

## HAROLD BLOOM: CANON E INFLUENCIA

ÁNGEL PÉREZ VÁZQUEZ  
I. E. S. Monserrat Roig (Elche)

(Abstract)

This essay is intended as an introduction to some of the most important aspects of the critical thinking of the North American literary critic and theorist, Harold Bloom. The point of view from which these pages are written is mainly descriptive, and, to a very limited extent, polemical as well. The essay starts by outlining Bloom's vision of the Anglo-American literary canon, as well as his main theoretical tenets and intellectual sources. The main point of focus, though, is Bloom's theory of poetic influence, which he developed in the seventies in a series of four books commonly known as his "tetralogy of influence." Also touched upon are Bloom's often controversial relations with some of the main contemporary critical movements, particularly the New Criticism and Deconstruction.

---

La labor del crítico y teórico norteamericano Harold Bloom es conocida principalmente por su controvertida teoría de la influencia poética, desarrollada en la década de los setenta en la tetralogía (conocida en el ámbito académico como "tetralogía de la influencia") compuesta por las obras *The Anxiety of Influence* (1973), *A Map of Misreading* (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975) y *Poetry and Repression* (1976), y aplicada globalmente en el estudio *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* (1977). En este trabajo me propongo examinar, de modo principalmente expositivo, y crítico en cierta medida, algunas de las que creo principales ideas del pensamiento teórico-crítico de Bloom, con especial referencia a la mencionada teoría. También intento situar su obra en el panorama teórico-crítico norteamericano moderno, en particular en lo referente a sus relaciones con el *New Criticism* y la Deconstrucción, dos movimientos con los que mantiene profundas diferencias, al tiempo que algunos puntos de confluencia.

Mi trabajo, como es natural dadas sus dimensiones, no aspira a la exhaustividad, sino simplemente a servir de primera introducción a algunos aspectos de la obra de Bloom para aquellos lectores hispanohablantes interesados en la misma.<sup>1</sup>

---

1. En español, el estudio más detallado que conozco de la teoría de la influencia es Álvarez de Morales Mercado 1996, un trabajo realizado desde un punto de vista básicamente descriptivo que ofrece, entre otras bondades, ejemplos de las seis ratios (*vid.* pp. 4-5 de este trabajo), y que constituye una buena introducción a Bloom. El resto de la bibliografía disponible en español tiene un enfoque principalmente crítico y requiere del lector un cierto grado de familiaridad con la obra de Bloom que en ocasiones puede resultar bastante elevado. Así ocurre, por ejemplo, en las páginas dedicadas a Bloom en García Berrio 1994, Pérez Gállego 1992, y especialmente Lentricchia 1990. En inglés los estudios más exhaustivos son Fite 1985 y De Bolla 1988. El primero es más descriptivo que el segundo, y según su autor está escrito como un sustituto "menos doloroso" de la experiencia de leer al propio Bloom (xi). Por otra parte, Gurpegui 1996 nos permite conocer algunas opiniones actuales de Bloom sobre cuestiones que le han ocupado en los últimos tiempos.

Me gustaría comenzar caracterizando brevemente el pensamiento de Bloom en lo que se refiere al canon poético tradicional anglo-norteamericano, punto éste en el cual las ideas de Bloom parecen haberse mantenido bastante estables durante toda su larga carrera intelectual y académica. Como nos recuerda Christopher Norris (117), citando al propio Bloom, la tradición que éste defiende se aparta de la propuesta tanto por Eliot como por los *new critics*, cuyos puntos de vista al respecto eran los dominantes en el mundo académico en la época en que Bloom comenzaba su carrera. Las preferencias de Bloom se decantan por una línea histórica que en líneas generales se puede calificar de protestante, radical y miltónico-romántica, a diferencia de la eliotiana y neocrítica, que más bien responde a una visión católica, conservadora y clasicista<sup>2</sup>. La primera, que para Bloom es la central, abarca desde Spenser hasta Wallace Stevens, pasando por Milton, Blake, los románticos ingleses (en especial Shelley), Whitman, Lawrence y Yeats, entre otros. Las figuras más importantes de la segunda línea son Donne, Herbert, Pope, el Dr. Johnson, Hopkins y el propio Eliot, Shakespeare, al que Bloom se refiere en su última obra (*The Western Canon*, 45-75, y *passim*) como "el centro del canon," y en *The Anxiety of Influence* (11) como "el mayor poeta en nuestra lengua" —para Bloom el inglés, evidentemente— sería un punto en común entre ambas tradiciones, pues similar consideración recibe en el canon eliotiano<sup>3</sup>.

Cabe añadir que las preferencias de Bloom se caracterizan, además, por sus fuertes tendencias esteticistas, visionarias y esotéricas. Esto no sólo se refiere a sus gustos poéticos, sino que se extiende también a buena parte de las enciclopédicas fuentes que conforman el vastísimo y variopinto aparato crítico que nuestro autor maneja. Entre estas fuentes, Bloom reconoce en *The Anxiety of Influence* (8) a Nietzsche<sup>4</sup> y Freud como las más importantes. No obstante, se debe citar también, entre otros, a Emerson, Vico, Oscar Wilde y, sobre todo, la Cábala y la Gnosis, en especial a partir de *Kabbalah and Criticism*. En su obra anterior a la tetralogía de la influencia (*Shelley's Mythmaking*, *Blake's Apocalypse*, *The Visionary Company*, *The Ringers in the Tower*, *Yeats*, etc.) son fuentes importantes Northrop Frye y su teoría de los arquetipos, además de algunos *new critics* tales como Cleanth Brooks, Robert Penn Warren o William K. Wimsatt<sup>5</sup>. Otro nombre importante en esta etapa de la obra de Bloom es el del teólogo judío Martin Buber,<sup>6</sup> cuya doctrina del *Ich und Du* sirve de base a Bloom para interpretar la poesía de Shelley. Todas estas fuentes, y muchas otras, informan un pensamiento teórico-crítico enormemente complejo y difícil, siendo bastante creíble la afirmación de Frank Lentricchia (317) en el sentido de que la

2. *Ibid.* "Prometheus Rising," la introducción a la segunda edición de *The Visionary Company*.

3. En el prefacio a la nueva edición de *The Anxiety of Influence* Bloom insiste en la idea de Shakespeare como centro del canon, esta vez apoyándose en la autoridad de Emerson (xi-xlvii y *passim*). También revela el uso shakespeariano de los términos *swerving* y *misprision* en el soneto 87 como fuente de su teoría de la influencia (xii-xiii).

4. Para la influencia de Nietzsche en Bloom, véase O'Hara 1983.

5. En Borklund 1977 (72-75) hay un resumen de las principales ideas de Bloom en esta primera época anterior a la tetralogía.

6. De Bolla 1988 (10) recoge el descenso que posteriormente ha ido teniendo Buber en la estimación de Bloom, paralelamente a su progresiva apreciación de la obra del principal cabalista actual, Gershom Scholem.

dificultad entrañada por el esoterismo de *Kabbalah and Criticism* "ha puesto en fuga a lectores que no vacilan ante Hegel."

