

Harold Bloom

LA ANGUSTIA
DE LAS INFLUENCIAS

Traducción
FRANCISCO RIVERA

Home Arca Editora

Harold Bloom

LA ANGUSTIA
DE LAS INFLUENCIAS

Traducción
FRANCISCO RIVERA

Home Arno Ediciones

Harold Bloom

LA ANGUSTIA
DE LAS INFLUENCIAS

Traducción
FRANCISCO RIVERA

Monte Ávila Editores

*Y era una marquilla que existían
en el Padre sin conocerlo*

DESPUÉS 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 decirlo 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 euforia y habría sido devorada por la dulzura, de no haber llegado a cierto límite y habérselo 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 fuerza".



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



INTRODUCCION

Una meditación sobre la Prioridad y una Sinopsis

ESTE BREVE libro ofrecè una teorìa de la poesìa por medio de una descripci3n de la influencia poética, o sea, la historia de las relaciones intrapoéticas. Uno de los fines de esta teorìa 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 poesìa, 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 imaginaci3n capaz se apropian de lo que encuentran. Pero no se consigue nada sin pagar un precio, y la apropiaci3n implica las inmensas angustias de sentirse deudor, ya que ¿existe algùn 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 vehemente 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 engendrada 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 antirománticos, 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,¹ 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. *Apoftades*, 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 piezas 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.)



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 reunir 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 trastocador 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 derivó 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...¹

Sabemos, como lo sabía Blake, que las Influencias Poéticas son una ganancia y una pérdida, inseparablemente entretreídas 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 pervers-

sidad 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. . . ?²

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 Colin 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 desdeñoso 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 malévola 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 Angel 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 resolovedor 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 "Ángeles 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 *influenza* en el reino de la literatura,³ 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 plegaría 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 estreme-

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 metafísica 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, compara 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:

Cuando 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."

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 doblete del inglés *influenza*. Por ello lo he dejado tal cual. (N. del T.)



DOS

En toda obra de genio reconocemos nuestros propios pensamientos rechazados, que regresan a nosotros con cierta alienada majestad.

Emerson



TESERA O COMPLETAMIENTO Y ANTITESIS

LÉI POR primera vez el ensayo de Nietzsche *Sobre las ventajas y las desventajas de la historia para la vida* en octubre de 1951, cuando comencé mis estudios de postgrado en la Yale University. El ensayo me pareció castigador entonces y ahora me hiere más cada vez que lo vuelvo a leer.

Las más asombrosas obras pueden ser creadas; la muchedumbre de seres históricamente neutros siempre estará en su lugar, dispuesta a examinar al autor con la ayuda de su largo telescopio. El eco se oye inmediatamente, pero siempre bajo la forma de "crítica", aun cuando el crítico no haya soñado con la posibilidad de esa obra ni siquiera unos momentos antes. Nunca llega a tener influencia, sino solamente crítica; y la crítica misma no tiene influencia, sino que suscita otra crítica. Y así llegamos a pensar en el hecho de que es una señal de fracaso la presencia de muchos críticos. En realidad, todo sigue como antes, incluso ante la presencia de esa "influencia": los hombres hablan un poco mientras una cosa es nueva, y luego pasan a otra cosa nueva, y mientras tanto hacen lo que siempre han hecho. El entrenamiento histórico de nuestros críticos les impide tener una influencia en el verdadero sentido de la palabra, una influencia sobre la vida y la acción.

Para despreciar la crítica no se necesita a un Nietzsche, y el desprecio de este pasaje no me afligió cuando lo leí por primera vez, así como tampoco me aflige ahora. Pero su definición implícita de la "influencia" crítica tiene que ser una carga para los críticos siempre. Nietzsche, al igual que Emerson, es uno de los grandes negadores de la angustia-como-influencia, del mismo modo que Johnson y Coleridge se encuentran entre sus más decididos afirmadores, así como W. J. Bate (siguiendo a Johnson y a Coleridge) es su más importante estudioso reciente. A pesar de todo lo cual, creo que mi comprensión de la angustia de las influencias les debe más a Nietzsche y a Emerson, quienes, evidentemente, no la sintieron, que a Johnson y a Coleridge y a su admirable estudioso, Bate. Nietzsche, como él mismo siempre insistió, fue el heredero de Goethe en su extrañamente optimista negativa a considerar el pasado poético primordialmente como un obstáculo para las nuevas creaciones. Goethe, como Milton, absorbió a sus precursores con un entusiasmo que evidentemente excluía toda angustia. Nietzsche les debía a Goethe y a Schopenhauer tanto como Emerson a Wordsworth y a Coleridge; pero Nietzsche, como Emerson, no sintió el escalofrío de verse oscurecido por la sombra de un precursor. Las "influencias", para Nietzsche, significaban vitalización. Pero las influencias, y, de manera más precisa, las influencias poéticas, han sido una maldición más bien que una bendición, desde la época de la Ilustración en adelante. Donde han vitalizado, han realizado una lectura errónea, un acto consciente y perverso de revisionismo.

Nietzsche, en su *Ocaso de los Idolos*, nos da su concepto del genio:

Los grandes hombres, como las grandes épocas, son explosivos en los que está almacenada una tremenda fuerza; para que puedan existir, tiene que haber la condición de que, histórica y fisiológicamente, durante un largo tiempo, se haya recogido, almacenado, ahorrado y preservado mucho para ellos, y que no haya habido

ninguna explosión durante un largo período. Una vez que las tensiones en las masas se han vuelto demasiado grandes, entonces el estímulo más accidental basta para convocar al mundo al "genio", la "acción", el gran destino. Poco importan entonces el ambiente, o la época, o el "espíritu de los tiempos" o la "opinión pública".

El genio es *fuerte*; su época es *débil*. Y su fuerza agota a los que siguen sus pasos, no a él. El genio los *inunda*, y, en recompensa, Nietzsche insiste en ello, ellos comprenden mal a su benefactor (aun cuando, de acuerdo con la descripción de Nietzsche, me siento tentado a decir no su benefactor, sino su calamidad).

Goethe, quien puede ser considerado como el abuelo de Nietzsche, así como Schopenhauer puede ser considerado como su padre, observa en su *Teoría de los colores* que "incluso los modelos perfectos tienen un efecto inquietante porque nos llevan a saltar los tramos necesarios de nuestra formación, con el resultado, en la mayoría de los casos, de que nos alejamos muchísimo de lo correcto y caemos en infinitos errores." Pero, en otro lugar, Goethe confiesa su convicción de que los modelos son solamente espejos del ser de todos modos: "Ser amado por lo que se es constituye la gran excepción. La gran mayoría ama en otro ser sólo lo que le presta, su propio ser, su versión de él." Tenemos que recordar que Goethe creía en lo que él llamaba, con encantadora ironía, la pubertad recurrente, o como él lo expresó amablemente: "El individuo tiene que ser arruinado una vez más". ¿Con qué frecuencia?, queremos preguntar algunas veces, acongojados también por la insistencia goethiana en ser influido por todo posible hundimiento: "Todo lo que es grande nos moldea desde el momento en que nos damos cuenta de él." Esta fórmula es terrible en sus consecuencias para la mayoría de los poetas (y la mayoría de los hombres). Pero Goethe, en su autobiografía, fue capaz de escribir un pasaje como el siguiente,

que sólo un Milton entre los poetas ingleses de la post-Ilustración, y sólo un Emerson entre los americanos, habrían sentido la tentación de aprobar. Solamente un poeta que se consideraba a sí mismo como literalmente incapaz de sentir la angustia de la creación podría decir esto:

Desde luego, es un asunto tedioso y a veces melancólico esta superconcentración en nosotros mismos y en lo que nos daña y nos hace bien. Pero, considerando, por una parte, la ominosa idiosincrasia de la naturaleza humana y, por otra parte, la infinita diversidad de maneras de vivir y de placeres, es un auténtico milagro que el género humano desde hace mucho tiempo no se haya labrado su propia destrucción. Tiene que ser que la naturaleza humana está dotada de una tenacidad y una flexibilidad peculiares que le permiten vencer todo lo que toca o toma para sí, o, si la cosa se opone a la asimilación, al menos volverla inocua.

Esto es más verdadero con respecto a la naturaleza goethiana que con respecto a la humana. "Todo talento tiene que desplegarse peleando", observa Nietzsche, y su visión de Goethe es la de un luchador por la *Totalidad*, hasta contra las formulaciones de Kant. Sin embargo, para Nietzsche, Goethe es otra victoria sobre lo meramente humano: "se disciplinó a sí mismo hasta alcanzar la totalidad, se *creó* a sí mismo." ¿Cómo debemos comprender semejante afirmación? Primero que todo, tenemos que pensar que está enteramente basada en la asombrosa autoconfianza del propio Goethe, quien dijo: "¿Acaso los logros de los predecesores y contemporáneos de un poeta no le pertenecen? ¿Por qué no debería atreverse a coger las flores donde las encuentra? Sólo haciendo que las riquezas de los demás se vuelvan nuestras podemos darle algo grande al mundo." O, de manera aún más intensa, a Eckermann: "Se habla muchísimo acerca de la originalidad, pero ¿qué significa? Tanto pronto como nacemos, el mundo empieza a influir en nosotros y la cosa sigue hasta que morimos. Y,

de todos modos, ¿qué podemos realmente llamar nuestro, salvo la energía, la fuerza y la voluntad?" Pero, me siento impelido a murmurar, al leer esto, que, para un poeta, la angustia de la influencia tiene precisamente que ver con la energía, la fuerza y la voluntad. ¿Se trata de cosas propias o de las emanaciones de otro, del precursor? Thomas Mann, un gran enfermo de la angustia de las influencias, y uno de los grandes teóricos de esa angustia, sufrió más agudamente por el hecho de que Goethe no hubiera sufrido de ella de ningún modo, como se dio cuenta el propio Mann. Buscando una señal de esa angustia en Goethe, Mann encontró una sola pregunta en el *Westöstlicher Diwan*: "¿Vive un hombre cuando los demás también viven?". La pregunta turbó a Mann mucho más que a Goethe. El gárrulo empresario musical del *Doktor Faustus*, Herr Saul Fitelberg, pronuncia una de las obsesiones centrales de la novela cuando le dice a Leverkühn: "Ud. insiste en lo incomparable de cada caso personal. Paga tributo a una arrogante unicidad personal, y quizá tenga que hacerlo. "¿Vive un hombre cuando los demás viven?" En su libro acerca de la génesis del *Doktor Faustus*, Mann confiesa su angustia al recibir el *Glasperlenspiel* de Hesse mientras estaba trabajando en la composición de su tardía obra maestra. En su diario, escribió: "Que se le recuerde a uno que no está solo en el mundo, siempre desagradable", y luego añadió: "Se trata de otra versión de la pregunta de Goethe: "¿Vivimos entonces cuando otros viven?" El lector puede quizá sonreírse ante la vanidad de la grandeza y quizá murmurar: "Nosotros, los individuos encantadores, no nos queremos entre sí", pero el asunto es desgraciadamente profundo y Mann lo sabía muy bien. En su poderoso ensayo sobre *Freud y el futuro*, Mann se acerca muchísimo al sombrío ensayo de Nietzsche sobre el uso correcto de la historia (que Mann volvió a leer más tarde para usarlo en *Faustus*). Dice Mann: "El ego de la antigüedad y su conciencia de sí misma eran diferentes a los nuestros, menos exclusivos, menos claramente definidos." La vida podía ser "imitación", en el sentido de la identi-

cación mítica, y podía encontrar la "autorrevelación, la sanción y la consagración" en la renovación de una identidad anterior. Siguiendo (como pensaba) a Freud, mientras invocaba la ejemplar vida de Goethe y refiriéndose sutilmente a su propio patrón de *imitatio* Goethe, Mann nos da una versión del siglo XX de la superación por parte de Nietzsche de la angustia de las influencias. Cito todo este pasaje del ensayo de Mann, porque me parece único en relación con las actitudes del siglo XX hacia las aflicciones que causan las influencias:

El infantilismo, o, dicho con otras palabras, la regresión a la infancia, ¡qué papel desempeña en nuestra vida este elemento genuinamente psicoanalítico! Qué importancia tiene en la formación de la vida del ser humano, pues actúa, en verdad, del modo como lo hemos descrito: como identificación mítica, como supervivencia, como un volver a poner los pies en las huellas que ya hemos dejado. El vínculo con el padre, la imitación del padre, el juego de ser el padre y la transferencia de las imágenes sustitutos de padre a un tipo más elevado y más desarrollado, ¡de qué manera estos rasgos infantiles actúan sobre la vida del individuo para marcarla y darle forma! Uso la palabra "forma", ya que para mí, hablando con toda la seriedad del caso, el elemento más placentero de lo que llamamos educación (*Bildung*), la formación del ser humano,¹ es precisamente esta poderosa influencia de admiración y amor, esta infantil identificación con la imagen paterna elegida desde la más profunda afinidad. El artista en particular, un ser apasionadamente infantil y poseído por el juego, puede hablarnos acerca del efecto misterioso, pero, después de todo, evidente que esa infantil imitación tiene en su propia vida, en su productiva conducción de una carrera que, mirándolo bien, es frecuentemente sólo una reanimación del héroe en condiciones temporales y personales muy diferentes y con muy diferentes medios, digámoslo así. La *imitatio*

Goethe, con sus periodos wertherianos y willhelmeis-
terianos y su viejo periodo de *Faustus* y el *Diwan*,
puede todavía formar y misticamente moldear la vida
de un artista, surgiendo de su inconsciente, pero llegan-
do, como ocurre siempre con los artistas, a una son-
riente, infantil y profunda conciencia.

Todo lo que importa en las relaciones entre el efebo y el precursor se encuentra en este pasaje, con la única excep-
ción de lo que más importa: la inescapable melancolía, la
angustia que hace inevitables las lecturas erróneas. El
desvío de Mann con respecto a Goethe es la negación pro-
fundamente irónica de que sea necesario ningún desvío. Su
interpretación errónea de Goethe es precisamente la de leer
su propio genio paródico, su propio tipo de ironía cariñosa,
en su precursor. En su gran esfuerzo por pintar la *Bildung*,
su novela sobre José, Mann nos da la memorable figura de
Tamar, quien ama a Judá en nombre de una idea y asesina
a sus hijos en busca de una idea. "Era", escribe Mann,
"una nueva base para el amor, que existía por primera vez:
un amor que emana no de la carne, sino de una idea, de
modo que puede ser llamado demoníaco." Tamar aparece
tarde en la historia, pero está segura del lugar en la historia
que ella ha de obligar a la historia a crear para ella. Tamar
es un símbolo (como el autor quizá se diera cuenta aun
cuando fuese parcialmente, pues era un gran ironista) del
propio Mann, así como también de cualquier artista que
sienta con suficiente intensidad la injusticia de su época
de haberle quitado la prioridad. La Tamar de Mann sabe
instintivamente que el significado de una cópula es sólo
otra cópula, así como Mann sabe que no se puede escribir
una novela sin recordar otra novela. "El olvido", había
insistido Nietzsche, "es una propiedad de toda acción", y
había proseguido a citar la frase de Goethe de que el
hombre de acción era un hombre sin conciencia. Y, así,
Nietzsche podía añadir, el hombre de acción, el verdadero
poeta, "también es un hombre sin conocimientos: olvida

la mayoría de las cosas con el objeto de hacer una; es injusto hacia lo que se halla atrás y solamente reconoce una ley, la ley de lo que va a ser". Nada —tengo que insistir en ello— podría ser más noble y más autoengañosamente falso que esa insistencia por parte de Nietzsche, la insistencia de un poeta que se siente desesperadamente atemorizado de la ironía. Esa ironía surge en un terrible y mordaz pasaje en el ensayo sobre la historia en el que Nietzsche protesta con mucha fuerza contra la filosofía hegeliana de la historia:

La creencia de que uno ha llegado tarde al mundo es, de todos modos, dañina y degradante; pero debe aparecer tremenda y devastadora cuando eleva a nuestro rezagado a la divinidad, gracias a un diestro movimiento de la rueda, como verdadero significado y objeto de toda creación pasada, y cuando su consciente miseria es colocada en alto como perfección de la historia del mundo.

No tomemos en cuenta el hecho de que esa ironía es dirigida contra Hegel, ya que su verdadero objeto es la angustia de las influencias que lleva Nietzsche por dentro. "Estoy convencido", nos dice sabiamente Lichtenberg, "de que una persona no sólo se ama a sí misma en las demás, sino que también se odia a sí misma en los otros." Los grandes negadores de las influencias —Goethe, Nietzsche, Mann, en Alemania; Emerson y Thoreau, en los Estados Unidos; Blake y Lawrence, en Inglaterra; Pascal, Rousseau y Hugo, en Francia— son hombres importantes que, al mismo tiempo, fueron vastísimos campos para la angustia de las influencias, así como también lo fueron los grandes afirmadores del hecho, desde Samuel Johnson hasta Coleridge y Ruskin, en Inglaterra, y los poetas fuertes de varias de las últimas generaciones en esos cuatro países.

Montaigne nos pide que busquemos en nosotros mismos para que aprendamos "que nuestros deseos privados, en su mayoría nacen y son alimentados a costa de los demás." Montaigne, aún más que Johnson, es el gran realista de la

angustia de las influencias, al menos hasta Freud. Montaigne nos dice (siguiendo a Aristóteles) que Homero fue el primero y el último de los poetas. Algunas veces, al leer a Pascal, pensamos que él temía que Montaigne hubiese sido el primero y último de los verdaderos moralistas. Pascal escribió malhumorado: "No es en Montaigne, sino en mí mismo, donde encuentro todo lo que encuentro en él", afirmación que resulta divertida cuando consultamos una buena edición de Pascal y estudiamos la inmensa lista de "pasajes paralelos" que demuestran una deuda tan general que constituye un escándalo. Pascal, tratando de refutar a Montaigne al mismo tiempo que lleva sus ropas, es como Matthew Arnold cuando se mofa de Keats mientras escribe *The Scholar Gipsy* y *Thyrsis* con una dicción, un tono y un ritmo sensual total e inconscientemente robados de las Grandes Odas.

Kierkegaard, en *Temor y Temblor*, confiesa, con una confianza maravillosa, pero absurdamente apocalíptica, que quien está dispuesto a trabajar engendra a su propio padre. Por mi parte, creo que se halla más cerca de los hechos reales la frase aforística de Nietzsche: "Cuando uno no tiene un buen padre, es necesario que se lo invente." Temo que la angustia de las influencias, de la que todos sufrimos, seamos o no poetas, tiene que ser examinada primero que todo en sus orígenes, en los tremendos pantanos que Freud llamó, con un ingenio realmente desesperado, "la historia de amor familiar". Pero, antes de entrar a esos funestamente encantados terrenos, me detengo en la "angustia" misma para alcanzar ciertos conocimientos necesarios.

Freud, al definir la angustia, habla de "Angst vor Etwas." La angustia *ante* algo es evidentemente un tipo de expectativa, como el deseo. Podemos decir que la angustia y el deseo son las antinomias del efebo o poeta incipiente. La angustia de la influencia es la angustia ante la expectativa de *ser inundado*. Lacan insiste en el hecho de que el deseo es solamente una metonimia, y es posible que lo contrario de ese deseo, la angustia de la expectativa, también sea una metonimia. El efebo que teme a sus precursores como

le temería a una inundación está tomando una parte vital por el todo, siendo éste todo lo que constituye su angustia creadora, el agente espectral obstruyente que existe en todo poeta. Sin embargo, esta metonimia apenas tiene que ser evitada; todo buen lector *desea* ahogarse, pero si el poeta se ahoga, se convierte *solamente en lector*.

Cada día vivimos más y más en una época en la que las descripciones inocuas de la angustia son productos fácilmente vendibles en el mercado y alegremente consumidos. Sólo un análisis de la angustia le añade, en este siglo, algo de valor, a mi parecer, al legado que nos han dejado los moralistas clásicos y los pensadores románticos, y esa contribución se la debemos evidentemente a Freud. Primero que todo, Freud nos recuerda que la angustia es algo que se siente, pero que se trata de un estado de no placer diferente a la aflicción, el dolor o simplemente la tensión mental. La angustia, dice, es una falta de placer acompañada de fenómenos eferentes o de descarga a lo largo de caminos definidos. Estos fenómenos de descarga alivian "el aumento de excitación" que se encuentra en la base de la angustia. El primer aumento de excitación puede ser el trauma del nacimiento, que, en sí mismo, puede ser una respuesta a nuestra primera situación de *peligro*. El uso que Freud hace del término "peligro" nos recuerda nuestro temor universal de la dominación, de encontrarnos atrapados por la naturaleza en nuestro cuerpo como si éste fuera un calabozo, en ciertas situaciones de fatiga nerviosa.² A pesar de que rechazara la descripción que daba Rank del trauma del nacimiento como algo biológicamente sin fundamento, Freud siguió preocupado por lo que llamó "cierta predisposición para la angustia por parte del recién nacido." La separación de la madre, análoga a la angustia de castración que aparece más adelante, "causa" un aumento de tensión proveniente de la no satisfacción de las necesidades", siendo las "necesidades" aquí vitales para la economía de la autoconservación. La angustia de la separación es, por lo tanto, una angustia de la exclusión, y rápidamente se une

a la angustia de la muerte, o al temor del ego por el superego. Esto conduce a Freud a las proximidades de su definición de las neurosis de compulsión, que se deben al terror del superego, y nos alienta a explorar el análogo compulsivo de la melancolía de los poetas, es decir, la angustia de las influencias.

Cuando un poeta experimenta la encarnación *qua* poeta, también experimenta angustia hacia cualquier peligro que pueda *acabarlo* como poeta. La angustia de las influencias es tan terrible porque es tanto una especie de angustia de separación como el comienzo de una neurosis compulsiva o temor de una muerte que es personificada por el superego. Los poemas, podemos especular analógicamente, pueden ser considerados (humorísticamente) como descargas motoras en respuesta al aumento de excitación de la angustia de las influencias. Los poemas, como siempre nos lo ha asegurado la crítica, tienen que dar placer. Pero, a pesar de la insistencia de toda la tradición de la poesía y del Romanticismo en particular, la poesía no es dada *por* el placer, sino por la falta de placer de una situación peligrosa, la situación de angustia de la que la congoja de las influencias forma una parte tan importante.

¿Qué justifica esta radical relación entre el nacimiento humano y poético, entre la angustia biológica y la creadora? Para encontrar una justificación tenemos que caminar por un terreno sombrío y demoníaco, en medio de la tristeza de los orígenes, desde donde el arte surge de un éxtasis chamánico y la miseria de nuestro ancestral temor a la mortalidad. Debido al hecho de que mis intereses son los del crítico en ejercicio que busca una manera más novedosa y más intensa de leer poemas, pienso que ese retorno a los orígenes es ineluctable, aun cuando sea desagradable. Lo que mantiene unidos varios poemas rivales y, sin embargo, los mantiene separados, es una relación antitética que surge, en primer lugar, del elemento primordial de la poesía; y ese elemento, lamentablemente, es la adivinación, o sea, la desesperación de tratar de presagiar peligros para el ser,

provenientes sea de la naturaleza, de los dioses, de los demás o, en verdad, del ser mismo. Y, es preciso que añada que, para el poeta *como poeta*, estos peligros también provienen de otros poemas.

Existen muchas teorías acerca de los orígenes de la poesía. La que más me convence y, al mismo tiempo, la que más me repele es la de Vico; pero la repulsión se debe a mi predilección por el humanismo romántico y profético, así es que tengo que ponerla a un lado. Sin embargo, Emerson, el gran manantial americano del humanismo romántico y profético, es curiosamente viconiano en sus teorizaciones sobre los orígenes de la poesía, lo cual acepto como un estímulo. Para Vico, como lo observó Auerbach, no puede haber conocimiento sin creación. Los hombres primitivos de Vico son descritos aptamente por Auerbach como "nómadas originalmente solitarios que vivían en una promiscuidad desordenada en medio del caos de una naturaleza misteriosa y por ello mismo horrible. No tenían facultad de razonamiento; sólo tenían sensaciones muy fuertes y un poder de imaginación que los hombres civilizados apenas pueden comprender." Para gobernarse, los primitivos de Vico crearon un sistema de magia ceremonial que fue lo que Vico llamó un "poema severo". Estos primitivos, gigantes de la imaginación, eran poetas, y su sabiduría ceremonial era lo que todavía buscamos bajo el nombre de "sabiduría poética". Sin embargo, y esto no molestó a Vico, esa sabiduría, ese formalismo mágico, era cruel y egoísta, necesariamente. Las formas gigantescas que inventaron la poesía son los equivalentes antropológicos de los brujos, los curanderos y los chamanes, cuya vocación es la supervivencia y la enseñanza a otros de cómo sobrevivir. Para Vico, la sabiduría poética está basada en la adivinación, y cantar equivale — sencillamente e incluso etimológicamente — a presagiar. El pensamiento poético es proléptico, y a la Musa invocada bajo el nombre de Memoria se le implora que ayude al poeta a recordar el futuro. Los chamanes regresan al caos primordial, en sus terribles y totales iniciaciones, con el objeto de hacer

que sea posible la creación auténtica; pero en las sociedades que ya no son primitivas, esos retornos son raros. Desde los órficos griegos hasta nuestros contemporáneos, los poetas viven en culturas culpables, en las que el formalismo mágico de la sabiduría poética de Vico es obligatoriamente inaceptable. Empédocles podría cronológicamente ser considerado como el último poeta para quien la adivinación era algo literal. Es decir, Empédocles creía que se había vuelto un dios al convertirse en un augur de grandísimos éxitos. Comparados con este descaro, poetas fuertes como Dante, Milton y Goethe parecen estar consumidos por la angustia de las influencias, aun cuando parezcan estar milagrosamente libres de ella cuando los comparamos con los principales poetas románticos y modernos.

Curtius, en su famosa descripción de las Musas, las considera como un problema de devaluación o reemplazamiento históricos, como también de continuidad, y considera que su significación fue "vaga" incluso para los griegos. Pero Vico es muy preciso con respecto a la significación de las Musas en lo relacionado con su concepto del Carácter Poético:

Los poetas eran propiamente llamados divinos en el sentido de adivinos, de *divinari*, adivinar o predecir. Su ciencia era llamada Musa, definida por Homero como el conocimiento del bien y del mal, es decir, la adivinación... La Musa, por lo tanto, ha debido ser en un principio propiamente la ciencia de la adivinación por medio de los auspicios... Urania, cuyo nombre proviene de *ouranos*, cielo, y significa "la que contempla los cielos" para de allí sacar los auspicios... Se supone que tanto ella como las demás Musas eran hijas de Júpiter (puesto que la religión fue el origen de todas las artes de la humanidad, siendo Apolo, considerado como el dios principal de la adivinación, la deidad que las preside), y "cantan" en el sentido en que los verbos latinos *canere* y *cantare* significan "predecir".

