

## SHAKESPEARE EMERGENTE. LA PERPETUA REVISIÓN DE LOS CLÁSICOS

Juan Pablo Gómez Cova  
Universidad Central de Venezuela  
juanpablogomezc@gmail.com

### RESUMEN

Este texto ofrece una reflexión sobre el lugar que ocupa Shakespeare en la tradición literaria de Occidente, partiendo de algunas ideas de críticos como Harold Bloom, George Steiner, Edward Said, entre otros. ¿Por qué una obra literaria puede ser considerada un clásico y cuáles son las condiciones de su vigencia? ¿Por qué Shakespeare tiene el lugar preeminente y es el autor más leído y más representado en escuelas y universidades de todo el mundo? Parte de las respuestas a estas interrogantes parecen situarse cerca de conceptos como el de universalidad y libertad ideológica de muchas de sus obras y, sobre todo, en el efecto que logra Shakespeare para hacer de sus personajes auténticos artistas de sí mismos, es decir, dan la impresión de ser caracteres con capacidad creativa a su vez. Al mismo tiempo, se articula una reflexión sobre el concepto de *canon literario*, su sentido y su vigencia.

**PALABRAS CLAVE:** canon, literaturas emergentes, crítica literaria, literatura comparada.

### ABSTRACT

This article is about on the place of Shakespeare in the literary tradition of the West, based on some ideas of critics like Harold Bloom, George Steiner, Edward Said, among others. Why a literary work can be considered a classic and the conditions of its validity are? Why

Shakespeare is the preeminent place and is the most widely read and shown in schools and universities around the world author? Some answers to these questions seem to be close to concepts such as universality and ideological freedom of many of his works and, above all, the effect does Shakespeare to make his characters real artists themselves, ie they the impression of characters with creative ability in turn.

**KEY WORDS:** Western canon, Tradition, Comparative Literature, criticism.

A classic is classic not because it conforms to certain structural rules, or fits certain definitions (of which its autor had quite probable never heard). It is classic because of a certain eternal and irrepressible freshness.

(Ezra Pound. *ABC of Reading*)

Leyendo una traducción española de *Las coéforas* (1989) (segunda parte de la trilogía *Orestíada* de Esquilo), una vez que Orestes ha asesinado a Egisto y se dispone a hacer lo mismo con su propia madre Clitemnestra, ésta pregunta a un sirviente qué es lo que está sucediendo en su casa, por qué tanta turbación, y el sirviente responde: «los muertos matan a los vivos» (p. 260). Justo en este verso el traductor cree necesario hacer una llamada para introducir una nota a pie de página en la que indica: «Hermosa frase digna de Shakespeare» (p. 260).

Estupefacto ante semejante nota, termino por abstraerme y distraerme de la lectura de la tragedia, para reflexionar acerca de todas las implicaciones presentes en esta arbitraria anotación. En cierta forma, el traductor de Esquilo nos está diciendo que Esquilo tiene momentos tan brillantes en su poesía trágica que puede llegar a componer frases dignas, incluso, de Shakespeare. En dos platos: que Shakespeare es mejor que Esquilo. Así, pues, con desparpajo, el traductor compara expresamente a ambos autores dramáticos, sin importar que Shakespeare haya nacido dos mil años más tarde. Menor

importancia aún parece dar al hecho de que la obra de Esquilo se circunscriba al contexto de una cultura primitiva (aunque de las más civilizadas para ese entonces), y que componga una poesía de clara connotación ritual y religiosa. También obvia que Shakespeare sea una culminación refinada de una tradición dramática que, precisamente, empezó con Esquilo<sup>1</sup> (aunque no lo hubiese leído directamente); y termina olvidando que, por pura lógica cronológica, no podemos prescindir de la sombra, por así decir, de Shakespeare cuando leemos a Esquilo. ¿Qué cosas acontecieron entre Esquilo y nosotros? Acontecieron millones de cosas y una de las más importantes, aconteció Shakespeare. En fin, como quizás hubiese dicho Borges, nuestro conocimiento de Shakespeare afina o desvía nuestra lectura de Esquilo.

