

Partiendo de la tradición gnóstica y del pensamiento de Nietzsche y Freud, Harold Bloom se dedica a estudiar una nueva angustia literaria, que, para él comienza a sentirse sólo en el período de la post-Ilustración: la terrible desazón que produce, en los grandes poetas modernos, la constatación de que ya todo ha sido dicho, y dicho magistralmente y para siempre, por sus antepasados. Para el poeta joven, el padre tiene que ser superado y, según Bloom, hay seis maneras principales para alcanzar esa superación sin la cual no puede haber nueva poesía.

Ensayo brillante y profundo al mismo tiempo, *La angustia de las influencias*, editado por primera vez en Monte Avila en 1977, es uno de esos libros que sorprenden e irritan, tocan nuestras fibras más íntimas y remueven todas nuestras preocupaciones acerca de la creación poética y nuestra lectura de ella, pero que, al esclarecer toda un área de la evolución de la poesía que hasta ahora había sido soslayada o mal enfocada por los críticos, nos afectan con la fuerza de una revelación.

Harold Bloom enseña en la Universidad de Yale y ha escrito, entre otros libros, *A Map of Misreading (Mapa de la mala lectura)*, y *La Cábala y la Crítica*, este último también publicado por nuestra Editorial.

ESTUDIOS

MONTE AVILA EDITORES

La angustia de las influencias. Harold Bloom



# La angustia de las influencias.

Harold Bloom



MONTE AVILA EDITORES



## PROLOGO

*Y era una maravilla que estuviesen  
en el Padre sin conocerlo*

**D**ESPUÉS de saber que había caído, hacia afuera y hacia abajo, lejos de la Plenitud, trató de recordar lo que había sido la Plenitud.

Y lo recordó, pero se sintió mudo y no podía decírselo a los demás.

Quería contarles que ella había saltado lo más lejos posible hacia adelante, entregándose a una pasión fuera de su abrazo.

Estaba en gran agonía y habría sido devorada por la dulzura, de no haber llegado a cierto límite y haberse detenido.

Pero la pasión siguió adelante sin ella y transpuso el límite.

Algunas veces, pensó que él estaba a punto de hablar; pero el silencio continuaba.

Quería decir: "fruto femenino y sin fuerzas".

...Un maestro más severo,  
Más agobiante, improvisaría pruebas  
Más sutiles, más urgentes, de que la teoría  
De la poesía es la teoría de la vida,  
Pero, en las intrincadas evasiones del como...

Stevens, *Una tarde como las demás en New Haven*

## INTRODUCCION

### *Una meditación sobre la Prioridad y una Sinopsis*

ESTE BREVE libro ofrece una teoría de la poesía por medio de una descripción de la influencia poética, o sea, la historia de las relaciones intrapoéticas. Uno de los fines de esta teoría es correctivo: desidealizar las maneras aceptadas de cómo un poeta contribuye a formar a otro. Otro fin, también correctivo, es tratar de formular una poética que fomente una crítica práctica más apta.

La historia de la poesía, éste es el tema de este libro, es considerada como imposible de distinguir de la influencia poética, puesto que los poetas fuertes crean esa historia gracias a malas interpretaciones mutuas, con el objeto de despejar un espacio imaginativo para sí mismos.

Estoy interesado solamente en los poetas fuertes, en las grandes figuras que persisten en luchar con sus grandes precursores, incluso hasta la muerte. Los talentos más débiles idealizan las cosas; las figuras de imaginación capaz se apropian de lo que encuentran. Pero no se consigue nada sin pagar un precio, y la apropiación implica las inmensas angustias de sentirse deudor, ya que ¿existe algún poeta fuerte que desee darse cuenta de que no ha logrado crearse? Oscar Wilde, quien supo haber fracasado como poeta por no haber tenido la fuerza de sobreponerse a su angustia ante las influencias, también conoció las oscuras verdades relacionadas con la influencia. La *Balada de la Cárcel de Reading* es embarazosa de leer tan pronto como

uno reconoce que cada uno de los brillos que emite son reflejos de *La rima del viejo marinero*; y las poesías líricas de Wilde son una antología de todo el tardío romanticismo inglés. Sabiendo esto, y armado de su habitual inteligencia, Wilde amargamente comenta, en *El retrato del Sr. W. H.*, lo siguiente: "La influencia es simplemente una transferencia de la personalidad, una manera de dar de balde lo que es más precioso para uno mismo, y su ejercicio produce una sensación y, posiblemente, una constatación de pérdida. Todo discípulo le arrebató algo a su maestro." Esta es la angustia de influir; pero las inversiones en este campo nunca son verdaderas inversiones. Dos años más tarde, Wilde refinó su amargura en una de las elegantes observaciones de Lord Henry Wotton en *El retrato de Dorian Gray*, cuando le dice a Dorian que toda influencia es inmoral:

Ya que influir en una persona es darle su propia alma. No piensa sus pensamientos naturales ni arde con sus propias pasiones. Sus virtudes no son verdaderas para él. Sus pecados, si es que existen los pecados, son prestados. Se convierte en el eco de la música de otra persona, el actor de un papel que no ha sido escrito para él.

Para aplicarle a Wilde la intuición de Lord Henry, basta con sólo leer la reseña firmada por Wilde de las *Apreciaciones* de Pater, con su singularmente autoengañoso observación de que Pater "ha evadido a sus discípulos". Cada conciencia estética de primer orden parece estar más peculiarmente dotada para negar toda obligación a medida que las hambrientas generaciones van hacia adelante aplastándose unas a otras. Stevens, un heredero de Pater aún más importante que Wilde, se muestra reveladoramente vehementemente en sus cartas:

Si, desde luego, provengo del pasado, el pasado es mío y no algo marcado con el nombre de Coleridge, de Wordsworth, etc. No conozco a nadie que haya

sido particularmente importante para mí. Mi complejo de realidad-imaginación es totalmente mío, aun cuando lo pueda observar en otros.

Habría podido decir: "especialmente porque lo puedo observar en otros", pero las influencias poéticas no eran fácilmente un tema en torno al cual podían centrarse los pensamientos de Stevens. Hacia el final, sus negativas se volvieron bastante violentas y malhumoradas. En una carta a Richard Eberhart, Stevens le ofrece una comprensión que resulta más intensa en la medida en que está dirigida a sí mismo:

Comprendo que Ud. niegue toda influencia de parte mía. Este tipo de cosa siempre me desconcierta porque, en mi propio caso, no estoy consciente de haber sufrido la influencia de nadie y me he refrenado a sabiendas de leer a gentes sumamente afectadas como Eliot y Pound con el fin de no absorber nada de su poesía, ni siquiera inconscientemente. Pero hay un tipo de crítico que se pasa todo el tiempo disecando lo que lee para encontrar ecos, imitaciones e influencias, como si nadie fuera sencillamente sí mismo, sino alguien compuesto por un montón de otras personas. Y, en lo tocante a W. Blake, creo que eso significa Wilhelm Blake.

La idea de que las influencias poéticas apenas existen, salvo en relación con los pedantes furiosamente activos, es en sí misma una ilustración de una de las maneras como las influencias poéticas constituyen una variedad de la melancolía o un principio de angustia. Stevens era, como él mismo insistió en ello, un poeta profundamente individual, tan original en la poesía norteamericana como lo son Whitman o Dickinson, o sus contemporáneos Pound, Williams y Moore. Pero las influencias poéticas no tienen por qué hacer que los poetas se vuelvan menos originales, ya que frecuentemente los vuelven más originales, aun cuan-

do no necesariamente mejores. La profundidad de las influencias no puede ser reducida al estudio de las fuentes, a la historia de las ideas o a la modelación de imágenes. Las influencias poéticas, o, como las llamaré más frecuentemente, los errores de interpretación, constituyen necesariamente el estudio del ciclo de vida del poeta como poeta. Cuando este tipo de estudio se detiene a considerar el contexto en el que es actuado el ciclo de vida, se ve obligado a examinar simultáneamente las relaciones entre los poetas como si fuesen casos parecidos a los que Freud llamó cuentos de amor en las familias, y como capítulos en la historia del revisionismo moderno, significando "moderno" en este lugar "post-Ilustración". El poeta moderno, como lo hace notar W. J. Bate en *The Burden of the Past and the English Poet*, es el heredero de una melancolía engendradora en la mente de la Ilustración por su escepticismo con respecto a su propia herencia de riquezas imaginativas tanto de los antiguos como de los maestros del Renacimiento. En este libro, pongo a un lado casi toda la región que Bate ha explorado con suma habilidad con el objeto de concentrarme en torno a las relaciones intrapoéticas que son paralelas a los cuentos de amor en las familias. Y, aun cuando me sirvo de estas comparaciones, lo hago como revisionista consciente de algunos de los puntos subrayados por Freud.

Nietzsche y Freud son, en la medida en que me es posible afirmarlo, las principales influencias en la teoría de las influencias presentada en este libro. Nietzsche es el profeta de lo antitético y su *Genealogía de la moral* es el estudio más profundo que he podido consultar acerca de las tendencias revisionistas y ascéticas del temperamento estético. Las investigaciones llevadas a cabo por Freud acerca de los mecanismos de defensa y sus funcionamientos ambivalentes nos ofrecen las más claras analogías que he encontrado de los cocientes revisionistas que rigen a las relaciones intrapoéticas. Sin embargo, la teoría de las influencias explicada aquí es no nietzscheana en su razonado literalismo y en su insistencia viconiana en que la adivinación es crucial en

el caso de todo poeta fuerte, si no desea consumirse, convirtiéndose en un rezagado. Mi teoría también rechaza el calificado optimismo freudiano que mantiene que la sustitución feliz es posible, es decir, que una segunda oportunidad puede salvarnos de la búsqueda repetitiva de nuestras más tempranas raíces. Los poetas, en su condición de poetas, no pueden aceptar las sustituciones y están dispuestos a luchar hasta el fin para defender su primera oportunidad. Tanto Nietzsche como Freud subestimaban a los poetas y la poesía; sin embargo, ambos le concedieron más poder a la fantasmagoría del que tiene en verdad. Y, a pesar de su realismo moral, tanto Nietzsche como Freud superidealizaron la imaginación. Yeats, discípulo de Nietzsche, y Otto Rank, discípulo de Freud, dan muestras de poseer una mayor comprensión de la lucha que el artista emprende contra el arte y de la relación que tiene esta lucha con la batalla antitética del artista contra la naturaleza.