Además de la complejidad, quisiera ahora resaltar dos características del peculiar discurso bloomiano que, a mi entender, perjudican su solidez científica<sup>8</sup>. La primera es una especie de desprecio ocasional por la argumentación, con tendencia a las afirmaciones categóricas y autoritarias. Esto, que ha sido reprochado a Bloom por muchos de sus críticos, como por ejemplo Culler y Lentricchia, seguramente tiene su raíz, al menos en parte, en algo que, aún a riesgo de salirnos de las cuestiones puramente académicas, es casi imposible omitir, tratándose de un crítico tan idiosincrásico como Bloom. Me refiero al talante personal de nuestro autor, que en la medida en que se refleja en sus escritos, parece bastante temperamental, y en ocasiones algo intempestivo. No obstante, y esto es seguramente más pertinente desde un punto de vista intelectual, personalmente creo que hay además un aspecto ideológico que se puede relacionar con una equivocada asunción por parte de Bloom de algunos de los componentes más retrógrados y antiintelectuales de la ideología de alguna de sus fuentes. Respecto a esto, a diferencia de la opinión de Frank Lentricchia (316), quien cree que lo que más perjudica a Bloom es su aceptación del legado esteticista, mi parecer es que las peores influencias le vienen a Bloom del lado religioso, en particular del puritanismo protestante de un Milton, por citar un nombre —aunque seguramente la teología de Milton es demasiado personal como para definirla con calificativos tan generales como los que acabo de emplear. No obstante, lo que me propongo en este párrafo no es documentar estas influencias supuestamente perniciosas, sino simplemente dar una opinión sobre su posible origen. Por otra parte, tampoco pretendo caracterizar las creencias religiosas de Bloom como de signo puritano<sup>9</sup>, sino que mi comentario se limita a sugerir un paralelismo con actitudes típicamente puritanas en la vehemencia con que Bloom defiende sus dogmas profanos contra la herejía teórico-crítica. En cualquier caso, las tendencias de Bloom a la afirmación autoritaria existen, y muestran su peor cara sobre todo en la confrontación de ideas, en la que es propenso a la descalificación despectiva de sus rivales, como, por ejemplo, cuando en *The Western Canon (passim)* moteja a las corrientes marxistas, feministas, semióticas, neo-historicistas, y multiculturalistas de "escuela del resentimiento"<sup>10</sup>. La afirmación desprovista de razonamiento también se da cuando Bloom expone ideas propias, como cuando, también en *The Western Canon*, afirma que Shakespeare es el centro del canon (noción ésta, por otra parte, fuertemente arraigada en la cultura y en el sentido común, y que no parece muy original) y basa su afirmación en "razones puramente estéticas" (lo cual sí tiene más trazas de toma de postura personal). En este caso —que sin duda es de los menos graves— el

7. Las traducciones son mías, salvo que se indique lo contrario, o bien provengan de fuentes que he manejado en versión española, como en el caso de la frase que motiva esta nota, cuyo traductor es Ramón Buenaventura (*vid. bibliografía*).

8. Cuestiones como ésta de la "solidez científica," no parece, por otra parte, que preocupen mucho a Bloom, como se verá más adelante.

9. En *The Breaking of the Vessels* (3) el autor se declara "un judío gnóstico [...] pero un partido o secta de uno."

10. Bloom ha reiterado en otros lugares sus invectivas contra estas escuelas críticas, por ejemplo en el prefacio a la segunda edición de *Anxiety* (xv-xix), o en Gurpegui 1996 (166-67). Por otro lado, merece la pena consultar el contraste que nos ofrece Marco Malaspina entre Bloom y el que fuera su alumno, el crítico neohistoricista Stephen Greenblatt.

lector, aun cuando no esté interesado en discutir la centralidad de Shakespeare, como no lo estamos nosotros, se pregunta cuáles serán esas razones y en qué premisas doctrinales se fundamentan. Pero las respuestas a estas demandas de argumentación, como frecuentemente ocurre en la obra de Bloom, no aparecen por ninguna parte, y hacen que al lector le resulte difícil acabar la lectura de *The Western Canon*, al igual que la de otras obras de Bloom, sin tener la impresión de que las razones del autor se pueden cifrar en un aserto tan trivial, oscurantista y antiintelectual como "esto es así porque lo digo yo".

La segunda característica a que me refería al principio del párrafo precedente es la de que, si bien en las fuentes de Bloom hay multitud de presencias importantes, como las que he mencionado antes, también hay omisiones deliberadas o silencios clamorosos que no son menos significativos. Es éste también un procedimiento que tiene que ver con las estrategias dialécticas que sigue Bloom en sus debates en la arena crítica. Aquí el caso más flagrante es el de un crítico tan importante como Roland Barthes, al que Bloom ni siquiera nombra, a pesar de ser contemporáneo suyo y de conocer, sin duda, su obra. Que yo recuerde, sólo en su obra más reciente, *The Western Canon* (39), ha tenido a bien Bloom el mencionar siquiera una vez a Barthes, y con el poco loable propósito de lanzarle una pulla más bien destemplada (a propósito de la conocida controversia en torno a la "muerte del autor"), dardo éste, por cierto, cuyo veneno nuestro autor considera se debe repartir entre el propio Barthes, Michel Foucault, "y sus clones." Por lo demás, Barthes es implacablemente silenciado en la obra de Bloom. A este respecto, me viene a la memoria una conversación de Barthes, creo recordar que con Georges Poulet, en la que el primero hacía notar cuánto nos revelaría sobre el pensamiento de un escritor el conocer, no qué palabras usa con más frecuencia, sino cuáles son las que *no dice*<sup>11</sup>. Parece que Bloom hubiese leído esta observación de Barthes y decidido aplicarle su propio tratamiento.

Otro de los condenados al ostracismo es F. R. Leavis. Respecto a éste, Elizabeth W. Bruss, quien recoge una opinión bastante extendida entre los comentaristas de Bloom según la cual las apelaciones de Bloom a fuentes como Freud, Nietzsche, Vico y Emerson son una cortina de humo para encubrir otras rivalidades más inmediatas, nos dice lo siguiente: "Algunos ven a Leavis como el competidor innombrado —un escritor con quien Bloom tiene una vieja cuenta pendiente por su tratamiento de Shelley, que también se acerca demasiado al énfasis de Bloom sobre grandes tradiciones e incluso comparte su estilo de opinión fuerte y a veces malhumorada" (292)<sup>12</sup>. Hasta cierto punto, ambos autores también tienen en común su rechazo de la orientación pretendidamente científica de buena parte de la crítica moderna. Leavis siempre se negó a explicar sus posiciones críticas en términos abstractos o teóricos, y por este motivo mantuvo una célebre polémica con René Wellek en 1937. Bloom, por el contrario, no rechaza la teorización: es evidente que buena parte de su obra más influyente es de naturaleza teórica. Su postura no es, por lo tanto, antiteórica, como la de Leavis, sino anticientífica, como se puede apreciar en el siguiente pasaje:

La crítica no es una ciencia, ni siquiera una "ciencia humana," y no es una rama de la filosofía. La teoría de la poesía no necesita superar las pruebas por las que la