Las preguntas inevitables que emergen serían ¿por qué Shakespeare? ¿Cuál es su grandeza? ¿En qué consisten exactamente su refinamiento en la expresión y su capacidad creadora? ¿Por qué para la cultura anglosajona Shakespeare es el centro? Y, si la cultura anglosajona es la dominante en el mundo contemporáneo, ¿es Shakespeare el centro absoluto del canon? Muchos afirmarían con los ojos cerrados que sí, entre ellos los dos críticos que más libros venden en la actualidad: George Steiner<sup>2</sup> y Harold Bloom<sup>3</sup>. La Enciclopedia Británica dice que no hay autor más conocido y representado más veces y en más naciones que Shakespeare. Erich Auerbach reconoce su grandeza<sup>4</sup>. Hazlitt llegaría a decir que «Shakespeare es suficiente» (en Steiner, 2000:183). James Joyce le rinde un fino y sutil homenaje: el *Ulysses*, donde Homero parece más el velo que oculta una honda esencia shakespeareana. Emerson afirmó:

---

<sup>1</sup> Naturalmente Esquilo tuvo antecesores importantes, como el caso de Téspis, pero en términos formales es considerado el padre de la tragedia.

<sup>2</sup> Steiner llegó a escribir: «Sólo una cosa parece extrañamente cierta: que ningún otro escritor sobrepasará a Shakespeare» (2000: 196).

<sup>3</sup> Bloom por su parte afirmó: «Shakespeare, tal como nos gusta olvidar, en gran medida nos ha inventado; si añadimos el resto del canon, entonces Shakespeare y el canon nos han inventado por completo» (1995: 51).

<sup>4</sup> De alguna manera, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* termina siendo un profundo estudio de clásicos insoslayables en la tradición occidental. De una forma más sutil y, por eso mismo, eficaz, Auerbach termina dando una lista de parte del canon. Shakespeare será fundamental y le dedicará un capítulo titulado «El príncipe cansado» (cf. Auerbach, 1950).

Shakespeare está tan por encima de la categoría de los autores eminentes como lo está por encima del vulgo. Es inconcebiblemente sabio; los demás lo son concebiblemente. Un buen lector puede, en cierto modo, situarse en la mente de Platón y pensar desde ahí; pero no en la de Shakespeare. Sigue estando fuera de nuestro alcance. Por facilidad compositiva, por creación, Shakespeare es único. (Emerson en Bloom, 1995: 66)

Goethe, Shelley, Victor Hugo, Turgueniev, Hegel, Stendhal, Pushkin, Manzini, Heine, entre muchos, pueden añadirse a una lista ilustre de idólatras shakespearianos. No puede obviarse a uno de sus admiradores más convulsos: Sigmund Freud (que en gran medida puede considerarse casi una creación shakesperiana más). Shakespeare es el antecesor más directo y quien más influencia ejerció sobre el padre del psicoanálisis y sobre muchas de sus teorías. Por su parte, el refinado Robert Louis Stevenson en su lúcido ensayo «Los libros que han influido en mí», dice: «Shakespeare ha sido para mí el más valioso» (1990: 96).

Sin embargo, también ha habido detractores: Tolstoi y George Bernard Shaw expresaron su recelo ante la grandeza de Shakespeare; llegaron incluso a opinar que el gran bardo inglés había sido «ciegamente» sobrevalorado, pero sus argumentos son francamente débiles y no ocultan un ligero tono provocador. T. S. Eliot mostró «austeras reservas», como señala Steiner, frente a la calidad artística de algunas obras del autor de *Hamlet*, pero no halló forma de no colocarlo junto a Dante entre los grandes poetas occidentales. Wittgenstein llegaría a afirmar que cuando escuchaba «expresiones de admiración por Shakespeare de hombres distinguidos en el curso de varios siglos, no (...) [podía] nunca evitar la sospecha de que elogiarle ha sido la cosa convencional que había que hacer» (en Steiner, 1997: 93). De hecho, las viscerales ideas de algunos detractores de Shakespeare, indirectamente, terminan por encumbrarlo un poco más. Enrique Vila-Matas propone revisar su obra y su grandeza con el propósito fijo de relativizarlas o disminuirlas, pero ni siquiera aporta argumentos o razones. Oscar Wilde y Jorge Luis Borges, siempre agudos, lúcidos y crueles en sus juicios literarios, no consiguieron decir nada importante en contra de Shakespeare. Al contrario, se mostraron sobriamente maravillados. Y ¿qué otra cosa puede hacerse ante semejante obra?

