

Novelas y novelistas

Nuestro fondo editorial en www.paginasdeespuma.com

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

Harold Bloom, *Novelas y novelistas. El canon de la novela*

Primera edición: enero de 2012

Título original: *Novelists and novels* (2005)

ISBN: 978-84-8393-091-5

Depósito legal: M-29363-2011

BIC: DSK

© Harold Bloom, 2005

© de la traducción: Eduardo Berti, 2011

© De esta portada, maqueta y edición: Editorial Páginas de Espuma, S. L., 2012

c/ Madera 3, 1.º izquierda, 28004 Madrid

Teléfono: 915 227 251

Correo electrónico: ppespuma@arrakis.es

Impresión: Omagraf

Impreso en España - Printed in Spain

Harold Bloom

Novelas y novelistas

El canon de la novela

Traducción de Eduardo Berti



PÁGINAS DE ESPUMA

ÍNDICE

Introducción	11
Nota a la edición.....	15
Miguel de CERVANTES.....	19
Daniel DEFOE.....	21
Jonathan SWIFT	31
Samuel RICHARDSON.....	49
Henry FIELDING.....	59
Laurence STERNE	67
Tobias SMOLLETT.....	75
Oliver GOLDSMITH	83
Fanny BURNEY.....	91
Jane AUSTEN.....	95
STENDHAL	127
Mary Wollstonecraft SHELLEY	135
Honoré de BALZAC	151
Nathaniel HAWTHORNE	157
Charles DICKENS	161
Anthony TROLLOPE	199

NOVELAS Y NOVELISTAS

Charlotte BRONTË	207
Emily BRONTË.....	217
George ELIOT.....	225
Gustave FLAUBERT	245
Fiódor DOSTOIEVSKI	251
Lev TOLSTÓI.....	265
Mark TWAIN	273
Émile ZOLA	275
Thomas HARDY	279
Henry JAMES	307
Kate CHOPIN	325
Joseph CONRAD	333
Edith WHARTON	349
Rudyard KIPLING.....	361
Willa CATHER.....	371
Herman HESSE.....	379
Upton SINCLAIR	383
Stephen CRANE	387
E. M. FORSTER	393
Robert MUSIL.....	407
Virginia WOOLF.....	411
James JOYCE	421
Franz KAFKA.....	427
D. H. LAWRENCE.....	461
Sinclair LEWIS	473
Zora Neale HURSTON.....	479
F. Scott FITZGERALD.....	487
William FAULKNER.....	489
Ernest HEMINGWAY.....	511
Vladimir NABOKOV	529
André MALRAUX	535

John STEINBECK	541
Nathanael WEST	551
George ORWELL	565
Graham GREENE	579
Robert Penn WARREN	591
Samuel BECKETT	601
Richard WRIGHT	611
William GOLDING	621
Albert CAMUS	625
Bernard MALAMUD	635
Ralph Waldo ELLISON	643
Saul BELLOW	653
Walker PERCY	665
Carson McCULLERS	675
Anthony BURGESS	683
Iris MURDOCH	695
William GADDIS	705
José SARAMAGO	709
Norman MAILER	741
James BALDWIN	751
Flannery O'CONNOR	763
Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ	777
Ursula K. LE GUIN	785
Toni MORRISON	801
Philip ROTH	815
Cormac McCARTHY	827
Don DELILLO	839
Thomas PYNCHON	851
Paul AUSTER	867
Amy TAN	871
Índice onomástico	873

INTRODUCCIÓN

I

La novela empezó como la hija ingrata del *romance* en prosa, pero el *romance novelístico* está vengándose en la actualidad con la supuesta muerte de la novela y con el renacimiento (bajo extraños aspectos) de la picaresca. Cervantes se burló del *romance* y exorcizó sus formas en el *Quijote*, pero desde Mark Twain hasta hoy la influencia de Cervantes ha invertido su dirección por medio de la parodia y la fantasmagoría, como la encarnada en el Caballero de la Triste Figura, hasta superar al realismo y al naturalismo dominantes.

Este grueso volumen trata acerca de cincuenta y seis novelistas y unas cien novelas, con el añadido de algunos ensayos de James Baldwin y de una pieza teatral de Oliver Goldsmith. Obras de estructura colosal, como el *Ulises* de Joyce o la vasta narrativa de Proust, han sido excluidas y destinadas al volumen consagrado a la épica. Lo mismo ha ocurrido, en forma inevitable, con *Moby Dick*, de Melville.

Ordenando mis recuerdos sobre este centenar de novelas, me descubro poniendo a *Clarissa*, de Samuel Richardson, en

segundo lugar tras el *Quijote* en lo que atañe a excelencia estética. Sé que a muchos les parecerá excéntrica esta opinión, pero les ruego que lean *Clarissa* de punta a punta a sabiendas de que Samuel Johnson, el crítico literario más destacado de todos los tiempos, me precedió en la estimación.

Lamento haber dejado algunas novelas fuera de este libro; en especial, *Mientras agonizo*, de Faulkner, y *La subasta del lote 49*, de Pynchon, que ya recibieron intensos comentarios en mi libro *Cómo leer y por qué*¹.

2

El resurgimiento de los *romances novelísticos* a partir de Twain, pasando por Kipling y Kafka, alcanzó su primera apoteosis con D. H. Lawrence, escritor hoy absurdamente despreciado por una cruzada feminista que lo exilió de las academias del mundo de habla inglesa. En Estados Unidos, el *romance novelístico* dominó mediante la tríada de Scott Fitzgerald, Faulkner y Hemingway, todos ellos fuertemente influidos por Joseph Conrad.

Las hermanas Brontë conformaron su propio subgénero de novela del norte, cuyos ecos se advierten en la hermosa novela fantástica *La mano izquierda de la oscuridad*, de Ursula K. Le Guin. Aun cuando Toni Morrison insiste en que está únicamente vinculada a la tradición literaria negra, su obra fusiona elementos de *romance* de Faulkner y Virginia Woolf.

El legado de Faulkner es muy amplio y engloba a diversas figuras, como Robert Penn Warren, Ralph Ellison, Flannery O'Connor, Gabriel García Márquez o Cormac McCarthy. Hay una línea de descendencia directa que se inicia en *Moby Dick*, pasa por Faulkner y llega a *Meridiano de sangre*, de McCarthy, que a

1. Harold BLOOM, *Cómo leer y por qué*, Marcelo Cohen (trad.), Barcelona, Anagrama, 2000.

mi juicio es una de las cuatro grandes obras narrativas de autores estadounidenses vivos junto con *El teatro de Sabbath*, de Philip Roth, *Submundo*, de Don DeLillo y *Mason & Dixon*, de Pynchon.

Este volumen, pese a su extensión, no pretende ser una pequeña historia del nacimiento, la vida y la muerte de la forma literaria dominante desde que Shakespeare finalizó su carrera como dramaturgo. La propia influencia de Shakespeare en la novela es consignada aquí en Jane Austen y Stendhal o en Balzac y Dickens, hasta su punto culminante con los nihilistas de Dostoievski y las tragedias bucólicas de Hardy, para luego renovarse en Woolf y Joyce, Lawrence y Beckett, Iris Murdoch y el Roth de *El teatro de Sabbath*.

3

Nadie puede vaticinar el futuro de la novela, ni siquiera decir si esta tiene futuro más allá de la forma mixta de *romances tardíos*. Existen, creo yo, varios candidatos al gran libro estadounidense y ninguno de ellos es rigurosamente una novela: *La letra escarlata*, *Moby Dick*, *Hojas de hierba*, los *Ensayos* de Emerson y *Huckleberry Finn*. Sin duda, *Retrato de una dama*, de Henry James, es la mejor novela escrita en Estados Unidos, pero no puede competir con las obras más poderosas del Renacimiento estadounidense.

Aunque sin premeditación de mi parte, casi un tercio de los novelistas comentados en este libro son mujeres. Si existe una sola visión temática que vincula a las diferentes tradiciones de la novela angloamericana, esta es la que llamaría «la voluntad protestante», cuyos principales ejemplos novelísticos son heroínas, no importa si creadas por mujeres o por hombres. Desde la Clarissa Harlowe de Richardson hasta las protagonistas de Austen o la Hester Prynne de Hawthorne, la línea se extiende intacta pasando por las hermanas Brontë, Hardy, James y Wharton

para desembocar en E. M. Forster, Woolf y Lawrence. Puede que Toni Morrison sea el último ejemplar de una tradición que exalta, aunque aquí en forma laica, «la voluntad protestante» como el derecho de la heroína a la opinión personal; sobre todo, en los vínculos de afecto con sus pares masculinos. Es probable que «la voluntad protestante» y la novela estén muriendo a la vez y que aún quede por venir algo más que el renacer de una forma excéntrica de *romance* en prosa.

HAROLD BLOOM

NOTA A LA EDICIÓN

El libro que tiene el lector en sus manos corresponde a un volumen independiente de la Bloom's Literary Criticism, una monumental colección de crítica literaria en seis volúmenes, editada por la Chelsea House Publishers y dirigida y presentada por el prestigioso crítico y escritor Harold Bloom, de la que Editorial Páginas de Espuma ya ha publicado el título *Cuentos y cuentistas* (Voces / Ensayo, 124) y *Ensayistas y profetas* (Voces / Ensayo, 137). Esta colección, casi enciclopédica, recoge el fruto de veinte años de trabajo, y se convierte así en la primera obra de referencia de la interpretación literaria contemporánea.

El traductor quiere agradecer a Salvador Biedma su inestimable ayuda en la localización de citas y referencias bibliográficas, así como su colaboración en la lectura y revisión de los textos.

NOVELAS Y NOVELISTAS
EL CANON DE LA NOVELA

CHARLES DICKENS

(1812-1870)

I

Haría falta un enorme coraje crítico para escribir un ensayo titulado «Las limitaciones de Shakespeare». Ahora bien, en su más atrevida actuación como crítico, Tolstói intentó más o menos eso con resultados funestos, tanto que ni siquiera Ben Jonson habría hecho mejor llegado a ese punto si se hubiera esforzado por extender sus ambivalentes *obiter dicta* sobre su gran amigo y adversario. Casi el mismo coraje o insensatez es necesario para hablar de las limitaciones de Dickens, pero el joven Henry James poseía un brío crítico que no lo apartaba de ningún desafío literario y en 1865, al reseñar *Nuestro amigo común*, proclamó vehementemente que «*Casa desolada* es un libro fatigoso, *La pequeña Dorrit* es torpe y esta obra parece hecha con pico y pala». Para esa misma época, comentando *Redobles de tambor* [*Drum-Taps*], James desestimó a Walt Whitman porque lo consideraba un ser fundamentalmente prosaico que intentaba elevarse hasta la poesía mediante un esfuerzo muscular. Rechazar casi al mismo tiempo algunas de las prin-

cipales obras del más sólido novelista inglés y del más grande poeta estadounidense es una audacia crítica que desde entonces nadie ha podido igualar, así como ningún novelista ha igualado a Dickens y ningún poeta a Whitman.

James estaba acaso en su peor momento cuando resumió la supuesta principal impericia de Dickens:

Escenas como estas son útiles para mostrar los límites de la visión del señor Dickens; aunque acaso visión sea una palabra muy fuerte, pues estamos convencidos de que uno de los rasgos salientes de su genio es no ver debajo de la superficie de las cosas. Si debiéramos arriesgar una definición de su personalidad literaria, lo llamaríamos el más grande de los novelistas superficiales. Sabemos que esta definición lo confina a un puesto inferior en el departamento de letras que él adorna, pero aceptamos las consecuencias de nuestra proposición pues sería una ofensa contra la humanidad, creemos, colocar a Dickens entre los más grandes novelistas ya que, insistimos, no ha creado sino siluetas y no ha añadido nada a nuestra comprensión del carácter humano. Dickens es magistral solo en dos cosas: nos reconcilia con cuanto es lugar común y nos reconcilia con lo que es raro. El valor de lo primero es objetable y la forma en que el señor Dickens se conduce suscita cierta impresión de charlatanería. El valor de lo segundo es indudable y aquí el señor Dickens es un artista honesto y admirable.

Esto puede leerse de manera literal y valorarse inversamente: ver con justeza la superficie de las cosas, reconciliarnos con los lugares comunes y lo raro no son asuntos menores. En 1860, cinco años antes del rechazo del joven James, John Ruskin¹¹⁴, el gran visionario de la superficie de las cosas, el carismático

114. John Ruskin (1819-1900), escritor y sociólogo británico, máximo crítico de arte en la era victoriana.

iluminador de los lugares comunes y de lo raro, había llegado a una conclusión diferente:

Muchas personas inteligentes pierden tontamente de vista el valor esencial y auténtico de los escritos de Dickens debido a que él presenta la verdad con algún matiz de caricatura. Tontamente, digo, porque la caricatura de Dickens, aunque a menudo grosera, es inconfundible. Considerando su modo de narrar, las cosas que nos cuenta son siempre verdad. Yo hubiese deseado que él destinara sus brillantes exageraciones solamente a las obras escritas para el entrenamiento masivo y que al abordar un tema de gran importancia, como el que trata en *Tiempos difíciles*, recurriera a análisis más exactos y rigurosos. La utilidad de ese libro (a mi entender, y bajo muchos aspectos, el mejor de los que ha escrito) se ve disminuida ante varios lectores serios porque el señor Bounderby es un monstruo dramatizado, en vez de un clásico ejemplo de maestro, y porque Stephen Blackpool es la perfección dramatizada, en vez de un clásico ejemplo de honesto trabajador. Pero no perdamos de vista la forma en que Dickens emplea el ingenio y la perspicacia y cómo opta por hablar en un círculo de fuego escénico. En cada uno de sus libros, Dickens ha acertado con este camino; y la gente interesada en los asuntos sociales debería estudiar de cerca toda su obra, en especial *Tiempos difíciles*. Encontrarán muchas cosas parciales y, por lo tanto, algo injustas, pero si examinan las otras pruebas, las que Dickens pasa un poco por alto, comprenderán que su visión es finalmente la correcta y que narra con agudeza.

Decir que Dickens ha elegido «hablar en un círculo de fuego escénico» es estrictamente cierto dado que él es el más grande actor entre los novelistas, el mayor maestro de la proyección dramática. Magnífico en escena, nunca deja de actuar en sus novelas, lo que es solo una de sus muchas características shakespearianas. Martin Price alude a su «naturalidad inventiva, su brillante uso del lenguaje, el alcance y la densidad de sus mundos

imaginarios». Me agrada también la comparación general que hace Price entre Dickens y Swift, el mayor satirista de lengua inglesa, una comparación que Price convierte con astucia en confrontación:

Pero la confrontación nos ayuda a advertir asimismo las diferencias: Dickens es más explícito, más abiertamente compasivo, e insiste siempre en las perversiones de los sentimientos y los pensamientos. Sus ataques poseen la misma consistencia que sus generosas celebraciones y el mismo ingenio extravagante y satírico que sus incursiones cómicas. El mundo de Dickens vive por obra de robos, sacudidas, tambaleos, empujones y miradas lascivas; es la versión animada de las pinturas de estilo holandés o de los grabados de Hogarth¹¹⁵, donde cada sitio es un campo de lucha, donde las cosas compiten o complotan entre sí, donde cada acontecimiento humano desborda a cuanto lo rodea. Esto puede conducir a la típica escena de las sátiras en que las personas son reducidos a cosas y las cosas, a materia en movimiento, o también puede latir con una energía feroz y con ruidoso sentimiento. Es distinto si se compara esto con Swift; es la plenitud propia de Dickens, que volvemos a encontrar en sus juegos verbales, en su gran despliegue de vívidos personajes, en sus masivas escenas con fiestas o con declamaciones públicas. Y crea rituales tan persuasivos como la resurrección de Rogue Riderhood, donde unos extraños participan solemnemente en la recuperación de una chispa de vida haciendo momentáneo caso omiso de la horrible forma humana que pronto recobrará vida.

Ese animado universo digno de Hogarth, donde «cada sitio es un campo de lucha», es tan pleno que a veces pienso que la vivaz descripción de Price se refiere a Rabelais más que a Swift como analogía. Al igual que Shakespeare en muchos aspectos,

115. William Hogarth (1697-1764), pintor e ilustrador británico, célebre por su estilo satírico.

al igual que Rabelais, Dickens es un carnaval de fuego escénico, una especie de fiesta interminable. El lector de Dickens se halla en medio de una fiesta demasiado variada, demasiado multiforme para captarla bien aun después de muchas lecturas. Algo escapa siempre a nuestro entendimiento; la idea de Ben Jonson de «choque con la vida» está todavía mejor ejemplificada en Dickens que en Rabelais, en esa plenitud casi shakespeariana que es la peculiar gloria de Dickens.

¿Puede definirse esa plenitud de un modo suficiente y conceptualizarse para un uso crítico, aun cuando con «conceptualizar» uno se refiera tan solo a una metáfora crítica? La representación shakespeariana no es una piedra de toque para Dickens ni para nadie porque, por encima de todas las formas de representación, está basada en un cambio interno motivado por personajes que se oyen hablar a sí mismos. Dickens no puede hacer eso. Sus villanos son magníficos, pero entre ellos no hay Yagos ni Edmundos. La prueba más severa y más relevante que Dickens debe pasar, aunque no en su perjuicio, es Falstaff, quien no solo se da significado a sí mismo, sino que también se lo da a los demás, tanto dentro como fuera del texto. Pero quizá la prueba más severa sea Shylock, el más dickensiano de los personajes de Shakespeare, ya que no podemos decir que Fagin (el Shylock de Dickens) sea muy shakespereano. Fagin es magníficamente grotesco, pero los vientos de la voluntad no lo favorecen, mientras que arden eternamente en Shylock.