Freud reconoció en la sublimación el más importante logro del ser humano, reconocimiento que lo alía a Platón y a todas las tradiciones morales tanto del judaísmo como del cristianismo. La sublimación freudiana implica la renuncia de modos más primarios de placer por modos más refinados, lo cual equivale a exaltar la segunda oportunidad en detrimento de la primera. El poema de Freud, de acuerdo con este libro, no es suficientemente severo, a diferencia de los poemas severos escritos por las vidas creadoras de los poetas fuertes. Igualar la madurez emocional con el descubrimiento de sustitutos aceptables puede ser comprendido como sabiduría pragmática, particularmente en el reino de Eros, pero no es ésta la sabiduría de los poetas fuertes. El sueño abandonado no es simplemente una fantasmagoría de gratificaciones ilimitadas, sino la más grande de las ilusiones humanas, la visión de la inmortalidad. Si la oda de Wordsworth, *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* tuviese solamente la sabiduría que encontramos también en Freud, dejaríamos de referirnos a ella como "la gran oda". También Wordsworth pensó que la

repetición o la segunda oportunidad era esencial para nuestro desarrollo, y su oda admite el hecho de que podemos reencauzar nuestras necesidades por medio de la sustitución o la sublimación. Pero la oda se despierta quejumbrosamente en medio del fracaso y en medio de la protesta de la mente creadora contra la tiranía del tiempo. Un crítico wordsworthiano, e incluso uno tan leal hacia Wordsworth como Geoffrey Hartman, puede insistir en distinguir claramente entre *prioridad*, como concepto del orden natural, y *autoridad*, concepto del orden espiritual; pero la oda de Wordsworth se niega a hacer esa distinción. "Al tratar de sobreponerse a la prioridad", dice sabiamente Hartman, "el arte lucha contra la naturaleza en el campo de batalla de ésta, y está destinado a perder". El tema central de este libro es el de que los poetas fuertes están condenados a cometer precisamente esta falta de sabiduría; la Gran Oda de Wordsworth lucha contra la naturaleza en el campo de batalla de la naturaleza y sufre una gran derrota, aun cuando conserve su grandioso sueño. Ese sueño, en la oda de Wordsworth, está oscurecido por la angustia de la influencia, debido a la grandeza del poema precursor, el *Lycidas* de Milton, en el que la negativa humana a sublimarlo todo es todavía más vigorosa, a pesar de la supuesta aceptación de las enseñanzas cristianas sobre la sublimación.

Todo poeta comienza (aun cuando sea "inconscientemente") rebelándose contra la constatación de la necesidad de la muerte de una manera más intensa que todos los demás seres humanos. El joven ciudadano de la poesía, o efebo, como Atenas lo habría llamado, ya es el hombre antinatural o antitético, y, desde sus comienzos como poeta, sale en busca de un objeto imposible, el mismo que buscó su precursor antes que él. Que esta búsqueda implique necesariamente la disminución de la poesía me parece una realización que tendría que apoyar la historia literaria que se precia de exacta. Los grandes poetas del Renacimiento inglés no fueron igualados por sus descendientes de la época de la Ilustración, y toda la tradición de la época post-

Ilustración, o sea el Romanticismo, se ve rebajada en sus herederos modernistas y post-modernistas. La muerte de la poesía no será acelerada por las tristes meditaciones de ningún lector, pero parece justo pensar que la poesía de nuestra tradición, cuando muera, ha de morir por su propia mano, asesinada por su propia fuerza pasada. Una de las angustias implícitas en este libro es la de que el Romanticismo, a pesar de todas sus glorias, ha podido haber sido una vasta tragedia visionaria, la empresa autoderrotada no de un Prometeo, sino de un Edipo ciego que no pudo ver que la Esfinge era su Musa.

Edipo, perdida la vista, se había encaminado hacia la deidad oracular, y los poetas fuertes lo han seguido transformando la ceguera con que tratan a sus precursores en las intuiciones revisionistas de su propia obra. Los seis movimientos revisionistas que he de trazar en el ciclo de vida de los poetas fuertes podrían, en verdad, ser más numerosos y llevar nombres diferentes de los que he empleado. Pero los he reducido a seis, porque parecen ser los más esenciales, a mi parecer, de los modos como un poeta se aparta de otro. Y sus nombres, aun cuando sean arbitrarios, surgen de diversas tradiciones que han sido básicas para la vida imaginativa de Occidente, y espero que sean útiles.

El más importante de los poetas de nuestra lengua está excluido de los razonamientos de este libro por varias causas. Una de ellas es necesariamente histórica: Shakespeare pertenece a la era de los gigantes de antes del diluvio, antes de que la angustia de la influencia se convirtiera en un asunto central para la conciencia poética. Otra tiene que ver con el contraste entre las formas líricas y las dramáticas. A medida que la poesía se ha vuelto más subjetiva, la sombra arrojada por los precursores se ha vuelto más dominante. Pero la razón básica es la de que el principal precursor de Shakespeare fue Marlowe, un poeta mucho más pequeño que su heredero. Milton, a pesar de toda su fuerza, tuvo sin embargo que luchar, sutil y crucialmente, con un precursor de primer orden que era

Spenser, y esa lucha formó y deformó a Milton. Coleridge, efebo de Milton y después de Wordsworth, se habría alegrado de haber encontrado su Marlowe en Cowper (o en el más débil Bowles), pero las influencias no pueden ser recibidas a voluntad. Shakespeare es el ejemplo más convincente en nuestra lengua de un fenómeno que se mantiene fuera del campo de intereses de este libro: la absorción absoluta del precursor. Las batallas entre pares fuertes, padre e hijo como poderosos adversarios, Layo y Edipo en la encrucijada: éste es únicamente mi tema en esta obra, aun cuando los padres sean, como se verá, figuras compuestas. El hecho de que hasta los poetas más fuertes están sometidos a influencias no poéticas es algo evidente incluso para mí; pero, una vez más, lo que me interesa es únicamente *el poeta en un poeta*, o el ser poético aborigen.

Un cambio como el que propongo en nuestras ideas acerca de las influencias nos debería ayudar a leer con mayor precisión cualquier grupo de poetas del pasado que hayan sido contemporáneos. Por ejemplo, como malos intérpretes de Keats, en sus *poemas*, los discípulos victorianos de Keats incluyen especialmente a Tennyson, Arnold, Hopkins y Rossetti. Nadie podrá afirmar de manera absoluta que Tennyson triunfó en su larga y oculta batalla con Keats, pero su evidente superioridad con respecto a Arnold, Hopkins y Rossetti se debe a su victoria relativa, o, al menos, a su capacidad de mantenerse firme en su propio terreno en contraposición a las derrotas parciales de los demás. La poesía elegíaca de Arnold mezcla inquietamente el estilo keatsiano con sentimientos antirrománticos, mientras que las tensas intensidades y convoluciones de dicción de Hopkins y el arte profusamente taraceado de Rossetti también están en desacuerdo con las cargas que tratan de aliviar en su propio ser poético. Igualmente, en nuestra época tenemos que volver a examinar la interminable pelea de Pound con Browning, así como también la guerra civil, larga y en su mayor parte secreta, de Stevens con los poetas mayores del Romanticismo inglés y norteamericano: Wordsworth,

Keats, Shelley, Emerson y Whitman. Al igual que en el caso de los keatsianos victorianos, se trata de casos, entre muchos otros, que hay que tomar en cuenta cuando se vaya a hacer un informe más exacto acerca de la historia de la poesía.

El principal propósito de este libro es necesariamente el de presentar la visión crítica de un lector, dentro del contexto tanto de la crítica como de la poesía de su propia generación, cuyas crisis actuales lo afectan profundamente, así como también dentro del contexto de su propia angustia ante las influencias. En los poemas contemporáneos que más me emocionan, como *Corsons Inlet* y *Saliences* de A. R. Ammons y *Fragment* y *Soonest Mended* de John Ashbery, reconozco una fuerza en lucha contra la muerte de la poesía, pero, al mismo tiempo, el gran cansancio de llegar tarde. Igualmente, en los textos críticos contemporáneos que me aclaran mis propias evasiones, en libros como *Allegory* de Angus Fletcher, *Beyond Formalism* de Geoffrey Hartman y *Blindness and Insight* de Paul de Man, puedo observar el esfuerzo mental que se requiere para salir del callejón sin salida de la crítica formal, la estéril moralización en la que se ha convertido la crítica arquetípica, y la pura monotonía antihumanística de todas esas ramas de la crítica europea que todavía no han podido demostrar en qué constituyen una ayuda para la lectura de cualquier poema de cualquier poeta que sea. Mi capítulo intercalado, donde propongo una crítica práctica más antitética que cualquiera de las que existen actualmente, es mi reacción ante esta situación contemporánea.

Una teoría de la poesía que se presenta a sí misma como un poema severo, apoyado en aforismos, apotegmas y un modelo mítico muy personal (aunque totalmente tradicional), puede ser considerada, y puede exigir ser considerada, como una argumentación. Todas las cosas que forman este libro —parábolas, definiciones, la aplicación de cocientes revisionarios como mecanismos de defensa— tienen la intención de ser parte de una meditación unificada sobre la melancolía



de la desesperada insistencia de la mente creadora en la prioridad. Vico, quien leyó toda creación como si fuese un poema severo, comprendió que la prioridad en el orden natural y la autoridad en el orden espiritual habían sido una sola cosa, y tenían que seguir siéndolo, *para los poetas*, ya que sólo esa aspereza constituía la Sabiduría Poética. Vico redujo tanto la prioridad natural como la autoridad espiritual a la propiedad, es decir, una reducción hermética que reconozco como *Ananke*, la horrenda necesidad que todavía gobierna a la imaginación occidental.

Valentín, el pensador gnóstico del siglo II, salió de Alejandría a enseñar el Pléroma, la plenitud de los treinta eones, ejemplar de la Divinidad: "Y era una maravilla que estuviesen en el padre sin conocerlo". Buscar el sitio donde ya se está es la más trasnochada de las búsquedas y la de peor sino. La Musa de cada poeta fuerte, su Sofía, salta hacia afuera y hacia abajo lo más lejos posible, en una solipsista pasión de búsqueda. Valentín propuso un Límite, al llegar al cual cesa la búsqueda; pero no hay búsqueda que cese, si su contexto es la Mente No Acondicionada, el cosmos de los más grandes poetas postmiltonianos. La Sofía de Valentín se recuperó, unida en matrimonio dentro del Pléroma, y sólo su Pasión o Sombría Intención cayó separada a nuestro mundo, más allá del Límite. Dentro de esta Pasión, la Sombría Intención que Valentín llamó "fruto femenino y sin fuerzas", el efebo tiene que caer. Si vuelve a salir, por más ciego y mutilado que esté, será uno de los poetas fuertes.