¿Dónde estriba la grandeza de Shakespeare? Tal vez estriba en su capacidad de resistencia. Shakespeare lo resiste todo: el paso del tiempo, improperios, malas lecturas, éxitos abrumadores, agravios, desagravios; resiste a los críticos y a los grandes escritores; resiste a la masa y a las élites cultas; resiste a los programas escolares de bachillerato y a los cursos universitarios; resiste al torpe juicio de Tolstoi o la envidia de Shaw; resiste a Foucault, al feminismo, a la crítica marxista y a la postmodernidad; resiste a las versiones dramáticas, cinematográficas<sup>5</sup> o televisivas de sus obras; resiste cualquier traducción (incluso mediocre) en lengua extranjera, desde el japonés, pasando por el ruso y el español; resiste a los profesores expertos en su obra; resiste los elogios excesivos; resiste a la tradición canónica; resiste a la flema inglesa y resiste al propio Harold Bloom. Siendo muy metafóricos, Shakespeare es indestructible. ¿Cómo se logra ocupar una posición así en la historia de la cultura de Occidente? Pues, primero que nada, no proponérselo en lo absoluto. Shakespeare sería el primer sorprendido de la trascendencia que ha adquirido su obra. Luego, habría que entrar al debate acerca de la profusión de aciertos estéticos y esenciales contenidos en su obra. Aquí quiero hacer una lista de los elementos que según Harold Bloom, «hacen de Shakespeare el canon occidental» (*sic*), para dialogar con algunas de estas ideas:

- 1) Shakespeare trasciende el postulado de una idea aristocrática de la cultura. Pero también lo trasciende todo.
- 2) Shakespeare (esta vez junto a Dante) supera a todos los demás escritores occidentales en agudeza cognitiva, energía lingüística y poder de invención.
- 3) Shakespeare, como poeta, sufrió un desarrollo asombroso, evolucionó de forma rápida y extraordinaria.
- 4) Shakespeare alcanzó en algunas de sus obras (*Antonio y Cleopatra*, por ejemplo) la «magnificencia cosmológica».
- 5) Shakespeare tuvo más recursos lingüísticos que nadie.
- 6) Shakespeare captó y aprovechó otras lecturas, influencias y experiencias de una forma extraordinaria.

---

<sup>5</sup> Resiste, incluso, a Glenn Close en el rol de Gertrudis y a Mel Gibson interpretando a Hamlet.

- 7) Shakespeare aplicó a sus personajes el efecto de que se escuchasen a sí mismos.
- 8) Shakespeare logró que sus personajes lograsen una particular capacidad de cambio.
- 9) Shakespeare nos enseñó a conversar con nosotros mismos.
- 10) Shakespeare compartía el antisemitismo de su tiempo.
- 11) Shakespeare es un espíritu que lo permea todo, que no puede ser confinado.
- 12) Shakespeare es tan grandioso como la propia naturaleza, y a través de esa grandiosidad percibe la *indiferencia* de esa naturaleza.
- 13) Shakespeare hace gala de una multiplicidad única.
- 14) Shakespeare estaba tan ocupado en crear personajes de primera categoría que no se inventó una máscara para sí mismo.
- 15) Shakespeare impone el modelo y los límites de la literatura.
- 16) Shakespeare nos representa a *todos* en escena.
- 17) Shakespeare usa como nadie la táctica de disolver su yo en su obra.
- 18) Shakespeare no permitió que lo conociéramos a través de su obra.
- 19) Shakespeare percibía más que ningún otro escritor, pensaba con más profundidad y originalidad que ningún otro, y dominaba el lenguaje más que ningún otro casi sin esfuerzo, incluyendo a Dante.
- 20) Shakespeare es el centro del canon, en parte, por su independencia; está tan libre de ideología como sus inteligencias heroicas.
- 21) Shakespeare carecía de límites religiosos y morales.
- 22) Shakespeare, retóricamente, no tiene parangón; no existe más impresionante panoplia de metáforas.
- 23) Shakespeare inventó la psique (tal como la entendemos y estudiamos ahora).