Creo que estas frases (que he tomado de diversos pasajes de Vico) tienen oscuras consecuencias para cualquier estudio de los poetas y la poesía. La angustia poética le implora a la Musa ayuda en la adivinación, término que quiere decir predecir y posponer lo más posible la muerte del poeta, como poeta y (quizá secundariamente) como hombre. El poeta perteneciente a cualquier cultura culpable no puede iniciarse a sí mismo en un nuevo caos; está obligado a aceptar su falta de prioridad en el campo de la creación, lo cual quiere decir que tiene que aceptar también un fracaso en la adivinación como la primera de muchísimas muertes que predicen la extinción final y total. Su palabra no es solamente suya y su Musa ha puteado con muchos antes que él. Ha llegado tarde a la historia, mientras que ella siempre ha ocupado una posición central en esa historia, y él teme con toda razón que su inminente catástrofe es sólo una más en el rosario de aflicciones de la Musa. ¿Cuál es su sinceridad hacia ella? Mientras más tiempo vive con ella, más pequeño se vuelve, como si pudiera probar que es hombre sólo mediante el agotamiento. El poeta cree querer a su Musa debido a su anhelo de adivinación, que le ha de garantizar tiempo suficiente para realizarse, pero su único anhelo es una nostalgia por una casa tan amplia como su espíritu y, por consiguiente, no quiere a su Musa de ninguna manera. *The Mental Traveller* de Blake nos muestra cuál es el verdadero amor que existe entre el poeta y la Musa. Sin embargo, ¿qué tiene de válido la nostalgia del poeta en ese amor? El poeta yerra en su busca de imagos, pues la Musa nunca ha sido su madre ni el precursor su padre. Su madre fue su idea o concepto de su propia sublimidad, y su padre no habrá de nacer hasta que él mismo no haya encontrado su efebo principal, quien retrospectivamente habrá de engendrarlo en la Musa, quien, finalmente y sólo entonces, habrá de convertirse en madre suya. Ilusión tras ilusión, ya que la tierra, como Moneta, la musa de Keats le asegura, está justificada sin todo ese sufrimiento, sin la imposición de la historia de amor familiar en las tradi-

ciones de la poesía. Sin embargo, la carga está todavía allí. Nietzsche, el profeta del vitalismo, quien comenzó deplorando el abuso de la historia, grita: "¿Te pido acaso que seas una planta o un fantasma?", y todo poeta fuerte responde: "Tengo que ser ambas cosas."

Quizá, pues, podamos reducirlo todo diciendo que el poeta joven se ama a sí mismo en la Musa y teme que ella se odie a sí misma en él. El efebo no puede saber que es un inválido de la *extensividad* cartesiana, un joven en medio del horror de descubrir su propio e incurable caso de continuidad. Cuando ya se ha convertido en un poeta fuerte y ha aprendido a comprender su dilema, trata de exorcizar la necesaria culpa de su falta de gratitud convirtiendo a su precursor en una versión impura del poeta posterior. Pero también esto es un autoengaño y una trivialidad, porque lo que hace el poeta fuerte es transformarse a sí mismo en una versión impura de sí mismo y luego confundir las consecuencias con la figura del precursor.

Freud distingue entre dos fases del romance familiar, una en la que el niño se imagina ser un niño cambiado por otro y otra en la que cree que su madre ha tenido muchos amantes en el lugar de su padre. El movimiento entre las dos fantasías es sugestivamente reductivo, ya que la noción de un origen más elevado y de un destino frustrado produce imágenes de degradación erótica. Blake, al insistir que Tirzah o la Necesidad fue madre sólo de su lado mortal, encontró (como sucede casi siempre) una dialéctica de distinciones que lo liberó de las preocupaciones del romance familiar. Pero la mayoría de los poetas, como la mayoría de los hombres, sufren de alguna versión del romance familiar cuando luchan para definir su relación más ventajosa con su precursor y su Musa. El poeta fuerte, como el gran hombre hegeliano, es tanto héroe como víctima de esa relación. La inmolación ha aumentado a medida que la historia procede porque la angustia de las influencias es más intensa en los casos en que la poesía es más lírica, más subjetiva y proviene directamente de la personalidad. Según la opinión de Hegel,

un poema es solamente un preludio a la percepción religiosa y, en un poema lírico avanzado, el espíritu se halla tan separado de lo sensual que el arte está a punto de disolverse en la religión. Pero ningún poeta fuerte, en medio de la búsqueda de su primera juventud, puede (como poeta) aceptar esa opinión de Hegel. Y la historia no es ningún consuelo, y muchísimo menos para él, de su inmolación.

Si no quiere ser inmolado, el poeta fuerte tiene que "rescatar" a su amada Musa de sus precursores. Desde luego, el poeta "sobrestima" a la Musa, considerándola como única e irremplazable, ya que, ¿de qué otra manera puede estar seguro de que él es único e irremplazable? Freud observa secamente que "el apremiante deseo en el inconsciente de algo irremplazable frecuentemente se resuelve en una interminable serie en la realidad", un modelo que prevale particularmente en la vida amorosa de muchos poetas, o quizás en la de cualquier hombre o mujer de la era post-romántica que esté dotado con la maldición de una imaginación fuerte. "Algo", añade Freud, "que en la conciencia aparece como dos contrarios, frecuentemente aparece en el inconsciente como un todo unido", observación a la cual tendremos que volver cuando nos aventuremos en el abismo de las significaciones antitéticas. En la totalidad de la imaginación del poeta, la Musa es la madre y la ramera al mismo tiempo, ya que la más amplia fantasmagoría que urdimos con nuestros necesariamente egoístas intereses es el romance familiar, que podría ser llamado el único poema que hasta las naturalezas no poéticas componen constantemente. Pero, para comprender que la difícil relación del poeta con su precursor y su Musa es una versión más extrema de esta enfermedad común y corriente, tenemos que volver a Freud y encontrarlo en uno de sus momentos de mayor circunspección. Tenemos que citar un largo pasaje de su más oscura sabiduría:

Cuando un niño oye decir que les debe la vida a sus padres, sus sentimientos de ternura se mezclan con un anhelo de ser grande e independiente, de modo que le da forma al deseo de compensar a sus padres por ese regalo y corresponderles con uno de igual valor. Es como si el muchacho dijera desafiantemente: "No quiero nada de papá; le voy a pagar todo lo que ha gastado en mí." Entonces urde una fantasía en la que le salva la vida a su padre en una ocasión peligrosa, acción por medio de la cual está en paz con él, y esta fantasía bastante corriente se desplaza hacia el Emperador, el Rey o cualquier otro gran hombre, después de lo cual puede pasar a la conciencia e incluso es usada por los poetas. En la medida en que tiene que ver con el padre, esa actitud desafiante de la fantasía de la "salvación" pesa más que los sentimientos de ternura, que corrientemente son dirigidos hacia la madre. La madre le dio vida al niño y no resulta fácil reemplazar este don único con algo de igual valor. Por medio de un leve cambio de significado, que fácilmente se produce en el inconsciente, comparable con la manera como diversos matices de significación se van fundiendo gradualmente entre sí para constituir concepciones conscientes, el rescate de la madre adquiere el significado de darle un hijo o de hacer uno para ella, uno como uno mismo desde luego... todos los instintos, los amorosos, los agradecidos, los sensuales, los desafiantes, los autoafirmativos y los independientes son gratificados en el deseo de convertirse en el *padre de uno mismo*.

Para que esto nos sirva como modelo del romance familiar entre los poetas, tiene que ser transformado de modo que hagamos hincapié menos en la paternidad fálica y más en la *prioridad*, ya que la mercancía en la que trafica el poeta, su autoridad, su propiedad, gira en torno de la prioridad. Los poetas poseen y son aquellos en lo que se convierten

primero nombrándolo. En verdad, todos siguen la intuición de Valéry, cuando insistía en que el hombre fabrica por medio de la abstracción, por medio de una acción que *saca* la cosa *del* cosmos y del tiempo, de modo que ésta pueda ser llamada suya y convertirse en un lugar donde está prohibido entrar. Todas las búsquedas del período post-ilustración, es decir, todos los romanticismos habidos y por haber, son búsquedas que tratan de reengendrar el propio ser, para que éste se vuelva el Gran Original. Viajamos para abstraernos mediante la fabricación. Pero donde ya la tela ha sido tejida, viajamos para destejerla. Desgraciadamente, en el arte, la búsqueda es más ilusoria todavía que en la vida. La identidad se retira de nosotros en nuestra vida mientras más la perseguimos, pero, a pesar de ello, tenemos razón en no dejarnos persuadir de que es inalcanzable. Geoffrey Hartman observa que, en un poema, la búsqueda de identidad tiene cierto parecido con el engaño, ya que la búsqueda siempre funciona como un mecanismo formal. Eso es parte de la agonía del hacedor, parte de por qué las influencias constituyen una angustia tan profunda para los poetas fuertes y los impelen a efectuar una inclinación o sesgo innecesarios en su obra. Nadie puede soportar ver su propia lucha interior como un mero artificio; sin embargo, el poeta, al escribir su propio poema, está obligado a ver la afirmación contra la influencia como una búsqueda ritualizada de identidad. ¿Puede el seductor decirle a su Musa: "Señora, mi engaño me lo imponen las exigencias formales de mi arte"?

Nuestras congojas como lectores no pueden ser idénticas a las aflicciones de los poetas, y ningún crítico llega a hacer ninguna afirmación justa y digna de prioridad. Al instar a la crítica a que se vuelva más "antitética", solamente la insto a que tome un camino que ya ha sido tomado. En relación con los poetas, no somos efebos en lucha con los muertos, sino, más bien, necrománticos que nos esforzamos para oír cantar a los muertos. Estos poderosos muertos son nuestras Sirenas, que sin embargo no cantan para castrarnos.

Mientras escuchamos, tenemos que recordar las congojas de las Sirenas mismas, las angustias que, saliendo de ellas, se convierten en angustias para los demás, aun cuando no para nosotros mismos.

Empleo el término "antitético" en su significado retórico: la yuxtaposición de ideas contrarias en estructuras, frases o palabras equilibradas o paralelas. Yeats, siguiendo a Nietzsche, usó el término para describir cierto tipo de hombre, el buscador que va en pos de su contrario. Freud lo empleó para dar cuenta de los significados opuestos de las palabras primarias:

...la extraña tendencia del funcionamiento onírico de pasar por alto la negación y expresar contrarios con idénticos medios de representación... esta costumbre del funcionamiento onírico... corresponde exactamente a una peculiaridad de las lenguas más antiguas que conocemos... En esas palabras compuestas, conceptos contradictorios son combinados de manera totalmente intencional, no con el fin de expresar, mediante la combinación de ambos, el significado de uno de sus contradictorios miembros, que por sí solo habría significado lo mismo... En la concordancia entre esa peculiaridad del funcionamiento onírico... y esto... podemos ver una confirmación de nuestra suposición con respecto al carácter regresivo y arcaico de la expresión onírica del pensamiento...

No podemos dar por sentado que la poesía sea una neurosis de compulsión. Pero la relación de toda la vida del efebo con el precursor sí que lo es. Un intenso grado de ambivalencia caracteriza la neurosis compulsiva y de esa ambivalencia surge un modelo de expiación salvadora que, en el proceso de lectura errónea poética, se convierte en un pseudorritual que establece la sucesión de las fases en el ciclo de vida poética de los hacedores fuertes. Angus Fletcher, el demoníaco alegorista, observa brillantemente que el lenguaje de tabús de los poetas es el vocabulario freudiano

de "las palabras primarias antitéticas". En su estudio sobre Spenser, Fletcher caracteriza al buscador romántico como alguien que exige "un espacio mental, un vacío referencial, que él llena con sus propias visiones". El buscador, que encuentra todo el espacio ya lleno con las visiones de su precursor, recurre al lenguaje del tabú, para desmontar un espacio mental para sí mismo. Es este lenguaje de tabús, este uso antitético de las palabras primarias del precursor, lo que debe servir de base a la crítica antitética.

Como estudiosos de las Influencias Poéticas, pasamos ahora a la *tésera* o eslabón, un tipo diferente y más sutil de cociente revisionista. Según la *tésera*, el poeta posterior aporta lo que su imaginación le dice que completaría el poema precursor que de otra manera estaría "truncado", un "completamiento" que es una lectura errónea del mismo modo como lo es un desvío revisionista. Tomo el término *tésera* del psicoanalista Jacques Lacan, cuya propia relación revisionista con Freud puede ser considerada como un ejemplo de *tésera*. En su *Discours de Rome* (1953), Lacan cita una observación de Mallarmé, donde el poeta francés "compara el uso corriente del lenguaje con el uso de una moneda cuyos anverso y reverso ya sólo presentan efigies desgastadas y que las gentes se pasan de mano en mano 'en silencio'". Aplicando esto al discurso, por más reducido que sea, del sujeto analítico, Lacan dice: "Esta metáfora basta para recordarnos que la Palabra, aun en los casos en que está completamente desgastada, conserva su valor de *tésera*." El traductor de Lacan al inglés, Anthony Wilden, comenta que esta alusión tiene que ver con la función de *tésera* como señal de reconocimiento o 'contraseña'. La *tésera* fue empleada en las antiguas religiones en las que la unión de trozos de una vasija rota era usada para reconocer a los iniciados."³ En el sentido de eslabón que completa, la *tésera* representa el intento de cualquier poeta posterior para persuadirse a sí mismo (y a nosotros) de que el Mundo del precursor estaría desgastado si no fuera redimido por

el efebo y convertido en un Mundo nuevamente llenado y ampliado.

Stevens abunda en *téseras*, ya que el completamiento anti-tético es su relación básica con sus precursores americanos románticos. Al final de *The Sleepers*, en su versión definitiva, Whitman identifica la noche con la madre:

I too pass from the night,
I stay a while away O night, but I return to you again
and love you.

Why should I be afraid to trust myself to you?
I am not afraid, I have been well brought forward by you,
I love the rich running day, but I do not desert her in
whom I lay so long,
I know not how I came of you and I know not where I go
with you, but I know I came well and shall go well.
I will stop only a time with the night, and rise betimes,
I will duly pass the day O my mother, and duly return
to you.⁴

Stevens completa antitéticamente a Whitman en *The Owl in the Sarcophagus*, su elegía por su amigo Henry Church, la cual puede ser leída de la mejor manera como una gran *tésera* en relación con *The Sleepers*. Mientras Whitman identifica la noche y la madre con la buena muerte, Stevens establece una identidad entre la buena muerte y una visión materna más amplia, opuesta a la noche porque contiene todas las pruebas memorables de cambio, de lo que hemos visto en nuestra larga jornada, a pesar de que ella haya transformado lo visto en conocimiento:

She held men closely with discovery,
Almost as speed discovers, in the way
Invisible change discovers what is changed,
In the way what was has ceased to be what is.
It was not her look but a knowledge that she had.
She was a self that knew, an inner thing,
Subtler than look's disclaiming, although she moved

With a sad splendor, beyond artifice,
Impassioned by the knowledge that she had,
There on the edges of oblivion.

O exhalation, O fling without sleeve
And motion outward, reddened and resolved
From sight, in the silence that follows her last word⁵

Parece ser verdad que los poetas ingleses se desvían de sus precursores, mientras que los norteamericanos más bien se esfuerzan por "completar" a sus padres. Los ingleses son más genuinamente revisionistas unos de otros, mientras que nosotros (o, al menos, la mayoría de nuestros poetas post-mersonianos) tenemos la tendencia a ver a nuestros padres como personas que no han sido suficientemente osadas. Sin embargo, ambos modos revisionistas reducen las cosas en relación con los precursores. Y es esta reductividad lo que creo que nos ofrece insinuaciones más amplias para la crítica práctica, para la interminable búsqueda de "cómo leer".

Con "reductividad" quiero decir el tipo de lectura errónea que constituye una mala interpretación radical en la que el precursor es considerado como un excesivo idealizador, como se puede observar de modo notable en los escritos de Yeats sobre Blake y Shelley, de Stevens sobre todos los románticos de Coleridge a Whitman y de Lawrence sobre Hardy y Whitman, para sólo mencionar a los más fuertes de entre los poetas modernos de lengua inglesa. Sin embargo, me asombra encontrar este modelo de reductividad donde quiera que los efebos comentan a sus precursores, desde los románticos tardíos hasta el momento presente, y no solamente en los períodos invernales de Stevens y otros poetas modernos. Shelley fue un escéptico y una especie de visionario materialista; Browning, su efebo, fue un creyente y un feroz idealista en metafísica; sin embargo, Browning, al escribir acerca de Shelley, es un reductor que insiste en "corregir" el excesivo idealismo metafísico de su padre en poesía. A medida que los poetas se desvían brusca-

mente hacia abajo en el tiempo, se engañan a sí mismos creyendo que son más tenaces que sus precursores. Este fenómeno está relacionado con la absurdidad crítica que alaba a cada nueva generación de bardos por encontrarse un tanto más cerca del lenguaje ordinario de los hombres corrientes y molientes de lo que estuvo la generación anterior. El estudio de las influencias poéticas y de las malas interpretaciones salvadoras debería ayudarnos a liberarnos de estos mitos absurdos (o cotilleo envejecido) de la pseudo-historia literaria.

Propongo, pues, un uso más positivo del estudio de las lecturas erróneas, una crítica práctica antitética opuesta a todos los métodos críticos primarios que actualmente están de moda. Rousseau observa que ningún hombre puede gozar plenamente de su ser sin la ayuda de los demás, y una crítica antitética tiene que basarse en ese descubrimiento, siendo el mayor motivo de metaforizar de cada poeta fuerte. Malraux dice que "todo invento es una respuesta", lo cual yo interpreto como un ataque contra la aplastante confianza en sí mismo de Leonardo, quien fue capaz de afirmar que "es un pobre discípulo quien no sobrepasa a su maestro." Pero el tiempo ha oscurecido esa confianza y es preciso que volvamos a darnos cuenta del hecho de que el arte ha sido amenazado por el gran arte durante mucho tiempo y profundamente y de que nuestros poetas han llegado muy tarde a formar parte de la historia.

Todos los métodos críticos que se autodenominan primarios vacilan entre la tautología, en la que el poema es y significa por sí mismo, y la reducción, en la que el poema significa algo que no es en sí mismo un poema. La crítica antitética tiene que empezar negando tanto la tautología como la reducción, una negación que se expresa de la mejor manera afirmando que el significado de un poema sólo puede ser un poema, pero *otro poema, un poema distinto del poema*. Y no un poema escogido con arbitrariedad total, sino cualquier poema central de un precursor indudable, aun cuando el efebo *no haya leído nunca* ese poema. Los estudios

de las fuentes son totalmente impertinentes en este campo; estamos tratando con palabras primarias, pero sentidos antitéticos, y las mejores interpretaciones erróneas de un efebo pueden muy bien ser de poemas que nunca ha leído.

"Sé yo, pero no yo" es la paradoja que implícitamente le ofrece el precursor al efebo. De manera menos intensa, su poema le dice al poema descendiente: "Sé como yo, pero no como yo". Si no hubiera maneras de subvertir estas obligaciones mutuamente excluyentes, todo efebo se convertiría en una versión poética del esquizofrénico. Como dicen los prácticos de la comunicación humana, siguiendo a Gregory Bateson, las obligaciones mutuamente excluyentes "tienen que ser desobedecidas para ser obedecidas; si se trata de una definición del ser o del otro, la persona así definida es ese tipo de persona solamente si no lo es, y no lo es si lo es." Un individuo que se encuentra en una situación de obligaciones mutuamente excluyentes es castigado por tener percepciones correctas. "El mandato paradójico... pone en bancarrota la posibilidad misma de elección, nada es posible y se pone en movimiento una serie oscilante que se perpetúa a sí misma" (ver *Pragmatics of Human Communication* de Watzlawick, Beavin y Jackson).

Ahora bien, debería estar claro que estoy invocando solamente un análogo, pero lo que he llamado la perversidad del efebo, sus movimientos revisionistas de *clinamen* y *tésera*, es precisamente lo que mantiene esa situación de obligaciones contradictorias en su condición de análogo en vez de identidad. Si el efebo desea evitar un exceso de determinación, tiene que renunciar a la percepción correcta de los poemas que más aprecia. Puesto que la poesía (como el funcionamiento onírico) es regresiva y arcaica de todos modos, y puesto que el precursor nunca es absorbido como parte del superego (el Otro que nos dirige), sino que forma parte del ello, es "natural" que el efebo *interprete erróneamente*. Hasta el funcionamiento onírico es un mensaje o una traducción, y, por eso, cierto tipo de comunicación; pero

un poema es comunicación reflexionadamente torcida, vuelta del revés. Es una *traducción equivocada* de sus precursores. A pesar de todos sus esfuerzos, siempre será una diáda y no una mónada, pero una diáda en rebelión contra el horror de la comunicación en una sola dirección, es decir, de la doble obligación fantasmática de luchar con los poderosos muertos. Sin embargo, los poetas más fuertes merecen un panegírico en este punto de la Caída hacia abajo y hacia afuera de las Influencias Poéticas.

Con "influencias poéticas" no quiero decir la transmisión de ideas e imágenes de los poetas anteriores a los posteriores. Esto es en verdad sencillamente "algo que ocurre" y si esa transmisión les causa angustia a los poetas posteriores, se trata simplemente de un asunto de temperamento y circunstancias. Este tipo de transmisión produce bastante material para los buscadores de fuentes y biógrafos y muy poco tiene que ver con lo que me interesa. Las ideas y las imágenes pertenecen a la discursividad y a la historia y apenas son únicas en la poesía. Sin embargo, la actitud de un poeta, su Palabra, su identidad imaginativa, todo su ser, *tienen* que ser únicos para él, y tienen que seguir siendo únicos, o el poeta, como poeta, perece, aunque haya logrado su renacimiento en una encarnación poética. Pero esa actitud fundamental pertenece también a su precursor del mismo modo que la naturaleza fundamental de cualquier hombre le pertenece también a su padre, por más transformada o vuelta del revés que aparezca. El temperamento y las circunstancias, por más afortunados que sean, no sirven de nada aquí en este universo y conciencia postcartesianos, donde no hay fases intermedias entre la mente y la naturaleza externa. El enigma de la Esfinge, para los poetas, no es simplemente el enigma de la Escena Primordial y el misterio de los orígenes humanos, sino el más oscuro enigma de la prioridad imaginativa. No basta con que el poeta resuelva el enigma; el poeta tiene que persuadirse a sí mismo (y a su idealizado lector) de que el enigma no habría sido formulado sin él.

Sin embargo, acepto finalmente (porque tengo que aceptarlo) el hecho de que existe una importante excepción representada por los poetas *más fuertes* de la post-Ilustración, ya que estos pocos poetas (Milton, Goethe, Hugo) fueron los luchadores modernos más triunfantes en la batalla contra los muertos. Pero quizá sea ésta la manera de definir a los más grandes, a pesar de que parezcan débiles al lado de Homero, Isaías, Lucrecio, Dante y Shakespeare, quienes existieron antes del hundimiento cartesiano, la inundación de un modo mayor de conciencia. La tarea del crítico ante la mala interpretación poética es expuesta de manera sumamente profunda por Kierkegaard en su panegírico de Abraham:

Todos serán recordados, pero cada uno se hizo grande en proporción a su expectativa. Uno se hizo grande esperando lo posible; otro, esperando lo eterno, pero el que esperó lo imposible fue el más grande de todos. Todos serán recordados, pero cada uno fue grande en proporción a la grandeza de aquello contra lo que luchó.

Es probable que Kierkegaard tenga la última palabra en esto, para castigar al crítico infiel; sin embargo, ¿cuántos poetas por venir merecen este gran mandato? ¿Quién podrá soportar este pesado esplendor y cómo lo reconoceremos cuando llegue? A pesar de lo cual, oigamos a Kierkegaard:

Quien no trabaja no se gana el pan, sino que permanece engañado, así como los dioses engañaron a Orfeo con una figura etérea en lugar de su amada, y lo engañaron por ser afeminado, por no ser valiente, por ser un tañedor de cítara y no un hombre. Aquí no vale nada tener a Abraham por padre, ni tener diecisiete antepasados. Quien no trabaja tiene que fijarse en lo que está escrito acerca de las doncellas de Israel, porque da a luz sólo viento; pero el que está dispuesto a trabajar da a luz a su propio padre.

Sin embargo, el padre de Kierkegaard aquí es Isaías, maravilloso poeta fuerte, y el texto citado destroza donde Kierkegaard busca consuelo. Quizá la última palabra la tenga la angustia de las influencias después de todo y la profecía de Isaías acerca del retorno de los precursores. Lo siguiente no angustió a Kierkegaard, pero es motivo de consternación para los poetas:

Como una mujer preñada, que se acerca al momento del parto, y siente dolor, y grita en medio de sus dolores, así nos hemos sentido ante ti, oh Señor.

Hemos estado preñados, hemos sentido dolores, y hemos parido viento; no hemos causado ninguna liberación en la tierra; tampoco han caído los habitantes del mundo.

Tus muertos vivirán; junto con mi cuerpo muerto se levantarán. Despertad y cantad, vosotros que moráis en el polvo: porque vuestro rocío es como el rocío de las hierbas, y la tierra arrojará fuera a los muertos.

N O T A S

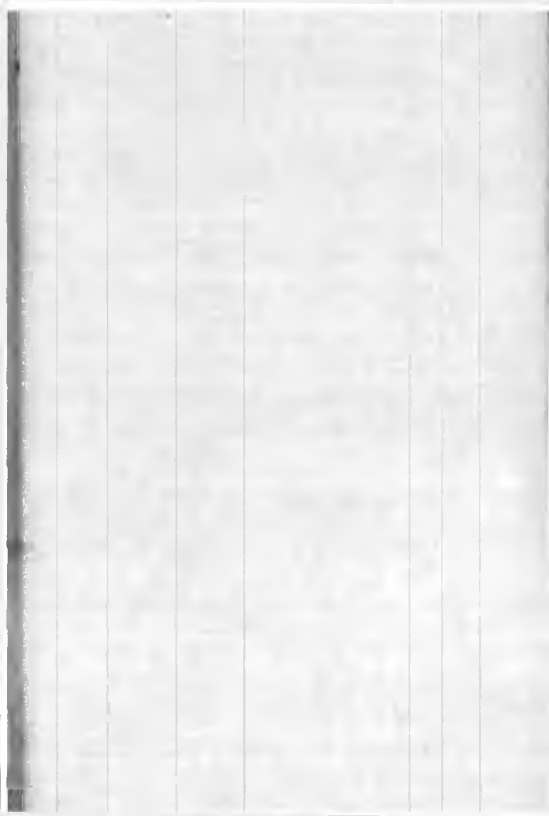
1. El término alemán empleado por Thomas Mann y que Bloom pone entre paréntesis, *Bildung*, es normalmente traducido al inglés por *education*, ya que esta lengua, desgraciadamente, no posee un vocablo como *formación*, que es un equivalente perfecto de traducción de la palabra alemana. *Bildung*, formación, entrenamiento, aprendizaje, etc., está relacionada con *Bild*, cuadro, figura, imagen, representación, efigie, etc., es decir, forma plástica, y es por ello por lo que Mann puede jugar con los diversos conceptos relacionados. (N. del T.)

2. Traduzco *stress* por "fatiga nerviosa", corriendo el riesgo de no ser entendido por los consumidores de Valium y/o los adictos a libros de psicología mal traducidos del inglés. (N. del T.)
3. Véase nota 1 de la Introducción. (N. del T.)
4. Yo también voy más allá de la noche,/ Me mantengo alejado un rato oh noche,/ pero regreso a ti una vez más y te quiero./ ¿Por qué habría de tener miedo de confiarme en ti?/ No tengo miedo, muy bien me has llevado adelante,/ Amo el rico día que corre, pero no abandono a aquella en la que tanto tiempo dormí./ No sé cómo salí de ti y no sé adónde voy contigo, pero sí sé que salí bien e iré bien./ Me detendré sólo un momento con la noche y me levantaré temprano,/ Pasaré debidamente el día oh madre mía y debidamente regresaré a ti."
5. Mantenía a los hombres juntos con el descubrimiento,/ Casi como descubre la velocidad, de la manera como/ el invisible cambio descubre lo que está cambiado,/ de la manera como en que lo que fue ha dejado de ser lo que es.// No era su mirada sino un conocimiento que tenía./ Era un ser que sabía, una cosa interior,/ Más sutil que la renuncia de la mirada, aun cuando se moviera// Con un triste esplendor, más allá del artificio,/ Apasionada por el conocimiento que tenía,/ Allí en las orillas del olvido.// Oh exhalación, O sacudida sin manga/ Y movimiento hacia afuera, enrojecido y desaparecido/ De la vista, en el silencio que sigue a su última palabra—".