El mandamiento de Carlyle (trabajar con la voluntad) parece hallar poco espacio en el universo de los personajes de Dickens. No planteo esto con objeto de indicar una limitación, ni siquiera un límite, tampoco creo que la «voluntad de vivir» o el deseo de poder se relaje en Dickens o por Dickens. Pero todo tiene un precio, excepto quizás en Shakespeare, y Dickens busca su plenitud a expensas de un aspecto de la voluntad. T. S. Eliot señaló que «los personajes de Dickens son reales porque

no existe nadie como ellos». Yo modificaría la frase diciendo que «son reales porque no se parecen unos a otros, pese que a menudo se parecen un poco más a nosotros que entre sí». Quizá la voluntad, no importa cuál, difiera más entre nosotros en cuanto a intensidad que en cuanto a especificidad. El secreto estético de Dickens parece ser que sus villanos, héroes, heroínas, víctimas, excéntricos y hasta seres decorativos se diferencian entre sí por la clase específica de voluntad que poseen. Como esto es muy difícil para nosotros, humanos, suscita una ausencia de realidad en Dickens. El precio a pagar es alto, pero es mejor salir ganando algo que nada y Dickens obtiene más de lo que pagó. También nosotros, al leer a Dickens, obtenemos mucho más de lo que hemos dado. Esta acaso sea su virtud más shakespeariana y provea el tropo crítico que busco para él. Henry James y Proust nos lastiman más que Dickens, y lastimar es su objetivo o una de sus intenciones principales. Lo que nos lastima en Dickens nunca tiene mucho de deliberado porque no puede existir una poética del dolor allí donde ha cesado la voluntad hasta tornarse tristemente uniforme. Dickens ofrece más bien una poética del placer, que seguramente vale el precio de nuestra pequeña inquietud ante su negativa a entregarnos una exacta representación mimética de la voluntad humana. Dickens escribe siempre sobre los impulsos y por eso las lecturas supuestamente freudianas de sus libros resultan algo tediosas. La metáfora conceptual que sugiere al representar personajes no es el espejo de Shakespeare ni la lámpara romántica, tampoco el carnaval rabelaisiano ni la estética de Fielding. «Fuego escénico» es el concepto adecuado, pues el «fuego escénico» remueve algo de la realidad de la voluntad, pero solo en tanto la modifica. El sustantivo que queda es «fuego». Dickens es el poeta de los impulsos fogosos, el que verdaderamente celebra el mito freudiano de los conceptos fronterizos, del terreno que

se extiende en el límite entre la psiquis y el cuerpo, y cae en la materia, aunque participa en la realidad de ambos.

HISTORIA DE DOS CIUDADES

Con la única probable excepción de *Pickwick Papers* [*Los papeles póstumos del Club Pickwick*], *Historia de dos ciudades* siempre ha sido el más popular de los libros de Dickens, aparte del fenómeno anual de sus relatos de Navidad. Ningún crítico ha podido colocar esta novela, sin embargo, a la altura de sus otros textos tardíos, como *Grandes ilusiones*, *Nuestro amigo común* o el inconcluso *Edwin Drood*, o a la altura de muchas obras maestras de su etapa intermedia. El más duro veredicto sigue siendo el del olvidado Sir James Fitzjames Stephen¹¹⁶, un formidable reseñista:

El tono moral de *Historia de dos ciudades* no es más salu-
dable que el de sus libros precededores ni despliega tampoco
un sólido conocimiento del tema que trata. El señor Dickens
asegura en su prefacio: «Una de mis intenciones ha sido añadir
algo a los métodos populares y pintorescos para entender
aquella época terrible pues nadie puede tener la esperanza
de añadir algo a la filosofía del maravilloso libro del señor
Carlyle». La mención a Carlyle confirma lo que el libro per-
mite sospechar: que el señor Dickens leyó la *Historia de la
Revolución francesa* y, como andaba en busca de un tema, deci-
dió de pronto escribir una novela acerca de ello. No parece, de
acuerdo con lo que ha escrito, que tenga mayores conoci-
mientos del tema fuera de esta única lectura de Carlyle. El libro
presenta la clase de historia que escribiría un hombre que ha
aceptado las teorías de Carlyle sin ninguna clase de duda o

¹¹⁶. Sir James Fitzjames Stephen (1829-1894), noble británico. Ejerció como abogado, juez y escritor.