11. Conversación recogida en R. Macksey y E. Donato, eds. 1970.

12. Es evidente que las diferencias entre Leavis y Bloom son enormes. Aquí recojo, sin embargo, lo que es menos obvio y precisamente por esta razón puede resultar de interés, es decir, algunas similitudes entre ambos críticos.

ciencia y la filosofía valoran la teoría, o por las que deciden qué es teoría y qué no lo es. La teoría de la poesía, como toda la crítica, es un arte, un arte útil y que se puede enseñar, y sus verdaderos criterios son poéticos: debe ser memorable, pragmático allá donde más visionario es, y debe proporcionar placer, aunque sólo sea a una élite. Yo resumiría en una fórmula los atributos que este arte necesita: *debe ser fuerte*; con la fuerza de la usurpación, de la persistencia, de la elocuencia. Con arreglo a estos criterios, la mayor parte de la teoría actual puede ser devuelta a los científicos empíricos, a los científicos sociales, y a los filósofos dialécticos. Ni los hechos ni los argumentos tienen mucho que ver con la poesía ni con la crítica poética (*The Breaking of the Vessels* 25-26).

En *Kabbalah and Criticism* 109 Bloom insiste en que la teoría crítica no es filosofía, sino que debe participar de las cualidades del discurso poético:

A sabiendas de lo que digo, exhorto a la teoría crítica a que deje de tratarse a sí misma como una rama del discurso filosófico y a que adopte por el contrario el dualismo pragmático de los propios poetas, pues no veo la menor relación entre lo que llamamos poética y la verdadera problemática de leer poesía. Una teoría de la poesía debe pertenecer a la poesía, debe ser poesía, para poder ser de alguna utilidad en la interpretación de los poemas.

El rechazo bloomiano del cientificismo en la crítica se puede advertir incluso en algunos momentos de minuciosa escrupulosidad en la elección de la terminología. Así ocurre, por ejemplo, en la adaptación de la terminología psicoanalítica en *A Map of Misreading* 92, donde Bloom descarta el término freudiano *Abwehrmechanismen* ("mecanismos de defensa") por considerar que su "crudeza" supone una "tediosa concesión a la supuesta pureza de un tipo de observación rigurosamente 'científica,'" adoptando simplemente "defensas."

La tetralogía de la influencia supone un cambio de dirección en la obra de Bloom en, al menos, dos sentidos: por una parte, *The Anxiety of Influence*, el primer libro de los que componen la tetralogía, marca el comienzo de un período fundamentalmente teórico en la obra de Bloom, que hasta entonces había sido sobre todo de carácter crítico (aunque después de la tetralogía Bloom vuelve a ser principalmente un crítico literario). Por otra parte, en este período se hace más patente el distanciamiento de Bloom con respecto a los presupuestos del *New Criticism*. El poema, que los *new critics* consideraban una "mónada estética" no reducible a paráfrasis, un objeto autotético aislado de la historia y del mundo externo para su contemplación mediante el *close reading* o "minucioso análisis del poema en sí," es definido en *The Anxiety of Influence* como una "diada" (70-71) y situado en un plano intertextual:

Todos los tipos de crítica que se llaman a sí mismos primarios vacilan entre la tautología —en la cual el poema es y significa sí mismo— y la reducción —en la cual el poema significa algo que no es en sí mismo un poema. La crítica antitética debe comenzar negando tanto la tautología como la reducción, negación que como mejor se lleva a cabo es mediante la afirmación de que el significado de un poema sólo puede ser un poema, pero *otro poema* —un poema que no es él mismo.

Ese "otro poema" no es sino un poema precursor, del cual el poema último es una mala interpretación, y con el que compone la diada. El concepto de *misreading* o *misprision* —mala lectura o mala captación, *deslectura* en traducción del profesor Antonio García Berrio (181)— es fundamental en la teoría de la influencia de Bloom, quien también utiliza los términos *misinterpretation* y *mistranslation* como sinónimos aproximados. Así, Bloom concibe la historia poética como algo indiferenciado de la influencia poética (*Anxiety* 5), pues los poetas que denomina "fuertes" —las figuras mayores que tienen la persistencia suficiente para luchar con sus precursores incluso hasta la muerte— hacen dicha historia malinterpretándose creativamente los unos a los otros, con el objeto de liberar suficiente espacio imaginativo para sí mismos. En la relación entre el poeta precursor y el joven, que Bloom denomina "efebo," se da una situación similar a la que Freud llamó drama familiar. El efebo, angustiado por el peso de la tradición poética compuesta por sus precursores fuertes, por la conciencia de su propia condición tardía con respecto a ellos (lo que Bloom denomina *belatedness*), y deseoso de aportar a dicha tradición su propia contribución original, necesita "matar al padre" para lograr la realización de su identidad como poeta, como Edipo para lograr su identidad personal. Para ello se ve obligado a efectuar un movimiento correctivo del poema precursor, movimiento que puede adoptar diversas formas. Bloom distingue las seis de entre éstas que considera más importantes, aunque advierte que podrían ser más (*Anxiety* 10-11). Las denominaciones que Bloom da a estas seis *revisionary ratios*, las cuales son consideradas en relación con el "ciclo vital" del poeta, son las siguientes (*Anxiety* 14-16):

*Clinamen*: La mala lectura o mala captación propiamente dicha. El término está tomado de Lucrecio, en quien significa un "viraje" de los átomos para hacer posible el cambio en el universo. Este movimiento correctivo, tal como aparece en el poema del efebo, "implica que el poema precursor iba en la dirección correcta hasta un punto determinado, pero luego debió haberse desviado, precisamente en la dirección en que el nuevo poema se mueve".

*Tessera*: Un poeta "completa" antitéticamente a su precursor, leyendo el poema-padre como para retener sus términos, pero dándoles un sentido diferente, como si el precursor no hubiera ido lo bastante lejos. El vocablo está tomado de los antiguos cultos místicos, donde significaba una pieza de identificación, por ejemplo un fragmento de una vasija a partir del cual ésta se podía reconstruir con los demás fragmentos.

*Kenosis*: Este término está tomado de San Pablo, donde significa la humillación de Jesús por sí mismo cuando acepta la reducción de su status divino al humano. El efebo, "aparentemente vaciándose de su propia inspiración, su divinidad imaginativa, parece humillarse como si dejara de ser un poeta," pero este movimiento, que Bloom describe como *ebbing* (el reflujó o bajada de la marea) se lleva a cabo de tal modo en relación con el precursor que éste también es vaciado, y por lo tanto la deflación del poema del efebo no es tan absoluta como parece.

*Demonización*: Con este término, tomado del uso general neoplatónico, en el que significa que un ser intermedio, ni divino ni humano, se introduce en él, adepto para auxiliarle, Bloom pretende describir una *ratio* revisionaria en la cual el efebo "se abre a lo que cree un poder del poema-padre que no pertenece al padre propiamente dicho, sino a una variedad del ser que está más allá de ese precursor." En su poema, el efebo hace esto "estableciendo su relación con el poema-padre como para generalizar la singularidad del poema precursor."