TRES

Si el joven hubiera creído en la repetición, ¡de qué no habría sido capaz! ¡Qué interioridad habría alcanzado!

Kierkegaard



KENOSIS O REPETICION Y DISCONTINUIDAD

Lo UNHEIMLICH, o "misterioso", o "extraordinario", es percibido cada vez que se nos recuerda nuestra tendencia interior a entregarnos a modelos obsesivos de acción. Denegando el principio de placer, lo *demónico* dentro de uno mismo se rinde a la "compulsión de la repetición". Un hombre y una mujer se conocen, apenas hablan, y firman un pacto de torturas mutuas; vuelven a ensayar lo que creen haber conocido juntos antes, y, sin embargo, no ha habido un antes. Freud, *unheimlich* en su descubrimiento, mantiene que "todo afecto emotivo, cualquiera que sea su cualidad, es transformado mediante la represión en una angustia morbosa." Entre los casos de angustia, Freud encuentra el tipo misterioso, "en el que la angustia puede demostrarse que proviene de algo reprimido que *se repite*." Pero lo misterioso o extraordinario, observa Freud, también podría considerarse como algo corriente, porque "su inquietante rareza, en realidad, no tiene nada de nuevo o extraño, sino que se trata de algo familiar y ya establecido en la mente que se ha vuelto extraña con respecto a sí misma sólo debido al proceso de represión."¹

Propongo este caso especial de angustia de las influencias como una variedad de lo inquietantemente misterioso. El temor inconsciente de castración se manifiesta en los individuos como una molestia en los ojos; el temor que puede sentir un poeta de dejar de ser poeta frecuentemente se

manifiesta también como un defecto de visión. El poeta ve con *demasiada claridad*, y padece de una tiranía de fijeza aguda, como si los ojos se le estuvieran afirmando en detrimento del resto de su persona y del mundo, o su visión se vuelve turbia y el poeta ve todas las cosas como a través de una alienante neblina. Un tipo de mirada destroza y deforma lo visto; el otro tipo de mirada, cuando más, contempla una nube brillante.

A los críticos, en el más secreto fondo de su corazón, les gustan muchísimo las continuidades; pero quien vive sólo en la continuidad no puede ser poeta. El dios de los poetas no es Apolo, quien vive en el ritmo de las repeticiones, sino el calvo gnomo llamado Error, quien vive en el fondo de la cueva y sale furtivamente de ella a intervalos irregulares para regalarse con los poderosos muertos, en medio de penumbras lunares. Los pequeños primos de Error, Desvío y Completamiento, nunca entran en su cueva, pero conservan en su corazón borrosos recuerdos de haber nacido allí y viven con el miedo de que sólo descansarán por fin cuando regresen a la cueva a morir. Mientras tanto, también a ellos les gusta la continuidad, ya que sólo en ella tienen campo para actuar. Excepto por los poetas desesperados, sólo al lector ideal o verdaderamente común le gusta la discontinuidad y dicho lector todavía no ha nacido.

La mala interpretación poética, históricamente una señal de salud, es, individualmente, un pecado contra la continuidad, un pecado contra la única autoridad que verdaderamente importa, es decir, la propiedad o la prioridad de haber nombrado algo por primera vez. La poesía es la propiedad, así como lo es la política. Hermes envejece y se convierte en un gnomo calvo, se llama a sí mismo Error, y funda el *comercio*. Las relaciones intrapoéticas no son ni comercio ni robo, a menos que se conciban como un romance familiar, o como la dialéctica del robo en la que se convierte *The Mental Traveller* de Blake. Pero la sabiduría sin alegría del romance familiar tiene muy poca paciencia con entidades

tan menores como las que pueden ocupar a los economistas del espíritu. Esas serían pequeños errores generosos y no el Gran Error mismo. El Error más grande que podemos esperar encontrar y hacer es la fantasía de todo efebo: buscar de manera suficientemente antitética y vivir para engendrarnos a nosotros mismos.

La noche le trae a cada meditador solitario la evidente recompensa de un ambiente adecuado, así como la Muerte, a quien los meditadores temen tan equivocadamente, se muestra amiga de todos los poetas fuertes. Las hojas se convierten en llantos sofocados y los verdaderos llantos no se oyen. Las continuidades comienzan con la aurora y ningún poeta *qua* poeta puede permitirse el lujo de hacerle caso al mandato de Nietzsche: "Trata de vivir como si fuera de mañana". Como poeta, el efebo tiene que tratar de vivir como si fuera medianoche, una medianoche suspendida. La primera sensación del efebo, en su condición de poeta nuevamente encarnado, es la de *haber sido arrojado*, hacia afuera y hacia abajo, por la misma gloria cuya aprehensión lo *encontró* y lo hizo poeta. El primer reino del efebo es el océano, o se halla a la orilla del océano, y el efebo sabe que ha llegado hasta el elemento agua debido a una caída. Lo instintivo en él lo mantendría allí, pero el impulso antitético lo sacará y lo enviará tierra adentro, para que busque el fuego de su propia actitud.

La mayor parte de lo que llamamos poesía, al menos desde la Ilustración, es esa búsqueda de fuego, es decir, de discontinuidad. La repetición pertenece a la orilla acuosa, y el Error les llega a aquellos que van más allá de la discontinuidad, desplazándose por el aire hacia la terrible libertad de lo sin peso. El prometeísmo, o búsqueda de la *fuerza poética*, se mueve entre las antinomias de lo arrojado (que es repetición) y lo extravagante (la *Verstiegenheit* de Binswanger, o *locura poética*, o verdadero Error). Se trata de una búsqueda cíclica sencillamente y su única meta y gloria, necesariamente, es la de fracasar. El puñado de

individuos —desde la época de los viejos y grandes— que rompen el ciclo y viven, entran en lo Contrasublime, una poesía de la tierra; pero ese puñado (Milton, Goethe, Hugo) constituye un grupo de subdioses. Los poetas fuertes de nuestra época, en inglés, que entran con grandiosidad en la batalla con los muertos, nunca llegan hasta esta cuarta fase o poesía de la tierra. Los efebos abundan, más de un puñado logra triunfar en la búsqueda de la discontinuidad (Hardy, Yeats, Stevens) en la que se realiza un poema del aire.

Donde esté el poema del precursor, que allí esté mi poema. Esta es la fórmula racional de todo poeta fuerte, ya que el padre poético ha sido absorbido por el ello, más bien que por el superego. El poeta capaz está, en relación con su precursor, como Eckhart (o Emerson) estuvo en relación con Dios; no como parte de la Creación, sino como la mejor parte, la sustancia no creada, del Alma. Conceptualmente, el problema básico del rezagado es necesariamente el de la *repetición*, ya que la repetición dialécticamente elevada a la recreación es el camino que conduce al efebo al éxito, apartándolo del horror de descubrir que sólo es una copia o réplica.

La repetición, considerada como un regreso de imágenes de nuestro propio pasado, de obsesivas imágenes contra las que nuestras afecciones presentes luchan en vano, es uno de los principales antagonistas con los que el psicoanálisis se enfrentó valientemente. Para Freud, la repetición era primordialmente una especie de compulsión y se reducía al instinto de muerte gracias a la inercia, la regresión y la entropía. Fenichel, ceñudo enciclopedista de la psicodinámica freudiana, sigue al Fundador cuando acepta que existe una repetición "activa" que permite alcanzar el dominio, pero también hace hincapié en la repetición del "deshacer", el trauma neurótico que es mucho más vívido en la imaginación de Freud. Fenichel distingue, del mejor modo posible, el mecanismo del "deshacer" de los demás mecanismos de defensa:

En la reacción de formación, se toma una actitud que contradice la original; en el proceso de deshacer, se da un paso más. Se hace algo positivo que, en realidad o mágicamente, es lo contrario de algo que, en realidad o en la imaginación, fue hecho antes. . . La idea de expiación misma es sólo una expresión de fe en la posibilidad de un deshacer mágico.

La compulsión en estos casos sigue siendo de repetición, pero con un vuelco de significación *inconsciente*. Al aislar una idea de su inversión emotiva original, la repetición también sigue siendo dominante. "Más allá del principio de placer", como dice la famosa frase de Freud, hay una región sombría en cualquier contexto psíquico, pero particularmente sombría en las regiones de la poesía, que tiene que dar placer. El héroe de *Más allá del principio de placer*, el niño de dieciocho meses que juega su juego de *fort!-da!*, domina las desapariciones de su madre dramatizando el ciclo de su pérdida y su retorno. Hacer del impulso de juego otra instancia de la compulsión de repetición fue otra audacia de Freud, pero no tan audaz como el gran salto que se necesita para atribuir todos los impulsos de repetición a un instinto regresivo cuyo objeto pragmático era la muerte.

Lacan, un prodigioso saltador también, nos dice que "del mismo modo como la compulsión de repetir. . . tiene como fin nada menos que la temporalidad historizante de la experiencia de transferencia, así también el instinto de muerte expresa el límite de la función histórica del sujeto." Lacan considera el *fort!-da!* como una acción humanizante de la imaginación verbal del niño, en la que la subjetividad combina su propia abdicación con el nacimiento del símbolo, "los actos de ocultación que Freud, en un momento de genio, nos reveló para que reconociéramos en ellos que ese instante en que el deseo se vuelve humano es también aquel en el que el niño nace al Lenguaje."

El sentido de Lacan de "ese límite", nuestra muerte, lo representa como "el pasado que se revela invertido en la

repetición." Invadiendo esta curiosa mezcla de Freud y Heidegger, aparece la enorme sombra de la repetición kierkegaardiana, "el agotamiento del ser que se consume a sí mismo", como lo expresa Lacan. La repetición freudiana es interpretable sólo dualísticamente, como todas las nociones psicoanalíticas, ya que Freud espera que siempre separemos el contenido manifiesto del latente. Kierkegaard, demasiado dialéctico para esa ironía romántica, formuló una "repetición" más cerca a las ironías de la mala interpretación poética de lo que podían permitir los mecanismos freudianos de "deshacer" y "aislar".

La repetición kierkegaardiana nunca *ocurre*, sino que *irrumpe* o *sale hacia adelante*, ya que "es recordada hacia adelante", como la Creación por Dios del universo.

Si Dios mismo no hubiera querido que existiera la repetición, el mundo nunca habría llegado a la existencia. Habría seguido los ligeros planes de la esperanza o lo habría recordado y conservado todo en el recuerdo. Pero Dios no hizo esto; por lo tanto, el mundo perdura, y perdura debido al hecho de que es una repetición.

La vida que ha sido *ahora deviene*. Kierkegaard dice que la dialéctica de la repetición es "fácil", pero éste es uno de sus chistes afables. Su mejor chiste acerca de la repetición es también su primer chiste, el cual me parece una soberbia introducción a la dialéctica de las malas interpretaciones:

La repetición y el recuerdo constituyen un mismo movimiento, sólo que en direcciones contrarias; ya que lo que es recordado ha sido, es repetido hacia atrás, mientras que la repetición propiamente dicha es recordada hacia adelante. Por lo tanto, la repetición, si ello es posible, hace feliz al hombre, mientras que el recuerdo lo hace desdichado, con tal que el hombre se dé tiempo para vivir y no se ponga inmediatamente, en el momento mismo de su nacimiento, a tratar de encontrar

un pretexto para desaparecerse de la vida, alegando, por ejemplo, que ha olvidado algo.

Al hacer chistes a costa de Platón, el teórico de la repetición propone un amor posible pero no perfecto, es decir, el único amor que no hace infeliz al hombre, el amor de la repetición. El amor perfecto equivale a amar incluso en donde uno ha sido desdichado; pero la repetición pertenece a lo imperfecto que constituye nuestro paraíso. El poeta fuerte sobrevive porque vive la discontinuidad de una repetición que "deshace" y "aisla"; pero dejaría de ser poeta a menos de seguir viviendo la continuidad de "recordar hacia adelante", de irrumpir en un mundo nuevo que sin embargo repite los logros de su precursor.

La mala interpretación, podemos ahora decir corrigiendo lo anterior, es en realidad un hacer impropriamente (y un interpretar impropriamente) lo que hicieron los precursores, pero "impropriamente" también tiene un significado dialéctico en este caso. Lo que hicieron los precursores ha arrojado al efebo haciéndolo participar en un movimiento hacia afuera y hacia abajo de repetición, una repetición que el efebo muy pronto comprende que debe ser deshecha y, al mismo tiempo, dialécticamente afirmada. El mecanismo del deshacer se encuentra fácilmente disponible, como es el caso de todas las defensas psíquicas; pero el proceso de repetir mediante recuerdos hacia adelante no se aprende fácilmente. Cuando el efebo llama a la Musa que lo ayude a recordar el futuro, le está pidiendo ayuda en la repetición, pero de la misma manera que los niños les piden al que cuenta un cuento que no cambie la trama. El niño que aprende un cuento, como lo sugiere Schachtel en su *Metamorfosis*, trata de confiar en el cuento, más o menos como nosotros confiamos en que un poema favorito conserve las mismas palabras la próxima vez que abramos un libro determinado. La constancia de los objetos hace posible la exploración por medio de actos focales, y Schachtel confía en esta dependencia cuando optimísticamente pone en tela

de juicio la insistencia por parte de Freud del predominio de la compulsión de repetición en los juegos infantiles. En el centro de la argumentación de Schachtel hay un profundo desacuerdo con la teoría profundamente reductiva del origen del pensamiento presentada por Freud. Para Freud, el precursor del pensamiento es siempre y solamente una satisfacción alucinatoria de la necesidad, una fantasmagoría en la que la realización de los deseos es desplazada y el ego busca más autonomía con respecto al ello de la que es capaz de lograr.

El ego experimenta la sensación de "haber sido arrojado" en relación con el ello y no con el hipercrítico superego. Los psicólogos del ego han podido haber tenido razón en su revisión de Freud, pero no la tienen desde el punto de vista del crítico literario, quien justamente tiene que atribuir las energías de la creatividad a un área (llamémosla como querramos) que ha echado fuera al ego para salir al encuentro de todo el mundo del No-Yo, o quizá, la pascaliana "infinita inmensidad de espacios de los que soy ignorante y que no me conocen." Arrojado en medio de las magnitudes externas de la materia cartesiana, el ego aprende su propia soledad y busca, como compensación una autonomía ilusoria, algo que lo engañe dándole la sensación de libertad:

Lo que nos hace libres es el conocimiento de quiénes fuimos y en qué nos hemos convertido; de dónde estábamos y a dónde hemos sido arrojados; de hacia dónde corremos y de dónde somos redimidos; de qué es el nacimiento y qué el renacimiento.

Esta fórmula valentiniana, como lo señala Hans Jonas, "no toma en cuenta un *presente* en cuyo contenido pueda detenerse el conocimiento y, al contemplar, soportar el empuje hacia adelante." Jonas compara la expresión gnóstica de "a dónde hemos sido arrojados" con la *Geworfenheit* heideggeriana y el "echar fuera" pascaliano. Otra comparación es sugerida por la situación de todo efebo postcartesiano, que es un gnóstico frecuentemente a pesar de sí

mismo. Quizá, después de todo, la tremenda grandeza de Yeats provenga de su voluntario gnosticismo y su profunda comprensión de lo mucho que lo necesitaba como poeta.

Cuando dejamos de esperar, es posible que seamos recompensados. Keats es tan conmovedor porque está tan despegado con relación a lo que se requiere de él como poeta y, al mismo tiempo, porque es fiel en lo que toca al cumplimiento de esos requisitos. Pero cualquier poema —incluso un poema perfecto, como el de Keats *To Autumn*— es un montón de cosas colocadas fuera de su lugar. Keats, incluso Keats, tiene que ser un profeta de la discontinuidad, para quien la experiencia es finalmente sólo otra forma de parálisis. Entre el poeta y su visión del dios verdadero y desconocido (o de sí mismo curado, devuelto a su condición, original y puro) intervienen los precursores como otros tantos arcontes gnósticos. Nuestros jóvenes, hace un rato, eran pseudognósticos que creían en una pureza esencial que constituía su verdadero ser y que no podía ser tocada por las meras experiencias naturales. Los poetas fuertes deben pensar algo parecido y deberían ser condenados siempre por la moral humanista, ya que los poetas fuertes son necesariamente perversos, significando “necesariamente” aquí obsesivamente, como si los poetas fuertes pusieran de manifiesto una compulsión de repetición. “Perverso” quiere decir literalmente “estar vuelto hacia el lado equivocado”; pero estar vuelto hacia donde se debe con respecto al precursor significa no desviarse en absoluto, de modo que cualquier inclinación o sesgo tienen obligatoriamente que ser perversos *en relación con el precursor*, a menos que el contexto mismo (como la ortodoxia literaria que nos rodea) nos permita ser *un avatar de lo perverso*, como lo fue de Poe la línea Baudelaire-Mallarmé-Valéry, o como lo fue Frost de Emerson. El verbo inglés *to swerve*, que viene del anglosajón *sweorfan*, tiene un significado original de “pulir, limpiar, limar”, y, en el uso actual, de “desviarse bruscamente con respecto a una línea recta, o con respecto a la ley, el deber o la costumbre”.

Sin embargo, la imaginación del poeta fuerte *no puede considerarse a sí misma como perversa*; su verdadera inclinación tiene que ser la salud, su auténtica prioridad. De allí el *clinamen*, cuya presuposición fundamental es la de que el precursor se equivocó *al no desviarse*, precisamente en ese momento y en ese lugar, de acuerdo con un ángulo preciso de visión, ya sea agudo u obtuso. Sin embargo, esto es entristecedor y no sólo para la parte tierna del ser. Si el don de la imaginación proviene necesariamente de la perversidad del espíritu, entonces el laberinto viviente de la literatura está construido sobre las ruinas de todos los impulsos generosos que se hallan en nosotros. Esto es evidente y tiene que ser así: nos hemos equivocado al fundar un humanismo directamente sobre la literatura misma y la frase "letras humanas" es un oxímoro. Todavía sería posible fundar un humanismo sobre un estudio más completo de la literatura del que hasta ahora se ha logrado; pero nunca sobre la literatura misma, ni sobre ningún reflejo idealizado de sus categorías implícitas. La imaginación fuerte llega a su doloroso nacimiento a través de la ferocidad y la mala interpretación. La única virtud humana que podemos esperar enseñar mediante un estudio más avanzado de la literatura del que tenemos ahora es la virtud social del desapego con respecto a nuestra propia imaginación, siempre con el reconocimiento de que si ese desapego se hace absoluto puede destruir cualquier imaginación individual.

Donde hay desapego en la confrontación de la imaginación, la discontinuidad es imposible. Donde termina el deseo, la repetición sigue latiendo, aunque haya sido reimaginada o no. No existen nombres, dijo Valéry, para aquellas cosas en medio de las cuales el hombre se halla más verdaderamente solo; y Stevens incita a su efebo a arrojar fuera las luces, las definiciones, con el objeto de encontrar las identificaciones que reemplacen a los nombres podridos que no permiten un contexto de soledad. Esta oscuridad es una discontinuidad en la que el efebo puede ver una vez más y conocer la ilusión de una nueva prioridad.

El mejor análogo pasional de esta discontinuidad no es el primer amor, sino los primeros celos, y empleamos "primero" en el sentido de conscientemente primero. Los celos, como dice el Calígula de Camus para burlarse de un marido cornudo, son una enfermedad compuesta por la vanidad y la imaginación. Los celos, como cualquier poeta podría decirle a Calígula, se basan en nuestro temor de que no haya suficiente tiempo y, en realidad, de que hay más amor del que puede meterse dentro del tiempo. Para los poetas, la discontinuidad se encuentra no tanto en puntos del tiempo como en momentos del espacio, donde la repetición es anulada, como si la economía del placer no tuviera ninguna relación con la liberación de tensiones, sino con nuestro ser perdido en lo mental.

Volvamos al todavía sorprendente manifiesto de Freud de 1920 intitulado *Más allá del principio de placer*, el cual relaciona los juegos eróticos antes del coito con las neurosis recurrentes, y ambos con el juego de Ernst Freud al abandono materno, el famoso *fort!-da!* tan apreciado por las reimaginaciones de Lacan. Todas estas cosas son "compulsiones de repetición", y, según la visión final de Freud, todas son *demónicas*, autodestructivas y forman parte de la adoración del dios Tánatos:

Quizá hemos adoptado esa creencia en el instinto de muerte porque representa cierto consuelo. Si tenemos que morir nosotros mismos y primero perder, debido a la muerte, a todas aquellas personas que nos son queridas, es más fácil someterse a una ley de la naturaleza sin remordimientos, a la necesidad sublime, que a una probabilidad que quizá podría haber sido evitada...

Esto lo escribió Freud tarde en su carrera, pero lo habría podido haber escrito el Emerson de *The Conduct of Life*, que sentía una inflexible adoración por la Bella Necesidad. Tanto Freud como Emerson asocian la necesidad sublime

con la agresión, y la oponen a un Eros, aun cuando el Eros de Freud sea una visión ampliada de la libido y el de Emerson una versión tardía y generalmente no definida de la Superalma. Freud y Emerson, en resumidas cuentas, se mostraron ambivalentes hacia los mecanismos de defensa del ego contra las repeticiones que nos empujan hacia Tánaos. Pero en las descripciones freudianas de esos mecanismos, y particularmente en la que ya he citado de Fenichel, se encuentra una base teórica que le permite a la crítica describir la defensa de los poetas fuertes contra la repetición, es decir, su aventura salvadora (pero también condenante) en la discontinuidad.

Al estudio de los cocientes revisionistas que caracterizan a las relaciones intrapoéticas, añado ahora un tercero: *kenosis* o "vaciamiento", un movimiento a la vez de "deshacimiento" y de "aislamiento" de la imaginación. Tomo el término de *kenosis* de San Pablo, quien lo usa al describir la "autohumillación" de Cristo al pasar de su condición de Dios a la de hombre. En los poetas fuertes, la *kenosis* es una acción revisionista en la que el "vaciamiento" o "disminución" ocurre *en relación con el precursor*. Este "vaciamiento" es una discontinuidad liberadora que hace posible cierto tipo de poema que no sería permitido por la simple repetición del aflato o deidad del precursor. El "deshacimiento" de la fuerza del precursor *en uno mismo* también sirve para "aislar" al ser de la posición del precursor, y salva al poeta rezagado de convertirse en tabú en y para sí mismo. Freud hace hincapié en la relación de los mecanismos de defensa con toda el área de los tabús y nosotros observamos la pertinencia de la *kenosis* del contexto de tocar y limpiar tabús.

¿Por qué son las influencias, que podrían ser consideradas saludables, motivo de angustia en lo tocante a los poetas fuertes? ¿Ganan o pierden más los poetas fuertes, *como poetas*, en su lucha con sus fantasmales padres? ¿El *clímax* la *tésera*, la *kenosis* y todos los demás cocientes revisionistas que malinterpretan o metamorfosean a los precur-

sores ayudan a los poetas a individuarse, a ser verdaderamente sí mismos? ¿O deforman a los hijos poéticos en la misma proporción en que éstos deforman a sus padres? Afirmo que estos cocientes revisionistas desempeñan la misma función en las relaciones intrapoéticas que la desempeñada por los mecanismos de defensa en nuestra vida psíquica. ¿Los mecanismos de defensa, en nuestra vida diaria, nos dañan más que las compulsiones de repetición de las que tratan de defendernos?

Freud, muy dialéctico en lo referente a este punto, se muestra muy claro a mi parecer en su poderoso ensayo intitulado "Análisis terminable e interminable" (1937). Si, cuando Freud escribe "ego", nosotros ponemos "efebo", y, cuando dice "ello", ponemos "precursor", tenemos una fórmula del dilema del efebo:

Durante un largo tiempo, la huida y la evitación de una situación peligrosa sirven de expedientes ante el peligro externo, hasta que el individuo es suficientemente fuerte para apartar la amenaza mediante la modificación activa de la realidad. Pero no podemos huir de nosotros mismos y ningún tipo de huida protege contra el peligro interior; de allí que los mecanismos de defensa del ego estén condenados a falsificar las percepciones internas, *que nos transmiten sólo una imagen imperfecta y disfrazada de nuestro ello. En sus relaciones con el ello, el ego es paralizado por sus restricciones o cegado por sus errores*, y el resultado de esto en la esfera de los sucesos físicos puede ser comparado con el progreso de un caminante lento en un territorio que le es desconocido.

El fin de los mecanismos de defensa es evitar peligros. No puede ser negado que tienen éxito; es dudoso que el ego pueda arreglárselas sin ellos durante su desarrollo, pero también es verdad que dichos mecanismos pueden convertirse en algo peligroso. Con bas-

tante frecuencia, resulta que el ego ha pagado un precio demasiado alto por los servicios prestados por esos mecanismos. (El subrayado es nuestro)

Esta visión melancólica termina con la defensa por parte del ego adulto en su momento de mayor fuerza contra peligros desaparecidos e incluso con la busca de sustitutos de los originales desaparecidos. En el *agon* del poeta fuerte, los sustitutos logrados tienden a ser versiones anteriores del efebo mismo, que, en cierto sentido, se lamenta por la gloria que nunca tuvo. Sin abandonar todavía el modelo freudiano, examinemos más cuidadosamente los cruciales mecanismos del "deshacer" y el "aislar", antes de regresar a la oscuridad que he llamado *kenosis* o "vaciamiento."

Fenichel relaciona el "deshacer" con la expiación, una purificación por medio de un lavado que sigue obedeciendo al tabú del lavado y que, por lo tanto, intenta hacer lo contrario del acto compulsivo, pero que, paradójicamente, realiza el mismo acto con un sentido inconsciente opuesto. De acuerdo con esta manera de ver las cosas, la sublimación artística está emparentada con actitudes que intentan un deshacer de las destrucciones imaginativas. El "aislamiento" mantiene separado lo que va junto, conservando los traumas pero abandonando sus sentidos emotivos, obedeciendo, sin embargo, al tabú contra el acto de tocar. Las deformaciones espaciales y temporales frecuentemente abundan en tales fenómenos de aislamiento, como es de esperarse de la conexión existente aquí con el tabú primordial contra el acto de tocar.

La *kenosis* es un movimiento más ambivalente que el *clinamen* o la *tésera* y necesariamente hunde los poemas más a fondo en las regiones de los significados antitéticos. En la *kenosis*, la batalla del artista contra el arte ha sido perdida, y el poeta cae o se disminuye en un espacio y en un tiempo que lo aprisionan, aun cuando deshaga el modelo del precursor mediante una pérdida voluntaria y premeditada de continuidad. La posición del poeta *parece*

ser la del precursor (como la posición de Keats parece ser la de Milton en el primer *Hyperion*), pero el significado de la posición es deshecho; la posición es *vaciada* de su prioridad, que es cierto tipo de deidad, y el poeta que la ocupa se vuelve más aislado, no sólo con respecto a sus pares, sino también con respecto a la continuidad de su propio ser.