- 24) Shakespeare es cualitativa y cuantitativamente superior a los demás por su capacidad de representación del carácter y personalidad humanas y sus mudanzas.
- 25) Shakespeare veía la naturaleza como puntos de vista en conflicto.
- 26) Shakespeare insinúa a menudo que las palabras se parecen más a las personas que a las cosas.
- 27) Shakespeare tiene la fuerza singular para hacer que sus protagonistas trágicos disuelvan las demarcaciones entre el universo de la naturaleza y el del juego.
- 28) Shakespeare logra que algunos de sus personajes (Hamlet, Lear o Macbeth por ejemplo) sean libres artistas de sí mismos.
- 29) Shakespeare es una influencia ineludible y patente en todos los escritores posteriores a él (el Siglo de Oro español tiene mucho de shakesperiano en sí mismo).
- 30) Shakespeare posee la cualidad sublime de la extrañeza; es decir, su obra es una suerte de originalidad que nos lleva a la intemperie, a tierras extrañas, al extranjero, y allí nos hace sentir como en casa.

Se trata de argumentos interesantes (algunos valiosos y otros francamente huecos) que hablan de la calidad irreductible e incuestionable de un *poeta* (de un «hacedor»), aunque algunos parezcan más efectistas que profundos. Lo que habría que revisar es hasta qué punto Shakespeare cumple a cabalidad con todos; es decir, qué tan cierto es todo esto. Es imposible refutar siquiera uno de esos puntos, sin ser un excelso y consumado erudito en la obra shakesperiana. Y, después de cuatrocientos años, ¿qué tanto puede equivocarse la propia cultura occidental en relación con sus elegidos puntos de referencia? ¿Puede tanta gente «seria» estar tan equivocada y durante tanto tiempo? Dos de los argumentos que más me llaman la atención de los expuestos por Bloom son su multiplicidad y el considerarlo tan libre de ideología. Creo que ambas cosas están íntimamente relacionadas. Más allá de las teorías sobre el hombre como *animal politicus*, y que de alguna forma nadie está exento de «ideología» (entendida no como postura política, sino como

perspectiva, punto de vista, marco de referencia o cúmulo de prejuicios), creo que Bloom se refiere a la capacidad de Shakespeare para representar pasajes y personajes de «ideologías» diferentes e, incluso, enfrentadas. Y más aún, el mismo personaje a veces obra desde «ideologías» opuestas en diferentes momentos del mismo *play*. Esta capacidad tan peculiar se deba tal vez a la cualidad de la «multiplicidad» de la que hace gala toda su obra. Shakespeare aborda, dramatiza y representa múltiples situaciones, emociones y conflictos humanos desde todos los ángulos posibles. Por esto, es un autor inclusivo; todo lo humano le concierne. Justamente por esto, ¿quién que no sea humano puede ser ajeno a la obra de Shakespeare, una vez que ha entrado en intimidad con ella?

El escollo estaría en no privilegiar la condición de ser humano por encima de otras. Y parece que es una postura asumida por muchos en la actualidad. Algunos prefieren ser afrodescendientes antes que humanos, otros prefieren ser mujeres, judíos, colonizados, chicanos, gays, lesbianas, postmodernos, revolucionarios, marxistas, etcétera, etcétera. El punto en común que tenemos todos es nuestra humanidad —que no es poco—; somos demasiado humanos, como diría Nietzsche, para no vernos, reflejarnos *todos* en la obra de Shakespeare. Y no se trata de un reflejo absoluto de nosotros en un sentido directo; un personaje de Shakespeare puede no reflejar nuestras ideologías, opiniones, costumbres o acciones, pero sí puede reflejar nuestros conflictos íntimos más complejos y profundos, nuestras emociones más contenidas.

El espejo que Shakespeare nos brinda es oblicuo. Como todo gran poeta, dispone del recurso literario más imprescindible y eficaz de todos, la ambigüedad. Aquí es donde despuntan los clásicos: en su vigencia perpetua y su calidad. A ambas cosas contribuye mucho la ambigüedad. Nunca sabemos el sentido último de un texto literario precisamente porque es inagotable. No responde a intereses mundanos, limitados; no se congracia con el poder ni lucha por los oprimidos; no busca reivindicaciones sociales ni apoya facciones políticas. Y ha habido muchos casos en los que la obra literaria ha sido puesta al servicio de un interés expreso dictado deliberadamente, y en todos esos casos sólo suceden dos cosas: o la obra literaria es digna de olvido o la obra literaria contenía una esencial ambigüedad que puede sobrevivir a pesar de esos intereses expuestos.