*Askesis*: En este movimiento de autopurgación, el efebo no experimenta un vaciado, como en la *kenosis*, sino una restricción, y "entrega parte de sus atributos humanos e imaginativos, como para separarse de los demás, incluido el precursor, y hace esto en su poema situándolo en relación al poema-padre como para hacer que éste también experimente una *askesis*: Los atributos del precursor también se ven truncados". Bloom dice tomar el término "en particular de la práctica de chamanes presocráticos como Empédocles."

*Apothrasdes*: El retorno de los muertos. La palabra hace referencia a "los sombríos o infortunados días atenienses en que los muertos regresaban para volver a habitar las casas donde habían vivido." El efebo, en su fase final, "abrumado por una soledad imaginativa que es casi un solipsismo, abre tanto otra vez su poema a la obra del precursor que en un primer momento podríamos creer que la rueda ha dado un giro completo, y que estamos de vuelta en el rebosante aprendizaje del efebo, antes de que su fuerza empezara a afirmarse en las razones revisionarias. Pero ahora el poema *es* abierto al precursor, donde antes *estaba* abierto, y lo extraño del efecto es que el nuevo poema logra hacer que nos parezca, no como si el precursor estuviera escribiéndolo, sino como si el propio efebo hubiera escrito la característica obra del precursor".

Bloom dedica un capítulo de *Anxiety* a cada una de estas razones revisionarias, ofreciendo ejemplos de las mismas. Hay además un denominado *interchapter* en el que el autor amplía su teoría refiriéndola a la crítica literaria, la cual es definida como poesía en prosa (95).

Conviene ahora hacer algunas precisiones en el sentido de que para Bloom la angustia de la influencia empieza a ser un elemento central en la conciencia poética a partir de la Ilustración. Hasta entonces, según su punto de vista, los poetas no habían sentido la abrumadora carga que supone el ser los últimos en llegar (*latecomers*) a la actividad poética. En esto Bloom reconoce la influencia del libro *The Burden of the Past and the English Poet*, de Walter Jackson Bate, para quien, según Bloom, "el poeta moderno es heredero de una melancolía engendrada en la mente de la Ilustración por su escepticismo de su propia doble herencia de riqueza imaginativa, la de los antiguos y la de los maestros del Renacimiento" (*Anxiety* 8). Cuanto más tardía (*belated*) es la condición del poeta, mayor es la angustia de la influencia, y el *misreading* es más remoto con respecto a los orígenes. Este punto de vista implica una visión de la poesía como una actividad en progresiva decadencia. Así, para Bloom:

Que esta búsqueda [la del efebo en tanto que poeta] conlleva necesariamente el empequeñecimiento de la poesía me parece una conclusión inevitable, que una historia literaria cabal debe sostener. Los grandes poetas del Renacimiento inglés no son igualados por sus descendientes ilustrados, y toda la tradición de la post-Ilustración, que es el Romanticismo, muestra un ulterior declive en sus herederos modernos y postmodernos. [...] La poesía en nuestra tradición, cuando muera, será autoinmolada, asesinada por su propia fuerza pretérita. (*Anxiety* 10).

Shakespeare queda excluido de la teoría precisamente porque pertenece a la época justamente anterior a que la angustia de la influencia se estableciera en la conciencia del poeta. Otras razones de la exclusión de Shakespeare tienen que ver

con el contraste entre la forma dramática y la lírica. Conforme la poesía se ha ido haciendo más subjetiva, la sombra del precursor ha ido haciéndose más dominante. La razón principal, no obstante, es que el principal precursor de Shakespeare fue Marlowe, un poeta mucho menor que su heredero [. . .] Shakespeare es el mayor ejemplo en nuestra lengua de un fenómeno que queda fuera de lo que concierne a este libro: la absoluta absorción del precursor. La batalla entre iguales fuertes, padre e hijo como rivales poderosos. Layo y Edipo en la encrucijada; sólo esto es mi tema aquí (*Anxiety* 11).

Milton, por el contrario, tiene un precursor fuerte en Spenser, y se encuentra ya en los comienzos de la Ilustración. Bloom, no obstante, trata la figura de Milton principalmente no como efébo de Spenser, sino como precursor, en especial de los poetas románticos<sup>13</sup>. Además de ser uno de los poetas reconocidamente predilectos de Bloom, se podría decir que, para éste, Milton es el precursor por excelencia y la figura más importante de la poesía posterior a Shakespeare. Sobre este punto cabe incluso ironizar, como hace Jonathan Culler, cuando nos recuerda los tiempos en que Bloom todavía creía que la poesía "tratada sobre la relación del poeta con el mundo, en lugar de sobre su relación con Milton" (*The Pursuit of Signs* 39-40). También cabe, además de ironizar, simplemente advertir lo distante que se halla la valoración que Milton recibe en Bloom de la que le otorgan precursores de éste como los *new critics*, Eliot, o el F. R. Leavis de *Revaluation*, cuyas críticas al *Grand Style* miltoniano son demasiado conocidas como para reproducirlas aquí.

Además de como objeto de estudio, Milton es utilizado por Bloom como fuente teórica, o como fuente secundaria además de primaria. Así, Bloom lee el *Paradise Lost* miltoniano como "una alegoría del dilema del poeta moderno en su momento de más fuerza" (*Anxiety* 20). El Satán de *Paradise Lost* es el arquetipo del poeta moderno, y su fuerza "se debilita cuando razona y compara [. . .] y así comienza ese proceso de declive que culmina en *Paradise Regained*, terminando como arquetipo del crítico moderno en su momento de mayor debilidad" (*Anxiety* 19-20). Los poetas realmente fuertes "no son lectores ni ideales ni comunes, ni arnoldianos ni johnsonianos." "sólo pueden leerse a sí mismos," y para ellos "ser juicioso es ser débil" (*loc. cit.*). De aquí el *misreading*: una lectura intencionalmente tendenciosa, en un intento de afirmar la propia personalidad poética desde una posición "fuerte" que diferencie al poeta de sus precursores.

Si bien las analogías que emplea Bloom están tomadas en buena parte del lenguaje de la psiquiatría y de otros que también hacen referencia a la emotividad y a la vida interior, Bloom deja claro que su teoría no intenta explicar la vida psíquica de los poetas, ni la poesía como una especie de terapia, como la llegó a considerar por ejemplo un I. A. Richards, precursor respecto al cual Bloom efectúa de este modo su propio giro revisionista. Así, recalca: "que hasta los poetas más fuertes están sujetos a influencias no poéticas es obvio incluso para mí, pero mi tema aquí es sólo *el poeta dentro del poeta*, o el yo poético aborigen" (*Anxiety* 11), y desde la postura textualista que le es propia como crítico y teórico literario, afirma que "el poeta puede interiorizar o no su angustia de la influencia" y que "un poema no es una superación de la angustia, sino que es esa misma angustia" (*Anxiety* 94). Es entonces la (inter)textualidad de la poesía, y no otra cosa, lo que ocupa a Bloom, cuya costumbre de desplazar de sus contextos originales términos tomados

13. En cambio, en *A Map of Misreading* hay un capítulo en el que Bloom se centra en los precursores de Milton.

de lenguajes ajenos al de la crítica y la teoría literarias (piénsese en los nombres de las ratios, las analogías freudianas, el Satán de Milton, la terminología cabalística, etc.) puede despistar a sus lectores haciéndoles creer que su obra, más que con la crítica literaria, tiene que ver con las posiciones de Bloom en psiquiatría, antropología, teología, o esoterismo. Incluso alguien tan avezado como Frank Lentricchia, y que demuestra conocer a fondo la obra de Bloom, bien que desde una postura extremadamente crítica, tiene un momento en el que a mi modo de ver se deja llevar al despiste que acabo de mencionar, seguramente por inducción de Bloom, y reprocha a éste su "gozosa incursión en el satanismo" (317).