#### SINOPSIS: SEIS COCIENTES REVISIONISTAS

1. *Clinamen*, que es la mala lectura o la mala interpretación poética propiamente dicha. Tomo la palabra de Lucrecio, en cuya obra significa un "desvío" brusco de los átomos con el objeto de hacer posible el cambio en el universo. Un poeta se desvía bruscamente de su pre-

cursor leyendo el poema de éste de tal modo que ejecuta un *clinamen* con respecto a él. Esto aparece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema.

2. *Tésera*, que es completamiento y antítesis. Tomo la palabra no del arte de hacer mosaicos, en el que todavía se usa,<sup>1</sup> sino de los antiguos cultos secretos, en los que significaba contraseña, por ejemplo, el trozo de una pequeña vasija que, unido a los demás fragmentos, permitía reconstruirla. Un poeta antitéticamente "completa" a su precursor al leer el poema-padre conservando sus términos, pero logrando otro significado, como si el precursor no hubiera ido suficientemente lejos.
3. *Kenosis*, que es un mecanismo de ruptura semejante a los mecanismos de defensa que nuestra psique emplea contra las compulsiones de repetición; *kenosis* es, por lo tanto, un movimiento hacia la discontinuidad con respecto al precursor. Tomo la palabra de San Pablo, donde significa la humillación o vaciamiento de Jesucristo por sí mismo, cuando acepta ser reducido de su condición divina a la humana. El poeta posterior, al vaciarse evidentemente de su propio aflate, su deidad imaginativa, parece humillarse como si estuviese dejando de ser un poeta; pero esta disminución es realizada con relación a un poema de disminución de un precursor de modo tal que el precursor también resulta vaciado y, por lo tanto, el poema posterior de deflación no es tan absoluto como lo parece.
4. *Demonización*, que es un movimiento hacia un Contra-sublime personalizado, en reacción ante el Sublime del precursor; tomo la palabra del uso neoplatónico general, en el que un ser intermediario, ni divino ni humano, se mete dentro del adepto para ayudarlo. El poeta posterior

se abre a lo que él cree ser un poder del poema-padre que no pertenece al padre propiamente dicho, sino a una escala de seres un poco más allá del precursor. Y hace esto, en su poema, colocando su relación con el poema-padre de modo tal que le permita explicar por medio de generalizaciones el carácter único de la obra anterior.

5. *Ascesis*; que es un movimiento de autopurgación que tiene como meta lograr un estado de soledad; tomo la palabra, a pesar de su sentido general, particularmente de la práctica de chamanes presocráticos como Empédocles. El poeta posterior no sufre, como en la *kenosis*, un movimiento revisionista de vaciamiento, sino de privación; renuncia a una parte de sus dotes humanas e imaginativas, con el objeto de separarse de los demás, incluso de su precursor, y hace esto en su poema colocándose en relación con el poema-padre de tal modo que el poema sufra también una *ascesis*; las dotes del precursor también son reducidas.
6. *Apofrades*, que es el retorno de los muertos; tomo la palabra de los días aciagos atenienses en los que los muertos regresaban a habitar las casas en que habían vivido. El poeta posterior, en su propia fase final, ya aplastado por una soledad imaginativa que es casi un solipsismo, mantiene su poema una vez más tan abierto a la obra del precursor que, al principio, podríamos pensar que la rueda ha dado una vuelta completa y que nos encontramos de nuevo en el período de inundado aprendizaje del poeta posterior, antes que su fuerza empezara a afirmarse en los cocientes revisionistas. Pero el poema *está* ahora abierto como antes *estaba* abierto y el efecto misterioso que resulta de esto es el de que el logro del nuevo poema nos causa la impresión no de que el precursor lo estuviera escribiendo, sino de que el poeta posterior hubiera escrito la característica obra del precursor.

#### N O T A

1. En inglés, *tessera* significa tanto *tesela* (cada una de las piecitas con que se forma un mosaico) como *tésera* (dado o plancha de marfil, madera o metal, usada por los romanos como contraseña, prenda de un pacto, etc.) de allí que Bloom escriba "no del arte de hacer mosaicos, en el que todavía se usa". *Tésera*, según Joan Corominas, aparece en español hacia 1580 en Fray Luis y es probablemente una abreviación de *tessarágonos*, cuadrado, con cuatro ángulos; mientras que *tesela*, palabra llana, proviene de un diminutivo latino del griego *téssara*, es decir, *tessella*, de allí la diferencia de acentuación no siempre respetada (cf. *Libro de Manuel*, p. 35, donde aparece como "tésela" quizá irónicamente). Los demás términos empleados por Bloom no requieren, a mi parecer, ninguna explicación, a no ser por *apofrades*, término poco corriente que sería el plural del sustantivo femenino *apophrás*, que tiene que ver con lo siniestro, nefando, nefasto, funesto, etc., es decir, lo *aciago* aplicado a ciertos días peligrosos. (N. del T.)

# UNO

...cuando se considera  
el resplandor, mirará los más culpables  
desvíos del corazón que urde y se concentrará sobre ellos,  
sin acobardarse y recurrir al disfraz o a la oscuridad...

A. R. Ammons

CLINAMEN  
O MALA INTERPRETACION POETICA

SHELLEY pensó que los poetas de todas las épocas contribuían a la creación de un Gran Poema perpetuamente en formación. Borges observa que los poetas se crean sus propios precursores. Si los poetas muertos, como insistió Eliot, constituyen el progreso en conocimientos de sus sucesores, esos conocimientos sin embargo son la creación de sus sucesores, hecha por los vivos para salir al encuentro de las necesidades de los vivos.

Pero los poetas, o al menos los más fuertes de ellos, no leen necesariamente como leen los críticos más fuertes. Los poetas no son ni lectores ideales ni lectores comunes, ni arnoldianos ni johnsonianos. No tienen la tendencia a pensar, cuando leen: "Esto está muerto, esto está vivo, en la poesía de X." Los poetas, cuando ya se han vuelto fuertes, no leen la poesía de X, ya que los poetas verdaderamente fuertes sólo se leen a sí mismos. Para ellos, ser sensato equivale a ser débil, y comparar, de manera exacta y justa, equivale a no ser uno de los elegidos. El Satanás de Milton, arquetipo del poeta moderno en su más fuerte momento, se vuelve débil cuando razona y compara, en el monte Nifates, y de ese modo inicia el proceso de decadencia que culmina en *Paradise Regained*, terminando como el arquetipo del crítico moderno en su momento más débil.

Hagamos el experimento (evidentemente frívolo) de leer *Paradise Lost* como una alegoría del dilema del poeta moder-

no, en su momento más fuerte. Satanás es el poeta moderno, mientras que Dios es su antepasado muerto, pero todavía embarazosamente potente y presente, o, mejor dicho, su poeta ancestral. Adán es el poeta moderno potencialmente fuerte, pero en el momento de su mayor debilidad, cuando todavía no ha encontrado su propia voz. Dios no tiene Musa, y no necesita ninguna, puesto que está muerto, manifestándose su creatividad sólo en el tiempo pasado del poema. De los poetas vivos del poema, Satanás tiene el Pecado, Adán tiene a Eva y Milton tiene solamente a su Amante Interior, una Emanación muy de dentro que llora incesantemente por su pecado y que es invocada magníficamente cuatro veces en el poema. Milton no tiene ningún nombre para ella, aun cuando la invoque usando varios; pero, como él dice, "al significado, no al Nombre, llamo." Satanás, un poeta más fuerte aún que Milton, ha progresado más allá del punto en que tiene que invocar su Musa.

¿Por qué llamar a Satanás un poeta moderno? Porque anuncia gigantescamente una aflicción en el corazón de Milton y de Pope, una congoja que se purifica gracias al aislamiento en Collins y Gray, en Smart y Cowper, y que surge a la luz del día en Wordsworth, quien es ejemplarmente el Poeta Moderno, el Poeta propiamente dicho. La encarnación del Carácter Poético en Satanás empieza cuando la historia de Milton verdaderamente empieza, con la Encarnación del Hijo de Dios y el rechazo por parte de Satanás de esa encarnación. La poesía moderna empieza con dos declaraciones de Satanás: "No conocemos ningún momento en que no hayamos sido como ahora" y "Ser débil es despreciable, ya sea haciendo o sufriendo".

Adoptemos la sucesión que Milton nos propone en el poema. La poesía comienza con nuestra constatación, no de una Caída, sino del hecho de que *nosotros estamos cayendo*. El poeta es nuestro hombre elegido, y su conciencia de esa elección se le convierte en una maldición; una vez más, no se trata de "Soy un hombre caído", sino de "Soy Hombre y estoy cayendo", o, más bien, "Yo era Dios,

era Hombre (ya que para un poeta es lo mismo), y *estoy cayendo de mí mismo*". Cuando esta conciencia del ser se eleva a una altura absoluta, *entonces* el poeta se golpea contra el suelo del Infierno, o, más, bien, llega al fondo del abismo, y, con su impacto, crea el Infierno. Dice: "Parece que he dejado de caer; ahora, *estoy caído*, y por consiguiente yazgo aquí en el Infierno".

Allí y entonces, en ese mal, encuentra su bien; escoge lo heroico, conocer la condenación y explorar los límites de lo posible dentro de ella. La alternativa es arrepentirse, aceptar un Dios completamente otro que su ser, totalmente externo a lo posible. Este Dios es la historia cultural, los poetas muertos, los estorbos de una tradición que se ha vuelto demasiado rica para necesitar nada más. Pero nosotros, para poder entender al poeta fuerte, tenemos que ir más allá todavía, regresando al equilibrio antes del surgimiento de la conciencia de la caída.

Cuando Satanás o el poeta mira en torno suyo al suelo de fuego que su cayente ser ha encendido, ve primero una cara que apenas reconoce, su mejor amigo, Belcebú, o sea, el poeta talentoso que nunca logró triunfar y que ahora no podrá hacerlo. Y, por ser el poeta verdaderamente fuerte que es, Satanás se interesa en la cara de su mejor amigo sólo en la medida en que le revela la condición de su propio rostro. Ese interés limitado no se burla ni de los poetas que conocemos ni del verdaderamente heroico Satanás. Si Belcebú tiene tantas cicatrices, si no se parece en nada a la verdadera forma que dejó atrás en los felices campos de la luz, entonces Satanás también está despojado horriblemente de su belleza, y está condenado, como Walter Peter, a ser un Calibán de las Letras, prisionero de la pobreza esencial, de la necesidad imaginativa, cuando una vez había sido el ser más rico y casi no había necesitado nada. Pero Satanás, gracias a la maldita fuerza del poeta, se niega a recluir todo lo que le queda.