El caso más emblemático de todos es el de Homero y la guerra de Troya. Todavía se discute de qué lado estaba Homero, ¿a favor de

aqueos o troyanos? Pues los versos de *La Ilíada* no lo aclaran demasiado. El mensaje que sí queda claro es que toda guerra es absurda y que al final hasta los vencedores terminarán perdiendo. Y, al mismo tiempo, el mensaje que ilumina los versos parece decirnos que para el ser humano ninguna catástrofe es definitiva, ni siquiera la guerra de Troya. *La Ilíada* fue compuesta hace dos mil ochocientos años y su vigencia es abrumadora precisamente por esa cualidad difusa, esa indirección, esa secreta intimidad que nos ofrece, esa manera de hacernos reflexionar y de suscitar emociones en nosotros con un argumento básico y simple: Aquiles está enrabiado y no quiere ir a pelear. Hamlet padece una cólera más contenida y melancólica, al parecer movida por la indignación y el deseo de venganza. Pero sutilmente Shakespeare parece sugerir que hay algo más y en ese «algo más» despliega toda la fuerza de su arte dramático.

Harold Bloom insiste varias veces en una cualidad que deben tener los textos canónicos, la «extrañeza» a la que define como

una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña. Walter Pater definió el Romanticismo como la suma de extrañeza y belleza, pero creo que con tal formulación caracterizó no sólo a los románticos, sino a toda escritura canónica (1995:13).

Como vemos, no sólo se trata de una definición confusa, sino insuficiente, pues si nos ceñimos a eso, el canon podría engrosarse demasiado. Prefiero la definición de Borges para caracterizar los clásicos: «Clásico no es un libro que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad» (1989: 151). Borges escoge muy bien sus palabras, «previo fervor» y «misteriosa lealtad» nos hablan de un respeto y una confianza por las generaciones anteriores (nuestros ancestros) y por el paso del tiempo. Si mis antepasados disfrutaron y elogiaron tanto un libro, debo descubrir por qué, pero con una afectuosa predisposición. Y sin embargo, todo clásico debe ser sometido siempre a revisión, a las duras pruebas de lecturas extemporáneas, desatentas o malintencionadas; pero es necesario que sea así, es el trámite obligatorio, el precio que un clásico tiene que pagar por serlo. Debe

ser sometido perpetuamente a juicio, para verificar su vigencia, para certificar su pase a la inmortalidad, que precisamente debe ganarse a cada instante.

Curiosamente, el origen etimológico de la palabra clásico está en el latín *classis*, que quiere decir, entre otras cosas, «flota». Es decir, lo que ya emergió (quizás hace miles de años), pero logra la sensación, por impulso y propia vitalidad, de que acaba de ocurrir. Según Joan Corominas, «canon» viene del griego *kanon*, que quiere decir «varita», «tallo», «regla», «norma», sin duda una palabra vinculada a los preceptos educativos. Cuando se habla de «canon literario» a lo que se alude es a una lista de obras literarias incluida en los programas de escolaridad y enseñanza. Homero fue el canon para los griegos porque era el autor enseñado en las escuelas. Marthe Robert, en *Lo viejo y lo nuevo*, escribe:

Homero, pues, es un dios, padre de toda ciencia, guía de la humanidad y, al mismo tiempo, nodriza que sabe comunicarle al niño el sentido del misterio y de la poesía. Pues el poeta no es solamente útil por la manera como despierta y forma el espíritu; con sus cuentos, sus aventuras fabulosas, sus viajes fantásticos y el color oriental de sus relatos folclóricos, alimenta tan poderosamente los sueños de la infancia que el adulto, aunque cambie de ideas más tarde, permanece para siempre marcado por ellos. Este apego que contiene indudablemente una buena parte de gratitud, nada, al parecer puede hacerlo disminuir. Los ataques más violentos de la filosofía no acaban con él, y el mismo Platón, que para la posteridad simboliza la hostilidad sistemática al culto del poeta, no puede evitar reconocerle un gran valor pedagógico que no podría dejar de beneficiar al mejor maestro. (1992: 89-90)

Salvando las distancias y las circunstancias, ¿podría decirse lo mismo de Shakespeare? ¿Es ese el lugar que ocupa en nuestra cultura y en nuestra pedagogía? No lo creo. La supremacía shakesperiana no llega a tanto. Shakespeare no resiste una comparación con Homero (ni con lo que Homero sí representaba para los griegos en «sublimidad»). Quizás consciente de esto, Bloom haya obviado olímpicamente (su excusa es superflua) a los autores de la

antigüedad greco-latina, que son la fuente primaria del teatro isabelino<sup>6</sup>, en su *Canon occidental* (1995).