En la introducción de *A Map of Misreading*, el segundo libro de la tetralogía, Bloom anuncia sus intenciones de la siguiente manera:

Como mi anterior libro [*Anxiety*], *A Map of Misreading* estudia la influencia poética, que seguiré *no* entendiéndola como la transmisión de imágenes e ideas de poetas anteriores a posteriores. La influencia, tal como yo la concibo, significa que *no hay* textos, sino sólo relaciones *entre* textos. Estas relaciones dependen de un acto crítico, una mala lectura o mala captación, que un poeta realiza sobre otro, y que no difiere en su naturaleza de los necesarios actos críticos realizados por todo lector fuerte sobre cada texto con el que se enfrenta. La relación de influencia gobierna la lectura igual que la escritura, y la lectura es por lo tanto una mala escritura igual que la escritura es una mala lectura.

El lector fuerte, cuyas lecturas importan a otros además de a él, es así puesto en los dilemas del revisionista, quien desea encontrar su propia relación original con la verdad, bien en los textos o en la realidad (que de todos modos trata como textos), pero también desea abrir los textos recibidos a sus propios sufrimientos, o a lo que quiere llamar los sufrimientos de la historia (3-4).

Hay aquí un lenguaje que en cierto modo recuerda al de las teorías de la intertextualidad del estructuralismo y el postestructuralismo ("no hay textos, sino sólo relaciones entre textos") y una tendencia, ya esbozada en *Anxiety*, a borrar las fronteras entre la literatura y la crítica, que se convierten en *escritura*. Paul de Man ya había advertido en su recensión de *Anxiety* que "en este ensayo, la literatura no es el objeto claramente definido de una disciplina tradicional. Es un término volátil, en trance de verse sometido a dramáticos cambios de valor y contenido" (270). No obstante, Bloom parte de una postura humanista con la que pretende distanciarse de los teóricos de la Deconstrucción, en particular del más importante de entre ellos, Jacques Derrida, a cuya "escena de la escritura" opone Bloom en *Map* 41-62 una denominada "escena primordial de instrucción," que comentaré más adelante, como medio de afirmar su posición humanista frente a la disolución o descentramiento del sujeto que Bloom no puede aceptar en éste y otros teóricos del postestructuralismo:

La primera utilidad de una Escena de Instrucción es recordarnos la pérdida humanista que resulta si entregamos la autoridad de la tradición oral a los partidarios de la *escritura*, a aquéllos como Derrida y Foucault que postulan para todo el lenguaje lo que Goethe erróneamente afirmó del lenguaje de Homero: que el propio lenguaje por sí mismo escribe los poemas y piensa. El humano escribe, el humano piensa, y siempre en pos de y defendiéndose contra otro humano, por muy

fantaseado que ese humano llegue a estar en las fuertes figuraciones de aquellos que llegan tardíamente a la escena (60).

Jonathan Culler comenta de la siguiente forma las afinidades y diferencias de Bloom con la Deconstrucción:

Miller y otros consideran a Bloom miembro de la "Escuela de Yale" y de hecho fue el espíritu motor tras su colección de ensayos, *Deconstruction and Criticism*<sup>14</sup> y sin embargo su obra se dirige explícitamente hacia el menos deconstructivo de los objetos posibles: el desarrollo de un modelo psicológico para describir la génesis de los poemas, y toma postura explícitamente junto<sup>15</sup> a la deconstrucción insistiendo en la primacía de la voluntad: la voluntad de los poetas fuertes inmersos en una batalla contra sus titánicos precursores. Aunque un investigador habilidoso pueda revelar afinidades importantes entre Bloom y Derrida o de Man, Bloom se esfuerza poderosamente en colocar su propia obra contra la de ellos insistiendo en que el sujeto humano es base o fuente más que efecto de la textualidad (*Sobre la Deconstrucción* 29).

Este punto también es tratado por Christopher Norris, quien además de explicitar más los puntos de acuerdo y desacuerdo entre Bloom y la Deconstrucción, considera las posiciones de Bloom como relacionadas con sus puntos de vista sobre el canon y su postura favorable al individualismo romántico. Voy a permitirme citar *in extenso* a Norris, pues sus comentarios me parecen clarificadores respecto a este particular:

Hasta cierto punto hay mucho en común entre las "razones revisionarias" de Bloom y la práctica de la deconstrucción. Ambas parten de la idea de que la historia literaria, en la medida en que exista en algún sentido genuino, tiene que tratar de los textos en sus relaciones entre ellos, a través de un proceso de desplazamiento perpetuo que sólo se puede describir en términos retóricos. Ambas desechan la ilusión subjetivista del poeta como creador de significado dueño de sí mismo, un sujeto individual expresando las verdades de su visión propia y auténtica. Interpretar un texto es localizar las estrategias y tropos defensivos mediante los cuales éste se enfrenta o bien se evade de los textos que le preceden. Bloom está de acuerdo con Derrida cuando insiste en que los orígenes textuales siempre están retrotraídos más allá de la memoria, en una serie de disputados encuentros retóricos que componen la línea de descendencia en la historia poética. Donde emerge la diferencia es en el argumento compensatorio de Bloom según el cual el poeta "fuerte" debe siempre esforzarse por crear por lo menos un espacio operativo de presencia para su propia imaginación. En otras palabras, Bloom quiere detener el proceso de deconstrucción en un punto donde todavía es posible evaluar la estatura creativa de un poeta en términos de su preponderante voluntad de expresión. No podría ser de otra manera, dada la intensa relación de Bloom con

---

14. Sobre este volumen colectivo Bloom dijo que los otros colaboradores representaban a la Deconstrucción y él a la Crítica.

15. Parece difícil aceptar que "insistir en la primacía de la voluntad" suponga tomar postura *junto* a la Deconstrucción. Quizás se trate de un error de traducción.

la poesía romántica, y sus esfuerzos por rescatar esa tradición del canon clasicizante de Eliot y sus seguidores.

No es por tanto sorprendente que en sus libros recientes Bloom parezca dividido entre una defensa de la poesía que se atiene al ethos del individualismo romántico, y una poética deconstructiva que tiende a disolver tales temas en algo que se aproxima a un sistema abstracto de tropos y relaciones. Como último recurso, no obstante, Bloom siempre está dispuesto a invocar la terminología de "voz," "presencia" y origen subjetivo que Derrida tan resueltamente localiza en sus metáforas (118-19).