Esta tarea, general y profundamente imaginativa, incluye todo lo que podríamos considerar como motivación para la

escritura de toda poesía que es no estrictamente devota en sus propósitos. ¿Por qué escriben poemas los hombres? Para reunir todo lo que les queda y no para santificar o proponer. El heroísmo de la resistencia —del Adán después de la caída y del Hijo de *Paradise Regained*— es un tema para la poesía cristiana, pero apenas si es un heroísmo para los poetas. Oímos a Milton una vez más, celebrando la virtud natural del poeta fuerte, cuando Sansón se mofa de Harafa: “trae acá tu carro, mis tobillos están encadenados, pero mi puño está libre.” En Milton, el heroísmo final del poeta es un espasmo de autodestrucción, glorioso porque echa por tierra el templo de sus enemigos. Satanás, al organizar su caos, al imponer una disciplina a pesar de la visible oscuridad, al llamar a sus paniaguados para que emulen su negativa a llorar, se convierte en el héroe como poeta, al encontrar lo que debe ser suficiente aun cuando sepa que nada puede ser suficiente.

Se trata de un heroísmo que se encuentra precisamente al borde del solipsismo, ni dentro ni más allá de él. La decadencia posterior de Satanás, en el poema, preparada por el Interrogador Idiota que hay en Milton, consiste en el hecho de que el héroe retrocede de ese borde y cae en el solipsismo y, de ese modo, es degradado; deja, durante su soliloquio en el monte Nifates, de ser poeta y, al entonar la fórmula: “¡oh, Mal!, sé mi bien”, se convierte en un simple rebelde, en un infantil trastrocador de las categorías morales convencionales, en otro tedioso antepasado de los no estudiantes estudiantes, en la perpetua Nueva Izquierda. Porque el poeta moderno, en medio de la alegría de su triste fuerza, se mantiene siempre en la parte más alejada del solipsismo, habiendo sólo hace poco salido de él. Su difícil equilibrio, de Wordsworth a Stevens, consiste en conservar su sitio precisamente allí, donde, con su mera presencia, dice: “Lo que veo y oigo no proviene de mí”, y, sin embargo, también: “Lo que tengo es sólo lo que soy y soy como soy”. Lo primero, por sí solo, es quizá un fino desafío de un solipsismo manifiesto, que conduce

a un equivalente de “No conozco ningún momento en que no haya sido como ahora”. Pero lo segundo es la modificación que contribuye a la poesía en vez de a la idiotez: “No hay objetos fuera de mí porque puedo llegar con mi mirada hasta su vida, que es sólo una con la mía, y, por lo tanto, ‘soy porque soy’, lo cual quiere decir, ‘también yo estaré presente donde y cuando yo decida estar presente’. Estoy en un estado tal de evolución, que todo movimiento posible es en verdad posible, y si en el momento presente sólo exploro mis propias madrigueras, al menos *estoy explorando*.” O, como habría dicho Satanás, “Haciendo y sufriendo seré feliz, puesto que incluso en el sufrimiento seré fuerte.”

Es triste observar a la mayoría de los críticos modernos mientras observan a Satanás, porque nunca llegan a observarlo. El catálogo de cegueras casi no podría ser más distinguido, desde Eliot, quien habla del “rizado héroe birónico de Milton” (a uno le gustaría contestarle, mirando de un lado a otro: “¿Quién?”) hasta la asombrosa reincidencia de Northrop Frye, quien invoca, ridículamente urbano, un contexto wagneriano (uno siente ganadas de lamentarse: “Un verdadero crítico y perteneciente a la banda de Dios sin saberlo”). Afortunadamente, hemos tenido a un Empson, con su preciso grito de batalla: “¡Regresemos a Shelley!”. Y hacia allí nos encaminamos.

Al contemplar la maldad de Milton hacia Satanás, hacia su rival en poesía y oscuro hermano, Shelley habló del “falaz y pernicioso razonamiento” que se instala en la mente del lector de Milton, quien sentiría la tentación de poner en la balanza los defectos de Satanás como contrapeso a la malicia de Dios hacia él, y, de ese modo, excusar a Satanás en nombre de que Dios ha sido rencoroso hacia él de manera excesiva. La idea de Shelley ha sido deformada por la Escuela de C. S. Lewis, o Escuela Angélica de Crítica Miltoniana, la cual procede a pesar los defectos de Satanás y las injusticias de Dios para descubrir que Satanás es deficiente. Este falaz y pernicioso razonamiento,

y Shelley estaría de acuerdo con ello, no sería menos pernicioso si descubriéramos (como es el caso mío) que quien es deficiente es el Dios de Milton. Seguiría siendo un razonamiento falaz, y, en su calidad de discurso sobre la poesía, seguiría siendo moralizante, lo cual quiere decir pernicioso.

Hasta los poetas más fuertes fueron al principio débiles, ya que empezaron como Adanes prospectivos y no como Satanases retrospectivos. Blake nombra a uno de los estados del ser Adán y lo llama el Límite de la Contracción y al otro estado, Satanás, llamándolo el Límite de la Opacidad. Adán es el hombre dado o natural, más allá del cual nuestra imaginación no podrá encontrarse. Satanás es el deseo frustrado o refrenado del hombre natural, o, más bien, la sombra o Espectro de ese deseo. Más allá de este estado espectral, no nos endurecemos contra la visión; pero el Espectro está acurrucado dentro de nuestra represividad, y estamos suficientemente endurecidos, así como también suficientemente contraídos. Suficiente, nuestros espíritus se lamentan, con no vivir nuestra vida; suficiente con ser aterrados y echados fuera de nuestro potencial creador por el Querubín Protector, el emblema de Blake (salido de Milton, y Ezequiel y el Génesis) para esa porción de creatividad dentro de nosotros que ha pasado al campo de la constricción y la dureza. Blake precisamente llamó a esta renegada parte del Hombre. Antes de la Caída (lo que, para Blake, significaba antes de la Creación, siendo ambos sucesos para él uno y el mismo), el Querubín Protector era el genio pastoril Tharmas, un proceso unificador que contribuía a la conciencia no dividida; la inocencia, pre-reflexiva, de un estado sin sujetos y objetos, pero sin peligro de solipsismo, puesto que también carecía de una conciencia del ser. Tharmas es el poder de realización de un poeta (o de cualquier hombre), así como el Querubín Protector es el poder que impide la realización.

Ningún poeta, ni siquiera un poeta tan resuelto como Milton o Wordsworth, puede ser un Tharmas en una

época tan tardía de la historia, y ningún poeta puede ser un Querubín Protector, aun cuando tanto Coleridge como Hopkins se dejaron, al fin, dominar por él, como quizá también se dejó dominar Eliot. Ya en la época tardía de la tradición, los poetas son tanto Adán como Satanás. Comienzan como hombres naturales, afirmando que no se han de contraer más, y terminan como deseos frustrados, pero frustrados sólo porque no pueden endurecerse apocalípticamente. Pero, mientras tanto, los más grandes son muy fuertes y pasan progresivamente a través de una intensificación natural que marca a Adán en la breve flor de su vida y de una autorrealización heroica que marca a Satanás en su breve y más que natural gloria. Tanto la intensificación como la autorrealización se logran por medio del lenguaje, y no hay ningún poeta, desde Adán y Satanás, que haya hablado ninguna lengua libre de las forjadas por sus precursores. Chomsky señala que, cuando se habla una lengua, se saben muchas cosas que nunca fueron aprendidas. La tarea de la crítica es enseñar una lengua, ya que lo que nunca ha sido aprendido, sino que se presenta como un regalo en una lengua, es una poesía ya escrita— intuición que deriva de la observación de Shelley de que toda lengua es la reliquia de un poema cíclico abandonado. Quiero decir que la crítica enseña no la lengua de la crítica (idea formalista todavía defendida en común por los arquetipistas, los estructuralistas y los fenomenólogos), sino una lengua en la que la poesía ya está escrita, la lengua de la influencia, de la dialéctica que rige las relaciones entre los poetas *como poetas*. El poeta que existe *en cada lector* no experimenta la misma disyunción hacia lo que lee que siente necesariamente el crítico que existe en cada lector. Lo que le da placer al crítico que hay en un lector puede causarle angustia al poeta que hay en él, una angustia que, como lectores, hemos aprendido a desatender a nuestra propia cuenta y riesgo. Esta angustia, este modo de melancolía, es la angustia de la influencia, el oscuro y demónico terreno al que ahora entramos.

¿Cómo se convierten los hombres en poetas, o, adoptando una frase hecha más vieja, cómo se encarna el carácter poético? Cuando un poeta potencial descubre por primera vez (o es descubierto por) la dialéctica de la influencia, es decir, descubre por primera vez la poesía como algo que se encuentra tanto en su exterior como en su interior, inicia un proceso que habrá de terminar solamente cuando el poeta ya no tenga más poesía dentro de él, mucho tiempo después de poseer el poder (o el deseo) de descubrirla fuera de sí mismo. Aun cuando semejante descubrimiento constituya un autorreconocimiento, y, en realidad, un Segundo Nacimiento, y deba, en nombre del puro bien de la poesía, ser realizado por medio de un perfecto solipsismo, se trata de una acción nunca completa en sí misma. Las Influencias Poéticas en el sentido —asombroso, agonizante, deleitante— de los *demás poetas*, experimentado en las profundidades del casi perfecto solipsista, el poeta fuerte en potencia. Ya que el poeta está condenado a aprender sus más íntimos anhelos mediante una constatación de los *demás seres*. El poema está *dentro* de él, y sin embargo él siente la vergüenza y el esplendor de *ser encontrado* por poemas —por grandes poemas— que están *fuera* de él. Perder la libertad en este meollo equivale a nunca perdonar y a aprender para siempre el terror de la autonomía amenazada.

Escribe Malraux: “El corazón de cada joven es un cementerio en el que están inscritos los nombres de miles de artistas muertos, pero cuyos verdaderos habitantes son unos cuantos fantasmas poderosos y frecuentemente antagonistas”. Y añade: “El poeta está obsesionado por una voz con la que las palabras tienen que armonizarse.” Y, como sus principales intereses son visuales y narrativos, Malraux llega a la formulación siguiente: “de la imitación al estilo”, lo cual no resulta adecuado en lo tocante a las influencias poéticas, en las que el movimiento hacia la autorrealización se halla más cercano al espíritu drástico de la máxima de Kierkegaard: “Quien está dispuesto a trabajar engendra a su propio padre.” Recordemos que, durante muchos siglos,

desde los hijos de Homero hasta los hijos de Ben Johnson, las influencias poéticas han sido descritas como relaciones filiales, y, de esa manera, podemos darnos cuenta de que las *influencias* poéticas, en vez de las *filiaciones*, son otro producto de la Ilustración, es decir, otro aspecto del dualismo cartesiano.

La palabra “influencia” había recibido el sentido de “tener poder sobre otra persona” ya para la época de la escolástica de Santo Tomás, pero durante muchos siglos conservó su sentido etimológico de “fluir hacia dentro” y su principal significación de emanación o fuerza proveniente de las estrellas que rige a la humanidad. Cuando se usó por primera vez, la frase “ser influido” significó recibir un fluido etéreo que caía de las estrellas, un fluido que afectaba al carácter y al destino propio y que alteraba todas las cosas sublunares. Un poder —divino y moral— y, más tarde, sencillamente un poder secreto se ponía a funcionar, desafiando todo lo que había parecido voluntario en la persona. En nuestro sentido —el de influencia *poética*— la palabra es empleada mucho más tarde. En inglés, no aparece entre los términos críticos de Dryden y nunca es usada en nuestro sentido por Pope. Johnson define la influencia en 1755 como algo que puede ser o astral o moral, diciendo acerca de la segunda que se trata de “un poder ascendiente, poder de dirigir o modificar”; pero los ejemplos que cita son religiosos o personales y nunca literarios. Para Coleridge, dos generaciones más tarde, la palabra tiene sustancialmente nuestro significado en el contexto de la literatura.

Pero la angustia había precedido por mucho tiempo al uso. Entre Ben Johnson y Samuel Johnson la lealtad filial entre los poetas se había convertido en las laberínticas afecciones que el ingenio de Freud había llamado “historia de amor” en las familias, y el poder moral se había convertido en una herencia de melancolía. Ben Johnson todavía considera saludable la influencia. Con respecto a la *imitación*, dice que quiere decir: “ser capaz de convertir la



sustancia o las riquezas de otro poeta en algo que uno pueda usar. Escoger a un hombre excelente por encima de todos los demás y seguirlo de tal manera que uno se vuelva él, o tan parecido a él como lo es una copia que puede ser confundida con el original." Por lo tanto, Ben Johnson no siente ninguna angustia ante la imitación, ya que, para él, el arte es (alentadoramente) un *trabajo duro*. Pero llegó la sombra y, junto con la pasión de la post-Ilustración por el Genio y lo Sublime, también llegó la angustia, ya que el arte se encontraba más allá del trabajo duro. Edward Young, con su longiniana apreciación del *Genio*, medita acerca de las nocivas virtudes de los padres poéticos y anticipa de ese modo al Keats de las cartas y al Emerson de *Self-Reliance* cuando éste se lamenta, en relación con los grandes precursores: "Nos *absorben* la atención y así nos impiden la necesaria inspección de nuestro propio ser; *predisponen* nuestro juicio en favor de su habilidad y así disminuyen el sentido de la nuestra; y nos *intimidan* con el esplendor de su renombre." Y el doctor Samuel Johnson, individuo de más vigor y con lealtades más clásicas, creó sin embargo una matriz crítica muy compleja en la que las nociones de indolencia, soledad, originalidad, imitación e invención se encuentran mezcladas de la manera más extraña. Johnson escribió rabiosamente: "El caso de Tántalo, en la región de los castigos poéticos, tenía de cierto modo que ser tratado con lástima, ya que los frutos que colgaban por encima de él se apartaban de sus manos; pero ¿qué ternura podrían invocar aquellos que, aun cuando sufrieran las torturas de Tántalo, nunca levantarían la mano en nombre de su propio alivio?". Nos estremecemos ante la rabia johnsoniana y nos estremecemos aún más porque sabemos que se está refiriendo a sí mismo también, ya que, como poeta, Johnson fue otro Tántalo, otra víctima del Querubín Protector. A este respecto, solamente Shakespeare y Milton se salvaron de los latigazos de Johnson; e incluso Virgilio fue condenado por haber imitado de modo excesivo a Homero. Ya que, en Johnson, además de tener al mejor crítico de nuestra lengua,

tenemos también al primer gran diagnosticador de la enfermedad de las influencias poéticas. Pero el diagnóstico le pertenece a su época. Hume, quien admiraba a Waller, pensó que Waller se había salvado sólo por estar Horacio tan distante. Nosotros, que hemos avanzado más todavía, nos damos cuenta de que Horacio no estaba lo suficientemente distante. Waller ha muerto. Horacio está aún vivo. "El peso del gobierno", meditaba Johnson, "aumenta sobre los hombros de los príncipes debido a las virtudes de sus predecesores inmediatos." Y añadía: "Aquel que sucede a un escritor célebre tiene que enfrentarse con las mismas dificultades." Conocemos demasiado bien el humor rancio que hay en todo esto, así como cualquier lector de *Advertisements For Myself* puede divertirse con las frenéticas contorsiones que hace Norman Mailer en su lucha para sobreponerse a la angustia de que se trata, después de todo, de Hemingway todo el tiempo. O, de manera menos divertida, podemos leer *The Far Field* de Roethke o *His Toy, His Dream, His Rest* de Berryman y descubrir que desgraciadamente el campo está demasiado cerca de los de Whitman, Eliot, Stevens y Yeats, y el juguete, el sueño y el verdadero descanso son también el consuelo de los mismos poetas. Para nosotros, las influencias constituyen la misma angustia que constituían para Johnson y Hume, pero el *pathos* se amplía a medida que la dignidad disminuye en esta historia.

Las influencias poéticas, gracias al tiempo que las ha ido deslustrando, forman parte de un fenómeno más amplio: el revisionismo intelectual. Y el revisionismo, ya sea de índole política, psicológica, teológica, legal o poética, ha cambiado de naturaleza en nuestro tiempo. El antepasado del revisionismo es la herejía, pero la herejía tendía a cambiar la doctrina recibida por medio de una alteración de los equilibrios, en vez de mediante lo que podríamos llamar una corrección creadora, la marca más particular del revisionismo moderno. Generalmente, la herejía era resultado de un cambio de énfasis, mientras que el revisionismo sigue a la doctrina recibida hasta cierto punto y luego se

desvía, insistiendo que, precisamente en ese punto, se había tomado una dirección equivocada. Freud, al contemplar a sus revisionistas, murmuró: "Sólo tenemos que pensar en los fuertes factores emotivos que hacen que a muchas gentes les sea difícil coincidir con los demás o subordinarse"; pero Freud tenía demasiado tacto para analizar justo esos "fuertes factores emotivos". Blake, afortunadamente libre de ese tacto, sigue siendo el teórico más profundo y original del revisionismo que haya aparecido desde la Ilustración y una ayuda inevitable en el desarrollo de una nueva teoría de las Influencias Poéticas. Sentirse esclavizado por el sistema de cualquier precursor, dice Blake, equivale a estar inhibido ante la creatividad por obsesivos razonamientos y comparaciones, supuestamente en relación con las obras del precursor. Las influencias poéticas son, por lo tanto, una enfermedad de la conciencia propia; pero Blake no fue eximido de su ración de esa angustia. Lo que lo atormentó, una letanía de males, se le apareció poderosísimamente en su visión del más grande de sus precursores:

the Male-Females, the Dragon Forms,  
Religion hid in War, a Dragon red and hidden Harlot.

All these are seen in Milton's Shadow, who is the Covering  
Cherub...<sup>1</sup>

Sabemos, como lo sabía Blake, que las Influencias Poéticas son una ganancia y una pérdida, inseparablemente entretrejidadas en el laberinto de la historia. ¿Cuál es la naturaleza de la ganancia? Blake distinguía entre Estados e Individuos. Los Individuos pasaban por Estados del Ser, y seguían siendo Individuos, mientras que los Estados siempre estaban en evolución, siempre cambiando. Y sólo los Estados eran culpables; los Individuos nunca. Las Influencias eran el pasaje de los Individuos o Particulares a través de los Estados. Como todo revisionismo, una Influencia Poética es un don del espíritu que se nos da mediante lo que podría denominarse, de manera desapasionada, la perversidad del espíritu, o mediante lo que Blake más exactamente

consideró la perversidad de los Estados.

Puede suceder que un poeta influya en otro, o, dicho de manera más precisa, que los poemas de un poeta influyan en los poemas de otro, gracias a una generosidad del espíritu, e incluso a una generosidad compartida. Pero nuestro fácil idealismo está fuera de lugar aquí. Donde está implicada la generosidad, los poetas influidos son menores o más débiles; mientras más generosidad haya y más mutua sea, más pobres son los poetas en cuestión. Y aquí también la influencia se desplaza por medio de la equivocación, aun cuando ello tienda a ser no premeditado y sea casi inconsciente. Llego al principio central de mi argumentación, que no es más verdadero por ser inaudito, sino que es sencillamente verdadero:

*Las influencias poéticas —cuando tienen que ver con dos poetas fuertes y auténticos,— siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación. La historia de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un perverso y voluntarioso revisionismo, cosas sin las cuales la poesía moderna como tal no podría existir.*

Mi propio Interrogador Idiota, contentamente acurrucado en el laberinto de mi propio ser, protesta: "¿Qué utilidad tiene ese principio, aun cuando la argumentación que le da forma sea o no verdadera?". ¿Es útil que se nos diga que los poetas no son lectores comunes, y particularmente no son críticos, en el verdadero sentido de la palabra crítico, es decir, un lector común elevado a su máxima potencia? ¿Y qué son las Influencias Poéticas después de todo? ¿Podría ser su estudio realmente algo más que la tediosa labor de la búsqueda de fuentes, del recuento de alusiones,

una labor que muy pronto ha de llegar al apocalipsis de todos modos cuando pase de las manos de los eruditos a las máquinas calculadoras? ¿No tenemos el dogma, heredado de Eliot, de que el buen poeta roba, mientras que el poeta malo deja ver las influencias, toma prestada una voz? ¿Y no tenemos a todos los grandes Idealistas de la crítica literaria, negadores de las influencias poéticas, que van desde Emerson con sus máximas: "Insiste en ti mismo: nunca imites" e "Imposible que el alma se digne repetirse", hasta la reciente transformación de Northrop Frye en el Arnold de nuestros días; con su insistencia en el hecho de que el Mito de la Preocupación les impide a los poetas sufrir las angustias de la obligación?

En contra de semejante idealismo uno puede alegremente citar la gran observación de Lichtenberg: "Sí; a mí también me gusta admirar a los hombres grandes, pero solamente a aquellos cuyas obras no comprendo." O, una vez, más, otra observación de Lichtenberg, quien es uno de los sabios de las Influencias Poéticas: "Hacer exactamente lo contrario es también una forma de imitación, y la definición de imitación debería en justicia incluir ambas cosas." Lo que implica Lichtenberg es que el término Influencia Poética es un oxímoro, y tiene toda la razón. Pero, entonces, podríamos decir que Amor Romántico es un oxímoro, y Amor Romántico es el análogo más próximo de Influencia Poética, otra espléndida perversidad del espíritu, aun cuando se mueva precisamente en dirección contraria. El poeta que confronta a su Gran Original tiene que encontrar la falta que no aparece allí y en el corazón mismo de la más grande virtud imaginativa. El amante es engañado y conducido al corazón de la pérdida, pero es encontrado, así como él también encuentra, dentro de esa mutua ilusión, el poema que no está allí. Dice Kierkegaard: "Cuando dos seres se enamoran y empiezan a sentir que están hechos uno para el otro, ya es tiempo de que se separen, puesto que si siguen juntos tienen todo que perder y nada que ganar." Cuando el efebo, o figura del joven como poeta viril, es

encontrado por su Gran Original, entonces ése es el momento de seguir adelante, ya que tiene todo que ganar y su precursor nada que perder; si es que los poetas totalmente escritos están en verdad más allá de toda pérdida.

Pero existe el estado llamado Satanás y, en esa dureza, los poetas tienen que apropiarse por su cuenta. Ya que Satanás es una conciencia pura o absoluta del ser obligada a haber admitido una íntima alianza con la opacidad. El estado de Satanás es, por consiguiente, una constante conciencia de dualismo, de estar atrapado en lo finito, no solamente dentro del espacio (en el cuerpo) sino dentro del tiempo de los relojes también. Ser puro espíritu y, sin embargo, conocer en uno mismo el límite de la opacidad; afirmar que uno tiene sus raíces antes de la Creación-Caída y, sin embargo, verse obligado a rendirse ante el número, el peso y la medida, esta es la situación del poeta fuerte, la imaginación capaz, cuando se enfrenta con el universo de la poesía, con las palabras que eran y han de ser él, el terrible esplendor del legado cultural. En nuestra época, la situación se vuelve más desesperada aún que en el siglo XVIII, perseguido por el fantasma de Milton, o que en el XIX, acosado por el de Wordsworth, y nuestros poetas actuales y futuros tienen solamente el consuelo de pensar en el hecho de que no ha surgido ninguna figura titánica desde Milton y Wordsworth, ni siquiera Yeats o Stevens.

Si examinamos la docena de influencias poéticas de primer orden antes de nuestro siglo, descubrimos rápidamente quién entre ellas figura como el gran Inhibidor, la Esfinge que estrangula hasta las más fuertes imaginaciones en la cuna: Milton. El lema de la poesía inglesa desde Milton fue pronunciado por Keats: "La Vida para él sería Muerte para mí." Esta mortal vitalidad de Milton es el estado de Satanás en él, y nos la muestra no tanto el personaje de Satanás en *Paradise Lost* como la relación editorial de Milton con su propio Satanás y su relación con todos los poetas fuertes del siglo XVIII y con casi la mayoría de los del siglo XIX.

Milton es el problema crucial de cualquier teoría o historia de las influencias poéticas en inglés; quizá más aún que Wordsworth, quien está más cerca de nosotros así como también de Keats, y que nos confronta con todo lo que resulta más problemático en la poesía moderna, lo cual quiere decir, en nosotros mismos. Lo que une a esta línea ruminadora —cuyo ancestro es Milton, Wordsworth su gran revisionista, y Keats y Wallace Stevens, entre otros, sus herederos dependientes— es una aceptación honrada de un verdadero dualismo, en contraposición al feroz deseo de sobreponerse a todos los dualismos, deseo que domina a la línea visionaria y profética desde la relativa dulzura del temperamento de Spenser hasta los diversos tipos de ferocidad de Blake, Shelley, Browning, Whitman y Yeats.

Esta es la voz auténtica de la línea ruminadora, la poesía de la pérdida, y también la voz del poeta fuerte que acepta su tarea, reuniendo lo que le queda:

Farewell happy fields

Where joy for ever dwells: Hail horror, hail  
 Infernal world, and thou profoundest Hell  
 Receive thy new Possessor; One who brings  
 A mind not to be chang'd by Place or Time,  
 The mind is its own place, and in it self  
 Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n,  
 What matter where, if I be still the same...? <sup>2</sup>

Estos versos, para la Escuela Angélica o de C. S. Lewis, representan la idiotez moral y tienen que ser recibidos en medio de la risa, si nos hemos recordado de empezar el día con nuestro Matutino Odio de Satanás. Sin embargo, si no somos tan refinados moralmente, es probable que esos versos nos conmuevan muchísimo. No se trata de que Satanás no esté equivocado, ya que, evidentemente, lo está. Hay una profunda emoción en sus palabras al decir: "si soy aún el mismo", pues no es el mismo, ni lo podrá ser nunca más. Pero Satanás lo sabe. Está adoptando un dualis-

mo heroico, en esta despedida consciente de la Alegría, un dualismo en el cual se basan todas las influencias poéticas post-miltonianas de la poesía inglesa.

Para Milton, toda experiencia de caída se basa inevitablemente en la pérdida, y el paraíso podía ser recobrado solamente por Un Hombre Grande y no por ningún poeta cualquiera. Sin embargo, el Gran Original de Milton, como él mismo se lo confesó a Dryden, era Spenser, quien le permite a su Colín un Paraíso de Poeta en el Libro VI de *The Faerie Queene*. Milton, como insisten tanto Johnson como Hazlitt, era incapaz de sufrir la angustia de las influencias, a diferencia de todos sus descendientes. Johnson hizo hincapié en el hecho de que, de todos los que habían tomado prestado de Homero, Milton era el que menos le debía, añadiendo lo siguiente: "Era un hombre que naturalmente pensaba por sí mismo, confiaba en sus propias habilidades y se mostraba desdenoso ante las ayudas o los obstáculos: no se negó a entrar en el pensamiento o en las imágenes de sus predecesores, pero no los buscó." Hazlitt, en una conferencia que oyó Keats —una influencia en la subsecuente noción keatsiana de la Capacidad Negativa— observó la gran capacidad de Milton para ingerir a sus precursores: "Al leer sus obras, nos sentimos bajo la influencia de un poderoso intelecto, que mientras más se acerca a los otros, más diferente de ellos se vuelve." ¿Qué quiso decir Milton, nos vemos obligados a preguntarnos, al nombrar a Spenser su Gran Original? Al menos esto: que en su Segundo Nacimiento, Milton renació al mundo caballeresco de Spenser y también que, cuando reemplazó lo que llegó a considerar como la ilusión unitaria de lo maravilloso spenseriano por una aceptación de un dualismo real como sufrimiento del ser, Milton conservó su sentido de Spenser como sentido del Otro, como el sueño de la Otredad que tienen que soñar todos los poetas. Podemos decir que, al apartarse de la aspiración unitaria de su propia juventud, Milton engendró la poesía que llamamos Romántica o de la Post-Ilustración, la poesía que toma por tema obsesivo

el poder de la mente sobre el universo de la muerte, o, dicho con las palabras de Wordsworth, el de hasta qué punto es la mente dueña y señora y el sentido externo el sirviente de su voluntad.

Ningún poeta moderno puede ser unitario, cualesquiera que sean sus creencias reconocidas. Los poetas modernos son necesariamente dualistas miserables, porque esta miseria, esta pobreza, es el punto de partida de su arte— Stevens habla con toda propiedad de “la profunda poesía de los pobres y los muertos.” Es posible que la poesía obtenga o no su propia salvación en un hombre; pero la poesía les llega solamente a aquellos que se encuentran en una horrenda necesidad imaginativa de ella, aun cuando entonces pueda llegarles como un terror. Y esta necesidad es aprendida mediante la experiencia que tiene el joven poeta o efebo de otro poeta, del Otro cuya funesta grandeza es aumentada por el hecho de que el efebo lo ve como una ardiente claridad contra un fondo de sombras, como ve al Tigre el Bardo de la Experiencia de Blake, o como Job ve a Leviatán y a Behemot, o Ahab a la Ballena Blanca o Ezequiel al Querubín Protector, puesto que todas estas son visiones de la Creación que se ha vuelto malévolas o atrapadora, de un esplendor que amenaza al Buscador Prometeico en el que todo efebo está a punto de convertirse.

Para Collins, para Cowper, para muchos Bardos de la Sensibilidad, Milton fue el Tigre, el Querubín Protector que le impedía a la nueva voz entrar en el Paraíso del Poeta. El emblema de esta discusión es el Querubín Protector. En el Génesis, él es el Ángel de Dios; en Ezequiel, el Príncipe de Tiro; en Blake, el Caído Tharmas y el Espectro de Milton; en Yeats, el Espectro de Blake. En esta discusión, es un pobre demonio con muchos nombres (tantos nombres cuantos poetas fuertes hay), pero lo llamo por ningún nombre en un primer momento, ya que todavía los hombres no han inventado un nombre definitivo para la angustia que les impide crear. Se trata de algo que convierte a los hombres en víctimas y no en poetas, de un

demonio de la discursividad y de las continuidades sombrías, de un pseudoexegeta que vuelve los escritos en Escrituras. No puede estrangular la imaginación, porque nada puede lograr hacer eso y, de todos modos, es demasiado débil para estrangular algo. El Querubín Protector puede ir disfrazado de Esfinge (como iba disfrazado el Espectro de Milton en las pesadillas de la Sensibilidad), pero la Esfinge (cuyas obras son poderosas) tiene que ser hembra (o al menos un macho hembra). El Querubín es macho (o al menos una hembra macho). La Esfinge propone enigmas y estrangula y resulta autodestruida al fin; pero el Querubín sólo protege, es decir, aparece solamente para obstaculizar la marcha, y lo único que puede hacer es ocultar. Pero la Esfinge está en medio del camino y tiene que ser apartada de su sitio. El resolvidor de enigmas está en cada poeta fuerte cuando éste emprende su búsqueda. Es la alta ironía de la vocación poética el hecho de que los poetas fuertes puedan realizar la tarea más grande y fracasen ante la menor. Empujan a un lado la Esfinge (si no, no podrían ser poetas, al menos no por más de un volumen), pero no pueden poner al descubierto al Querubín. Hombres más corrientes (y algunas veces los poetas más débiles) pueden poner al Querubín lo suficientemente al descubierto como para poder vivir (aunque no logren escoger la Perfección de la Vida), pero se acercan a la Esfinge sólo corriendo el riesgo de morir por estrangulación.

Porque la Esfinge es natural, pero el Querubín está más cerca de lo humano. La Esfinge es la angustia sexual, pero el Querubín es la angustia de la creación. La Esfinge se encuentra en el camino que conduce a los orígenes, mientras que el Querubín se halla en el camino hacia la posibilidad, cuando no hacia la realización. Los buenos poetas caminan con facilidad hacia atrás —de allí su profunda alegría como elegíacos—, pero muy pocos se han abierto a la visión. Poner al Querubín al descubierto no exige tanto poder como persistencia, falta de remordimientos y una constante vigilancia, ya que el agente que obstruye la creatividad no

cae en un "sueño de piedra" tan fácilmente como la Esfinge. Emerson pensó que el poeta descifraba los enigmas de la Esfinge al percibir una identidad en la naturaleza, o simplemente se entregaba a la Esfinge, si se veía acribillado por diversos particulares que no tenía la esperanza de poder integrar. La Esfinge, como lo comprendió Emerson, es la naturaleza y el enigma de nuestra emergencia de la naturaleza, lo cual equivale a decir que la Esfinge es lo que los psicoanalistas han llamado la Escena Primordial. Pero, ¿qué es la Escena Primordial para un poeta como poeta? Es el coito de su Padre Poético con la Musa. ¿Fue engendrado allí? No, allí no lograron engendrarlo. El poeta tiene que ser autoengendrado; tiene que engendrarse a sí mismo en la Musa madre. Pero la Musa es tan perniciosa como la Esfinge o el Querubín Protector, y es posible que se identifique con cualquiera de los dos, aunque más corrientemente con la Esfinge. El poeta fuerte no logra engendrarse—tiene que esperar a su Hijo, quien lo definirá como él ha definido a su propio Padre Poético. Engendrar aquí significa usurpar y es la labor dialéctica del Querubín. Al entrar aquí en el corazón de la aflicción, tenemos que mirarlo de cerca.

¿Qué protege el Querubín en el Génesis, en Ezequiel, en Blake? Génesis, 3:24: "Arrojó, pues, al hombre; y puso delante del jardín de Edén los querubines y la llama de la espada flameante para guardar el camino del árbol de la vida." Los rabinos entendieron que los querubines en este pasaje simbolizan el terror ante la *presencia* de Dios; para Rashi, son los "Angeles de la destrucción". Ezequiel, 28: 14-16, nos ofrece un texto más feroz:

Tú eras el querubín protector (*mimshach*, "que se extendía ampliamente", según Rashi); y yo te había puesto en el monte santo de Dios, y caminabas entre piedras de fuego. Fuiste perfecto en tu conducta desde el día en que fuiste creado, hasta el día en que se halló en ti la iniquidad. Por la amplitud de tu comercio se

ha llenado tu interior de violencia y has pecado. Por eso yo te he tratado como impío, echándote del monte de Dios, y te he exterminado, oh querubín protector, de en medio de las piedras de fuego.

Aquí Dios ataca al príncipe de Tiro, que es un querubín porque los querubines en el tabernáculo y en el Templo de Salomón extienden sus alas por encima del arca para protegerla, así como el príncipe de Tiro protegió una vez el Edén, jardín de Dios. Blake es un profeta más feroz todavía contra el Querubín Protector. Para Blake, Voltaire y Rousseau eran los querubines protectores de Vala, siendo Vala la belleza ilusoria del mundo natural y siendo sus servidores los profetas de la ilustración naturalista. En la "breve epopeya" de Blake llamada *Milton*, el Querubín Protector está entre el hombre realizado, que es a un tiempo Milton, Blake y Los y la emanación o la amante. En el *Jerusalem* de Blake, el Querubín está como un agente obstaculizante entre Blake-Los y Jesús. Por lo tanto, la respuesta a qué protege el Querubín es la siguiente: en Blake, todo lo que la naturaleza misma protege, cubriéndolo; en Ezequiel, la riqueza de la tierra, pero mediante la paradoja blakeana de *parecer ser esas riquezas*; en el Génesis, la Puerta Oriental, el Camino hacia el Arbol de la Vida.

¿Entonces el Querubín Protector separa? No; no tiene el poder de hacerlo. La Influencia Poética no es una separación, sino una victimización; es la destrucción del deseo. El emblema de la Influencia Poética es el Querubín Protector porque el Querubín simboliza lo que más tarde llegó a ser la categoría cartesiana de la *extensividad*, y por ello es descrito como *mimshach*, "que se extiende ampliamente". No es mera casualidad que Descartes, sus compañeros y discípulos sean los más encarnizados enemigos de la visión poética de tradición romántica, puesto que la *extensividad* cartesiana es la categoría básica del dualismo moderno (en contraposición al paulino), del asombroso abismo que existe entre nosotros y el objeto. Descartes veía los objetos como



espacio localizado; la ironía de la visión romántica es la de haberse rebelado contra Descartes, pero, excepto en Blake, no fue muy lejos— Wordsworth y Freud siguen siendo dualistas cartesianos para quienes el presente es un pasado precipitado y la naturaleza un continuum de espacios localizados. Estas reducciones cartesianas del tiempo y el espacio nos trajeron además el infortunio del aspecto negativo de la influencia poética, de la *influencia* en el reino de la literatura,<sup>3</sup> como influjo de una epidemia de angustia. En vez de la radiación de un fluido etéreo, recibimos el flujo poético de un poder oculto ejercido por los hombres, y no por las estrellas sobre los hombres; “oculto” por ser invisible e insensible. Si se corta la mente como *intensividad* y se la separa del mundo externo como *extensividad*, la mente aprenderá —como nunca antes— su propia soledad. El melancólico meditador solitario se pone a negar su filiación y su hermandad, así como el Urizen de Blake, que es una sátira del *Genio* cartesiano, es el arquetipo del poeta fuerte afligido por la angustia de la influencia. Si existen dos mundos disyuntivos —uno de ellos una enorme máquina matemática extendida en el espacio y otro compuesto por espíritus no extendidos y pensantes— entonces empezaremos a ubicar nuestras angustias hacia atrás a lo largo de ese continuum extendido en el pasado, y nuestra visión del Otro se volverá más grande aún cuando el Otro es colocado en el pasado.

El Querubín Protector es, pues, un demonio de la continuidad; su funesto encanto aprisiona al presente en el pasado y reduce el mundo de las diferencias a una gris uniformidad. La identidad del pasado y el presente es una sola cosa con la identidad esencial de todos los objetos. Este es el “universo de la muerte” de Milton y con él la poesía no puede vivir, ya que todo poeta tiene que saltar, tiene que ubicarse en un universo discontinuo y tiene que hacer ese universo (como Blake) si no lo puede encontrar. La discontinuidad es libertad. Los profetas y los analistas avanzados la proclaman, y en ello Shelley y los fenome-

nólogos están de acuerdo: “Predecir, verdaderamente presagiar, es todavía un don de aquellos que poseen el futuro en el sentido total y no restringido de esa palabra, el sentido de lo que está viniendo hacia nosotros, y no lo que es resultado del pasado.” Esto lo dice J. H. Van den Berg en su *Metablética*. En *A Defence of Poetry* de Shelley, que Yeats con toda razón consideró como el más profundo discurso sobre la poesía en lengua inglesa, la voz profética anuncia la misma libertad: “Los poetas son los hierofantes de una inspiración no aprehendida; los espejos de las gigantescas sombras que arroja sobre el presente la futuridad.”

“Prueba a Dios mediante el agotamiento” es lo que dice Samuel Beckett con respecto a “Pues, no soy mi propio hijo” en su poema *Whoroscope*, monólogo dramático pronunciado por Descartes. El triunfo de Descartes se produjo en una visión literal, no necesariamente amistosa hacia las demás imaginaciones. Las protestas en contra de la reductividad cartesiana nunca terminan, como si fueran un constante tributo involuntario a él. Los contados excelentes poemas de Samuel Beckett escritos en inglés son demasiado sutiles para protestar abiertamente, pero constituyen una fuerte plegaria por la discontinuidad.

Sin embargo, no existe un prejuicio cartesiano abierto contra los poetas análogo al de la polémica platónica contra su escritura. Descartes, en sus *Meditationes de prima philosophia*, pudo incluso escribir: “Podría parecer extraño que opiniones de peso se encuentren en las obras de los poetas en vez de en las de los filósofos. La razón de esto es que los poetas escribieron movidos por el entusiasmo y la imaginación; hay en nosotros semillas de sabiduría, como hay fuego en el pedernal; los filósofos las sacan por medio de la razón, mientras que los poetas las extraen con su imaginación y por ello brillan más intensamente.” El mito o abismo cartesiano de la conciencia tomó, sin embargo, el fuego del pedernal y atrapó a los poetas en lo que Blake llamó ferozmente una “ficción hendida”, con las alternativas de Idealis-

mo y Materialismo, ambas antipoéticas. Al limpiarse, la filosofía se ha lavado su gran dualismo, pero toda la gigantesca línea que va de Milton a Yeats y a Stevens sólo tenía su propia tradición, la Influencia Poética, para decirles que "tanto el Idealismo como el Materialismo son respuestas a una pregunta inadecuada". Yeats y Stevens, tanto como Descartes (o Wordsworth), se esforzaron para ver con la mente y no sólo con el ojo corporal; Blake, el único anti-cartesiano genuino, también consideró ese esfuerzo una ficción hendida y satirizó la Dióptrica cartesiana oponiéndole su Vórtice al del Mecanicista. Estamos ahora dispuestos a conceder que el Mecanicismo tenía su nobleza desesperada; Descartes quería salvar los fenómenos por medio de su mito de la *extensividad*. Un cuerpo asumía una forma definida, se movía dentro de un área fija y era dividido dentro de esa área; y así conservaba su integridad en un devenir estrictamente limitado. Esto establecía el mundo o diversidad de sensaciones *dadas* a los poetas, y de allí podía comenzar la visión wordsworthiana, surgiendo de su encierro hasta llegar al éxtasis impuesto por la otra reducción que Wordsworth decidió llamar Imaginación. La diversidad de las sensaciones en *Tintern Abbey* se aísla más aún y luego se disuelve en un continuum fluido, en el que los bordes de las cosas, las cosas fijas y definidas, se diluyen dentro de una aprehensión "más elevada". Las protestas de Blake contra el wordsworthianismo, protestas que resultan más efectivas aún debido a los elogios que Blake hace de la poesía de Wordsworth, están basadas en su horror de la ilusión impuesta, de ese éxtasis que es una reducción. En toda la teoría cartesiana de los vórtices, todo movimiento tenía que ser circular (no habiendo vacío por el que la materia pudiera desplazarse) y toda materia debía ser susceptible de más reducción (no había átomos, por lo tanto). Para Blake, éstos eran los movimientos circulares de los Molinos de Satanás, que molían vanamente en su imposible tarea de reducir los Particulares Diminutos, los Átomos de la Visión que no podían ser divididos. En la

teoría blakeana de los vórtices, el movimiento circular es una autocontradicción; cuando el poeta se encuentra en el ápice de su propio Vórtice, los círculos cartesianos-newtonianos se disuelven en la lisa llanura de la Visión, y los Particulares se destacan, cada uno por sí mismo, y no se destaca otra cosa. Blake no desea salvar los fenómenos, así como tampoco se une al programa de los que tratan de "salvar las apariencias", en el sentido trazado por Owen Barfield, quien ha tomado la frase de Milton. Blake es el teórico de la salvación, o aspecto revisionista, de las Influencias Poéticas, del impulso que trata de echar fuera al Querubín Protector en medio de las piedras de fuego.

Los visionarios franceses, por estar tan cercanos al hechizo de Descartes, tan cerca de la Sirena cartesiana, han trabajado con otro ánimo, el del humor serio y elevado, la ironía apocalíptica, que culmina en la obra de Jarry y sus discípulos. El estudio de las Influencias Poéticas es necesariamente una rama de la Patafísica, y alegremente confiesa su deuda para con "... la Ciencia de las Soluciones Imaginarias." Como el Los de Blake, bajo la influencia de Urizen, el gran cartesiano, cae violentamente en nuestra Creación-Caída, se *desvía* bruscamente, y esta parodia del *clinamen* lucreciano, este cambio del destino al capricho superficial, es, con terminante ironía, *toda* la individualidad de la creación urizénica, de la visión cartesiana como tal. El *clinamen* o desvío brusco, que es el equivalente urizénico de los desdichados errores de re-creación hechos por el demiurgo platónico, es necesariamente el concepto básico de la teoría de las Influencias Poéticas, puesto que lo que separa a cada poeta de su Padre Poético (y lo salva, por medio de la separación) es una instancia del revisionismo creador. Tenemos que darnos cuenta de que el *clinamen* proviene siempre de un sentido patafísico de lo arbitrario. El poeta coloca a su precursor y desvía su propio contexto de tal manera que los objetos visionarios, junto con su intensidad más elevada, se disuelven en el continuum. En relación con el heterocosmo de su precursor, el poeta tiene una sensación extreme-



cedora de lo arbitrario, de la igualdad, o de la igual casualidad de todos los objetos. Esta sensación *no es reductiva*, ya que es el continuum, el contexto de ubicación, lo que se vuelve a ver y es convertido en lo visionario; es traído hacia la intensidad de los objetos cruciales, que luego se "disuelven" en ella, de una manera opuesta a la wordsworthiana, en la que "se disuelven en la luz del día común". La patafísica demuestra ser verdaderamente exacta; en el mundo de los poetas, todas las regularidades son en realidad "excepciones regulares"; la *recurrencia* de visión es ella misma una ley que rige excepciones. Si cada acto de visión determina una ley particular, entonces la base de la espléndidamente horrible paradoja de las Influencias Poéticas está seguramente anclada; el nuevo poeta decide la *ley particular* del precursor. Si toda interpretación creadora tiene que ser necesariamente una mala interpretación, tenemos que aceptar esta evidente absurdidad. Se trata de una absurdidad del más elevado tono, la absurdidad apocalíptica de Jarry, o de toda la empresa de Blake.

Demos, pues, el salto dialéctico: la mayoría de las llamadas interpretaciones "exactas" de la poesía son peores que errores; quizá sean solamente lecturas erróneas más o menos creadoras, ya que, ¿no es cada lectura necesariamente un *clinamen*? ¿No deberíamos, por lo tanto, con esto en mente, tratar de renovar el estudio de la poesía volviendo una vez más a las cosas fundamentales? Ningún poema tiene fuentes y ningún poema simplemente alude a otro. Los poemas son escritos por hombres y no por Esplendores anónimos. Mientras más fuerte es un hombre, más grandes serán sus resentimientos y más osado su *clinamen*. Pero, ¿a qué precio, nosotros lectores, debemos renunciar a nuestro propio *clinamen*?

Propongo, no una nueva poética, sino una crítica práctica totalmente diferente. Renunciemos a la fracasada empresa de tratar de "entender" cualquier poema individual como una entidad en sí misma. Emprendamos, en su lugar, la búsqueda que nos lleve a aprender a leer cualquier poema

como una mala interpretación consciente de su poeta *como poeta* de un poema precursor o de la poesía en general. Comprendamos cada poema por medio de su *clinamen* y así "comprenderemos" ese poema de una manera que no ha de adquirir comprensión gracias a la pérdida del poder del poema. Digo esto con el mismo ánimo con que Pater rechazó el famoso análogo orgánico de Coleridge. Pater pensó que Coleridge (quizás involuntariamente) despreciaba la pena y el sufrimiento que sentía el poeta al acabar su poema, congojas al menos parcialmente debidas a la angustia de las influencias, congojas inseparables del significado del poema.

Borges, al comentar los sublimes y aterradores sentimientos de Pascal ante su Pavorosa Esfera, comparó a Pascal con Bruno, quien en 1584 todavía podía reaccionar con exultación ante la revolución copernicana. En setenta años, llega la senescencia: Donne, Milton y Glanvill ven decadencia donde Giordano Bruno sólo encontraba alegría en los progresos del pensamiento. Como lo resume Borges, "en aquel siglo desanimado, el espacio absoluto que inspiró los hexámetros de Lucrecio, el espacio absoluto que había sido una liberación para Bruno, fue un laberinto y un abismo para Pascal". Borges no se lamenta del cambio, ya que también Pascal logra lo Sublime. Pero los poetas fuertes, a diferencia de Pascal, no existen para aceptar aflicciones; no pueden estar contentos con el hecho de adquirir lo Sublime a un precio tan elevado. Como el mismo Lucrecio, optan por el *clinamen* como libertad. Esto es lo que dice Lucrecio:

Quando los átomos caen directamente hacia abajo por su propio peso a través del espacio vacío, en ciertos momentos y lugares indeterminados *se desvían bruscamente* una nada con respecto a su curso, pero lo suficiente para poder llamar a esto un cambio de dirección. Si no fuera por este brusco desvío, todo

caería hacia abajo como gotas de lluvia a través del abismo del espacio. No ocurriría ningún choque y no se crearía ningún impacto de átomo sobre átomo. La naturaleza, por lo tanto, no habría creado nada...

Pero el hecho de que la mente misma no sienta ninguna necesidad interna de establecer cada acto suyo y obligarlo a sufrir en una desamparada pasividad, se debe al pequeño desvío brusco de los átomos en cierto momento o lugar no determinados.

Al contemplar el *clinamen* de Lucrecio, podemos entender la ironía final de las Influencias Poéticas y llegar al punto del círculo de donde partimos. El *clinamen* entre el poeta fuerte y su Padre Poético es realizado por todo el ser del poeta posterior, y la verdadera historia de la poesía moderna sería la descripción pormenorizada de esos bruscos desvíos revisionistas. Para el patafísico puro, el desvío es maravillosamente gratuito; Jarry, después de todo, era capaz de considerar la Pasión como una carrera de bicicletas cuesta arriba. El estudioso de las Influencias Poéticas está obligado a ser un patafísico impuro; tiene que entender que el *clinamen* ha de ser considerado siempre como si fuera intencional e involuntario simultáneamente: la Forma Espiritual de cada poeta y el gesto gratuito que hace cada poeta cuando su cuerpo cayente choca contra el fondo del abismo. Las Influencias Poéticas son el pasaje de los Individuos a través de los Estados, según el lenguaje de Blake, pero el pasaje se hace malamente cuando no es un desvío brusco. El poeta fuerte dice en realidad: "Parece que he dejado de caer; ahora *estoy caído* y, por consiguiente, yazgo aquí en el Infierno"; pero, mientras dice esto, está pensando: "Mientras caía, me desvié y, por consiguiente, yazgo aquí en un Infierno mejorado por mis propias acciones."

## NOTAS

1. "... las hembras-machos, las Formas de Dragón, / la Religión escondida en la Guerra, un Dragón rojo y una Ramera escondida. / Todos éstos se ven en la Sombra de Milton, que es el Querubín Protector..." Traduzco *Covering Cherub* por Querubín Protector siguiendo las versiones españolas de la Biblia. Como lo explica el propio Bloom más adelante, la palabra hebrea *mimshach* se presta a cierta ambigüedad, pero, no hay que olvidar que lo que cubre algo puede muy bien protegerlo. (N. del T.)
2. "Adios campos dichosos / donde por siempre mora la alegría: Salve, horror; salve, / Mundo infernal, y tú, profundísimo Infierno, / Recibe a tu nuevo Poseedor; a uno que tiene / La mente ya decidida a no ser alterada por Lugar o Tiempo, / La mente es su propio lugar, y en ella el ser / Puede construir un Cielo del Infierno, un Infierno del Cielo, / ¿Qué importa dónde, si soy aún el mismo...?".
3. El término *influenza*, corrientísimo en inglés para referirse a la gripe, es muy poco usado en español, salvo en los medios médicos. Proveniente del italiano *influenza* (y éste del latín medieval *influentia*) es evidentemente, un doblote del inglés *influence*. Por ello lo he dejado tal cual. (N. del T.)