunda afirmación: “Asesorado por un especialista en Carpentier —el profesor Roberto González Echavarría— Bloom asegura que el novelista cubano es el escritor latinoamericano más importante del siglo” (58).

³ Habrá que seguir la acogida que tenga la nueva traducción *Collected Fictions*, realizada por Andrew Hurley.

⁴ Algo que no debe causar sorpresa si tomamos en cuenta que el informe Bernheimer, presentado en 1993 a la American Comparative Literature Association, propone una actitud más laxa ante el tabú hasta entonces explícito de que no se leyeran obras en traducción: “The old hostilities toward translation should be mitigated” (Fokkema 1996, 54).

⁵ Este fue el mismo criterio que Bloom siguió para armar la antología *The Best of the Best American Poetry 1988-1997*: “there are poems here that should be perpetuated for future generations. These pass my personal test for the canonical: I have read them with pleasure and with profit” (1998, 15).

⁶ Ya terminado este artículo y en proceso de impresión, salió al mercado la séptima edición de *The Norton Anthology of English Literature*. Aunque su aparición no modifica en sentido estricto la mayor parte de los juicios aquí expresados, es necesario hacer algunas precisiones y dar cuenta de sus cambios principales. En primer lugar habrá que señalar que esta edición tiene una cobertura más extensa. El segundo volumen cuenta ahora con 2963 páginas, lo que significa un aumento de más de cuatrocientas páginas, cifra nada desdeñable en un libro con fines escolares como este. Además de M. H. Abrams, el coordinador general, aparece como editor adjunto Stephen Greenblatt, lo que se puede interpretar como un reconocimiento a sus aportaciones en el campo del neohistoricismo renacentista. En el prefacio, ambos asientan su “commitment to provide periodic revisions” (Abrams 2000, xxxv). Esto se ramifica en cuatro direcciones que me interesa comentar. Como era de esperarse, a la producción femenina se le sigue dando mayor espacio: “We have greatly expanded the selection of writing by women in all historical periods” (xxxvi), lo cual implicó romper con una regla de oro anterior, la de no reproducir novelas completas. En el primer volumen se incluye *Oroonoko* de Aphra Behn (la primera mujer en ganarse la vida escribiendo, según apuntaba Virginia Woolf) y *Frankenstein* de Mary Shelley en el segundo. Otra novela que aparece completa es *Things Fall Apart* de Chinua Achebe, y aquí se siente el peso de lo que se ha dado en llamar poscolonialismo. Bajo este rubro se podrían situar los nuevos textos de V. S. Naipaul, Anita Desai, Salman Rushdie o

J. M. Coetzee, así como uno de los grupos temáticos "The Rise and Fall of Empire." Y esto no remite a la ambigüedad sémica del término *English Literature*, que se puede interpretar como la literatura de un país, Inglaterra, o la literatura escrita en lengua inglesa. Así tenemos representados a autores como Alice Munro (de Canadá), Nadine Gordimer (Sudáfrica) o los poetas irlandeses Eavan Boland y Paul Muldoon. Esto último tiene cierta relevancia, ya que la literatura de Irlanda parece haber cobrado—en términos históricos—una identidad propia. Ya existe un *Oxford Companion to Irish Literature* (1996); en la MLA hay una sección denominada "Anglo-Irish;" hace poco salió al mercado *The Penguin Book of Irish Fiction*. En la antología que estamos comentando, al Premio Nobel de 1995, Seamus Heaney, le correspondió traducir *Beowulf*; con eso se puede decir que se cierra un amplio círculo, ya que los editores parecen convencidos de "The Persistence of English" (xlvii-lxi), título del ensayo de Geoffrey Nunberg, con el que abre el volumen.

Obras citadas

- Domínguez Michael, Christopher. 1997. "Observaciones sobre el Canon de Bloom." *Vuelta* No. 247 (junio), 57-59.
- Dooley, David. 1995. "Bloom and the Canon." *The Hudson Review*, Vol. XLVIII, No. 1 (Spring), 333-338.
- Eliot, T. S. 1950. *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace & World. _____.1964. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber and Faber.
- Fokkema, Douwe. 1996. "Comparative Literature and the Problem of Canon Formation." *Canadian Review of Comparative Literature*, Vol. XXIII, No. 1, 51-66.
- Jauss, Hans Robert. 1976. *La literatura como provocación*. Barcelona: Editorial Península.
- Kermode, Frank. 1994. "Strange, Sublime, Uncanny, Anxious." *London Review of Books*, 22 de diciembre, 8-9.
- _____. 1996. "The Pleasure of the Text." *The New York Review of Books*, Vol. XLIII, No. 14, 19 de septiembre, 31-33.
- Kermode, Frank and Hollander, John. eds. 1973. *The Oxford Anthology of English Literature*. New York: Oxford University Press.
- Lehman, David. 1998. "Foreword," en Bloom, Harold, ed. 1998, 9-13.
- Leitch, Vincent B. 1988. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. New York: Columbia University Press.
- Nabokov, Vladimir. 1973. *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill.
- _____. 1980. *Lectures on Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Paglia, Camille. 1992. *Sex, Art, and American Culture*. New York: Vintage.
- Paz, Octavio. 1978. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Salusinszky, Imre. 1987. *Criticism in Society*. London: Methuen.

Schenk, Leslie. 1996. "The Western Canon." *World Literature Today*, Vol. 70, No. 2 (Spring), 325-328.

Sutherland, John. 1996. "Introduction" to *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*, Oxford: Oxford University Press.

Zavala, Iris M. 1996. "El canon y Harold Bloom." *Quimera* 145 (marzo), 49-54.