El humanismo de Bloom, su afirmación del sujeto, junto a lo que Paul A. Bové (ix-x) entiende como una "nostálgica reificación de una tradición estéticamente ordenada como alternativa a la radical fluctuación, desorden, alienación y muerte que caracteriza al mundo Postmoderno" son razones que llevan a este crítico a considerar a Bloom, junto a Bate y otros, como insertos en la misma tradición metafísica logocéntrica que el *New Criticism*. Este autor piensa que Bloom no da ningún paso sustancialmente distinto a los de los *new critics* en la dirección que Bové considera necesaria, es decir, la de la superación de la tradición humanista mediante una poética destructiva de base heideggeriana.

La cuestión del humanismo en Bloom es leída, en cambio, de modo muy diferente por Frank Lentricchia (311), quien piensa que la teoría del yo preconizada por Bloom acaba siendo, contra sus propósitos declarados, tan antihumanista como la de Derrida.

Bloom por una parte parece bastante indiferente a la validez de sus premisas filosóficas y psicológicas, y así insiste en varios momentos en que sus intenciones son principalmente prácticas, llegando a decir en *Map 10* que "el que la teoría sea correcta o no puede ser irrelevante a su utilidad para la crítica práctica, la cual creo puede ser demostrada," pero por otra parte, como hemos visto, se enzarza en vivos debates en los que precisamente lo que discute son dichas premisas, lo cual parece contradecir los propósitos prácticos que, como digo, Bloom declara varias veces. Asimismo, como vimos que decía Paul A. Bové, las mencionadas premisas, en las que Bloom intenta distanciarse de Derrida, le acercan en cambio a los *new critics*, de los que tanto ha hecho Bloom por diferenciarse (salvo que aceptemos el parecer de Lentricchia que recogíamos más arriba). La extendida costumbre de, como dice Elizabeth W. Bruss (292), "aplicar Bloom a Bloom" —que no funciona precisamente a favor de aquellos detractores que la practican— puede haberse convertido en un lugar demasiado común; pero, teniendo en cuenta las consideraciones hechas en este párrafo y en los inmediatamente precedentes, no podemos evitar ver aquí a Bloom presa de su propia angustia de la influencia, esforzándose por "liberar suficiente espacio imaginativo" para establecer un fuerte grado de presencia de su propia originalidad individual que la diferencie de la de sus antagonistas.

Frank Lentricchia (320) viene a decir que este deseo de originalidad está en la raíz de los peores aspectos de la contribución de Bloom a la teoría y la crítica literarias. Mi propio parecer, sin ser tan tajante, es que sí es cierto que en algunos momentos las posturas de Bloom resultan, por así decirlo, algo forzadas por este afán. Así, por ejemplo, cuando en *El Libro de J* conjetura, basándose en lo que cree peculiaridades de estilo literario, que J, el anónimo Yahvista autor de los textos primitivos del Pentateuco, era en realidad una mujer. Esto ha sido criticado por la crítica feminista, que considera censurable esencialismo todo intento de diferenciar rasgos literarios masculinos y femeninos, al menos en lo que se refiere a rasgos de "estilo." La crítica feminista, por otra parte, también ha planteado

objeciones a la teoría de la influencia en el sentido de que, dados los términos fundamentalmente edípicos en que está formulada, no es aplicable si el efebo es una mujer<sup>16</sup>. Personalmente creo que Bloom podría reelaborar sus argumentos de modo que respondieran a estas alegaciones, pero lamentablemente nunca las afronta directamente, sino que, como he indicado antes, tiende a despacharlas con ironías, en el mejor de los casos...y en el peor con el puñetazo en la mesa.

Volviendo a una cuestión mencionada ya unos párrafos atrás, he de decir que por mi parte, aunque hasta el momento pueda parecer lo contrario, estoy más interesado en la viabilidad práctica de la teoría de Bloom que en el valor de verdad de sus presupuestos filosóficos, los cuales en cualquier caso no me creo preparado para discutir. Respecto a dicha viabilidad, hay que hacer constar un hecho que la pone en duda, cual es el que la teoría no ha creado que yo sepa una escuela de seguidores que la utilicen<sup>17</sup>, en lo cual se puede ver lo problemática que resulta su aplicación para alguien que no sea el propio Bloom. Esto en parte tiene que ver con su dificultad, pero a mi modo de ver también con la revisión a que la teoría se ve sometida en cada nuevo libro de la tetralogía. Ello no debería en principio ser problemático de no ser por el hecho de que la revisión no siempre es explícitamente reconocida, sino que en algunos aspectos se tiene que deducir en cada nueva formulación, con el resultado de una indefinición de algunos de sus elementos centrales que obliga al crítico que pretenda aplicarla a centrarse en un modelo determinado o en algunos puntos de éste, o más probablemente a desistir.

Más adelante comentaré esta indefinición, basándome en atinadas observaciones de Elizabeth W. Bruss, pero antes quisiera recoger una de las modificaciones que sí son explicitadas por Bloom, cual es la redefinición del poema en *Kabbalah and Criticism* como una tríada, en lugar de la diada de *Anxiety*: "El poema es una idea de Triplicidad, una relación triádica, porque el signo es el nuevo poema, su objeto es el texto precursor (por múltiple o imaginario que sea) y el pensamiento que interpreta es la lectura del poema, aunque esta lectura sea ya por sí misma un signo" (*Kabbalah* 56-57)<sup>18</sup>. Según esta relación triádica compuesta por lo escrito por el precursor, la mala lectura intencionada de éste hecha por el efebo, y la mala lectura intencionada hecha por el crítico de la relación entre precursor y efebo, Bloom pretende adjudicar al crítico una parte de la labor creativa, integrando el discurso crítico en la historia de la literatura:

---

16. En *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert y Susan Gubar, a pesar de sus objeciones al patriarcalismo del modelo bloomiano, hacen una interesante adaptación del mismo a una perspectiva feminista (vid. especialmente 46-55 y 72-75).

17. Me refiero exclusivamente al grado en que la teoría de Bloom es aplicada en la crítica práctica. El mismo Bloom lo reconoce así en Gurpegui 1996 (167): "[N]o soy una escuela, soy un individuo absolutamente excéntrico y aislado. Hasta en mi propia universidad soy un no-departamento de uno: no tengo seguidores, ni discípulos, ni aliados, ni primos críticos." En cambio, en cuanto a hasta qué punto es conocida su teoría, y Bloom leído y considerado un referente crítico ineludible, probablemente no sea exagerado hablar, como hace Cándido Pérez Gállego, de "la época de Harold Bloom" para referirse a la crítica literaria actual. Pérez Gállego considera que "el culto a Bloom es sólo comparable con el que hubo hace años por los *New Critics*" (vid. 12, 399, y 413).

18. Las citas de *Kabbalah and Criticism* recogidas en esta página están tomadas de Lentricchia 312-13. La traducción es de Ramón Buenaventura.

Conocida la relación de influencia entre dos poetas, tal conocimiento constituye una conceptualización, y tal conceptualización (o mala lectura) constituye por sí misma un acontecimiento de la historia de la literatura que se está escribiendo. De hecho, el conocimiento de la desaprehensión que el poeta más reciente inflige a su precursor es un concepto del acontecer, o del hecho histórico, tan crucial como pueda serlo la mala interpretación poética. Quien conoce la mala interpretación da lugar a un acontecimiento que no es ni más ni menos privilegiado que el acontecimiento a que da lugar el poeta posterior cuando la aplica en su juicio al poeta anterior. Así, pues, la relación entre el poeta anterior y el posterior es idéntica a la relación entre el poeta y quien conoce la desaprehensión (*Kabbalah* 63).

Así pues, la eliminación de fronteras entre poesía y crítica postulada en *Map* pasa a ser formulada en *Kabbalah* como la intervención activa de la crítica en la creación poética y su historia. Esta idea ha sido fuertemente criticada por Frank Lentricchia (313-14), quien concluye que "Bloom, con su idea de que la crítica es poesía, nos está proponiendo la anarquía interpretativa: un subjetivismo programático que no puede conducir sino al más puro de los relativismos. Partiendo de la teoría de Bloom se puede considerar trivial todo intento de hablar de poesía."

El "mapa" que Bloom propone en *A Map of Misreading* 83, y que reproduce al principio de *Poetry and Repression*, el último libro de la tetralogía, en el que el autor aplica su teoría a poetas románticos posteriores a Blake, además de a efebos modernos de estos poetas, está basado en tres conceptos tomados del Cabalismo Luriánico, que Bloom dice considerar "el principal modelo del revisionismo occidental desde el Renacimiento hasta el presente" (*Map* 4). Estos tres términos, que proceden de la teoría de la creación formulada por el cabalista del siglo dieciséis Isaac Luria, son *Zimzum*, *Shevirath hakelim*, y *Tikkun*, y hacen referencia a las tres etapas de que consta la historia de la creación según Luria: "el *Zimzum* es la retirada o contracción del Creador para hacer posible una creación que no es él mismo. El *Shevirath hakelim* es la rotura-de-los-receptáculos, una visión de la creación como catástrofe. El *Tikkun* es la restitución o restauración —la contribución del hombre a la obra de Dios" (*Map* 5). Bloom relaciona estos términos con las ideas de *limitación*, *sustitución*, y *representación*. "Sustitución" en el mapa de Bloom no tiene un especial contenido propio: ni tropo, ni defensa, ni ratio. El término está representado en el mapa sólo con una flecha bidireccional, como un movimiento implicado en todas las transacciones entre las diferentes categorías (*vid.* De Beaugrande 296, n. 24). El autor también recoge una sugerencia de Paul de Man (274-75) en el sentido de transponer las seis ratios del modelo psicológico de Bloom a un modelo lingüístico compuesto por "las estructuras retóricas paradigmáticas en las que están enraizadas" (De Man 274). El mapa resultante de la combinación de estos elementos con las imágenes y defensas psíquicas que según Bloom les corresponden no es otro que el siguiente:

DIALECTICA REVISIONISTA	IMÁGENES EN EL POEMA	TROPO RETÓRICO	DEFENSA PSÍQUICA	RATIO REVISIONARIA
<i>Limitación</i>	Presencia y Ausencia	Ironía	Formación Reactiva	Clinamen
<i>Sustitución</i>	↑ ↓	↑ ↓	↑ ↓	↑ ↓
<i>Representación</i>	Parte por Todo o Todo por parte	Sinécdoque	Vuelta contra el yo. Inversión	Tessera
<i>Limitación</i>	Plenitud y Vacío	Metonimia	Abatimiento. Aislamiento. Regresión	Kenosis
<i>Sustitución</i>	↑ ↓	↑ ↓	↑ ↓	↑ ↓
<i>Representación</i>	Alto y Bajo	Hipérbole. Litotes	Represión	Demonización
<i>Limitación</i>	Dentro y Fuera	Metáfora	Sublimación	Askesis
<i>Sustitución</i>	↑ ↓	↑ ↓	↑ ↓	↑ ↓
<i>Representación</i>	Temprano y Tardío	Metalepsis	Introyección. Proyección	Apophrades

Dije antes que la revisión implícita a que Bloom somete su teoría de un libro a otro causa una cierta indefinición que dificulta su aplicabilidad práctica. Ahora que conocemos el mapa, podemos citar a Elizabeth W. Bruss, quien explica estas variaciones. Según esta autora "de un libro a otro, las viejas categorías son silenciosamente redefinidas —las ratios revisionarias, por ejemplo, son subsiguientemente reducidas a un simple conjunto de nombres para determinadas combinaciones de tropo, imagen, y defensa, sin valor propio independiente" (307). Por otra parte, hay que recordar que las ratios habían sido propuestas en *Anxiety* tanto como etapas del ciclo vital del poeta fuerte como en el sentido de operaciones revisionarias diferenciadas que un poema dado aplica al poema precursor que lo inspiró. Sin embargo en *Map* hay algunos cambios, que también son convincentemente explicados por Bruss (310):

El ciclo es ahora identificado con el movimiento interno de un poema individual, de una ratio revisionaria a otra. (El "ciclo vital" del poeta ahora tiene su propio esquema separado, la mencionada "Escena de Instrucción," que va desde la primera exposición del poeta al predecesor hasta su adopción de su propia posición revisionaria). Para trazar el mapa del movimiento de un poema de una

ratio a otra, se debe prestar atención a agrupaciones de imágenes características (de presencia y ausencia, plenitud y vacío, etc.), y advertir los cambios de tropo retórico (desde ironía hasta metalepsis) y el modo en que una defensa psíquica suplanta a otra (desde la formación reactiva hasta la introyección-proyección). En último término, el esfuerzo por probar que los poemas individuales se ajustan convenientemente al mapa (que puede resultar bastante elaborado, dado el número y la vaguedad de las categorías) amenaza con convertirse en un fin en sí mismo, suplantando enteramente el objetivo originalmente intertextual de la teoría.

Probablemente ahora se puedan entender mejor las razones por las que antes decía que el crítico que deseara aplicar la teoría de Bloom se vería obligado a elegir uno de entre sus modelos. Con todo, como se desprende de lo que venimos diciendo en las últimas páginas, la indefinición nunca desaparece, pues al no explicitar Bloom los cambios que venimos comentando, uno nunca puede estar seguro de cuestiones como por ejemplo cuál es la relación entre las seis ratios y la escena de instrucción (que consta de seis fases): en parte parecen formulaciones distintas de lo mismo, pero por otro lado Bloom nunca indica que lo sean, y en su explicación de la escena de instrucción utiliza fuentes y referencias muy distintas de las empleadas en *Anxiety* para las definiciones de las ratios. Además, definir la escena, tal cual hace Bloom, como "un prefacio retardado o metaléptico" al esquema de las ratios (*Map* 59), no contribuye precisamente a despejar la indefinición. Más aun: la escena de instrucción desaparece por completo en el estudio *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* (1977), libro posterior a la tetralogía que, como dice Paul Endo (258), a pesar de silenciar en gran parte la exótica terminología bloomiana, representa la culminación del método iniciado en *Anxiety*, razón ésta que se añade a las que he aducido antes en relación con la necesidad de limitar la aplicación de la teoría de Bloom a un modelo determinado.