El *Canon...* de Bloom es arbitrario, grandilocuente y provocador porque es el canon propuesto por un solo hombre. Y es allí donde entran las paradojas: el canon no es una propuesta de un hombre o de un reducido grupo de hombres que tienen determinados intereses morales, sectarios, ideológicos o religiosos. El canon es una especie de antología espontánea que logran los lectores y el tiempo (en conjunto); es una lista indeterminada de obras literarias con las que se identifican las generaciones. No hay nadie detrás del canon. El canon no es un vehículo de opresión, ni de élite, ni de rechazo. No es una secta cerrada que maneja ciertos códigos. La prueba está en que el canon acepta obras disímiles y excluyentes entre sí. El canon es el «tallo» que queda cuando pasa el temporal frío de las modas y los éxitos literarios relativos. Se puede decir «no me gusta tal o cual obra del canon», pero no se puede decir «no me gusta el canon», porque es equivalente a decir «no me gusta la literatura» o «no me gusta la cultura en la que vivo».

Aprovechando el aluvión de teorías literarias contemporáneas a partir de la Nueva Crítica y el Formalismo ruso, Bloom se ensaña en particular con lo que denomina la «trama académico-periodística» que pasa a llamar Escuela del Resentimiento (formado sobre todo por neo-historicistas, marxistas y feministas), cuyo «deseo es derrocar el canon para promover programas de cambio social» (1995: 33). Pero es tan absurdo querer derrocar el canon como aferrarse a él y promover ciegamente su eternidad. Está claro que con su tono despectivo y la denominación de Escuela del Resentimiento, Bloom lo que hace es echar más leña al fuego; de alguna manera, para provocar la reacción y el revuelo hará que su libro se venda más o, lo que quizás sea más importante, que su libro se discuta más. La gran ventaja del canon es que es abierto y se encuentra en constante movimiento. Bloom insiste en ello: la apertura del canon es una redundancia, el canon por naturaleza es abierto. A los grandes clásicos se van incorporando creaciones «emergentes» que, una vez «a flote» se inscriben en el «tallo», en la «norma».

---

<sup>6</sup> Naturalmente, los autores más influyentes fueron Séneca, Ovidio y Plutarco, entre otros latinos. Pero la fuente de los latinos fue la griega (cf. Highet, 1996).

Quizás uno de los peligros está en ver a la literatura como instrumento y no como un fin en sí mismo. La literatura no es un agente de cambios, sino todo lo contrario, un complejo y maravilloso registro de esos cambios. Los cambios y reivindicaciones sociales son responsabilidad de la gente, de la masa, de los partidos políticos y de las organizaciones humanas; no es responsabilidad del arte y mucho menos de la literatura. Querer mezclar a la literatura en eso es no comprender su rica naturaleza y además rebajarla al compromiso social o ideológico más inmediato. Dice Edward Said que

[e]n la época de Nietzsche, Marx y Freud la representación ha tenido, además, que luchar no sólo contra la conciencia de las formas lingüísticas y las convenciones sino también contra las presiones de fuerzas transpersonales, transhumanas y transculturales como la clase, el inconsciente, el género, la raza y la estructura. (1996: 93)

Lo curioso es que parte de la obra de Shakespeare es susceptible de sufrir nuevas lecturas que se adapten precisamente a nuestras nuevas formas de representarnos el mundo, gracias al poder de inclusión de la obra de Shakespeare. *La Tempestad* se ha vuelto el ejemplo por antonomasia. En esa obra que es considerada habitualmente como el testamento literario del bardo, Calibán se ha erigido como la figura del colonizado que usa la lengua y las costumbres de su colonizador para expresar su rebeldía y rechazo, aunque ya el daño esté hecho. Pero Shakespeare es, una vez más, muy amplio y ambiguo en esta obra. El personaje de Próspero, y su peculiar empleo de la magia blanca, no dejan de ser difíciles de interpretar. Una vez más, todo depende del cristal con que se mire. Lo insólito es que Shakespeare parece haber previsto esta multifuncionalidad textual y sus posibilidades de lecturas, por así decirlo, y puede hasta incluirse, si no como literatura emergente propiamente, como texto que puede someterse a una nueva disposición de lectura.