¿Qué utilidad tiene la noción de *kenosis* para el lector que intenta describir cualquier poema que se siente impelido a describir? Los cocientes *clinamen* y *tésera* pueden ser útiles cuando se trata de alinear (o desalinear) elementos de poemas dispares, mientras que este tercer cociente parece más aplicable a los poetas que a los poemas. Puesto que, como lectores, tenemos que poder separar la danza del danzarín, o la canción del cantor, ¿qué ayuda encontramos en nuestra difícil empresa gracias a esta idea de un auto-vaciamiento que trata de defender al hijo del padre pero que, radicalmente, deshace al hijo? ¿Es la *kenosis* de Shelley en su *Ode to the West Wind* un deshacer o un aislamiento con respecto a Wordsworth o con respecto a Shelley? ¿Quién se vacía más terriblemente en *As I Ebb'd with the Ocean of Life* de Whitman, Emerson o Whitman? Cuando Stevens se enfrenta con las pavorosas auroras, ¿es su otoño o es el de Keats el que se vacía de su humanizante consuelo? Ammons, mientras se pasea por las dunas de Corsons Inlet, se vacía de una presencia total por encima del mundo, que ahora confiesa que se halla más allá de él, pero ¿acaso el significado del poema no gira en torno a la convicción de que la presencia total de Emerson se encontraba incluso más allá de aquel sabio? La palinodia parece ser inevitable en las fases tardías del movimiento hacia adelante de cualquier poeta romántico, pero ¿es su propia canción la que el poeta tiene que cantar una y otra vez invertida? Dante, Chaucer e incluso Spenser pueden convertir sus propias recantaciones en poesía, pero Milton, Goethe y Hugo se retractan de los errores de sus precursores en vez de los suyos. En el caso de poetas modernos más ambivalentes,

incluso poetas tan fuertes como Blake, Wordsworth, Baudelaire, Rilke, Yeats y Stevens, toda *kenosis* vacía los poderes del precursor, como si una acción de deshacimiento-aislamiento tratara de salvar lo Sublime Egotista a costa del padre. La *kenosis*, en este sentido poético y revisionista, parece ser un acto de autoabnegación, pero, a pesar de ello, tiende a hacer que los padres expíen sus propios pecados y quizá también los de sus hijos.

Llego así a la siguiente fórmula pragmática: "Donde estuvo el precursor, allí estará el efebo, pero por medio del modo discontinuo del vaciamiento de la divinidad del precursor, apareciendo el efebo, sin embargo, como el que se vacía a sí mismo de la suya". Por más quejumbroso y hasta desesperado que sea el poema de la *kenosis*, el efebo toma la precaución de caer suavemente, mientras que el precursor cae con toda la fuerza de su peso.

Es necesario que dejemos de pensar en cualquier poeta como si fuera un ego autónomo, por más solipsistas que sean los poetas más fuertes. Todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros poetas. En la *kenosis* arquetípica, San Pablo encontró un modelo que ningún poeta podría soportar emular como poeta:

No hagáis cosa alguna por espíritu de rivalidad o vanagloria, antes llevados de la humildad tened a los demás por superiores a vosotros.

Preocupaos no sólo de vuestras cosas, sino también de las cosas de los demás.

Procurad tener los mismos sentimientos que tuvo Cristo Jesús:

El cual, teniendo la naturaleza gloriosa de Dios, no consideró como codiciable tesoro ser igual a Dios, sino que se anonadó a sí mismo tomando la naturaleza de siervo y haciéndose semejante a los hombres:

Y en su condición de hombre se humilló a sí mismo, haciéndose obediente hasta la muerte. . .

Contra esta *kenosis*, podemos colocar una parodia *demónica* característica de ella, que es la *kenosis* poética propiamente dicha, es decir, no tanto una humillación del propio ser como la del de todos los precursores, y, necesariamente, un desaffo hasta la muerte. Blake le grita a Tirzah:

Whate'er is Born of Mortal Birth
Must be consumed with the Earth
To rise from Generation free;
Then what have I to do with thee? ²

N O T A S

1. Freud juega en el pasaje original con los significados del adjetivo *heimlich*, que quiere decir "secreto, furtivo, privado, etc.", pero, al mismo tiempo, "agradablemente cómodo, abrigado", hablando de un lugar, una casa, etc. y su negativo *unheimlich*, que quiere decir "inquietamente raro o misterioso, siniestro, sombrío", etc. Por su parte, Bloom no se queda atrás y juega con los adjetivos ingleses *etimológicamente* correspondientes a los alemanes, *homely* y *unhomely*, que significan: "sencillo, llano, casero, familiar", hablando de comidas, fiestas, estilos, etc., el primero, y... nada, el segundo, pues es una creación de nuestro autor para la ocasión. Sería inútil agregar que este doble juego entre dos lenguas germánicas resulta imposible en español. (N. del T.)
2. "Todo lo que nace de nacimiento mortal,/ tiene que consumirse con la tierra/ para surgir libre de la Generación;/ Entonces, ¿qué tengo yo que ver contigo?"



INTERCAPITULO

Un manifiesto de la crítica antitética

SI IMAGINAR es interpretar mal, lo cual hace que todos los poemas sean antitéticos con respecto a sus precursores, entonces imaginar a imitación de un poeta es aprender sus metáforas de sus actos de lectura. La crítica, por lo tanto, tiene necesariamente que ser antitética también, es decir, tiene que ser una serie de desvíos bruscos a imitación de actos únicos de malentendidos creadores.

El primer desvío es el de aprender a leer a un gran poeta precursor de la manera como sus grandes descendientes nos obligan a leerlo.

El segundo es el de leer a los descendientes como si fuéramos sus discípulos y, de ese modo, obligarnos a aprender dónde debemos revisarlos, si deseamos ser encontrados por nuestra propia obra y llamados por lo vivo de nuestra propia vida.

Ninguna de estas búsquedas es todavía una Crítica Antitética.

Dicha crítica empieza cuando comparamos el primer *clímen* con el segundo. Al encontrar precisamente cuál es el acento de la desviación, procedemos a aplicarlo como correctivo a la lectura del primer poeta o grupo de poetas pero no del segundo poeta o grupo de poetas. Ejercer la Crítica Antitética sobre un poeta o unos poetas más recientes se hace posible sólo cuando los poetas han encontrado discipu-

los diferentes de nosotros. Pero éstos pueden ser críticos y no poetas.

Podría objetársele a esta teoría que nunca leemos a un poeta como poeta, sino que solamente leemos a un poeta en otro poeta, o incluso trasponiéndolo a otro poeta. Nuestra respuesta es múltiple: negamos que pueda haber, haya habido o haya nunca ningún poeta como poeta para ningún lector. Así como nunca podemos abrazar (sexualmente o de cualquier otro modo) a una sola persona, sino que abrazamos todo su romance familiar, así también nunca podemos leer a un poeta sin leer todo su romance familiar como poeta. De lo que se trata aquí es de la reducción y de la mejor manera de evitarla. La crítica retórica, la aristotélica, la fenomenológica y la estructuralista todo lo reducen, ya sea a imágenes o a ideas, a cosas dadas o a fonemas. La crítica moral y otros tipos descarados de crítica filosófica o psicológica lo reducen todo a conceptualizaciones rivales. Nosotros, cuando reducimos algo, lo reducimos a otro poema. El significado de un poema puede solamente ser otro poema. No es esto una tautología, ni siquiera una tautología profunda, puesto que los dos poemas no son el mismo poema, del mismo modo que dos vidas nunca pueden ser la misma vida. Lo que está en discusión es la historia verdadera o, más bien, su verdadero uso, en vez de su abuso, todo esto en el sentido de Nietzsche. La verdadera historia de la poesía es la historia de cómo los poetas, en su calidad de poetas, han sufrido a otros poetas, así como cualquier biografía verdadera es la historia de cómo cualquier persona sufrió su propia familia, o su propio desplazamiento de la familia sobre sus amantes y amigos.

Resumen: Todo poema es la interpretación errónea de un poema padre. Un poema no equivale a la superación de la angustia, sino que es esa angustia. Las malas interpretaciones de los poetas o poemas son más drásticas que las malas interpretaciones de los críticos o críticas; pero se trata solamente de una diferencia de grado y no de especie.

No hay interpretaciones, sino solamente malas interpretaciones, y, por lo tanto, toda crítica es poesía en prosa.

Ciertos críticos son más o menos valiosos que otros críticos sólo (y precisamente) del mismo modo en que ciertos poetas son más o menos valiosos que otros poetas. Porque así como un poeta puede ser encontrado en un poeta precursor, así mismo ocurre con los críticos. La diferencia es que un crítico tiene más padres. Sus precursores son poetas y críticos. Pero, en realidad, así también son los precursores de un poeta, con mayor frecuencia a medida que la historia se alarga.

La poesía es la angustia de las influencias, es la interpretación errónea, es una perversidad disciplinada. La poesía es un malentendido, es una mala interpretación y un casamiento desigual.

La poesía (el romance) es un romance familiar. La poesía es el encanto del incesto, disciplinado por la resistencia a ese encanto.

Las influencias son la *Influenza*, una enfermedad astral.

Si las influencias fueran la salud, ¿quién podría escribir un poema? La salud es estasis.

La esquizofrenia es mala poesía, porque el esquizofrénico ha perdido la fuerza de la mala interpretación perversa y voluntaria.

La poesía es, por lo tanto, contracción y, al mismo tiempo, expansión; ya que todos los cocientes de revisión son movimientos de contracción, pero el hacer es un movimiento expansivo. La buena poesía es una dialéctica de movimientos revisionistas (contracción) y de vigorizantes fuerzas hacia-fuera.

Los mejores críticos de nuestro tiempo siguen siendo Empson y Wilson Knight, porque han interpretado mal más antitéticamente que los demás.

Cuando decimos que el significado de un poema puede ser sólo otro poema, podemos querer decir un conjunto de poemas:

El poema o poemas precursores.

El poema que escribimos como lectura.

Un poema rival, hijo o nieto del mismo precursor.

Un poema que nunca fue escrito —es decir— el poema que debería haber sido escrito por el poeta en cuestión.

Un poema compuesto, producto de éstos en cierta combinación.

Un poema es la melancolía de un poeta ante su falta de prioridad. El fracaso de no haberse engendrado a sí mismo no es la causa del poema, ya que los poemas surgen de la ilusión de libertad, de una sensación de que la prioridad es posible. Pero el poema —a diferencia de la mente en proceso de creación— es una cosa hecha, y, como tal, una angustia lograda.

¿Cómo entendemos una angustia? Por medio de nuestra propia angustia. Todo lector profundo es un Interrogador Idiota. Pregunta: "¿Quién escribió mi poema?". De allí la insistencia de Emerson: "En toda obra de genio reconocemos nuestros propios pensamientos rechazados, que regresan a nosotros con cierta alienada majestad."

La crítica es el discurso de la tautología profunda, del solipsista que sabe que lo que él quiere decir es correcto, y que, sin embargo, sabe estar equivocado. La crítica es el arte de conocer los caminos secretos que van de poema a poema.

CUATRO

Y ahora, al fin, la más importante verdad sobre este tema queda sin decir; probablemente no se la pueda decir, ya que todo lo que decimos es el lejano recuerdo de la intuición. El pensamiento mediante el cual puedo más acercarme a decirlo es éste. Cuando el bien está cerca de ti, cuando tienes vida dentro de ti, no se debe ello a ningún modo conocido o acostumbrado; no percibes las huellas de ningún otro; no ves la cara de ningún hombre; no oyes ningún nombre; —el modo, el pensamiento y el bien habrán de ser totalmente extraños y nuevos. Serán excluidos el ejemplo y la experiencia. Tomas el modo del hombre, no lo llevas hacia él. Todas las personas que existieron desde siempre son sus olvidados ministros. Por debajo, el temor y la esperanza son iguales. Hasta la esperanza está un poco escasa. En la hora de la visión, no hay nada que pueda ser llamado gratitud, ni tampoco alegría propiamente. El alma elevada por encima de la pasión contempla la identidad y la causación eterna, percibe la autoexistencia de la Verdad y lo Justo, y se calma al saber que todas las cosas van bien. Vastos espacios de la naturaleza, el Océano Atlántico, los mares del Sur; largos intervalos de tiempo, años, siglos, nada tiene importancia. Esto que yo pienso y creo está en la base de todo estado anterior de vida y circunstancias, como también está en la base de mi presente, y de lo que es llamado vida y de lo que es llamado muerte.

Emerson, *Self-Reliance*.



DEMONIZACION O LO CONTRA-SUBLIME

EL NUEVO poeta fuerte tiene que reconciliar dentro de sí mismo dos verdades: "El *ethos* es el *daimon*" y "todas las cosas fueron hechas mediante él, y sin él nada hecho fue hecho". La poesía, a pesar de sus publicistas, no es una lucha contra la represión, sino cierto tipo de represión. Los poemas no surgen tanto como respuesta al tiempo presente, como lo pensó incluso Rilke, sino como respuesta a otros poemas. "Los tiempos son una resistencia", dijo Rilke, a la visión que tiene el poeta de nuevos mundos y tiempos; pero mejor habría dicho: "Los poemas precursores son una resistencia", ya que las *Befreiungen* o nuevos poemas surgen de una tensión más básica que la confesada por Rilke. La historia, para Rilke, era el indicio de hombres nacidos demasiado temprano, pero, en su calidad de poeta fuerte, el propio Rilke no se quería dejar convencer de que el arte es el indicio de hombres nacidos demasiado tarde. No la dialéctica entre el arte y la sociedad, sino la dialéctica entre el arte y el arte, o lo que Rank llamaría la lucha del artista contra el arte; esta dialéctica gobernó incluso a Rilke, quien sobrevivió a la mayoría de sus agentes obstruccionistas, ya que en él el cociente revisionista de la *demonización* fue más fuerte que en cualquier otro poeta de nuestro siglo.

"Los Demonios están en acecho y callados", meditó Emerson; y lo acechan constantemente en su interior, pero de una manera completamente audible. Cuando los antiguos

hablaban de demonios, también se referían (como dijo Drayton) "a aquellos que, por la grandeza de su mente, se acercan a los Dioses. Ya que nacer de un Incubo celeste no quiere decir nada sino tener un espíritu grande y poderoso, muy por encima de la terrena debilidad de los hombres." El poder que hace de un hombre un poeta es demónico por ser el poder que distribuye y divide (que es la significación del radical *daeomai*). Distribuye nuestros destinos y divide nuestros dones, compensando lo que nos quita. Esa división produce orden, confiere conocimientos, desordena donde debe, bendice con la ignorancia para crear otro orden. Los demonios fabrican quebrando ("Mármoles de la pista de baile/ Rompen amargas furias de complejidad"); sin embargo, lo único que tienen son sus voces y eso es también todo lo que tienen los poetas.

Los demonios de Ficino existieron para traer voces desde los planetas a los hombres favorecidos. Estos demonios *eran* las influencias, que venían de Saturno hasta los genios de abajo, portando la más generosa de las Melancolías. Pero, en verdad, el poeta fuerte nunca es "poseído" por ningún demonio. Cuando se vuelve fuerte, el poeta se convierte en un demonio, a menos que y hasta que se debilite una vez más. "La posesión conduce a la identificación total", observa Angus Fletcher. Volviéndose contra lo Sublime del precursor, el nuevo poeta fuerte sufre una *demonización*, un Contra-Sublime cuya función sugiere *la relativa debilidad del precursor*. Cuando el efebo es demonizado, su precursor es necesariamente humanizado, y un nuevo Atlántico fluye hacia afuera del ser transformado del nuevo poeta.

Para el poeta fuerte, lo Sublime no puede ser lo Sublime del lector, a menos que la vida de cada lector sea también una Alegoría Sublime. Lo Contra-Sublime no aparece como una limitación de la imaginación que prueba su capacidad. En *este* transporte, el único objeto visible eclipsado o disuelto es la vasta imagen del precursor, y la mente se halla totalmente feliz de ser arrojada de nuevo sobre sí misma. El de Burke es lo Sublime del lector: un agradable Terror, que

posee lo que Martin Price denomina "la contratensión de la autoconservación". El lector de Burke le entrega a la simpatía lo que le niega a la descripción, ya que tiene que *ver* solamente el más impreciso de los contornos. En la *demonización*, la conciencia poética aumentada ve un contorno claro y le devuelve a la descripción lo que le había entregado de más a la simpatía. Pero esa "descripción" es un cociente revisionista, una visión demónica en la que el Gran Original sigue siendo grande, pero pierde su originalidad, entregándose a lo numinoso, a la esfera de la agencia demónica a la que ahora se encuentra reducido su esplendor. La *demonización* o lo Contra-Sublime constituye una guerra entre Orgullo y Orgullo, y momentáneamente triunfa el poder de la novedad.

Como teórico de las interpretaciones erróneas, me gustaría detenerme aquí si pudiera, para desarrollar lo Contra-Sublime como un estado-en-sí, sin recurrir a la teología negativa. Pero no puede haber *demonización* sin la intrusión de lo numinoso, y ninguna descripción de este cociente revisionista puede excluir la idea de lo Sagrado. Todo poeta fuerte puede querer decir, siguiendo a Blake y a Whitman, que todo lo que vive es sagrado, pero Blake y Whitman fueron lo suficientemente demonizados como para no ser representativos. En la mayoría de los casos, hay un contexto contra el cual brilla lo numinoso. Dicho contexto es un vacío, vaciado o alienado por los poetas mismos, mientras que el brillo nos devuelve a las congojas de la adivinación.

El efebo aprende por primera vez la adivinación cuando capta la asombrosa energía de *su* precursor como algo que es al mismo tiempo lo Totalmente Otro, pero, a pesar de ello, una fuerza poseedora. Esta captación, que en sus primeras etapas parece ser más bien el don de la conjetura que el de la adivinación, es independiente de la voluntad y, sin embargo, es completamente consciente. Adivinar la gloria que ya uno es se convierte en una bendición mixta cuando existe la profunda angustia de saber si uno se ha convertido en

sí mismo. Sin embargo, esta sensación de gloria, si resulta ser un error acerca de la vida, es necesaria para el poeta como poeta, que tiene que lograr la imaginación negando la plena humanidad de la imaginación. Aquí es adecuada una cita profundamente ingeniosa de Nietzsche:

Si, en todo lo que hace, considera la final falta de meta del hombre, su propia actividad asume a sus ojos el carácter de despilfarro. Pero sentir el propio ser tan despilfarrado como la humanidad (y no sólo como algo individual) como vemos despilfarrada la flor de la naturaleza, es un sentimiento por encima de todos los sentimientos. Pero, ¿quién es capaz de sentirlo? Indudablemente sólo un poeta, y los poetas siempre saben cómo consolarse.

La negación del precursor nunca es posible, puesto que ningún efebo puede permitirse el lujo de entregarse, ni siquiera por unos pocos momentos, al instinto de muerte. La adivinación poética intenta una inmortalidad literal, y cualquier poema puede ser definido como un apartarse hacia un lado de la muerte posible. La manera humana que conduce al hombre a través de la negación es un acto primario, el acto de represión, en el que el hombre sigue deseando, sigue teniendo un propósito, pero les niega al deseo o al propósito todo tipo de aceptación consciente en su mente. "La negación sólo ayuda a deshacer una de las consecuencias de la represión: el hecho de que el tema de la imagen en cuestión sea incapaz de entrar en la conciencia. El resultado de esto es cierto tipo de aceptación intelectual de lo que es reprimido, aun cuando la represión persista en todas sus características esenciales." Esta formulación freudiana es el preciso revés de la *demonización* y marca otro límite que ningún poeta puede permitirse aceptar.

¿Qué precisamente es "lo demoníaco" que convierte al efebo en un poeta fuerte? Ninguna conciencia que no niegue puede vivir con el principio de realidad. Pero la necesidad

de morir no permite que se la evite para siempre, y los hombres no pueden seguir siendo hombres sin la represión, por más fuertemente que retorne lo reprimido. La ley de la Compensación, el "no se consigue nada por nada" de Emerson, es algo que lo sienten hasta los poetas, a pesar de sus breves momentos-de-momentos en los que son verdaderamente dioses liberadores. Sea lo que sea el Espíritu, no puede haber perversidad polimorfa en el Espíritu, y una represión evadida se rinde sólo ante otra represión. "Lo demoníaco" en los poetas no puede ser distinguido de la angustia de las influencias, y ésta es, desgraciadamente, una verdadera identidad y no una semejanza. El terror del lector ante y en medio de lo Sublime es igualado por la angustia de todo poeta fuerte de la post-Ilustración ante y en medio de lo Contra-Sublime.

Emerson, el insuperable profeta de lo Sublime Americano (que siempre es un Contra-Sublime), protestaría dignamente contra nuestras susurrantes palabras de que, después de todo, todavía sigue existiendo el universo de la muerte, nuestro mundo: "...Todo lo que llamas mundo es la sombra de esa sustancia que eres, la perpetua creación de los poderes del pensamiento, de los que son dependientes y de los que son independientes de tu voluntad. . . Piensas en mí como si yo fuese el hijo de mi circunstancia: yo hago mi propia circunstancia." Con amoroso respeto, el estudioso de las interpretaciones erróneas tiene que contestar susurrando: "Es verdad, es verdad, pero si esa circunstancia es la estancia del poeta, rodeada por la circunferencia viviente de los precursores, entonces la sombra de tu sustancia se encuentra y se mezcla con la Sombra mayor." Shelley, con su equilibrio tan típicamente británico, puede ser citado contra Emerson en este caso:

. . . un gran poeta es una obra maestra de la naturaleza que debería no sólo estudiar otro poeta, sino que este poeta está moralmente obligado a estudiar. Podría fácil y sabiamente decidir que su mente ya

debería seguir siendo el espejo de todo lo que es adorable en el universo visible y excluir de su contemplación lo bello que existe en los escritos de sus grandes contemporáneos. La pretensión de hacer esto sería una presunción en cualquiera, salvo en el más grande; pero su efecto, incluso sobre él, sería forzado, innatural e inefectivo. Un poeta es el producto combinado de aquellos poderes internos que modifican la naturaleza de los otros; y de aquellas influencias externas que excitan y mantienen a esos poderes; no es una cosa, sino ambas. En este respecto, la mente de todo hombre es modificada por todos los objetos de la naturaleza y el arte; por cada palabra y cada sugerencia que haya permitido que actúe en su conciencia; se trata del espejo en el que todas las formas se reflejan y en el que éstas componen una forma. Los poetas, en ello no diferentes de los filósofos, los pintores, los escultores y los músicos son, en cierto sentido, los creadores, y, en otro, las creaciones de su época. Y de este avasallamiento ni los más encumbrados se libran.

El avasallamiento de Shelley, como él mismo lo sabía, era con respecto al precursor que había creado (en la medida en que cualquiera lo había hecho, hasta Rousseau) el Espíritu de la Época. Contra Wordsworth, Shelley se convirtió en un poeta fuerte, desde *Alastor* en adelante, por medio de un nuevo tipo de vuelo buscador, es decir, un movimiento hacia arriba en el que, sin embargo, el Espíritu fue arrojado hacia afuera y hacia abajo. La demonización de Shelley fue esta caída hacia arriba, y más que ningún otro poeta (incluyendo a Rilke) Shelley nos impele a verlo en la compañía de los ángeles, sus colegas demoníacos en la busca de la totalidad.

Paul de Man, al comentar a Binswanger, habla de "la posibilidad imaginativa de lo que podría llamarse una caída hacia arriba", y el descenso subsecuente, "la posibilidad de caída y de desesperación que sigue a esos momentos de

vuelo", o sea lo que he llamado de modo aproximado *kenosis*. La *Verstiegenheit* binswagneriana (o "Extravagancia", como tan ingeniosamente traduce el término Jacob Needleman, apoyándose en la raíz que significa "yendo más allá de ciertos límites") es considerada por de Man como un peligro imaginativo distinto; pero podemos distinguir, como proceso, la caída hacia arriba y, como estado resultante, la Extravagancia. Arrojado hacia adelante por la embriagadora gloria de participar en la fuerza del precursor, el efebo parece levitar, una experiencia de aflato que lo abandona en las alturas y lo deja allí en una Extravagancia que constituye "un fracaso de la relación entre altura y ancho en el sentido antropológico de los términos." Se trata de la existencia humana que ha ido demasiado lejos, la melancolía particular del poeta, representada extrañamente según Binswanger por el Solness de Ibsen, quien no parece adecuado a una noción tan amplia de desproporción. El resumen de Binswanger es útil si lo leemos de adelante hacia atrás; la liberación de la Extravagancia, dice, es posible solamente por medio de una "ayuda externa", como ocurre con el alpinista que se halla demasiado lejos en el precipicio para poder regresar por sí mismo. Aceptemos el hecho de que un poeta fuerte, como poeta, está por definición más allá de una "ayuda externa" y meramente como poeta sería destruido por ella. Lo que Binswanger considera como patológico es sencillamente la salud perversa o la sublimidad lograda de un poeta realizado.

Van Den Berg, en un sorprendente ensayo acerca de la significación del movimiento humano, señala tres regiones que nos ofrecen esa significación: *el paisaje*, *el ser interior* y *la mirada de otro*. Si buscamos la significación del movimiento poético, en el sentido del porte y de los gestos de un poema como si se tratara de los de un ser humano, esto puede ser transpuesto a: *el enajenamiento*, *el solipsismo* y *la mirada imaginada del precursor*. Para apropiarse del paisaje del precursor, el efebo tiene que enajenarlo más aún con respecto a sí mismo. Para lograr alcanzar un ser más

interior aún que el del precursor, el efebo necesariamente tiene que hacerse más solipsista. Para evitar la mirada imaginada del precursor, el efebo trata de reducirla en su alcance, lo cual amplía perversamente esa mirada, de modo que rara vez puede ser evitada. Así como el niño pequeño cree que sus padres lo pueden ver a través de las paredes, así también el efebo siente una mirada mágica que vigila cada uno de sus movimientos. La mirada deseada puede ser amistosa o cariñosa, pero la mirada temida desaprueba al efebo o lo vuelve indigno del más elevado amor, lo aliena de las regiones de la poesía. Atravesando paisajes mudos o pasando al lado de cosas que le hablan menos frecuentemente o menos urgentemente que al precursor, el efebo sabe también cuánto cuesta un aumento en la interioridad y una mayor separación de todo lo que es extensivo. La pérdida está en una relación de reciprocidad con el mundo, cuando se la compara con la sensación que tenía el precursor de ser un hombre al que hablaban todas las cosas.

El avance de la *demonización* es hacia un Contra-Sublime, o hacia lo que ciertos vitalistas postfreudianos como Marcuse y Brown evidentemente esperan querer decir cuando hablan de lo que Freud llamó el retorno de lo reprimido. Shelley, como todos los poetas fuertes, aprendió mejor (como poeta, aunque quizá no como hombre), y mejor que ningún otro poeta, la verdad de que lo reprimido no puede retornar, al menos no en los poemas. Todo Contra-Sublime es obtenido por medio de una represión nueva y mayor que la que presupone lo Sublime del precursor. La *demonización* trata de extender el poder del precursor a un principio más amplio que el propio, pero pragmáticamente hace del hijo algo más que un demonio y del precursor algo más que un hombre. La más sombría verdad con respecto a la historia de la poesía de la post-Ilustración es casi demasiado amarga para nuestro humano gusto, y toda la exuberancia dialéctica de Nietzsche no logró esconder una verdad que evitamos en nombre del bien social de las academias. El

demonio que habita en cada uno de nosotros es el Rezagado; el ciego Edipo es lo humano, la coherencia total que sabe que la vida no puede ser justificada como fenómeno estético, aun cuando esa vida sea completamente sacrificada al reino estético. A Schopenhauer, y no a Nietzsche, le corresponde el honor de haberse enfrentado con la verdad, como lo ha debido saber Nietzsche, incluso en *El origen de la tragedia*, obra en la que trata de vencer a su oscuro precursor por medio de una refutación directa. ¿Quién dejaría de percibir en la descripción que hace Schopenhauer de la poesía lírica, dice Nietzsche, que ésta es presentada como un arte que nunca es realizado completamente? La canción auténtica, para Schopenhauer, nos muestra un estado de ánimo mezclado y dividido entre la mera voluntad y la pura contemplación. Como hijo demoníaco, Nietzsche elocuentemente protesta alegando que el individuo que se esfuerza para lograr sus propósitos egoístas es solamente un enemigo del arte, y no su fuente. Para Nietzsche, un hombre es artista sólo en la medida en que está liberado de la voluntad individual "y se ha convertido en un medio a través del cual el Verdadero Sujeto celebra la propia redención en la ilusión del Verdadero Sujeto". Freud, con su hermosa humanidad, siguió al primer Nietzsche en este idealismo altamente calificado, pero el tiempo ha demostrado la mayor sabiduría de Schopenhauer. Porque, ¿quién es el Verdadero Sujeto si no es la represión? El ego no es el enemigo del arte, sino más bien el triste hermano del arte. El Verdadero Sujeto del arte es el gran antagonista del arte, el terrible Querubín escondido en el ello, ya que el ello es la enorme ilusión que no puede ser redimida. El pecado original del arte, como lo ejemplifica tan maravillosamente Nietzsche, es el hecho de que una Lengua Falsa vegeta por debajo de la naturaleza, o, para emplear el lenguaje de Blake, el de que ningún artista puede perdonarse sus propios orígenes como artista.

La visión de la represión que tiene Freud hace hincapié en que el olvido es todo, menos un proceso liberador. Todo

precursor olvidado se convierte en un gigante de la imaginación. La represión total sería una fuente de salud, pero sólo un dios es capaz de realizarla. Todo poeta desea ser el dios liberador de Emerson y, cada vez con más frecuencia, todo poeta fracasa en esto. Según la visión cristiana, nuestro sentido de culpa proviene de la represión de nuestra naturaleza superior o nuestra herencia moral. Según la visión freudiana, nuestro sentido de culpa surge de la represión de los instintos, de la frustración de nuestra naturaleza inferior. Según la visión poética, el sentido de culpa proviene de la represión de nuestra naturaleza media, el terreno donde deben encontrarse y absorberse mutuamente la moral y los instintos. La *demonización*, que empieza como un cociente revisionista de desindividuación del precursor, termina en el dudoso triunfo que implica entregarle a él todo el terreno medio, o humanidad común, del efebo. En relación con el precursor, el poeta rezagado se obliga a sí mismo a realizar una nueva represión que afecta a la moral y a los instintos a la vez. Una de las paradojas lunáticas de la poesía inglesa postmiltoniana es la de que Milton aparezca (y quizá sí lo estuviera) más libre de culpa, tanto en el campo de lo moral como en el de los instintos, que Blake, Wordsworth, Shelley y hasta Keats, entre los más grandes de sus descendientes.

Cuando Shelley reescribió la oda de las "Intimations" bajo la forma de su *Hymn to Intellectual Beauty*, sufrió una *demonización* que lo cargó, en el plano de lo moral y de los instintos, con un programa demasiado intenso, incluso para ser llevado a cabo por su curiosamente recio y veloz espíritu. Los poemas fuertes que reescriben demasiado explícitamente los poemas precursores tienden a convertirse en *poemas de conversión*, y la conversión no es un fenómeno estético, aun cuando lo convertido se mueva de Apolo a Dionisio y luego eche hacia atrás. Aquí nos resulta útil recordar una de las más notables destrucciones que hace Nietzsche de sus propios descubrimientos básicos:

Mientras dura el transporte del estado dionisiaco, con su suspensión de todas las barreras ordinarias de la existencia, lleva consigo un elemento leteo en el que todo ha sido experimentado por el individuo que se ha ahogado. Este abismo del olvido separa la realidad cotidiana de la dionisiaca. Pero, tan pronto como la realidad cotidiana entra en la conciencia, es contemplada una vez más con repulsión y la consecuencia de ello es un estado de ánimo ascético y abúlico.

Según esta opinión, todo influjo es pérdida y el precio del transporte es una revulsión que no puede contener el reino estético. De nombrar a un dios, Whitman pasa al disgusto que le impide cualquier otro tipo de nominación:

O baffled, balk'd, bent to the very earth,
Oppress'd with myself that I have dared to open my mouth,
Aware now that amid all that blab whose echoes recoil upon
me I have not once had the least idea who or what I am.
But that before all my arrogant poems the real Me stands
yet untouch'd untold, altogether unreach'd...¹

Si empezamos de nuevo con la idea freudiana de que la tradición "es equivalente al material reprimido en la vida mental del individuo", entonces la función de la *demonización* es justamente la de aumentar la represión, por medio de la absorción en la tradición del precursor de una manera más completa que la que le permitiría su propia individuación. Nietzsche celebra a Edipo como otro ejemplar de la sabiduría dionisiaca, porque rompe "el encanto del presente y el futuro, la rígida ley de la individuación"; pero aquí la ironía nietzscheana supuestamente está en su punto más dialéctico. El efebo, que lucha con el pasado y trata de *demonizarlo*, no es Edipo el adivino, *quien podía ver*, sino el Edipo que ha perdido la vista, oscurecida por la revelación. La *demonización*, como toda mistificación de los padres, es un movimiento individuante que se paga con la salida del ser, al alto precio de la deshumanización. ¿Qué

Sublime puede compensar la violencia que se le hace al ser?

Edipo ciego es el equivalente del divino herrero lisiado, Vulcano o Thor o Urthona, ya que tanto el acto de cegar como el de lisiar son movimientos castradores que refrenan del deterioro total de la facultad imaginante. La *demonización*, como cociente revisionista, es un acto de automutilación, realizado con la intención de que sirva para adquirir conocimientos mediante una representación de la pérdida de poder; pero se trata de un acto que, con mucha más frecuencia, tiene como resultado una verdadera pérdida de los poderes de hacer. Es un gesto dionisíaco falso el que reduce la gloria humana del precursor al devolver sus victorias difícilmente ganadas al mundo demónico. Así dijo Nietzsche, en su mirada retrospectiva a *El origen de la tragedia*, cuando rechazó su visión juvenil de un mundo "hecho para que pareciera, en todo instante, como una *solución* exitosa de las propias tensiones de Dios, como una totalmente nueva visión proyectada por el gran sufridor para quien la ilusión es el único modo posible de redención."

Freud humanamente consideró el complejo de Edipo como sólo una fase en el desarrollo del carácter, que sería reemplazada por el *Überich* (superego) como censor falsamente racional. Sin embargo, ningún poeta-como-poeta termina ese desarrollo y sigue siendo poeta. En la imaginación, la fase edípica *se desarrolla hacia atrás* para enriquecer el ello y hacerlo aún más incipiente. La fórmula de la *demonización* es la siguiente: "Donde estaba el yo de mi padre poético, allí estará", o, mejor dicho, "allí está mi yo, mezclado más íntimamente con él." Se trata del Romanticismo como estudio de las nostalgias, el sueño primitivizante de tantas sensibilidades gloriosamente enajenadas. *Demonizar* equivale a alcanzar esa etapa antecedente de la organización psíquica donde todo lo que es pasional es ambivalente; pero a alcanzarla con la diferencia que hace que el poema sea posible, la perversidad voluntaria de una doble conciencia

totalmente centrada en torno al valor de supervivencia poética de deformar todo lo que es pasado.

Nada podría encontrarse más alejado de la agresión espontánea que lo que llamo *demonización*; pero, a pesar de ello, agresión y *demonización* se parecen muchísimo. Hay tantas canciones de triunfo que, al ser leídas minuciosamente, empiezan a aparecer como rituales de separación, que un lector cauteloso puede muy bien preguntarse si el poeta verdaderamente fuerte tiene otros antagonistas además de su propio ser y de su fuerte precursor. Leamos a Collins, cuando invoca el miedo; pero, ¿a quién tiene él que temer salvo a sí mismo y a John Milton?

Thou, to whom the world unknown,
With all its shadowy shapes, is shown;
Who seest, appalled, the unreal scene,
While fancy lifts the veil between:
Ah fear! ah frantic fear!
I see, I see thee near.

.....
.....

Wrapt in thy cloudy veil, the incestuous queen
Sighed the sad call her son and husband heard,
When once alone it broke the silent scene,
And he, the wretch of Thebes, no more appeared.

.....

Dark power, with shuddering meek submitted thought,
Be mine to read the visions old
Which thy awakening bards have told:
And, lest thou meet my blasted view,
Hold each strange tale devoutly true...²

Aquí el Miedo es el propio demonio de Collins (como lo hace notar Fletcher), la locura más-que-poética que le hace señas para que se precipite en la caída hacia arriba de la Extravagancia. Al enfrentarse con lo demoníaco, Collins oscila entre Edipo el vidente y Edipo el ciego, empleando el

lenguaje y los ritmos del *Penseroso* de Milton para *demonizar* al precursor, para colocar la funesta belleza de Milton donde sólo el ello puede morar. Sin embargo, ¡qué precio tan alto tiene que pagar Collins para obtener este indefinido arrebató, este sombrío Sublime! Su poema forma una sola cosa con la profundísima represión de su propia humanidad y exactamente predice el terrible pathos de su destino, que hace que siempre lo recordemos, a pesar de todos sus dones, como el "Pobrecito Collins" del Dr. Johnson.

La mayor parte de lo que hemos llamado la locura o "el peligroso equilibrio" de los Bardos de la Sensibilidad era simplemente su ejercicio de una peligrosa defensa, el cociente revisionista de la *demonización*. La historia natural de la Sensibilidad se reduce a una mala interpretación voluntaria de una poesía postmiltoniana demasiado consciente. Una parte tan grande de lo Sublime de mediados del siglo XVIII es incluida por esta angustia de las influencias que tenemos que preguntarnos si lo Sublime revivido fue algo más que un compuesto de represión y de la perversa celebración de la pérdida, como si lo menos pudiera ser más, mediante una continuidad de la regresividad y el autoengaño. Sin embargo, nuestra conciencia en aumento pone en peligro más que el transporte sublime de Thompson, Collins y Cowper. ¿Qué decir de lo Contra-Sublime de Blake y de Wordsworth? ¿Es todo el *ektasis*, el paso final más allá, de la visión romántica solamente una intensidad de represión nunca previamente igualada en la historia de la imaginación? ¿Es el Romanticismo, después de todo, solamente la disminución de la Ilustración, y es su poesía profética sólo una terapia ilusoria, es decir, no tanto una ficción salvadora como una mentira inconsciente contra el difícil esfuerzo humano de mantener el territorio intermedio entre la existencia de los instintos y toda la moralidad?

Si existen respuestas para estas preguntas, no habrán de ser menos dialécticas que las preguntas mismas o que el Interrogador Idiota que, dentro de nosotros mismos, planea silenciosamente todas esas preguntas con pragmática male-

volencia. Mejor será recordar la visión de nuestro padre Abraham, cuando "el horror de una gran oscuridad cayó sobre él", y lo que se vio obligado a hacer con ello uno de los más ásperos poetas de la Sensibilidad. "Y sucedió que, puesto ya el sol, surgió en medio de densas tinieblas un horno humeante y una antorcha de fuego que pasó por entre aquellos animales partidos." Christopher Smart, en medio de su oscuridad, primero gritó: "El horno mismo aparecerá al fin, de acuerdo con la visión de Abraham", pero luego añadió, herido por la represividad del Querubín Protector, una profecía más suplicante: "Porque la SOMBRA es una hermosa palabra proveniente de Dios y que no puede ser devuelta hasta que aparezca el horno."

N O T A S

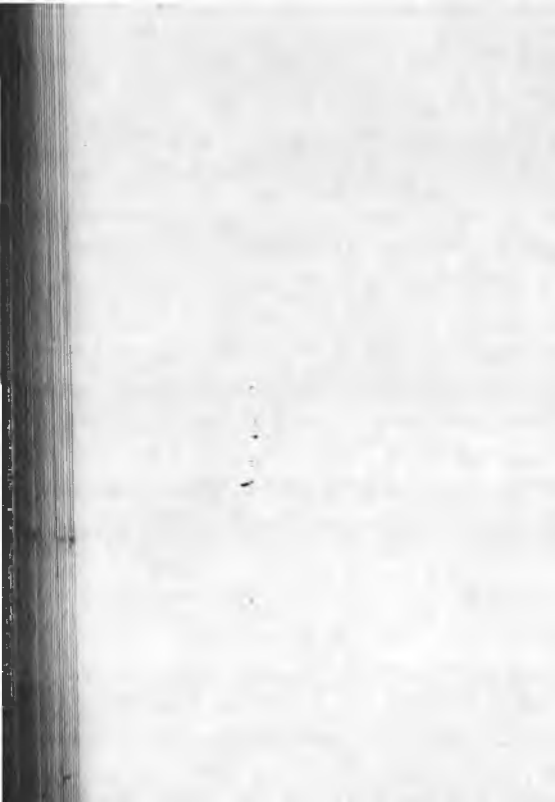
1. "Oh frustrado, desconcertado, inclinado hacia la tierra misma,/ Oprimido por mí mismo porque me he atrevido a abrir la boca,/ Consciente ahora de que en medio del parloteo cuyos ecos recaen sobre mí, ni una sola vez he tenido la más mínima idea de qué o quién soy./ Pero ante todos mis arrogantes poemas, el verdadero Yo se halla de pie, intocado, no dicho, completamente no alcanzado..."
2. "Tú, a quien el mundo desconocido,/ con todas sus formas indefinidas, es mostrado;/ Tú que ves, pasmado, la escena irreal,/ Mientras la fantasía levanta el velo que está en medio:/ ¡Oh miedo! ¡oh frenético miedo!/
Te veo, te veo cercano./ ...Envuelta en tu sombrío velo, la incestuosa reina/
Lanzó la sollozante llamada que su hijo y marido oyeron,/ Cuando una vez sola rompió la silenciosa escena,/ Y él, el desgraciado de Tebas, no apareció más./ ...Oscuro poder, con sometido y tembloroso manso pensamiento,/ Sé mío para leer las visiones antiguas/que tus tempranos bardos han contado:/ Y, no sea que te encuentres con mi anublada vista,/ Haz que cada extraño cuento sea fielmente cierto."



CINCO

El cielo otorga luz e influencia a este mundo inferior, que refleja sus benditos rayos, aunque no pueda recompensarlos. Así el hombre puede devolverle algo a Dios, mas no puede premiarlo.

Coleridge



ASCESIS O PURGACION Y SOLIPSISMO

EL PROMETEO que existe en todo poeta fuerte incurre en el error de haber devorado precisamente esa porción del infante Dionisio contenida en el poeta precursor. El orfismo, para los rezagados, se reduce a una variedad de sublimación, la más verdadera de las defensas contra la angustia de las influencias y la que más mutila al ser poético. De allí que Nietzsche reconozca amorosamente en Sócrates al primer maestro de la sublimación y, al mismo tiempo, lo considere como el destructor de la tragedia. Si hubiera vivido lo suficiente para leer a Freud, Nietzsche habría visto en él con un poco de admiración a otro Sócrates, nacido para revivir la visión primaria de un sustituto racional de las recompensas antitéticas e inalcanzables tanto de la vida como del arte.

El hecho de si la sublimación de los instintos sexuales desempeña un papel básico en la génesis de la poesía es apenas pertinente en la lectura de la poesía, y no tiene nada que ver con la dialéctica de las malas interpretaciones. Pero la sublimación de los instintos agresivos es básica para la escritura y la lectura de la poesía y resulta casi idéntica al proceso total de las interpretaciones erróneas. La sublimación poética es una *ascesis*, una purgación que tiene por meta más cercana un estado de soledad. Embriagado por la nueva fuerza represiva de un Contra-Sublime personalizado, el poeta fuerte, en su demónica elevación, es autorizado

para que vuelva su energía contra sí mismo, y logra, a un precio terrible, su más definida victoria en la lucha con los poderosos muertos.

Fenichel, siempre fiel al espíritu del Fundador, casi entona un himno a los esplendores de la sublimación. Porque, según la visión freudiana, sólo la sublimación puede darnos un pensamiento liberado de su propio pasado sexual, y, de nuevo, sólo la sublimación puede modificar los impulsos instintivos sin destruirlos. Los poetas en particular, como lo habría hecho notar Nietzsche, son, como poetas, incapaces de existir en medio de una frustración prolongada o a través de una renunciación estoica. ¿Cómo pueden darnos placer, si no lo han recibido de ninguna manera? Pero, ¿cómo podrían recibir el placer más profundo, el éxtasis de la prioridad, de la autogeneración, de la autonomía asegurada, si el camino hacia el Sujeto Verdadero y su propio Verdadero Ser se encuentra a través del sujeto y el ser del precursor?

Kierkegaard, al comparar tan desfavorablemente a Orfeo con Abraham, siguió el *Simposio* de Platón, donde el poeta-de-poetas es condenado por su delicadez, que parece significar su incapacidad de sublimación. Y, en efecto, parecería extraño citar a Orfeo como ejemplar del espíritu ascético. El orfismo, sin embargo, la religión natural de todos los poetas como poetas, se ofrecía a los hombres como una *ascesis*. Los órficos, que veneraban el tiempo como origen de todas las cosas, reservaron, a pesar de ello, su verdadera devoción para Dionisio, devorado por los Titanes, pero vuelto a nacer de Semele. La tristeza de este mito es la de que el hombre, que surge de las cenizas de los pecadores Titanes, tiene en su interior un elemento prometeico malo y un elemento dionisiaco bueno. Todo éxtasis poético, toda sensación de que el poeta pasa de su condición de hombre a la de dios, se reduce a este amargo mito, así como también se reduce a él todo ascetismo poético, que empieza bajo la forma de la oscura teoría de la metempsicosis con sus concomitantes temores de devorar una versión anterior del ser.

El efebo, transformándose mediante las purgaciones de su postura revisionista, es el descendiente directo de todo adepto órfico que se revolcaba en el fango con el fin de ser llamado a elevarse por encima de la furia y el barro de lo simplemente humano. El destino, para el órfico, tenía que caer víctima de la compulsión de repetición y llevar agua en un colador en el Infierno. Toda exclusividad odiosa sentida por cualquier poeta occidental es órfica en su origen, pero también lo es todo Sublime poético, desde Píndaro hasta el presente. La náusea que siente todo sufridor poético no puede ser diferenciada de su sublimidad, para él, pero muy pocos lectores son tan antitéticos como sus poetas, esos dioses liberadores cuya nostalgia es más potente que su divinidad. Nietzsche fue un extraordinario psicólogo cuando percibió que los poetas son más intensos en su auto-engaño dionisíaco que en la porción que les corresponde de la culpa prometeica.

Una filosofía de la composición (no de la psicogénesis) es una genealogía de la imaginación obligatoriamente, un estudio de la única culpa que le importa a un poeta, la culpa de las deudas. Nietzsche es el verdadero psicólogo de esta culpa, que puede encontrarse en el meollo de su preocupación con la voluntad, no tanto la voluntad de poderío como la contravoluntad que surge en él, cuando busca no la fuerza, sino el desinterés que había buscado su maestro Schopenhauer. A pesar de haber transvalorado el desinterés, Nietzsche siguió estando obsesionado por él.

“No hay quizá nada más terrible en la historia temprana del hombre que su mnemotecnia”, observó Nietzsche, ya que su intuición asociaba toda creación de un recuerdo con una pena horrible. Cada costumbre (incluso, podemos conjeturar, la tradición poética) “es una secuencia de . . . procesos de apropiación, incluyendo en ellos las resistencias empleadas en cada instancia, las transformaciones intentadas con fines de defensa o reacción y también los resultados de los contraataques exitosos.” En *La genealogía de la moral*, la

enfermedad de la mala conciencia es diagnosticada como necesaria y, finalmente, como una fase de la creación humana de los dioses. El "poema severo" de Vico acerca de nuestros orígenes imaginativos es suave cuando lo comparamos con la terrible visión de Nietzsche de "la relación entre los vivos y sus antepasados". Los sacrificios y los logros de los ancestros son la única garantía de supervivencia de las sociedades primitivas, que tienen que compensar a los muertos:

...el temor del antepasado y su poder y la conciencia de un aumento en las deudas en proporción directa al del aumento del poder de la tribu, mientras tiene más éxitos... llegamos a la situación en que los ancestros de las tribus más poderosas se han vuelto tan espantosos para la imaginación que se han retirado y escondido finalmente en una sombra numinosa: el antepasado se convierte en un dios.

Parte de la compensación de la sombra numinosa, insistió Nietzsche, era el ideal ascético, que, para un artista, significaba "nada o demasiadas cosas". Contra el ideal ascético, Nietzsche puso el "ideal antitético" y se preguntó desesperadamente: "¿Dónde encontramos una voluntad antitética que haga cumplir el ideal antitético?" Parte de la respuesta la trató de dar Yeats desde *Per Amica Silentia Lunae* en adelante, y quizá Yeats dio una respuesta más completa que cualquier otro artista postnietzscheano, hasta que, al fin, una curiosa versión invertida del ideal ascético vino a echar a perder sus *Last Poems and Plays*.

No es particularmente agradable considerar la poesía, en sus momentos más fuertes, como una sublimación lograda de nuestra agresividad instintual, del mismo modo como una oda pindárica sería de la misma familia que las canciones de triunfo de los gansos de las que habla Lorenz. Pero lo que en general los poetas llaman su Purgatorio es lo que los platonistas, los cristianos, los nietzscheanos o los freu-

dianos llamarían, todos de común acuerdo, cierto tipo de sublimación, o defensas del ego que funcionan. Y como la descripción freudiana de la sublimación es la más reductiva, podemos sacar provecho de ella aquí. Los mecanismos de defensa en la sublimación son varios: cambios de la pasividad a la actividad, enfrentamiento directo con las fuerzas o impulsos peligrosos y la conversión de las fuerzas en su opuesto. Citemos a Fenichel: "En la sublimación, el impulso original se desvanece porque su energía es retirada en favor de la cátesis de su sustituto." La libido sigue fluyendo, sin que nada la moleste; pero es desexualizada, y las tendencias destructoras son separadas del influjo agresivo de nuestras energías y deseos.

Freud, en *El ego y el ello*, pensó que la sublimación estaba íntimamente relacionada con la identificación, una identificación que, a su vez, dependía de la deformación del objeto y la meta, la cual podía incluso llegar a la transformación en su contrario. Si integramos esta especulación freudiana en el contexto de nuestra tipología de las evasiones, entonces la sublimación se vuelve una forma de *ascesis*, una auto-privación que busca la transformación a costa de una reducción de la circunferencia tanto del precursor como del efebo. El producto final del proceso de la *ascesis* poética es la formación de un equivalente imaginativo del superego, una *voluntad poética* completamente desarrollada, más dura que la conciencia, y, por lo tanto el Urizen que existe en el interior de todo poeta fuerte, es decir, su agresividad interiorizada de una manera madura.

Lou Andreas-Salomé, a quien recordamos como amada de Nietzsche y Rilke y también como discípula de Freud, siguió a otro de sus célebres amantes, el melancólico Tausk, cuando observó que la sublimación era en realidad nuestra propia autorrealización y que sería mejor llamarla "elaboración". Al elaborarnos, nos convertimos tanto en Prometeo como en Narciso; o, mejor dicho, solamente el poeta verdaderamente fuerte puede seguir siendo ambos, o sea, hacer

su cultura y contemplar arrebatadamente su propio lugar central en esa cultura. Pero, para contemplar, el poeta verdaderamente fuerte tiene que hacer un sacrificio, así como depende del sacrificio toda creación-por-medio-de-la-evasión, todo lo que hace un rezagado. Cornford, en su *Principium Sapientiae*, hace notar lo curioso que resulta el hecho de que, "en Hesíodo, la humanidad aparezca por primera vez en conexión con el sacrificio, cuando Prometeo le quitó por medio del engaño a Zeus su mejor porción, como si el sacrificio a los dioses fuera, como en la doctrina babilónica, la función primaria del hombre. También en el Génesis, el primer pecado cometido después de la expulsión de nuestros padres del paraíso se debió a los sacrificios ofrecidos por Abel y Caín." Cornford concluye que todo sacrificio es hecho con el objeto de renovar la vitalidad humana. En el proceso de las interpretaciones erróneas en poesía, el sacrificio disminuye la vitalidad humana, ya que en estos casos lo menos equivale a lo más. Aun cuando hayamos idealizado la poesía occidental casi desde sus orígenes (siguiendo en esto a los poetas mismos, que deberían haber actuado de otro modo), la escritura y la lectura de poemas es un proceso sacrificial, una purgación que vacía mucho más de lo que llena. Todo poema es una evasión no solamente con respecto a otro poema, sino también con relación a sí mismo, lo que equivale a decir que todo poema es una mala interpretación de lo que podría haber sido.

A los dioses no se los puede sobornar, dijo Platón, y, por lo tanto, los sacrificios no podían ofrecer gratitud por dones supuestamente por venir. El *Fedón* propone una catarsis más auténtica para el alma filosófica: "La purificación... consiste en separar el alma lo más posible del cuerpo... y en concentrarla en sí misma por sí misma." Un dualismo tan radical no puede ser una *ascesis* del alma poética, puesto que la separación debe ocurrir dentro del alma misma. La interiorización es la manera de separar del poeta. El enajenamiento del alma con respecto a sí misma no es la meta; pero, a pesar de ello, proviene del intento de enajenar no

sólo a todos los precursores, sino sus mundos, lo cual quiere decir que se ha enajenado a la poesía misma. Los errores con respecto a la vida son necesarios para la vida, así como también son necesarios para la poesía los errores con respecto a la poesía.

La *ascesis* poética comienza en las alturas de lo Contra-Sublime y compensa la sacudida involuntaria del poeta ante su propia expansividad demoníaca. Sin *ascesis*, el poeta fuerte, como Stevens, está destinado a convertirse en el conejo rey de los fantasmas:

The grass is full
And full of yourself. The trees around are for you,
The whole of the wideness of night is for you,
A self that touches all edges,

You become a self that fills the four corners of night.¹

Arqueado para soportar el golpe, el poeta se convertirá en un tallado en medio del espacio, a menos que pueda herirse a sí mismo *sin vaciarse más aún de su inspiración*. No puede permitirse el lujo de otra *kenosis*. La rendición útil, para él, equivale ahora a una disminución, a un sacrificio de cierta parte de sí mismo cuya ausencia habrá de individualarlo más todavía, como poeta. La *ascesis*, como defensa adecuada contra la angustia de las influencias, plantea un nuevo tipo de reducción del ser poético, expresada, por lo general, como una ceguera purgativa o, al menos, como el corrimiento de un velo. Las realidades de otros seres, así como también de todo lo que es externo, disminuyen igualmente hasta que surge un nuevo estilo de aspereza cuyo énfasis retórico puede ser leído como cierto grado de solipsismo.

Como el solipsista, lo que *quiere decir* el poeta fuerte es correcto, ya que ese egocentrismo es en sí mismo un importantísimo entrenamiento en el terreno de la imaginación. El purgatorio, para los poetas fuertes de la post-Ilustración, siempre es oximorónico, y nunca solamente doloroso, porque

todo encogimiento de la circunferencia es compensado por la ilusión poética (un engaño, pero, a pesar de ello, un poema fuerte) de que el centro por eso ha de mantenerse más estable. Lo que Coleridge (como filósofo, no como poeta) llamó "exterioridad", es decir, el sancionamiento teocéntrico de las cosas externas y de los demás, no tiene el más mínimo interés para el poeta fuerte como poeta. Estoy proponiendo (y se trata de una proposición que a mí mismo no me gusta) que, en su *ascesis* purgativa, el poeta fuerte sólo conoce a sí mismo y al Otro que tiene finalmente que destruir, su precursor, quien puede ser una figura imaginaria o compuesta, pero una figura que sigue estando formada por verdaderos poemas pasados que no permiten que se los olvide. Ya que el *clinamen* y la *tésera* luchan para corregir o para completar a los muertos, la *kenosis* y la *demonización* se esfuerzan para reprimir el recuerdo de los muertos, pero la *ascesis* es la contienda propiamente dicha, el combate-a-muerte con los muertos.

Sin embargo, si historizáramos cualquier descripción que fuese una teoría de la sublimación, ¿qué podríamos esperar encontrar además de una lucha con todos nuestros antepasados? Si todo autodesarrollo es una sublimación, y, por ello, simplemente una elaboración, ¿por cuánto tiempo podemos desear que siga la elaboración y cuánta elaboración podemos soportar? Pragmáticamente, queremos una cantidad de elaboración que no trastorne las ideas-de-orden que nos hacen funcionar; pero, después de todo, nosotros (yo y aquellos para quienes escribo) no somos poetas, sino lectores. ¿Puede el poeta verdaderamente fuerte soportar ser solamente una elaboración del poeta que, para siempre, ha de tener prioridad sobre él?

Hubo, no obstante, una gran época antes del Diluvio cuando las influencias eran generosas (o, al menos, así las consideraban los poetas en su más recóndita naturaleza), una época que va de Homero a Shakespeare. En todo el corazón de esta matriz de influencias generosas, podemos ver

a Dante y su relación con su precursor Virgilio, quien despertó en su efebo solamente el amor y la emulación, y nunca la angustia. Sí, esto es verdad; pero, a pesar de que no exista ninguna sombra entre Virgilio y Dante, algo más se encuentra en su lugar. John Freccero arroja una clara luz sobre esa gran sublimación, antepasada de toda *ascesis* posterior sufrida por cualquier poeta fuerte:

En el Canto XXX del *Purgatorio*, el peregrino, Estacio y Virgilio atraviesan un muro de fuego, son recibidos por el ángel y se hallan en medio de todas las cosas tradicionales: hay largas conversaciones del tipo padre con hijo, muros, barreras, y ecos de todos los temas antiguos y medievales que puedas imaginarte. Es éste también el momento en que Virgilio desaparece del poema y es reemplazado por Beatriz. Sin embargo, lo que no ha sido reconocido generalmente es el hecho de que es también éste el canto en que aparece el mayor número de ecos de Virgilio, incluyendo la única cita directa (en latín) de este poeta, todos ellos reflexionadamente tergiversados: primero que todo, las palabras de Dido, cuando ve a Eneas y recuerda la antigua pasión que la unía a su marido y así prevé su propia muerte en la hoguera: "*agnosco veteris vestigia flammae.*" En el *Purgatorio*, Dante emplea este verso para recordar su temprana pasión por Beatriz, cuando ésta regresa: "*conosco i segni dell'antica fiamma*". Luego, los ángeles cantan para saludar a Beatriz: "*Manibus o date lilia plenis...*" Se trata de un verso de Anquises para señalar al fantasma del hijo de Augusto muerto prematuramente en el pasaje "*Tu Marcellus eris*" que marca el *échec* final a pesar de la eternidad de Roma. Los eruditos dicen que lo que quiere decir son los lirios morados del duelo. Pero en el *Purgatorio* se trata evidentemente de los lirios blancos de la Resurrección. El peregrino se vuelve hacia Virgilio, pidiéndole ayuda ante el importante retorno, y descubre que el *dolcissimo*

patre se ha marchado. Dante invoca a "Virgilio... Virgilio... Virgilio", lo cual es un eco de la confesión del propio Virgilio de su incompetencia poética en la fábula de Orfeo de la cuarta *Geórgica*: "Eurydice, Eurydice, Eurydice." Así el sombrío eros de Dido es transformado por la redención retrospectiva del retorno de Beatriz, la eternidad del orden político es por fin igualada por la inmortalidad personal de la resurrección, la poesía se vuelve más fuerte que la Muerte y, por primera vez en el poema, el peregrino es llamado por su nombre cuando Beatriz le dice: "¡Dante!".

(de una carta al autor)

Sin embargo, nombrar-después-de-la-purgación es el último elemento que sigue siendo ancestral aquí, ya que todo maestro de la post-Ilustración se mueve, no hacia un compartir-con-los-demás, como lo hace Dante después de este gran momento, sino hacia un estar-consigo-mismo. La *ascesis* en Wordsworth, Keats, Browning, Whitman, Yeats y Stevens, por examinar media docena de figuras modernas representativas, es necesariamente un cociente revisionista que concluye al borde del solipsismo. Examinaré los ejemplos por pares —Wordsworth y Keats, Browning y Yeats, Whitman y Stevens— ya que, en cada caso, la figura anterior es tanto un precursor como un participante en un precursor común: respectivamente aquí Milton, Shelley y Emerson.

Veamos a Wordsworth, en su gran fragmento de *Home at Grasmere*:

While yet an innocent little one, with a heart
That doubtless wanted not its tender moods,
I breathed (for this-I better recollect)
Among wild appetites and blind desires,
Motions of savage instinct my delight
And exaltation. Nothing at that time
So welcome, no temptation half so dear

As that which urged me to a daring feat,
Deep pools, tall trees, black chasm, and dizzy crags,
And tottering towers: I loved to stand and read
Their looks forbidding, read and disobey,
Sometimes in act and evermore in thought.
With impulses, that scarcely were by these
Surpassed in strength, I heard of danger met
Or sought with courage; enterprise forlorn
By one, sole keeper of his own intent,
Or by a resolute few, who for the sake
Of glory fronted multitudes in arms.
Yea, to this hour I cannot read a Tale
Of two brave vessels matched in deadly fight,
And fighting to the death, but I am pleased
More than a wise man ought to be; I wish,
Fret, burn, and struggle, and in soul am there.
But me hath Nature tamed, and bade to seek
For other agitations, or be calm;
Hath dealt with me as with a turbulent stream,
Some nursling of the mountains which she leads
Through quiet meadows, after he has learnt
His strenght, and had his triumph and his joy,
His desperate course of tumult and of glee.
That which in stealth by Nature was performed
Hath Reason sanctioned: her deliberate Voice
Hath said; be mild, and cleave to gentle things,
Thy glory and thy happiness be there.
Nor fear, though thou confide in me, a want
Of aspirations that have been— of foes
To wrestle with, and victory to complete,
Bounds to be leapt, darkness to be explored;
All that inflamed thy infant heart, the love,
The longing, the contempt, the undaunted quest,
All shall survive, though changed their office, all
Shall live, it is not in their power to die.
Then farewell to the Warrior's Schemes, farewell
The forwardness of soul which looks that way

Upon a less incitement than the Cause
Of Liberty endangered, and farewell
That other hope, long mine, the hope to fill
The heroic trumpet with the Muse's breath! ²

Esta *ascesis* nos entrega a un Wordsworth que habría podido ser un poeta más grande del que fue, un hacedor más exteriorizado que habría tenido un sujeto más allá de su propia subjetividad. Una enorme privación hizo que Wordsworth fuera el inventor de la poesía moderna, que finalmente podemos reconocer en la cosa disminuida que ella es, o dicho de manera más sencilla: la poesía moderna (el Romanticismo) es el resultado de una sublimación más prodigiosa de la imaginación que la sufrida por la poesía desde Homero hasta Milton. Wordsworth se encuentra en la desdichada posición de *celebrar* no simplemente una desexualización, sino una pérdida genuina de "todo lo que inflamó tu corazón de niño, el amor, / los anhelos, el desdén, la búsqueda intrépida." Su fe es la de que todo eso "habrá de sobrevivir, aunque con otra función, todo / vivirá," pero muy pronto su poesía no mantendrá viva esa fe.

En *Home at Grasmere*, la esperada recompensa de su sublimación es intentada inmediatamente, en el pasaje siguiente y final del fragmento, que se convirtió en el célebre "Prospecto" de *The Excursion*. Allí la *ascesis* es revelada en toda su circunferencia, una reducción que tiene que ver tanto con Milton como con el propio Wordsworth. Y también es revelada la profunda obsesión de Wordsworth como poeta monstruosamente fuerte:

...that my Song
With star-like virtue in its place may shine,
Shedding benignant influence, and secure
Itself from all malevolent effect
Of those mutations that extend their sway
Throughout the nether sphere! ³

En un soneto escrito dos años después y dedicado a Milton, el precursor es descrito como Wordsworth se ve a sí mismo aquí:

Thy soul was like a Star, and dwelt apart:
Thou hadst a voice whose sound was like the sea;
Pure as the naked heavens, majestic, free...⁴

Lo que pide la plegaria es ser una influencia, y no ser influido, y el precursor es alabado por haber sido *aquello en lo que uno se ha convertido*. El puro aislamiento es ahora también el aislamiento de Milton, y habiendo superado a Milton, afirma que se ha superado a sí mismo. Wordsworth, cuyo arte depende del hecho de persuadir al lector de que es todavía posible esa relación con los seres y los paisajes exteriores, es un descomunal maestro en el arte de enajenar otros seres y todo paisaje *con respecto a sí mismo*. Este curandero cura solamente las heridas que él mismo hace.

Keats, un poco menos de veinte años después, lucha contra una carga purgativa sorprendentemente similar, es decir, la necesidad de sublimar por medio de la interiorización "la búsqueda intrépida" que todavía le permitía a Milton una visión de la Guerra en el Cielo. Pero la *ascesis* keatsiana es más drástica, ya que su Querubín Protector es una forma doble, Milton y Wordsworth. En Keats, la purgación se vuelve completamente explícita y constituye el meollo de *The Fall of Hyperion*, en que su Musa Moneta se enfrenta con el poeta:

... "If thou canst not ascend
These steps, die on that marble where thou art.
Thy flesh, near cousin to the common dust,
Will parch for lack of nutriment, —thy bones
Will wither in few years, and vanish so
That not the quickest eye could find a grain
Of what thou now art on that pavement cold.
The sands of thy short life are spent this hour,
And no hand in the universe can turn
Thy hourglass, if these gummed leaves be burnt

todo encogimiento de la circunferencia es compensado por la ilusión poética (un engaño, pero, a pesar de ello, un poema fuerte) de que el centro por eso ha de mantenerse más estable. Lo que Coleridge (como filósofo, no como poeta) llamó "exterioridad", es decir, el sancionamiento teocéntrico de las cosas externas y de los demás, no tiene el más mínimo interés para el poeta fuerte como poeta. Estoy proponiendo (y se trata de una proposición que a mí mismo no me gusta) que, en su *ascesis* purgativa, el poeta fuerte sólo conoce a sí mismo y al Otro que tiene finalmente que destruir, su precursor, quien puede ser una figura imaginaria o compuesta, pero una figura que sigue estando formada por verdaderos poemas pasados que no permiten que se los olvide. Ya que el *clinamen* y la *tésera* luchan para corregir o para completar a los muertos, la *kenosis* y la *demonización* se esfuerzan para reprimir el recuerdo de los muertos, pero la *ascesis* es la contienda propiamente dicha, el combate-a-muerte con los muertos.

Sin embargo, si historizáramos cualquier descripción que fuese una teoría de la sublimación, ¿qué podríamos esperar encontrar además de una lucha con todos nuestros antepasados? Si todo autodesarrollo es una sublimación, y, por ello, simplemente una elaboración, ¿por cuánto tiempo podemos desear que siga la elaboración y cuánta elaboración podemos soportar? Pragmáticamente, queremos una cantidad de elaboración que no trastorne las ideas-de-orden que nos hacen funcionar; pero, después de todo, nosotros (yo y aquellos para quienes escribo) no somos poetas, sino lectores. ¿Puede el poeta verdaderamente fuerte soportar ser solamente una elaboración del poeta que, para siempre, ha de tener prioridad sobre él?

Hubo, no obstante, una gran época antes del Diluvio cuando las influencias eran generosas (o, al menos, así las consideraban los poetas en su más recóndita naturaleza), una época que va de Homero a Shakespeare. En todo el corazón de esta matriz de influencias generosas, podemos ver

a Dante y su relación con su precursor Virgilio, quien despertó en su efebo solamente el amor y la emulación, y nunca la angustia. Sí, esto es verdad; pero, a pesar de que no exista ninguna sombra entre Virgilio y Dante, algo más se encuentra en su lugar. John Freccero arroja una clara luz sobre esa gran sublimación, antepasada de toda *ascesis* posterior sufrida por cualquier poeta fuerte:

En el Canto XXX del *Purgatorio*, el peregrino, Estacio y Virgilio atraviesan un muro de fuego, son recibidos por el ángel y se hallan en medio de todas las cosas tradicionales: hay largas conversaciones del tipo padre con hijo, muros, barreras, y ecos de todos los temas antiguos y medievales que puedas imaginarte. Es éste también el momento en que Virgilio desaparece del poema y es reemplazado por Beatriz. Sin embargo, lo que no ha sido reconocido generalmente es el hecho de que es también éste el canto en que aparece el mayor número de ecos de Virgilio, incluyendo la única cita directa (en latín) de este poeta, todos ellos reflexionadamente tergiversados: primero que todo, las palabras de Dido, cuando ve a Eneas y recuerda la antigua pasión que la unía a su marido y así prevé su propia muerte en la hoguera: "*agnosco veteris vestigia flammae.*" En el *Purgatorio*, Dante emplea este verso para recordar su temprana pasión por Beatriz, cuando ésta regresa: "*conosco i segni dell'antica fiamma*". Luego, los ángeles cantan para saludar a Beatriz: "*Manibus o date lilia plenis...*" Se trata de un verso de Anquises para señalar al fantasma del hijo de Augusto muerto prematuramente en el pasaje "*Tu Marcellus eris*" que marca el *échec* final a pesar de la eternidad de Roma. Los eruditos dicen que lo que quiere decir son los lirios morados del duelo. Pero en el *Purgatorio* se trata evidentemente de los lirios blancos de la Resurrección. El peregrino se vuelve hacia Virgilio, pidiéndole ayuda ante el importante retorno, y descubre que el *dolcissimo*

patre se ha marchado. Dante invoca a “Virgilio... Virgilio... Virgilio”, lo cual es un eco de la confesión del propio Virgilio de su incompetencia poética en la fábula de Orfeo de la cuarta *Geórgica*: “Eurydice, Eurydice, Eurydice.” Así el sombrío eros de Dido es transformado por la redención retrospectiva del retorno de Beatriz, la eternidad del orden político es por fin igualada por la inmortalidad personal de la resurrección, la poesía se vuelve más fuerte que la Muerte y, por primera vez en el poema, el peregrino es llamado por su nombre cuando Beatriz le dice: “¡Dante!”.

(de una carta al autor)

Sin embargo, nombrar-después-de-la-purgación es el último elemento que sigue siendo ancestral aquí, ya que todo maestro de la post-Ilustración se mueve, no hacia un compartir-con-los-demás, como lo hace Dante después de este gran momento, sino hacia un estar-consigo-mismo. La *ascesis* en Wordsworth, Keats, Browning, Whitman, Yeats y Stevens, por examinar media docena de figuras modernas representativas, es necesariamente un cociente revisionista que concluye al borde del solipsismo. Examinaré los ejemplos por pares —Wordsworth y Keats, Browning y Yeats, Whitman y Stevens— ya que, en cada caso, la figura anterior es tanto un precursor como un participante en un precursor común: respectivamente aquí Milton, Shelley y Emerson.

Veamos a Wordsworth, en su gran fragmento de *Home at Grasmere*:

While yet an innocent little one, with a heart
That doubtless wanted not its tender moods,
I breathed (for this-I better recollect)
Among wild appetites and blind desires,
Motions of savage instinct my delight
And exaltation. Nothing at that time
So welcome, no temptation half so dear

As that which urged me to a daring feat,
Deep pools, tall trees, black chasm, and dizzy crags,
And tottering towers: I loved to stand and read
Their looks forbidding, read and disobey,
Sometimes in act and evermore in thought.
With impulses, that scarcely were by these
Surpassed in strength, I heard of danger met
Or sought with courage; enterprise forlorn
By one, sole keeper of his own intent,
Or by a resolute few, who for the sake
Of glory fronted multitudes in arms.
Yea, to this hour I cannot read a Tale
Of two brave vessels matched in deadly fight,
And fighting to the death, but I am pleased
More than a wise man ought to be; I wish,
Fret, burn, and struggle, and in soul am there.
But me hath Nature tamed, and bade to seek
For other agitations, or be calm;
Hath dealt with me as with a turbulent stream,
Some nursling of the mountains which she leads
Through quiet meadows, after he has learnt
His strenght, and had his triumph and his joy,
His desperate course of tumult and of glee.
That which in stealth by Nature was performed
Hath Reason sanctioned: her deliberate Voice
Hath said; be mild, and cleave to gentle things,
Thy glory and thy happiness be there.
Nor fear, though thou confide in me, a want
Of aspirations that have been— of foes
To wrestle with, and victory to complete,
Bounds to be leapt, darkness to be explored;
All that inflamed thy infant heart, the love,
The longing, the contempt, the undaunted quest,
All shall survive, though changed their office, all
Shall live, it is not in their power to die.
Then farewell to the Warrior's Schemes, farewell
The forwardness of soul which looks that way

Upon a less incitement than the Cause
Of Liberty endangered, and farewell
That other hope, long mine, the hope to fill
The heroic trumpet with the Muse's breath! ²

Esta *ascesis* nos entrega a un Wordsworth que habría podido ser un poeta más grande del que fue, un hacedor más exteriorizado que habría tenido un sujeto más allá de su propia subjetividad. Una enorme privación hizo que Wordsworth fuera el inventor de la poesía moderna, que finalmente podemos reconocer en la cosa disminuida que ella es, o dicho de manera más sencilla: la poesía moderna (el Romanticismo) es el resultado de una sublimación más prodigiosa de la imaginación que la sufrida por la poesía desde Homero hasta Milton. Wordsworth se encuentra en la desdichada posición de *celebrar* no simplemente una desexualización, sino una pérdida genuina de "todo lo que inflamó tu corazón de niño, el amor, / los anhelos, el desdén, la búsqueda intrépida." Su fe es la de que todo eso "habrá de sobrevivir, aunque con otra función, todo / vivirá," pero muy pronto su poesía no mantendrá viva esa fe.

En *Home at Grasmere*, la esperada recompensa de su sublimación es intentada inmediatamente, en el pasaje siguiente y final del fragmento, que se convirtió en el célebre "Prospecto" de *The Excursion*. Allí la *ascesis* es revelada en toda su circunferencia, una reducción que tiene que ver tanto con Milton como con el propio Wordsworth. Y también es revelada la profunda obsesión de Wordsworth como poeta monstruosamente fuerte:

...that my Song
With star-like virtue in its place may shine,
Shedding benignant influence, and secure
Itself from all malevolent effect
Of those mutations that extend their sway
Throughout the nether sphere! ³

En un soneto escrito dos años después y dedicado a Milton, el precursor es descrito como Wordsworth se ve a sí mismo aquí:

Thy soul was like a Star, and dwelt apart:
Thou hadst a voice whose sound was like the sea;
Pure as the naked heavens, majestic, free. . .⁴

Lo que pide la plegaria es ser una influencia, y no ser influido, y el precursor es alabado por haber sido *aquello en lo que uno se ha convertido*. El puro aislamiento es ahora también el aislamiento de Milton, y habiendo superado a Milton, afirma que se ha superado a sí mismo. Wordsworth, cuyo arte depende del hecho de persuadir al lector de que es todavía posible esa relación con los seres y los paisajes exteriores, es un descomunal maestro en el arte de enajenar otros seres y todo paisaje *con respecto a sí mismo*. Este curandero cura solamente las heridas que él mismo hace.

Keats, un poco menos de veinte años después, lucha contra una carga purgativa sorprendentemente similar, es decir, la necesidad de sublimar por medio de la interiorización "la búsqueda intrépida" que todavía le permitía a Milton una visión de la Guerra en el Cielo. Pero la *ascesis* keatsiana es más drástica, ya que su Querubín Protector es una forma doble, Milton y Wordsworth. En Keats, la purgación se vuelve completamente explícita y constituye el meollo de *The Fall of Hyperion*, en que su Musa Moneta se enfrenta con el poeta:

. . . "If thou canst not ascend
These steps, die on that marble where thou art.
Thy flesh, near cousin to the common dust,
Will parch for lack of nutriment, —thy bones
Will wither in few years, and vanish so
That not the quickest eye could find a grain
Of what thou now art on that pavement cold.
The sands of thy short life are spent this hour,
And no hand in the universe can turn
Thy hourglass, if these gummed leaves be burnt

Ere thou canst mount up these immortal steps.”
 I heard, I look’d: two senses both at once,
 So fine, so subtle, felt the tyranny
 Of that fierce threat and the hard task proposed.
 Prodigious seem’d the toil; the leaves were yet
 Burning,— when suddenly a palsied chill
 Struck from the paved level up my limbs,
 And was ascending quick to put cold grasp
 Upon those streams that pulse beside the throat!
 I shriek’d, and the sharp anguish of my shriek
 Stung my own ears— I strove hard to escape
 The numbness, strove to gain the lowest step.
 Slow, heavy, deadly was my pace: the cold
 Grew stifling, suffocating, at the heart;
 And when I clasp’d my hands I felt them not.
 One minute before death, my iced foot touch’d
 The lowest stair; and, as it touch’d, life seem’d
 To pour in at the toes. . . .⁵

Lo que es sublimado aquí es el caso más completo de imaginación sensual desde la de Shakespeare. Y lo que termina es la poesía de Keats, aun cuando el poeta siguió viviendo durante un año y varios meses después de abandonar este gran fragmento. Indudablemente su mortal enfermedad está en la base desde la que surge esta visión, pero tenemos que preguntarnos qué es, poéticamente, ese entumecimiento que casi destruye a Keats. La *ascesis* aquí no pertenece a los sentidos, sino a la fe que Keats tiene en ellos, una fe tan sublime que no tiene igual en la poesía humanística. Sin embargo, esa fe, aun cuando estuviera arraigada en el temperamento de Keats, le vino del joven Milton y de su sueño unitario de las posibilidades humanas, una de las últimas sublimidades del Renacimiento, y del joven Wordsworth, visionario de la Revolución. Si Keats se purga de ella, también la purga de los esplendores anteriores de sus Grandes Originales. Como hombres madurados (o arruinados), éstos sufrieron sus propias purgaciones, pero dejaron intactas sus visiones anteriores. Keats hace por ellos lo que

ellos no podían soportar hacer por sí mismos: pone en tela de juicio las más profundas y conmovedoras ilusiones nunca generadas por el espíritu. Y habiéndolas puesto en tela de juicio, junto con la mejor parte de su ser, Keats recibe una última visión de sí mismo, pero en medio del esplendor de un último aislamiento:

Without stay or prop,
But my own weak mortality, I bore
The load of this eternal quietude. . .⁶

La dureza de estilo, la inevitabilidad de fraseo de *The Fall of Hyperion*, proceden de la versión keatsiana de la *ascesis*, de una humanización que casi redime a este amargo cociente de revisión. Pero en el caso de poetas menos equilibrados, no hay ninguna redención. Browning y Yeats, ambos herederos dependientes de Shelley (siendo también Browning, según su propia confesión, una "peligrosa influencia sobre Yeats), realizan una masiva privación en su plena madurez de poetas. La sublimación de Browning le dio su tipo de monólogo dramático, y, junto con él, el arte de la pesadilla, nunca igualado en la poesía de lengua inglesa:

XXV

Then came a bit of stubbed ground, once a wood,
Next a marsh, it would seem, and now mere earth
Desperate and done with; (so a fool finds mirth,
Makes a thing and then mars it, till his mood
Changes and off he goes!) within a rood—
Bog, clay and rubble, sand and stark black dearth.

XXVI

Now blotches rankling, coloured gay and grim,
Now patches where some leanness of the soil's
Broke into moss or substances like boils;
Then came some palsied oak, a cleft in him
Like a distorted mouth that splits its rim
Gaping at death, and dies while it recoils.

XXVII

And just as far as ever from the end!

Nought in the distance but the evening, nought
To point my footstep further! At the thought,
A great black bird, Apollyon's bosom-friend,
Sailed past, nor beat his wide wing dragon-penned
That brushed my cap-perchance the guide I sought.

XXVIII

For, looking up, aware I somehow grew

Spite of the dusk, the plain had given place
All round to mountains— with such name to grace
Mere ugly heights and heaps now stolen in view.
How thus they had surprised me,— solve it, you!
How to get from them was no clearer case.

XXIX

Yet half I seemed to recognize some trick

Of mischief happened to me, God knows when—
In a bad dream perhaps. Here ended, then,
Progress this way. When, in the very nick
Of giving up, one time more, came a click
As when a trap shuts— you're inside the den!

XXX

Burningly it came on me all at once,

This was the place! those two hills on the right,
Crouched like two bulls locked horn in horn in fight;
While to the left, a tall scalped mountain . . . Dunce,
Dotard, a-doing at the very nonce,
After a life spent training for the sight!

XXXI

What in the midst lay but the Tower itself?

The round squat turret, blind as the fool's heart,
Built of brown stone, without a counterpart

In the whole world. The tempest's mocking elf
Points to the shipman thus the unseen shelf
He strikes on, only when the timbers start.⁷

¿Por qué considerar esto consecuencia de una *ascesis*? ¿O por qué encontrarle la misma causa a *Cuchulain Comforted* de Yeats, en que el héroe acepta la comunidad de los cobardes como su lugar justo en la vida futura? “Un poeta y no un hombre serio” dice un aforismo de Pascal. Revisar al precursor equivale a mentir, no contra el ser, sino contra el tiempo, y la *ascesis* es una mentira especial contra la verdad del tiempo, el tiempo en que el efebo esperaba lograr una autonomía ya manchada por el tiempo y pillada por la otredad.

Shelley convirtió a la poesía a Browning y a Yeats, dándoles un ejemplo de autonomía que se consumía a sí misma, un ejemplo de la única búsqueda que podía darles la esperanza de volver a engendrarse a sí mismos. Tanto Browning como Yeats debían sentirse obsesionados por la profecía moral de la *Defence*, donde Shelley dice que los poetas, por más que se equivoquen como hombres, “han sido lavados en la sangre del mediador y del redentor, el Tiempo.” Esta es la fe órfica, y, en su pureza, ni Browning ni Yeats fueron lo suficientemente fuertes para vivir y morir. El Orfeo de Shelley es el Poeta de *Alastor*, quien contempla la partida de la Visión y el Amor y grita: “El sueño y la muerte/ No han de dividirnos por mucho tiempo!” De los remordimientos de esa búsqueda destrozada, Browning y Yeats tenían que rescatarse a sí mismos, como hijos de un padre poético cuya pureza imaginativa no podía soportar ningún descendiente.

Cuando Childe Roland no reconoce la Torre Oscura hasta el último momento en que se tropieza con ella, a pesar de la preparación de toda una vida, o cuando Cuchulain se contenta con coser un sudario para luego cantar en coro con sus contrarios, cobardes y traidores todos ellos (como los compañeros perdidos de Rolando), se nos dan emblemas básicos de la *ascesis* y de lo muchísimo que les cuesta a los hijos de un héroe imaginativo tan incorruptible. Lo más

aterrador de Shelley en su integridad órfica es la rapidez de un espíritu demasiado impaciente ante las componendas sin las cuales la existencia social e incluso la vida natural sencillamente no son posibles. La inmersión de Browning en lo grotesco y la afición de Yeats por la brutalidad son sublimaciones del heroísmo casi divino de su precursor, de su sorprendente aberración en el campo de lo Absoluto. Pero en esas privaciones, en contraposición a las sublimaciones de figuras más grandes como Wordsworth y Keats, encontramos más dificultades para ver que se trata de una pérdida casi tan grande como la evidente ganancia que presenciamos.

La noción freudiana de la sublimación es cuantitativa e implica siempre un límite superior más allá del cual se revelan los impulsos instintuales. La *ascesis* poética, en su calidad de cociente revisionista, también es cuantitativa, ya que el Purgatorio de los poetas no es por lo general un sitio muy poblado. El poeta y su Musa son habitantes suficientes, y con mucha frecuencia falta la Musa. Childe Roland y Cuchulain, heroicos buscadores que conocen la derrota sólo mediante sus antinomias, están solos salvo por sus pequeñas cuadrillas de fracasados, traidores y cobardes, cuya presencia atestigüa todo lo que hay de más equívoco en la terrible fuerza de los propios héroes. Pero la diferencia entre Childe Roland y sus precursores, así como la que existe entre Cuchulain y sus consoladores, es la de que sólo la purgación del héroe constituye una *ascesis*, un camino a través de la libertad que es un acto significativo.

El monólogo de Browning, como la lírica visionaria de Yeats, es una evasión y, por lo tanto, una privación de la poesía órfica, la trompeta shelleyana de la profecía. La *ascesis* en los poetas fuertes norteamericanos hace hincapié en la meta del proceso, en la soledad que se mantiene a sí misma, más bien que en el proceso mismo. Milton y Wordsworth, cuya mutua influencia creó el ethos de la poesía inglesa de la post-Ilustración, adaptaron su terrible fuerza a las necesidades de la sublimación, pero no es éste el caso del Gran Original de la poesía genuinamente norteamericana. En Emerson, el poder de la mente y el poder

del ojo se esfuerzan por convertirse en un solo poder, lo cual hace que sea imposible la *ascesis*:

Como, a la luz del sol, los objetos pintan sus imágenes en la retina del ojo, así, esos objetos, compartiendo la aspiración de todo el universo, tienden a pintar una copia mucho más delicada de su esencia en su mente. Como la metamorfosis de las cosas en formas orgánicas superiores constituye su transformación en melodías. Por encima de toda cosa, se encuentra su demonio o alma, y, cuando la forma de la cosa es reflejada por el ojo, el alma de la cosa es reflejada por una melodía. El mar, la cordillera, el Niágara y todo macizo pre-existen o superexisten, en precantaciones, que vuelan como olores por el aire, y cuando pasa cualquier hombre con un oído suficientemente fino, las alcanza a oír y se esfuerza por anotarlas sin diluirlas o depravarlas... Este conocimiento intuitivo, que se expresa por medio de lo que se llama Imaginación, es una especie superior de sentido de la vista, que no se da mediante el estudio, sino por medio del intelecto que se convierte en lo que ve y en el lugar en que lo ve; compartiendo el sendero o circuito de las cosas a través de las formas y, de ese modo, haciéndolas translúcidas a los demás.

Esto es lo Sublime Americano, que no entrega el principio de placer al principio de realidad, incluso ante la expectativa de que la plenitud diferida proteja el principio de placer. El ojo, el más tirano de los sentidos corporales, del que la naturaleza liberó a Milton, y del que Wordsworth liberó a la naturaleza, constituye, en la poesía norteamericana, un entusiasmo y un programa. Donde el ojo predomina, sin privaciones, la *ascesis* tiende a concentrarse en la conciencia de los otros seres que posee el ser. El solipsismo de nuestros poetas mayores —Emerson, Whitman, Dickinson, Frost, Stevens, Crane— es aumentado por el hecho de que el ojo se niega a ser purgado. La realidad se reduce al yo emersiano y al no-yo (mi cuerpo y la naturaleza), y excluye a

todos los demás, en la medida en que los precursores se han convertido en ineludibles componentes del yo.

Whitman, en *Crossing Brooklyn Ferry*, ve "el ocaso, la entrada a borbotones de la pleamar, la caída hacia el mar de la marea menguante" y se siente consolado por el hecho de que otros que vendrán después de él habrán de ver lo que él ve y del modo como él lo ve. Pero su majestuoso poema, como todas sus obras plenamente realizadas, está centrado en torno a su ser aislado y a una visión emersoniiana, que no está muy lejos de las prácticas de los chamanes y tiene muy poco que ver con la observación de las cosas externas. En Whitman, se profundiza el aislamiento emersoniiano, el ojo se vuelve más tiránico aún, y, en la medida en que el poder del ojo se identifica con el sol, se realiza una inmensa *ascesis*:

Dazzling and tremendous how quick the sun-rise
would kill me
If I could not now and always send sun-rise out of me.
We also ascend dazzling and tremendous as the sun,
We found our own O my sould in the calm and cool
of the daybreak.
My voice goes after what my eyes cannot reach,
With the twirl of my tongue I encompass worlds and
volumes of worlds.⁸

¿Por qué llamar a esta expansividad sin límites una *ascesis*? En esta enorme elaboración de Emerson, ¿qué se ofrece para ser sublimado? ¿Qué privación hace que Whitman se convierta en esa voz que ve lo que ni siquiera su vista puede alcanzar? Si nada se consigue por medio de nada, como insiste en ello la Compensación emersoniana, ¿de qué pérdida es compensado el bardo emersoniiano en esta solipsista salida de sol? La pérdida equivale a lo que Emerson llamó "una gran Derrota" (de la que Cristo fue un ejemplo), y Emerson añadió: "exigimos una victoria". Cristo "hizo bien. . . Pero aquel que ha de venir, tendrá que hacerlo mejor. La mente exige una exhibición de

carácter, una exhibición que tendrá que ser válida para los sentidos así como también para el alma." La encarnación de Whitman como el sol es una gran Derrota emersoniana, un fluir hacia adentro que contiene un fluir hacia fuera, una *ascesis* de la profecía emersoniana del Bardo Central que habrá de venir:

In the far South the sun of autumn is passing
Like Walt Whitman walking along a ruddy shore.
He is singing and chanting the things that are part
of him,
The worlds that were and will be, death and day.
Nothing is final, he chants. No man shall see the end.
His beard is of fire and his staff is a leaping flame.⁹

Nuestro examen de la *ascesis* poética tiene que llegar, finalmente, a Stevens, cuya obra está dominada por ese cociente revisionista. Stevens, quien tenía "una pasión por el sí", resistió sus propias sublimaciones rigurosas. Lamenta no ser "un maestro más severo,/ más agobiante"; sin embargo, Stevens fue todo menos un asceta del espíritu y se habría sentido contento de hacer poemas más parecidos aún a las piñas. La pasión primaria en él es la aspiración órfica de Emerson y Whitman, la búsqueda de lo Sublime Americano, pero la angustia de las influencias deformó esa pasión, y Stevens fue desarrollando, debido a esa deformación, una tendencia a hablar de un modo más reductivo del que él mismo podía soportar aceptar. Cuando más, Stevens se esforzó por "hacer lo visible un poco difícil/ De ver", como en un desafío a su propia tradición; pero, a través de toda su poesía, la purgación-mediante-la-soledad trata de alcanzar una amplitud desconocida hasta por Emerson, Whitman y Dickinson. "El ojo de Freud", escribió Stevens, "fue un microscopio de potencia", y Stevens, más que ningún otro poeta moderno, compuso naturalmene a partir del estado de ser del Hombre Psicológico. La sublimación en Stevens es una privación impuesta a la sensibilidad keatsiana realizada por una mente que ha obedecido a la orden de Moneta

de "pensar en la tierra" sólo para descubrir que ese pensamiento no basta:

Nothing could be more hushed than the way
The moon moves toward the night.
But what his mother was returns and cries on his breast.
The red ripeness of round leaves is thick
With the spices of red summer,
But she that he loved turns cold at his light touch.
What good is it that the earth is justified,
That it is complete, that it is an end,
That in itself it is enough? ¹⁰

En Stevens, el lector se enfrenta con una *ascesis* de toda la tradición romántica, la de Wordsworth tanto como la de Keats, la de Emerson tanto como la de Whitman. Ningún poeta moderno la mita de fuerte que Stevens escogió una autoprivación tan amplia o sacrificó tantos impulsos instintivos en nombre de ser un rezagado. Freud, al revisar su propia obra, concluyó finalmente que era la angustia la que producía la represión y no la represión la que producía la angustia, un descubrimiento que se halla ejemplificado en todas partes en la poesía de Stevens. Imaginativamente, Stevens sabía que tanto el ego como el ello eran sistemas organizados, y hasta organizados el uno contra el otro, pero quizá Stevens habría estado mejor si no hubiera sabido que las angustias de su ego acerca de la prioridad y la originalidad eran provocadas perpetuamente por la absorción, llevada a cabo por su ello, de sus precursores, quienes, por lo tanto, funcionaron en él no como poderes criticones, sino casi como variedades de la vida instintual. Siendo por temperamento un humanista romántico, pero un ironista reductivo en sus angustias, Stevens se convirtió en una asombrosa mezcla de tensiones poéticas, extranjeras y nativas. Stevens demuestra que la poesía moderna más fuerte es creada por la *ascesis*, pero nos deja acongojados por la disminución de lo que habría podido hacer, si hubiera estado liberado de las terribles necesidades de las interpretaciones erróneas, como lo está de Emerson en este poema:

The afternoon is visibly a source,
 Too wide, too irised, to be more than calm,
 Too much like thinking to be less than thought,
 Obscurest parent, obscurest patriarch,
 A daily majesty of meditation,
 That comes and goes in silences of its own,
 We think, then, as the sun shines or does not.
 We think as wind skitters on a pond in a field
 Or we put mantles on our words because
 The same wind, rising and rising, makes a sound
 Like the last muting of winter as it ends.
 A new scholar replacing an older one reflects
 A moment on this fantasia. He seeks
 For a human that can be accounted for.¹¹

La búsqueda de algo humano que pueda ser explicado, una búsqueda que constituye una disminución del más amplio sueño emersoniano, también amenaza con no ser lo que Emerson llamó una gran Derrota, sino el tipo de derrota apropiada al espíritu ascético, es decir, una derrota de la poesía misma.

N O T A S

1. "La hierba está llena/ y llena de ti. Los árboles están allí para ti,/ Toda la anchura de la noche es para ti,/ Un ser que toca todas las orillas,/ Y tú te conviertes en un ser que llena los cuatro rincones de la noche."
2. "Mientras aún era un pequeño inocente, con un corazón/ Que indudablemente no quería sus tiernos caprichos,/ respiré (esto lo recuerdo mejor)/ entre apetencias salvajes y ciegos deseos, movimientos de instintos feroces, mi deleite/ y exaltación./ No hubo nada en esa época/ que fuese tan bien recibido, ninguna tentación tan querida/ como la que me incitaba a una proeza osada,/ profundos pozos, árboles altos, abismo oscuro y despeñaderos vertiginosos,/ y torres

tambaleantes: Me encantaba detenerme a leer/ su formidable aspecto, leer y desobedecer,/ A veces en la realidad y siempre en el pensamiento./ Con impulsos, que apenas excedían a estas cosas en su fuerza, oí hablar de peligros encontrados/ o buscados con valor; empresas desesperadas/ de un hombre, único guardián de su propio propósito,/ o de un puñado de resueltos, quienes en nombre/ de la gloria, se enfrentaban con multitudes armadas./ Sí; hasta hoy no puedo leer ningún cuento/ de dos magníficos bajeles que miden sus fuerzas en terrible batalla,/ y que pelean hasta la muerte, sin que sienta un placer/ mayor del que debiera sentir un hombre juicioso; deseo,/ me preocupo, ardo y lucho, y estoy allí con el corazón./ Pero a mí la Naturaleza me ha domado, y me ha ordenado buscar/ otras agitaciones o calmarme;/ Me ha tratado como trata a una corriente turbulenta,/ a una criatura de las montañas que ella conduce/ por tranquilas praderas, hasta que haya aprendido/ a conocer su fuerza, haya tenido su triunfo y su alegría,/ Su desesperado curso de tumulto y de regocijo./ Lo que a escondidas ha hecho la Naturaleza/ lo ha sancionado la Razón: su ponderada voz/ ha dicho: sé apacible y aférrate a las cosas sosegadas,/ que tu gloria y tu felicidad se encuentren allí./ Tampoco le temas, aunque confíes en mí, a una falta de las aspiraciones que han existido: enemigos con los que luchar, victorias que alcanzar,/ límites que saltar, y oscuridades que explorar;/ Todo lo que inflamó tu corazón de niño, el amor,/ los anhelos, el desdén, la búsqueda intrépida,/ todo habrá de sobrevivir, aunque con otra función, todo/ vivirá, pues no tiene poder para morir./ ¡Adiós a los planes del Guerrero, adiós al ardor del alma que así mira/ una incitación menor que la Causa/ de la Libertad en peligro, y adiós/ a esa otra esperanza, durante largo tiempo mía, la esperanza de llenar/ la trompeta heroica con el hálito de la Musa.”

3. “...que mi Canción,/ con una virtud parecida a la de una estrella, brille en su lugar,/ desparramando una benigna influencia, y se proteja/ contra todo efecto malevolente/

de esas mutaciones que extienden su poder/ a través de la esfera inferior."

4. "Tu alma era como una estrella y moraba aparte:/ Tu tuviste una voz cuyo sonido era como el mar;/ pura como los desnudos cielos, majestuosa, libre..."
5. "...‘Si tú no puedes subir esas gradas, muere sobre el mármol donde estás./ Tu carne, prima hermana del polvo común,/ se reseca por falta de alimento,— tus huesos/ se marchitarán en pocos años, y desaparecerán de tal modo/ que ni siquiera el ojo más agudo ha de encontrar un hilo/ de lo que eres allí sobre el frío pavimento./ La arena de tu corta vida ha sido gastada esta hora,/ y ninguna mano en todo el universo puede darle la vuelta/ a tu reloj de arena, si estas hojas engomadas se queman/ antes que tú subas por esas gradas inmortales./ Oí, miré: dos sentidos al mismo tiempo e inmediatamente,/ tan finos, tan sutiles, sintieron la tiranía/ de esa feroz amenaza y de la dura tarea propuesta./ Prodigioso parecía el esfuerzo; las hojas aún/ ardían,— cuando, repentinamente, ¡un escalofrío paralizante/ subió rápidamente del pavimento hasta mis miembros,/ ascendiendo veloz para fríamente apretar/ los riachuelos que laten al lado de la garganta!/ Grité, y la aguda angustia de mi grito/ me atravesó los oídos— luché por zafarme/ de ese entumecimiento, luché de nuevo por alcanzar la grada más baja./ Lentos, pesados, fatigosos eran mis pasos: el frío/ se hizo más sofocante y ahogante en torno al corazón;/ Y cuando me apreté las manos no las sentí,/ Un minuto antes de la muerte, mi helado pie tocó/ la grada más baja; y, al tocarla, la vida pareció entrar a chorros por los dedos..."
6. "Sin apoyo o puntal, salvo mi propia débil mortalidad, llevé el peso de esta eterna quietud..."
7. "Luego vino un trozo de tierra desbrozada, que una vez fue un bosque,/ después un pantano, al parecer, y luego simplemente tierra/ desesperada y arruinada; (así encuentra alegría un tonto,/ hace una cosa y luego la destroza, hasta que cambia su estado de ánimo/ y ¡sigue hacia

adelante!) en una fanega a la redonda—/ pantano, arcilla y piedras, arena y una aridez negra y austera./ Luego manchones enconados, de colores alegres y adustos,/ luego pedazos donde cierta pobreza del suelo/ al cuartearse se volvía musgo o sustancias como diviesos;/ entonces vino un roble paralítico, con una hendidura/ semejante a una boca torcida que hiende su borde/ embobándose ante la muerte, y muere mientras recula./ ¡Y todavía tan lejos como siempre del fin!/ Nada en la distancia sino la tarde, nada/ para guiar mis pasos más allá. Al pensar esto,/ un gran pájaro negro, hermano del alma de Apolión,/ Pasó raudo, sin mover su amplia ala de dragón emplumado/ que me rozó la gorra— quizá el guía que yo buscaba./ Levantando los ojos, me di cuenta de cierto modo,/ a pesar de la oscuridad del crepúsculo, de que la llanura había cedido el sitio/ a las montañas por todas partes— con nombres para agraciar/ simples picos feos y montones que ahora se presentaban a la vista./ ¡Adivina tú cómo me sorprendieron!/ Y cómo apartarse de ellas tampoco estaba muy claro./ Sin embargo, me pareció reconocer más o menos una travesura/ que me pasó, Dios sabe cuándo—/ en una pesadilla quizá. Aquí terminaba, entonces,/ la marcha por este camino. Cuando, en el preciso momento/ de abandonarla, una vez más, se oyó un ruido sordo/ como cuando se cierra una trampa— ¡y estás dentro de la madriguera!/ Y, de repente, todo me vino a la mente de un solo golpe;/ ¡éste era el sitio! Aquellas dos colinas a la derecha, agachadas como dos toros con los cuernos entrelazados para pelear;/ mientras que, a la izquierda, una alta montaña escarpada... ¡Zopenco,/ viejo chocho, quedándote dormido en el instante preciso,/ después de toda una vida de preparación para esa escena!/ ¡Qué se hallaba en todo el medio si no la Torre misma?! El pequeño torreón redondo, ciego como el corazón del tonto,/ construido de piedras pardas, sin igual en ningún lugar del mundo. El duende burlón de la tempestad/ señala así al capitán del buque el invisible banco de arena contra el que choca, sólo cuando se estremecen las vigas.”

8. "Deslumbrante y tremendo, qué rápidamente el sol naciente me mataría/ Sí yo no pudiera ahora y siempre sacar de mí el sol naciente./ También nosotros ascendemos, deslumbrantes y tremendos, como el sol,/ Fundamos lo nuestro, oh alma mía, en la calma y la frescura del amanecer./ Mi voz va en pos de lo que mis ojos no pueden alcanzar,/ Con la vuelta de mi lengua abarco mundos y volúmenes de mundos."
9. "En el lejano Sur, el sol del otoño está pasando/ Como un Walt Whitman que camina por una playa colorada./ Está cantando y salmodiando las cosas que forman parte de él,/ Los mundos que fueron y serán ,la muerte y el día./ Nada es final, salmodia. Ningún hombre habrá de ver el fin./ Su barba es de fuego y su bastón una llama saltadora."
10. "Nada podría ser más callado que el modo/ como la luna se mueve hacia la noche./ Pero lo que su madre fue vuelve y grita en su pecho./ La roja madurez de las redondas hojas está llena/ de las especies del rojo verano,/ Pero ella a quien él quiso se pone fría por su más leve roce./ ¿Qué tiene de bueno que la tierra esté justificada, que sea completa, que sea un fin, que en sí misma sea suficiente?"
11. "La tarde es visiblemente una fuente, demasiado amplia, demasiado irisada, para estar más que tranquila,/ Demasiado como el pensar para ser menos que el pensamiento,/ El más oscuro padre, el más oscuro patriarca,/ Una diaria majestad de meditación,/ Que va y viene en medio de silencios suyos,/ Pensamos, entonces, mientras el sol brilla o no brilla./ Pensamos como el viento se desliza saltando sobre un estanque en un campo/ O les ponemos capas a nuestras palabras porque/ El mismo viento, subiendo y subiendo, hace un ruido/ Como la última sordina del invierno cuando está terminando./ Un nuevo erudito, al reemplazar a uno mayor, medita un momento acerca de esta fantasía. Busca/ algo humano que pueda ser explicado."

SEIS

No hay anclaje.
El sueño no existe, la muerte no existe;
Quienes parecen morir, están viviendo.

Emerson

APOFRADES O EL RETORNO DE LOS MUERTOS

EMPÉDOCLES pensaba que, a la hora de la muerte, nuestra psique regresaba al fuego de la que había salido. Pero nuestro demonio, nuestros sentimientos de culpabilidad y, al mismo tiempo, nuestra divinidad en potencia, no nos llegó del fuego, sino de nuestros precursores. El elemento robado tenía que ser devuelto; el demonio nunca fue robado, sino heredado, y, a la hora de la muerte, le era transmitido al efebo, al rezagado que tenía que aceptar a la vez tanto el crimen como la deidad.

La genealogía de la imaginación establece la descendencia del demonio, aun cuando nunca de la psique; pero son abundantes las relaciones analógicas entre ambas descendencias:

Es posible que una vida sea el castigo
De otra, como la vida del hijo lo es de
la del padre.

Es posible que la obra de un poeta fuerte sea la expiación de la obra de un precursor. Pero parece más probable que las visiones posteriores se purifiquen a costa de las anteriores. Sin embargo, los muertos fuertes regresan, tanto en los poemas como en nuestras vidas, y no retornan sin oscurecer a los vivos. El poeta fuerte totalmente maduro es particularmente vulnerable a esta última fase de su relación revisionista con los muertos. Esta vulnerabilidad se ve más

evidentemente en los poemas que buscan una claridad final, que tratan de ser enunciados definitivos, testamentos de la parte única del don del poeta (o de lo que el poeta desea recordar como don único):

I arose, and for a space
The scene of woods and waters seemed to keep,
Though it was now broad day, a gentle trace
Of light diviner than the common sun
Sheds on the common earth, and all the place
Was filled with magic sounds woven into one
Oblivious melody, confusing sense...¹

Aquí, ya hacía el final, Shelley está abierto al terror de la oda de las "Intimations" de Wordsworth, y se rinde a la "luz del día común" de su precursor:

—I among the multitude
Was swept— me, sweetes flowers delayed not long;
Me, not the shadow nor the solitude,
Me, not that falling stream's Lethean song;
Me, not the phantom of that early Form
Which moved upon its motion— but among
The thickest billows of that living storm
I plunged, and bared my bosom to the clime
Of that cold light, whose airs too soon deform.²

Para 1822, año en que Shelley experimentó su última visión, ya el poeta Wordsworth tenía mucho tiempo de haber muerto (aun cuando el hombre Wordsworth sobreviviera a Shelley veintiocho años, es decir, hasta 1850). Pero los poetas fuertes siguen regresando del reino de los muertos, y sólo mediante la casi voluntaria mediumnidad de otros poetas fuertes. *Cómo* regresan es lo decisivo, ya que si regresan intactos, su retorno empobrece a los poetas posteriores, condenándolos a ser recordados —si es que lo son— como individuos que han terminado sus días en medio de la pobreza, en medio de una carencia imaginativa que ellos mismos no pudieron remediar.

Las *apofrades*, los días desgraciados o aciagos en los que los muertos regresan a habitar sus antiguas casas, les llegan a los poetas más fuertes, pero en el caso de los poetas particularmente más fuertes aparece un movimiento revisionista final que los purifica hasta de este último influjo. Yeats y Stevens, los poetas más fuertes de este siglo, y Browning y Dickinson, los poetas más fuertes del siglo XIX, nos ofrecen ejemplos muy vívidos de este astutísimo cociente revisionista, ya que todos ellos logran un estilo que capta y extrañamente conserva una prioridad sobre sus precursores, de modo tal que la tiranía del tiempo casi resulta trastornada, causándonos la sensación, durante unos pocos momentos asombrosos, de que son ellos los que son *imitados por sus antepasados*.

Con respecto a esta observación, deseo distinguir el fenómeno aludido de la ingeniosa intuición de Borges de que los artistas *crean* a sus precursores, por ejemplo: el Kafka de Borges crea al Browning de Borges. Lo que yo quiero decir es más drástico y (supuestamente) absurdo, pues me refiero al triunfo de haber colocado al precursor de tal manera, dentro de la obra propia, que ciertos pasajes de *su* obra parecen ser no presagios del advenimiento posterior, sino más bien pasajes endeudados con el texto posterior y, por lo tanto, inferiores ante el esplendor mayor. Los muertos poderosos retornan, es verdad; pero retornan con nuestros colores y hablando en nuestras voces, al menos parcialmente, al menos en ciertos momentos, momentos que atestiguan nuestra persistencia y no la suya. Si regresan totalmente gracias a su propia fuerza, entonces es suyo el triunfo:

The edges of the summit still appal
When we brood on the dead or the beloved;
Nor can imagination do it all
In this last place of light; he dares to live
Who stops being a bird, yet beats his wings
Against the immense immeasurable emptiness of things.³

Roethke tenía la esperanza de que estos versos fueran del último Roethke; pero, desgraciadamente, son del Yeats de *The Tower* y *The Winding Stair*. Roethke tenía la esperanza de que los versos siguientes fuesen del último Roethke; pero, desgraciadamente, le pertenecen al Eliot de los *Quartets*:

All journeys, I think, are the same:
The movement is forward, after a few wavers,
And for a while we are all alone,
Busy, obvious with ourselves. . . .⁴

Existen ciertos poemas del último período de Roethke que son del Stevens de *Transport of Summer*, y otros que son del Whitman de *Lilacs*; pero, desgraciadamente, hay muy pocos poemas del último período de Roethke que sean del Roethke del último período, ya que, para Roethke, las *apofrades* llegaron como una devastación, quitándole su fuerza, que, sin embargo, había sido realizada y se había convertido en algo propiamente suyo. De las *apofrades* en su sentido positivo y revisionista, Roethke no nos ofrece ningún ejemplo; no hay pasajes en Yeats o en Eliot, en Stevens o en Whitman, que puedan causarnos la impresión de haber sido escritos por Roethke. En las exquisitas miserias de *The Holy Grail* de Tennyson, cuando Percival sale a emprender su desastrosa búsqueda, podemos tener la alucinación de creer que el poeta laureado está influido totalmente por *The Waste Land*, ya que también Eliot se convirtió en un maestro en el arte de invertir las *apofrades*. Y, en el momento presente, tenemos el logro de John Ashbery en su poderoso poema *Fragment* (en el volumen *The Double Dream of Spring*), el cual nos hace regresar a Stevens para que descubramos, con cierta ansiedad, que Stevens se parece demasiado a Ashbery en ciertos momentos, realización que nunca creí que fuera posible.

El mejor teórico de la unión de lo extraño con lo bello en las *apofrades* positivas fue Walter Pater. Quizá todo estilo romántico en sus puntos culminantes depende de una manifestación bien lograda de los muertos vestidos con las

ropas de los vivos, como si a los poetas muertos se les diera una libertad más flexible que la que habían encontrado por sus propios esfuerzos. Comparemos el Stevens de *Le Monocle de Mon Oncle* con el *Fragment* de John Ashbery, el más legítimo de los hijos de Stevens:

Like a dull scholar, I behold, in love,
An ancient aspect touching a new mind.
It comes, it blooms, it bears its fruit and dies.
This trivial trope reveals a way of truth.
Our bloom is gone. We are the fruit thereof.
Two golden gourds distended on our vines,
Into the autumn weather, splashed with frost,
Distorted by hale fatness, turned grotesque.
We hang like warty squashes, streaked and rayed,
The laughing sky will see the two of us,
Washed into rinds by rotting winter rains.

—*Le Monocle*, VIII⁵

Like the blood orange we have a single
Vocabulary all heart and all skin and can see
Through the dust of incisions the central perimeter
Our imaginations orbit. Other words,
Old ways are but the trappings and appurtenances
Meant to install change around us like a grotto.
There is nothing laughable
In this. To isolate the kernel of
Our imbalance and at the same time back up carefully
Its tulip head whole, an imagined good.

—*Fragment*, XIII⁶

Una concepción más vieja de las influencias, nos haría decir que la segunda de estas estrofas "deriva" de la primera; pero el conocimiento del cociente revisionista de las *apofrades* revela el triunfo relativo de Ashbery en su involuntaria batalla con los muertos. A pesar de su importancia, esta tensión particular no es básica en Stevens; pero redunda en grandeza para Ashbery, cada vez que, con

tremendas dificultades, éste se libera de ella. Cada vez que leo *Le Monocle de Mon Oncle* ahora, aislado con respecto a otros poemas de Stevens, me siento obligado a oír la voz de Ashbery, ya que su modo ha sido capturado por este poeta, de manera ineludible y quizá para siempre. Cuando leo *Fragment*, tengo la tendencia a no estar consciente de Stevens, ya que su presencia ha sido convertida en algo benigno. En la primera etapa de Ashbery, entre las promesas y los esplendores de su primer volumen, *Some Trees*, la imponente dominación de Stevens no podía ser eludida, aun cuando ya hubiera ocurrido un *clinamen* que alejaba a Ashbery de su maestro:

The young man places a bird-house
Against the blue sea. He walks away
And it remains. Now other
Men appear, but they live in boxes.
The sea protects them like a wall.
The gods worship a line-drawing
Of a woman, in the shadow of the sea
Which goes on writing. Are there
Collisions, communications on the shore
Or did all secrets vanish when
The woman left? Is the bird mentioned
In the waves' minutes, or did the land advance?

—*Le livre est sur la Table, II*⁷

Este es el modo de *The Man With the Blue Guitar*, y el poeta trata de desviarse bruscamente de una visión cuya severidad no puede resistir:

Slowly the ivy on the stones
Becomes the stones. Women become
The cities, children become the fields
And men in waves become the sea.
It is the chord that falsifies.
The sea returns upon the men,

The fields entrap the children, brick
is a weed and all the flies are caught,
Wingless and withered, but living alive.
The discord merely magnifies.
Deeper within the belly's dark,
Of time, time grows upon the rock.

—*The Man with the Blue Guitar*, XI⁸

El poema del primer período de Ashbery implica que hay “choques, comunicaciones” entre nosotros, hasta cuando nos enfrentamos al mar, un universo de sentido que afirma su poder sobre nuestra mente. Pero el poema-padre, aun cuando se resuelva en un semi-consuelo similar, atormenta al poeta y a sus lectores con la más intensa constatación de que “la discordia sencillamente agranda”, cuando nuestros “choques, comunicaciones” resuenan contra los himnos mayores del mar. Donde el temprano Ashbery trataba en vano de suavizar a su padre poético, el Ashbery de la madurez en su *Fragment* subvierte e incluso captura a su precursor, aunque parezca aceptarlo más totalmente. El efebo puede no ser mencionado en las actas del padre, pero su propia visión ha avanzado. Stevens casi siempre estuvo dudando hasta su última fase, incapaz de aceptar firmemente o de rechazar la insistencia de los últimos románticos en el hecho de que el poder de la mente del poeta podía triunfar sobre el universo de la muerte o el mundo-objeto enajenado. No ocurre todos los días, escribe en sus *Adagia*, que el mundo se organice para formar un poema. Su noble discípulo desesperado, Ashbery, se ha atrevido a realizar una mala interpretación dialéctica para implorarlo al mundo todos los días que se organice para formar un poema:

But what could I make of this? Glaze
Of many identical foreclosures wrested from
The operative hand, like a judgment but still
The atmosphere of seeing? That two people could
Collide in this dusk means that the time of
Shapelessly foraging had come undone: the space was

la realidad de cualquier otra poesía, excepto la que no puede ser excluida, la identificación inicial con la poesía del precursor. Toda desviación con respecto a este narcisismo inicial, según Freud, conduce al desarrollo del ego, o, de acuerdo con nuestros propios términos, todo empleo de un cociente revisionista, apartado de la identificación, es el proceso que generalmente se llama desarrollo poético. Si toda libido-objeto tiene en verdad su origen en una libido del ego, entonces podemos sospechar también que la experiencia inicial que tiene cada efebo de ser encontrado por un precursor se hace posible solamente mediante un exceso de amor propio. El mecanismo de las *apofrades*, cuando es usado por una imaginación capaz, por un poeta fuerte, que ha persistido en su fuerza, se convierte no tanto en un retorno de los muertos como en una celebración del retorno de una autoexaltación anterior que hizo por primera vez que la poesía fuera posible.

El poeta fuerte se asoma al espejo de su caído precursor y no contempla ni al precursor ni a sí mismo, sino a su doble gnóstico, la oscura otredad o antítesis que tanto él como el precursor anhelaron ser, pero en la que temían convertirse. Con esta profundísima evasión, se constituye la compleja impostura de las *apofrades* positivas, haciendo posible de ese modo las últimas fases de Browning, Yeats y Stevens, poetas todos que triunfaron contra la vejez. *Asolando*, *Last Poems and Plays* y la sección "The Rock" de los *Collected Poems* de Stevens son asombrosas manifestaciones de las *apofrades*, siendo una parte de su intento y su efecto hacernos leer de manera diferente a Wordsworth, Shelley, Blake, Keats, Emerson y Whitman. Es como si la fase final de los grandes poetas modernos no existiera para las afirmaciones últimas de las creencias de toda una vida, ni como palinodias, sino, más bien, como una colocación y reducción final de los antepasados. Y esto nos conduce al problema central de las *apofrades*: ¿existe una angustia del estilo diferente de la angustia de las influencias, o son las dos angustias ahora una sola angustia? Si los razonamientos de este libro son correctos, entonces el tema secreto

de la mayor parte de la poesía de los tres últimos siglos ha sido el de la angustia de las influencias, el del temor, sentido por cada poeta, de que no le queda ninguna obra adecuada que realizar. Evidentemente, ha habido una angustia del estilo mientras ha habido normas literarias establecidas. Pero hemos visto cómo han cambiado el concepto de las influencias y la moral de los poetas relacionada con él, gracias al dualismo de la post-ilustración. ¿Cambió también la angustia del estilo cuando empezó la angustia de las influencias? ¿Fue el peso del estilo individual, actualmente intolerable para los poetas, un peso tan grande antes que comenzara a existir la angustia de las influencias? Al abrir un primer volumen de versos en el momento presente, tratamos de oír una voz distintiva, si podemos, y, si esa voz no está ya un tanto diferenciada de las de sus precursores y colegas, dejamos de escucharla, sin tomar en cuenta lo que está tratando de *decir*. El doctor Samuel Johnson tenía una clara percepción de la angustia de las influencias, pero, a pesar de ello, leía cualquier poeta nuevo para ver si había abordado un tema nuevo. A pesar de odiar a Gray, Johnson se sintió obligado a alabarlo grandemente por haber presentado algunas ideas que le parecían originales:

El *Church-yard* abunda en imágenes que se reflejan en toda mente y en sentimientos que encuentran un eco en todo pecho. Las cuatro estrofas que empiezan *Yet even these bones* son originales; a mi parecer: nunca he visto estas ideas en ningún otro lugar; pero, quien las lee aquí, se convence de que siempre las ha tenido. Si Gray hubiera escrito así frecuentemente, habría sido vano censurarlo e inútil alabarlo.

Ideas originales que todo lector *ha tenido* o está convencido de haber tenido; esto es más difícil de lo que nos permite conjeturar el famoso pasaje de Johnson. ¿Tenía Johnson razón en considerar originales esas estrofas?

Yet even these bones from insult to protect,
Some frail memorial still erected nigh,

With uncouth rhymes and shapeless sculpture decked,
 Implores the passing tribute of a sigh.
 Their name, their years, spelt by the unlettered muse,
 The place of fame and elegy supply:
 And many a holy text around she strews,
 That teach the rustic moralist to die.
 For who to dumb Forgetfulness a prey,
 This pleasing anxious being, e'er resigned,
 Left the warm precincts of the cheerful day,
 Nor cast one longing lingering look behind?
 On some fond breast the parting sould relies,
 Some pious drops the closing eye requires;
 Ev'n from the tomb the voice of nature cries,
 Ev'n in our ashes live their wonted fires.¹²

Swift, la *Odyssey* de Pope, el Belial de Milton, Lucrecio, Ovidio y Petrarca se hallan entre los precursores de Gray aquí, ya que, siendo un poeta enormemente erudito, Gray rara vez escribió sin relacionarse ponderadamente con todo posible antepasado literario. Johnson fue un crítico enormemente erudito; ¿por qué alabó estas estrofas por una originalidad que no poseen? Una respuesta posible es la de que las propias profundas angustias de Johnson se encuentran expresadas abiertamente en este pasaje, y encontrar a un contemporáneo que diga lo que uno piensa de modo más profundo que uno, especialmente cuando uno se siente inhibido para decirlo, es estar convencido de que hay allí más originalidad de la que realmente existe. Las estrofas de Gray piden a gritos esa mínima inmortalidad figurativa que nos niega la angustia de las influencias. Donde quiera que la dura sensibilidad johnsoniana encuentra temas nuevos, podemos suponer con cierta seguridad que la represión johnsoniana también está implicada en ese descubrimiento. Pero como es un lector tan universal, Johnson ilustra una tendencia que existe en otros muchos lectores, que tiene que ser encontrada más decisivamente por las ideas que evitamos en nuestra mente. Johnson, que odiaba el estilo de Gray, comprendió que, en la poesía de Gray, la angustia del estilo

y la angustia de las influencias se habían vuelto indistinguibles; pero perdonó a Gray por el único pasaje en el que el poeta universalizó la angustia de la autoconservación colocándola en un nivel más general de sentimientos. Al escribir acerca de su pobre amigo Collins, Johnson está pensando en Gray cuando observa: "Afectó lo anticuado, cuando no merecía que se lo resucitara; y coloca las palabras fuera del orden común, pensando quizá, junto con ciertos candidatos posteriores a la fama, que no escribir prosa es indudablemente escribir poesía." Johnson parece haber mezclado el peso de la originalidad con el problema del estilo, censurando el estilo que consideraba vicioso y queriendo decir con esa censura que no había allí ningún tema nuevo. Por lo tanto, a pesar de que parece ser nuestro contrario, ya que nosotros ponemos de lado el contenido y buscamos la individualidad de tono en un poeta nuevo, Johnson es en muchísimos sentidos nuestro ancestro. Para 1750, a más tardar, la angustia del estilo y la relativamente reciente angustia de las influencias habían empezado a fundirse, proceso que parece haber culminado en nuestros últimos decenios.

Podemos ver la manifestación gradual de la misma fusión en la elegía pastoral y sus descendientes, ya que, en el lamento de un poeta por su precursor, o más frecuentemente por otro poeta de su propia generación, la profunda angustia del poeta tiende a salir al descubierto. Mosco, al lamentarse por Bion, empieza declarando que la poesía está muerta porque "él está muerto, el hermoso cantor":

Vosotros ruseñores que os lamentáis entre las densas ramas de los árboles, llevad a las sicilianas aguas de Aretusa las nuevas de que Bion, el pastor, está muerto, y de que, junto con Bion, también ha muerto la canción y perecido el arte dórico.

Empezad, oh Musas sicilianas, empezad el treno.

Pero mucho antes de que *El lamento por Bion* termine, Mosco hace el necesariamente feliz descubrimiento de que no todas las canciones han muerto al morir Bion:

...pero yo te canto el treno de la congoja ausoniana, yo que no soy ningún extraño a la canción pastoral, sino heredero de la Musa dórica que tú enseñaste a tus discípulos. Este fue tu regalo para mí; a otros les dejaste tu riqueza; a mí, tu arte.

Empezad, oh Musas sicilianas, empezad el treno.

Las grandes elegías pastorales, en realidad, todas las elegías importantes en lo que concierne a los poetas, no expresan pesar, sino que se concentran alrededor de las propias angustias de sus compositores. Dichas composiciones ofrecen, por lo tanto, como consuelo sus propias ambiciones (*Lycidas, Thyrsis*), o, si se encuentran más allá de la ambición (*Adonais, Lilacs* de Whitman, *Ave Atque Vale* de Swinburne), ofrecen incluso el olvido. Ya que la más grande ironía del cociente revisionista de las *apofrades* es la de que los poetas posteriores, al enfrentarse a la inminencia de la muerte, se esfuerzan por subvertir la inmortalidad de sus precursores, como si la vida futura de cualquier poeta pudiera ser prolongada metafóricamente a costa de la de otro poeta. Hasta Shelley, en su sublimemente suicida *Adonais*, un poema que trasciende terriblemente la simple falta de interés, sutilmente despoja a Keats del naturalismo heroico que constituye el único don de este poeta. *Adonais* se convierte en una parte del Poder que trata de transformar a una naturaleza considerada "embotada" y "densa" por el órfico Shelley. El deleite de Keats en las Inteligencias naturales que son Átomos de Percepción, que saben y ven y, por lo tanto, *son* Dios, se convierte más bien en una impaciencia con la involuntaria escoria que impide el vuelo del Espíritu. Shelley, en su actitud hacia sus precursores y sus contemporáneos, fue con mucho el poeta más generoso de la post-ilustración, pero hasta en él la fase final de la dialéctica de las interpretaciones erróneas tenía que resolverse.

La poesía inglesa y norteamericana, al menos desde Milton, ha constituido un protestantismo severamente fuera de lugar, y la poesía abiertamente devota de los tres últimos

siglos ha sido por ello un fracaso en su mayor parte. El Dios protestante, en la medida en que era una Persona, le entregaba su papel paternal para con los poetas a la figura obstruyente del Precursor. El Dios Padre, para Collins, es John Milton, y la temprana rebelión de Blake contra Nobodaddy se vuelve completa gracias al ataque satírico contra *Paradise Lost* que se encuentra en el centro de *The Book of Urizen* y que revolotea, de manera mucho más inquieta, por sobre toda la cosmología de *The Four Zoas*. La poesía cuyo tema escondido es la angustia de las influencias tiene naturalmente un temple protestante, puesto que el Dios protestante siempre parece aislar a sus hijos y colocarlos ante el dilema de dos grandes órdenes contradictorias: "Sé como yo", pero "No pretendas ser como Yo".

El temor de la divinidad es pragmáticamente un temor de la fuerza poética, ya que lo que inicia el efebo, cuando comienza su ciclo de vida como poeta, es, en todos los sentidos, un proceso de adivinación. El poeta joven, como dijo Stevens, es un dios; pero añadió que el poeta viejo es un vagabundo. Si la divinidad consistiera solamente en saber de modo preciso qué va a ocurrir próximamente, entonces todo Sludge contemporáneo sería un poeta¹³. Pero lo que verdaderamente sabe el poeta fuerte es que *él* es quien va a ocurrir próximamente, que *él* va a escribir un poema en el que su resplandor se ha de manifestar. Sin embargo, cuando un poeta contempla su fin, tiene necesidad de pruebas más palpables de que sus poemas pasados no constituyen materia de pensamiento para los esqueletos, y busca pruebas de elección que realicen las profecías de sus precursores recreando dichas profecías en su propio e inconfundible idioma. En ésta la curiosa magia de las *apofrades* positivas.

Yeats, cuyas intensidades fantasmales de la última fase se hallan mezcladas con un entusiasmo desinteresado por la violencia, por la violencia generalmente en sí misma, logró brillantemente hacer que los muertos volvieran mediante su propio idioma:

Beneath, the billows having vainly striven
Indignant and impetuous, roared to feel
The swift and steady motion of the keel.

.....
But she in the calm depths her way could take,
Where in bright bowers immortal forms abide
Beneath the weltering of the restless tide.

.....
And she unwound the woven imagery
Of second childhood's swaddling bands, and took
The coffin, its last cradle, from its niche,
And threw it with contempt into a ditch.¹⁴

Pensamos, al leer *The Witch of Atlas*, que Shelley ha leído a Yeats demasiado profundamente, y está condenado a no poder apartar de su mente nunca las complejidades tonales de los poemas sobre Bizancio. Encontramos el mismo fenómeno aquí:

Insect lover of the sun,
Joy of thy dominion!
Sailor of the atmosphere;
Swimmer through the waves of air;
Voyager of light and noon;
Epicurean of June;
Wait, I prithee, till I come
Within earshot of thy hum,—
All without is martyrdom.¹⁵

All without is martyrdom— indudablemente esto debería ser de Dickinson, pero es de *The Humble-Bee* de Emerson (un poema por el cual Dickinson confesó sentir cierto cariño). Los ejemplos abundan; el profundamente idiosincrásico Milton deja ver la influencia, en ciertos lugares, de Wordsworth; tanto Wordsworth como Keats tienen matices de Stevens; el Shelley de *The Cenci* deriva de Browning; Whitman, a veces, se muestra demasiado arrebatado por

Hart Crane. Es importante solamente que aprendamos a distinguir este fenómeno de su contrario estético, es decir, del desconcierto de leer *The Scholar Gipsy* y *Thyrsis* y ver al pobre Arnold desplazado por Keats. Keats puede parecer un tanto afectado gracias a Tennyson y a los prerrafaelitas, en incluso a Pater, pero nunca parece ser heredero de Matthew Arnold.

“Que los poetas muertos se aparten para que puedan pasar otros. Entonces quizá podamos darnos cuenta de que es nuestra veneración por lo que ha sido creado... lo que nos petrifica...” El loco Artaud llevó la angustia de las influencias a una región donde las influencias y su contramovimiento, las interpretaciones erróneas, no podían ser diferenciadas. Si los poetas rezagados desean evitar seguir a Artaud, tienen que saber que los poetas muertos no han de consentir en apartarse para que otros pasen. Pero es más importante que los nuevos poetas tengan conocimientos más ricos. Los precursores nos inundan, y nuestra imaginación puede morir ahogada allí; pero no puede haber ningún tipo de vida imaginativa si esa inundación es evitada completamente. En el sueño wordsworthiano del árabe, la visión de un mundo que se ahoga no causa ningún terror inicial, pero una visión anterior de desecación inmediatamente causa terror. Ferenczi, en su apocalipsis intitulada *Thálassa: Una teoría de la genitalidad*, explica todos los mitos del diluvio como una inversión:

El primer y principal peligro encontrado por los organismos que originalmente vivían dentro del agua no fue el de la inundación sino el de la desecación. La emergencia del Monte Ararat de las aguas del diluvio no sería, por lo tanto, solamente una liberación, como aparece en la Biblia, sino, al mismo tiempo, la catástrofe original que quizá sólo después fue refundida de nuevo desde el punto de vista de los habitantes de la tierra.

Artaud, desesperadamente tratando de levantar su Ararat, es al menos una figura conmovedora; los disturbios causa-

dos por sus discípulos nos recuerdan simplemente que vivimos, como lo dijo Yeats, donde se llevan botargas. Aquellos de nuestros poetas que son todavía capaces de desarrollarse por medio de su propia fuerza viven donde sus precursores han vivido durante los tres últimos siglos: bajo la sombra del Querubín Protector.

N O T A S

1. "Me levanté, y por un momento/ la escena del bosque y las aguas pareció mantenerse,/ Aunque ya era de día, una delicada pizca de luz, más divina que la que el sol común derrama sobre la tierra común, y todo el sitio/ estaba lleno de mágicos sonidos entretnejidos para formar una/ inconsciente melodía que confundía los sentidos..."
2. "—Yo entre la muchedumbre/ fui arrastrado— yo, las más dulces flores no se demoraron;/ yo, ni la sombra ni la soledad,/ yo, no la canción letea de ese arroyo cayente;/ yo, no el fantasma de esa Forma anterior/ que se movía sobre su movimiento— pero entre/ las densas olas de esa tempestad viviente/ me zambullí, y desnudé mi pecho a la región/ de esa fría luz cuyos aires muy pronto deforman."
3. "Los filos de las cumbres todavía infunden pasmo/ Cuando meditamos acerca de los muertos o los seres queridos;/ Tampoco puede la imaginación hacerlo todo/ en este último lugar de luz; se atreve a vivir/ quien deja de ser pájaro, aunque golpee sus alas contra la inmensa incommensurable vacuidad de las cosas."
4. "Todas las jornadas, creo, son las mismas:/ El movimiento es hacia adelante, después de unos pocos titubeos,/ Y por un rato estamos solos,/ Ocupados, evidentes con nosotros mismos."

5. "Como un insulso erudito, contemplo, enamorado,/ un antiguo aspecto que roza a una nueva mente./ Viene, florece, da fruto y muere./ Este tropo trivial revela un modo de la verdad./ Nuestra flor ha desaparecido. Somos su fruto./ Dos rojas calabazas hinchadas en nuestras parras, en medio del tiempo otoñal, salpicadas de escarcha,/ Deformadas por una gordura sana, vueltas grotescas./ Colgamos como calabazas verrugosas, rayadas y listadas,/ el risueño cielo nos verá a los dos,/ lavados y convertidos en cáscaras por las lluvias invernales que todo lo pudren."
6. "Como las naranjas sanguinas, tenemos un solo/ vocabulario todo corazón y todo piel y podemos ver/ a través del polvo de las incisiones el perímetro central/ alrededor del cual gira nuestra imaginación. Las otras palabras,/ las viejas maneras son sólo los arreos y las pertenencias/ que tienen que instalar el cambio en torno nuestro como una gruta./ No hay nada que despierte risa/ en esto. Aislar el meollo de/ nuestro desequilibrio y, al mismo tiempo, apoyar cuidadosamente toda su cabeza de tulipán, un bien imaginado."
7. "El joven coloca una pajarera/ contra el mar azul. Se marcha/ y ella permanece. Ahora otros/ Hombres aparecen, pero ellos viven en cajas./ El mar los protege como un muro./ Los dioses adoran un dibujo/ de una mujer, a la sombra del mar que sigue escribiendo. ¿Hay/ choques, comunicaciones en la playa/ o se desaparecieron todos los secretos cuando/ la mujer se fue? ¿Está mencionado el pájaro/ en las actas de las olas, o ha avanzado la tierra?"
8. "Lentamente la hiedra sobre las piedras/ se convierte en las piedras. Las mujeres se convierten/ en las ciudades, los niños se convierten en los campos/ Y los hombres en olas se convierten en el mar./ Es la cuerda la que falsifica./ El mar regresa sobre los hombres,/ los campos atrapan a los niños, los ladrillos/ son una mala hierba y todas las moscas están presas,/ sin alas y marchitas, pero

viviendo vivas./ La discordia sencillamente agranda./ Más profundamente dentro de la oscuridad de la barriga,/ del tiempo, el tiempo crece sobre la roca."

9. "¿Pero cómo interpretar esto? ¿La lisa superficie/ de tantas hipotecas no redimibles e idénticas arrebatadas a/ la mano operativa, como un juicio pero con todo/ la atmósfera del ver? Que dos personas pudieran/ chocar en este crepúsculo significa que el tiempo de/ los forrajes sin forma se había desatado: el espacio era/ magnífico y seco. En tardes insípidas/ de los próximos meses, ella recordaría que esa anomalía le había hablado, palabras como playas dislocadas/ marrones bajo los signos del aire que avanzan."
10. "Así razonó el antepasado, y todo/ Pasó como lo había presagiado, pero de un modo raro."
11. "...aprendiendo a aceptar/ La caridad de los momentos duros a medida que son distribuidos en pequeñas porciones,/ Ya que esto es la acción, este no estar seguros, esta descuidada/ preparación, que siembra las semillas torcidas en el surco,/ se dispone a olvidar, y siempre regresa/ A la amarradura del comenzar, ese día de no hace mucho tiempo."
12. "Pero para proteger de los insultos a estos huesos,/ Algún frágil monumento conmemorativo aún construido cerca,/ Con torpes rimas y deforme escultura adornado,/ Implora el pasajero tributo de un suspiro./ Su nombre, sus años, escritos por la iletrada musa,/ el lugar de la fama y la elegía toman:/ Y muchos textos sacros ella esparce,/ que le enseñan al moralista rústico cómo morir./ Pues, ¿quién al mudo Olvido una víctima/ nunca entregó, este grato y anhelante ser,/ dejó el cálido ambiente del alegre día,/ o lanzó una lenta y ansiosa mirada hacia atrás?/ En un corazón afectuoso el alma que se despide confía,/ Algunas lágrimas piadosas exige el ojo que se cierra;/ Hasta desde la tumba, la voz de la naturaleza llora,/ Hasta en medio de nuestras cenizas, vive el acostumbrado fuego."

13. Sludge —y le estoy agradecido al autor por la información— es un médium charlatán que teme ser puesto al descubierto por Browning, el cual aparece en un poema poco conocido del poeta victoriano intitulado *Mr. Sludge*, 'The Medium', recogido en *Dramatis Personae* (1864). (N. del T.)
14. "Abajo, habiendo vanamente luchado,/ furiosas e impetuosas, las olas rugieron al sentir/ El rápido y constante movimiento de la quilla./ Pero ella, en las tranquilas profundidades su camino podía seguir, por donde en brillantes enramadas moran formas inmortales/ Bajo la confusión de la inquieta marea./ Y desenvolvió la imaginería tejida/ de los pañales de la segunda infancia, y cogió/ el ataúd, su última cuna, de su nicho, y lo arrojó con desprecio en una zanja."
15. "Amante insecto del sol,/ ¡alegría de tus dominios!/ Marinero de la atmósfera;/ nadador en las olas del aire;/ Viajero de la luz y el mediodía;/ Epicúreo de junio;/ Espera, te lo ruego, hasta que tu zumbido esté al alcance de mi oído,—/ Pues lo contrario es un martirio." Emerson juega, en los dos últimos versos, con la frase fosilizada *within earshot*, "al alcance del oído" y el adverbio *without*, "fuera, afuera", que el hablante sustantiva, oponiéndolo a *within*, "dentro, adentro". La traducción al español es, por ello, coja. (N. del T.)

EPILOGO

Reflexiones a lo largo del sendero

Habiendo cabalgado tres días con sus noches, llegó al lugar, pero decidió que a ese lugar no se podía llegar.

Por lo tanto, se detuvo a pensar.

Este debe ser el lugar. Si he llegado a él, entonces soy de poca importancia.

O éste no puede ser el lugar. Entonces nada es importante, pero no estoy disminuido.

O éste puede ser el lugar. Pero es posible que yo no haya llegado a él. Es posible que yo haya estado aquí siempre.

O nadie está aquí, y yo soy simplemente del lugar y estoy en lugar. Y nadie puede llegar a él.

Es posible que éste no sea el lugar. Entonces, tengo un propósito, tengo importancia, pero no he llegado a él.

Pero éste debe ser el lugar. Y, puesto que no puedo llegar a él, yo no soy yo, no estoy aquí, el aquí no está aquí.

Después de cabalgar tres días con sus noches, no logró llegar al lugar, y siguió cabalgando.

¿Sucedió que el lugar no lo conocía, o no logró encontrarlo? ¿No era él capaz?

La historia sólo decía que uno necesita llegar al lugar.

Habiendo cabalgado tres días con sus noches, llegó al lugar, pero decidió que a ese lugar no se podía llegar.

INDICE

Prólogo	9
INTRODUCCIÓN	13
Una meditación sobre la Prioridad y una Sinopsis	13
UNO	27
Clinamen o mala interpretación poética	29
DOS	59
Tesera o completamiento y antítesis	61
TRES	89
Kenosis o repetición y discontinuidad	91
INTERCAPITULO	109
Un manifiesto de la crítica antitética	109
CUATRO	113
Demonización o lo contra-sublime	115
CINCO	131
Ascesis o purgación y solipsismo	133
SEIS	161
Apofrades o el retorno de los muertos	163
EPILOGO	183
Reflexiones a lo largo del sendero	183