En *Wallace Stevens* las nuevas nociones clave que aporta Bloom son las de *cruce poético* y *retórica diacrónica*. El autor explica así la primera de ellas:

Un cruce dentro de un poema de crisis, al igual que una crisis poética, es un proceso de disjunción, un salto de una clase de pensamiento figurativo a otra. Con las crisis de visión ocurre igual que con los cruces poéticos. Pueden ser de tres clases: de pensamiento irónico a sinécdoquico; de pensamiento metonímico a hiperbólico; y de pensamiento metafórico a trasuntivo. Cuando una carrera poética dura lo suficiente, sospecho que tienen lugar todas estas tres crisis liminales (*Wallace Stevens* 2).

Según Bloom, en el caso de Stevens hubo tres crisis o cruces, que denomina Cruce de Elección, Cruce de Solipsismo, y Cruce de Identificación (2-3). Bloom relaciona estas ideas con la "dialéctica romántica" de los conceptos clásicos de *ethos*, *logos*, y *pathos* en Wordsworth, Shelley, Keats, y Tennyson, y en su "modulación" por Emerson en una "dialéctica americana" que llamó Destino, Libertad, y Poder. En torno a estas tríadas y sus interrelaciones Bloom explica la continuidad de la herencia romántica en un poeta moderno como Stevens.

Bloom entrevé el concepto de *retórica diacrónica* como superación de los límites de la Deconstrucción:

La cuestión de los límites de la deconstrucción se resolverá sólo si accedemos a una visión de la retórica más comprensiva que la que permiten los deconstructores. es decir, si podemos aprender a ver la retórica como una trascendencia de la epistemología de los tropos y una reocupación del espacio de la voluntad-de-persuasión. Tal visión es un preludio necesario de lo que nunca hemos tenido, y de lo que los teóricos de la deconstrucción no están intentando darnos: *una retórica diacrónica*.

Una retórica diacrónica emergerá sólo cuando podamos comenzar a ver que todo concepto sincrónico de tropo es de por sí necesariamente sólo otro tropo (*Wallace Stevens* 387-88).

Vuelvo ahora a la escena de instrucción. Hemos hablado mucho de ella, pero queda por explicar precisamente en qué consiste, lo cual haré a continuación para terminar este trabajo. Esta noción, como hemos visto con Bruss, sirve a Bloom en *Map* para dar cuenta del ciclo vital del poeta. La escena de instrucción tiene seis fases, que se pueden resumir de la siguiente manera: a) elección (en que la fuerza del precursor se apodera del efebo); b) pacto (coincidencia básica de visión entre precursor y efebo); c) una tercera fase de "surgimiento de una inspiración individual o principio-Musa, una ulterior acomodación de los orígenes poéticos a objetivos poéticos nuevos" (*Map* 54), vg. la Naturaleza de Wordsworth frente a la Musa de Milton; d) la encarnación poética propiamente dicha del efebo, o su "palabra propia que también es acto propio y la propia presencia verdadera" (*Map* 54); e) la interpretación del precursor por el efebo; y f) la revisión de aquél por éste "donde los orígenes son recreados, o por lo menos se intenta una recreación, siendo en esta fase donde puede empezar una crítica práctica más nueva, en varios aspectos, incluido el retórico" (*Map* 54).

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez de Morales Mercado, Cristina. *Aproximación a la Teoría Poética de Harold Bloom*. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- Arac, J., Godzich, W., y Martin, W., eds. *The Yale Critics: Deconstruction in America*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
- Bloom, Harold. *Shelley's Mythmaking*. New Haven: Yale UP, 1959.
- . *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. 2ª ed. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 1971 [Garden City, N. Y.: Doubleday, 1961].
- . *Blake's Apocalypse*. Garden City, NY: Doubleday, 1963.
- . *Yeats*. New York: Oxford UP, 1970.
- . *The Ringers in the Tower*. Chicago: U of Chicago P, 1971.
- . *The Anxiety of Influence*. 2ª ed. New York and Oxford: Oxford UP, 1997 [1973].
- . *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP, 1975.
- . *Kabbalah and Criticism*. New York: Seabury, 1975.
- . *Poetry and Repression*. New Haven: Yale UP, 1976.
- . *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1977.
- . *The Breaking of the Vessels*. Chicago and London: U of Chicago P, 1982.
- . *The Western Canon*. London: Macmillan, 1995.

- Bloom, Harold, y David Rosenberg. *El Libro de J.* Trad. Néstor Míguez y Marcelo Cohen. Rev. Nora Catelli. Barcelona: Interzona, 1995.
- Bloom, Harold, ed. *Deconstruction and Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Borklund, Elmer. "Harold Bloom." *Contemporary Literary Critics*. New York: St. Martin's Press, 1977. 71-76.
- Bové, Paul A. *Destructive Poetics: Heidegger and Modern American Poetry*. New York: Columbia UP, 1980.
- Bruss, Elizabeth W. *Beautiful Theories: The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1982.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- . *Sobre la Deconstrucción*. Trad. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1992.
- De Beaugrande, Robert. "Harold Bloom." *Critical Discourse: A Survey of Literary Theorists*. Norwood, N. J.: Ablex Publishing Corporation, 1988. 281-307.
- De Bolla, Peter. *Harold Bloom: Towards Historical Rhetorics*. London and New York: Routledge, 1988.
- De Man, Paul. Recensión de *The Anxiety of Influence*, por Harold Bloom. *Comparative Literature* 26.3 (1974): 269-75.
- Endo, Paul. "Bloom, Harold." *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theory*. Ed. Irena Makaryk. Toronto: U of Toronto P, 1993. 257-58.
- Fite, David. *Harold Bloom: The Rhetoric of Romantic Vision*. Amherst, Mass.: U of Amherst P, 1985.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la Literatura: La Construcción del Significado Poético*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1994 [1989].
- Gilbert, Sandra, y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Gurpegui, José Antonio. "An Interview with Harold Bloom." *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 9 (1996): 165-181.
- Leavis, F. R. *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*. London: Chatto & Windus, 1936.
- Lentricchia, Frank. *Después de la "Nueva Crítica"*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1990.
- Macksey, R., y Donato, E., eds. *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1970.
- Makaryk, Irena, ed. *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto: U of Toronto P, 1993.
- Malaspina, Marco. *Harold Bloom e Stephen Greenblatt: Un Confronto tra Due Voci della Perplessità Poststrutturalista*. Internet .  
<http://www.tonno.tesre.bo.cnr.it/~mala/Thesis>.
- Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*. London: Methuen, 1982.
- O'Hara, Daniel. "The Genius of Irony: Nietzsche in Bloom." *The Yale Critics: Deconstruction in America*. Eds. J. Arac, W. Godzich, y W. Martin. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983. 109-132.
- Pérez Gállego, Cándido. *Literatura Norteamericana: Una Visión Crítica*. Madrid: Palas Atenca, 1992.