Edward Said (1996) en su ensayo «Representar al colonizado...», nos dice:

el mundo está todavía dividido en mayores y menores, y si la categoría de seres menores se ha ampliado para incluir cantidad de nuevos pueblos y de nuevas épocas, en realidad incluye siempre a los que están peor entre ellos. Por esto, ser uno de los colonizados es, potencialmente, ser algo muy diferente, pero inferior, en diferentes lugares, en diferentes tiempos. (p. 91)

Es difícil imaginar un mundo donde no haya división entre «mayores» y «menores», o entre «centro» (metrópolis) y «periferia». Buscar siempre subvertir la historia de la cultura en Occidente es más difícil y absurdo de lo que puede parecer. E intentar abolir separaciones es negar el mundo en el que nos ha tocado vivir. Afrodescendientes, mujeres, colonizados y oprimidos en general tienen un evidente retraso cultural. Naturalmente las razones de ese «retraso» son injustas y crueles. Fueron grupos sociales dominados, a veces, salvajemente, a través de la fuerza; de manera que es legítima la lucha, es digna la búsqueda de reivindicaciones, pero no creo que deban pasar por la literatura, que es tan ajena a ello. Y no veo cómo contribuye a esas «reivindicaciones» sacar a Shakespeare del canon o disminuirlo en función de algún autor que pertenezca a un «grupo dominado» o a una «minoría».

Máximo González Sáez (1999) enumera algunas características de la literatura emergente, entre las que señala: «una propuesta escritural siempre al margen del discurso literario comercial; una apuesta por ubicarse en el campo no oficial de la circulación literaria y temáticas contestatarias» (p. 137), pues de acuerdo con eso, el canon está repleto de literaturas que en otro tiempo fueron emergentes. Literatura emergente es un oxímoron, pues nada puede estar continuamente emergiendo; quizás el término se haga más daño a sí mismo y termine haciendo del canon una idea más sólida. Michel Foucault, Virginia Woolf y Harold Bloom son hoy clásicos de los estudios de teoría y crítica contemporánea; ahora coexisten juntos, más allá de lo alejadas entre sí que están sus ideas y esa es la hermosa ironía: todos caben y los que terminen perpetuándose, venciendo el paso del tiempo, será porque más cosas tenían que decirle a las nuevas generaciones. Así funciona el canon literario también, siempre abierto a nuevas propuestas.

Escribe Fernando Vallejo:

La historia de la literatura occidental empieza con un enigma: los poemas homéricos. De lo que les precede no tenemos noticia, ni la tuvieron Heródoto ni Aristóteles, ni ninguno de los más eruditos escritores de la antigüedad. Y sin embargo todo en *La Ilíada* y en *La Odisea*, su riqueza verbal, sus recursos narrativos, la cadencia de sus versos, la plenitud de las formas, todo nos asegura que no estamos ante un primer ensayo sino frente a una culminación. (1983: 9)

Esa es la gran paradoja: el inicio de la literatura occidental es una culminación, y del autor no sabemos absolutamente nada, ni siquiera si realmente existió. Pero su obra es permanente e inagotable. De Shakespeare sabemos mucho más, pero los resultados de su obra son los mismos. Nos presenta una obra tan rica y profunda donde cabemos todos y es inagotable. De la crítica literaria seguimos los primeros ensayos y creo que falta todavía mucho para llegar a una «culminación» refinada de nuestra tradición crítica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bloom, H. (1995). *El canon occidental*. Barcelona, España: Anagrama.
- Borges, J. L. (1989). *Obras completas*. Barcelona, España: Emecé.
- Corominas, J. (1996). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Esquilo (1989). *Tragedias*. Traducción de José Alemany. Madrid: Edaf.
- González Sáez, M. (1999). *Claves para entender la literatura emergente de fin de siglo*. Santiago de Chile: Universidad Tecnológica Metropolitana.
- Highet, G. (1996). *La tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pound, E. (1987). *ABC of reading*. New York: A new directions paperback.
- Robert, M. (1992). *Lo viejo y lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila.
- Said, E. W. (1996). «Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología», en González Stephan, Beatriz (ed.) *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico*, Tomo I, Caracas, Nueva Sociedad.

- Shakespeare, W. (1958). *Obras completas*. 3 tomos. Buenos Aires: El Ateneo.
- Steiner, G. (1994). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- Steiner, G. (1997). *Pasión intacta*. Bogotá: Norma.
- Stevenson, R. L. (1990). *Juego de niños y otros ensayos*. Bogotá: Norma.
- Vallejo, F. (1997). *Logoi: una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica.