

Introducción

UNA MEDITACIÓN SOBRE LA PRIORIDAD Y UNA SINOPSIS

Este breve libro ofrece una teoría de la poesía mediante una descripción de la influencia poética, o la historia de las relaciones intrapoéticas. Un propósito de esta teoría es correctivo: desidealizar nuestras versiones aceptadas de cómo ayuda un poeta a formar a otro. Otro propósito, también correctivo, es tratar de proporcionar una poética que fomente una crítica práctica más adecuada.

La historia poética, según el argumento de este libro, sería indistinguible de la influencia poética, pues los poetas fuertes forjan esa historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos.

Me referiré sólo a los poetas fuertes, grandes figuras que persisten en la lucha con sus fuertes precursores, incluso hasta la muerte. Los talentos débiles idealizan; las figuras de imaginación capaz se apropian de sí mismos. Pero nada sale de la nada y apropiarse de sí mismo implica la inmensa ansiedad de estar en deuda, pues ¿qué fuerte forjador desearía darse cuenta de que ha fracasado en la creación de sí mismo? Oscar Wilde, que sabía que había fracasado como poeta porque carecía de fuerza para superar su ansiedad de la influencia, conocía también las verdades más oscuras que conciernen a la influencia. Resulta embarazoso leer *La balada de la cárcel de Reading*, pues nos damos cuenta en seguida de que cada lustre que muestra refleja *La rima del viejo marinero*, y la lí-

rica de Wilde es una antología de todo el gran Romanticismo inglés. Sabiéndolo, y dotado de su acostumbrada inteligencia, Wilde observó con amargura en *El retrato del señor W. H.* que «la influencia es simplemente una transferencia de personalidad, un modo de desprenderse de lo que nos resulta máspreciado, y hacerlo depara una sensación y tal vez la realidad de haber perdido algo. Todo discípulo se lleva algo de su maestro». Ésta es la ansiedad de la influencia, aunque ninguna inversión en este terreno sea una inversión verdadera. Dos años después, Wilde refinaría su amargura en una de las elegantes observaciones de lord Henry Wotton en *El retrato de Dorian Gray*, donde le dice a Dorian que toda influencia es inmoral:

Porque influir en una persona es darle nuestra alma. Ya no piensa en sus pensamientos naturales ni arde con sus pasiones naturales. Sus virtudes ya no son reales para él. Sus pecados, si existen los pecados, son prestados. Se convierte en un eco de la música de otro, un actor de una pieza que no ha sido escrita para él.

Para aplicar la intuición de lord Henry a Wilde sólo hemos de leer la reseña que escribió de las *Appreciations* (Apreciaciones) de Pater, con su observación final espléndidamente ilusoria de que Pater «ha evitado a los discípulos». Las grandes conciencias estéticas parecen peculiarmente más dotadas cuando niegan toda obligación mientras las generaciones hambrientas se siguen pisando entre sí. Stevens, un heredero más fuerte de Pater que el propio Wilde, lo revela vehementemente en sus cartas:

Aunque, por supuesto, provengo del pasado, el pasado es mío y no algo que marcó a Coleridge, Wordsworth, etc. No conozco a nadie que haya sido particularmente importante para mí. Mi complejo realidad-imaginación es enteramente mío aunque lo vea en otros.

Podría haber dicho: «Porque lo veo particularmente en otros», pero la influencia poética no era un asunto donde pudieran centrarse las intuiciones de Stevens. Hacia el final, sus

negaciones se harían violentas y adquirirían un extraño humor. Escribiendo al poeta Richard Eberhart, manifiesta una simpatía aún más fuerte por simpatizar consigo mismo:

Simpatizo con tu negación de influencia alguna por mi parte. Esa cuestión siempre me disgusta porque, en mi caso, no soy consciente de haber sido influido por nadie y he evitado deliberadamente leer a gente muy manierista como Eliot y Pound para no absorber nada, ni siquiera inconscientemente. Pero hay una clase de crítico que pasa el tiempo diseccionando lo que lee en busca de ecos, imitaciones, influencias, como si nadie fuera simplemente él mismo y estuviera siempre compuesto de muchas más personas. En cuanto a W. Blake, creo que significa Wilhelm Blake.

La perspectiva de que la influencia poética apenas existe, salvo en pedantes furiosamente activos, es en sí misma una ilustración del modo en que la influencia poética es una variedad de la melancolía o un principio de ansiedad. Stevens fue, como él mismo insistía, un poeta marcadamente individual, un original americano a la altura de Whitman o Dickinson o de sus contemporáneos, Pound, Williams, Moore. Pero la influencia poética no necesita hacer menos originales a los poetas; más a menudo los vuelve más originales, aunque no necesariamente mejores. Las profundidades de la influencia poética no se pueden reducir al estudio de las fuentes ni a la historia de las ideas ni a los patrones de las imágenes. La influencia poética, o como la llamaré con más frecuencia, el equívoco poético, es necesariamente el estudio del ciclo vital del poeta como poeta. Cuando ese estudio considera el contexto en que ese ciclo vital se desarrolla, está obligado a examinar simultáneamente las relaciones entre los poetas como casos afines a lo que Freud llamó la novela familiar, y como capítulos en la historia del revisionismo moderno, «moderno» en el sentido de posterior a la Ilustración. El poeta moderno, como W. J. Bate muestra en *The Burden of the Past and the English Poet* (La carga del pasado y el poeta inglés), es heredero de una melancolía engendrada en el seno de la Ilustración por su escepticismo respecto a su doble he-

rencia de riqueza imaginativa, la de los maestros antiguos y los del Renacimiento. En este libro no tendré en cuenta el terreno que Bate ha explorado con suma habilidad y me centraré en las relaciones intrapoéticas como paralelos de la novela familiar. Aunque empleo estos paralelos, lo hago como revisionista deliberado de algunas insistencias freudianas.

Nietzsche y Freud son, hasta donde puedo decirlo, las primeras influencias sobre la teoría de la influencia presentada en este libro. Nietzsche es el profeta de lo antitético, y su *Genealogía de la moral* es el estudio más profundo del que dispongo de las tensiones ascéticas en el temperamento estético. Las investigaciones freudianas sobre los mecanismos de defensa y sus ambiguas funciones proporcionan las analogías más claras que he encontrado para las pautas revisionarias que rigen las relaciones intrapoéticas. Sin embargo, la teoría de la influencia expuesta aquí no es nietzscheana por su deliberada literalidad y por su insistencia viconiana en que la prioridad en la adivinación es crucial para cualquier poeta fuerte, salvo que se consuma por haber llegado tarde. Mi teoría rechaza también el optimismo condicional freudiano respecto a que la sustitución feliz sea posible, a que una segunda oportunidad pueda salvarnos de la búsqueda repetitiva de nuestros primeros afectos. Los poetas, como poetas, no pueden aceptar sustituciones y luchan hasta el final para tener su oportunidad inicial a solas. Tanto Nietzsche como Freud menospreciaron a los poetas y la poesía, aunque los dos le dieran más poder a la fantasmagoría del que verdaderamente tiene. A pesar de su realismo moral, idealizaron excesivamente la imaginación. El discípulo de Nietzsche, Yeats, y el discípulo de Freud, Otto Rank, muestran una conciencia mayor de la lucha del artista contra el arte y de la relación de esta lucha con la batalla antitética del artista contra la naturaleza.

Freud reconocería la sublimación como el logro humano supremo, un reconocimiento que lo vincula a Platón y a las tradiciones morales del judaísmo y el cristianismo. La sublimación freudiana supone el abandono de modos de pla-

cer primordiales por otros más refinados, lo que equivale a destacar la segunda oportunidad por encima de la primera. El poema de Freud, con la perspectiva de este libro, no es demasiado serio, a diferencia de los serios poemas escritos por las vidas creativas de los poetas fuertes. Equiparar la madurez emocional con el descubrimiento de sustitutos aceptables puede ser una sabiduría pragmática, particularmente en el reino de Eros, pero no es la sabiduría de los poetas fuertes. El sueño abandonado no es sólo una fantasmagoría de la gratificación infinita, sino la mayor de las ilusiones humanas, la visión de la inmortalidad. Si la Oda de Wordsworth *Atisbos de inmortalidad en los recuerdos de la primera infancia* poseyera sólo la sabiduría que encontramos en Freud, entonces podríamos dejar de llamarla «la Gran Oda». También Wordsworth consideró la repetición o segunda oportunidad esencial para el desarrollo, y su oda admite que podemos revertir nuestras necesidades mediante la sustitución o la sublimación. Pero la oda despierta vibrantemente en el fracaso y en la protesta creativa contra la tiranía del tiempo. Un crítico wordsworthiano, incluso alguien tan leal a Wordsworth como Geoffrey Hartman, insiste en distinguir con claridad entre *prioridad*, como un concepto tomado del orden natural, y *autoridad*, tomado del orden espiritual, pero la oda de Wordsworth no hace esa distinción. «Al tratar de superar la prioridad —dice sabiamente Hartman—, el arte lucha contra la naturaleza en el terreno de la naturaleza y no tiene más remedio que perder.» El argumento de este libro es que los poetas fuertes están condenados a esa falta de sabiduría. La Gran Oda de Wordsworth lucha contra la naturaleza en el terreno de la naturaleza y sufre una gran derrota, aun cuando retenga su gran sueño. Ese sueño, en la oda de Wordsworth, queda ensombrecido por la ansiedad de la influencia debido a la grandeza de su poema precursor, el *Lycidas* de Milton, donde el rechazo humano a sublimarse por completo es incluso más áspero, a pesar de la manifiesta entrega a las enseñanzas cristianas de sublimación.

Los poetas empiezan (por «inconscientemente» que sea) rebelándose de una manera más fuerte contra la conciencia de la necesidad de la muerte que ningún otro hombre o mujer. El joven ciudadano de la poesía, o efebo, como Atenas lo habría llamado, es el hombre antinatural o antitético, y desde el principio como poeta busca un objeto imposible, como su precursor lo buscó antes que él. Que esa búsqueda supone necesariamente el menoscabo de la poesía me parece algo inevitable, que la historia literaria precisa tiene que mantener. Los grandes poetas del Renacimiento inglés no han sido emulados por sus descendientes ilustrados, y toda la tradición posterior a la Ilustración, es decir, el Romanticismo, muestra luego su decadencia en sus herederos modernistas y posmodernistas. Las cavilaciones de los lectores no precipitarán la muerte de la poesía, aunque haya que asumir que cuando la poesía muere, en nuestra tradición, se asesina a sí misma, con la fuerza de su pasado. Una angustia implícita a lo largo de este libro es que el Romanticismo, a pesar de toda su gloria, podría haber sido una vasta tragedia visionaria, no la empresa frustrada en sí misma de un Prometeo, sino de un Edipo ciego que no supiera que la Esfinge era su Musa.

Edipo, ciego, se encaminaba hacia la divinidad oracular, y los poetas fuertes le han seguido, transformando su ceguera respecto a sus precursores en las intuiciones revisionarias de su propia obra. Los seis movimientos revisionarios que trazaré en el ciclo vital del poeta fuerte podrían haber sido más y adoptar nombres muy distintos de los que he empleado. Los he limitado a seis porque me parecen los mínimos y esenciales para entender cómo un poeta deriva de otro. Los nombres, aunque arbitrarios, provienen de diversas tradiciones centrales en la vida imaginativa de Occidente y espero que sean útiles.

El mayor poeta de nuestra lengua está excluido del argumento de este libro por varias razones. Una es necesariamente histórica: Shakespeare pertenece a la época de los gigantes previa al diluvio, antes de que la ansiedad de la influencia se convirtiera en central en la conciencia poética. Otra ra-

zón tiene que ver con el contraste entre la forma dramática y la lírica. Conforme la poesía ha ido haciéndose más subjetiva, la sombra arrojada por los precursores se ha vuelto más dominante. La causa principal, sin embargo, es que el mayor precursor de Shakespeare fue Marlowe, un poeta mucho menor que su heredero. Milton, con toda su fuerza, tuvo que luchar, sutil y crucialmente, con un precursor mayor, Spenser, y esa lucha formó tanto como deformó a Milton. A Coleridge, efebo de Milton y luego de Wordsworth, le habría alegrado encontrar a su Marlowe en Cowper (o en el mucho más débil Bowles), pero la influencia no puede quererse. Shakespeare es el mayor ejemplo en el lenguaje de un fenómeno que está al margen del propósito de este libro: la absorción absoluta del precursor. Mi tema es la batalla entre fuertes iguales, padre e hijo como opuestos poderosos, Layo y Edipo en la encrucijada, aunque algunos padres, como veremos, sean figuras compuestas. Que incluso los poetas más fuertes estén sometidos a influencias no poéticas es obvio incluso para mí, pero me preocupa sólo *el poeta en el poeta*, o la identidad poética aborígen.

Un cambio como el que propongo en nuestras ideas sobre la influencia habría de ayudarnos a leer con mayor precisión a cualquier grupo de poetas del pasado que fueran contemporáneos entre sí. Para dar un ejemplo, como malos intérpretes de Keats, *en sus poemas*, los discípulos victorianos de Keats incluyen de manera destacada a Tennyson, Arnold, Hopkins y Rossetti. Nadie puede afirmar absolutamente que Tennyson triunfara en su larga y escondida lucha con Keats, pero su clara superioridad respecto a Arnold, Hopkins y Rossetti se debe a su relativa victoria, o al menos a haberse mantenido, en contraste con las derrotas parciales de los demás. La poesía elegíaca de Arnold mezcla sin sosiego el estilo keatsiano con el sentimiento antirromántico, mientras que las firmes intensidades y evoluciones de la dicción de Hopkins y el arte densamente taraceado de Rossetti no están en consonancia con las cargas de las que tratan de aliviarse en sus identidades poéticas. De un modo parecido,

en nuestra época hemos de volver a contemplar la inacabada emulación browniugiana de Pound, así como la larga y sobre todo escondida guerra civil de Stevens con los grandes poetas del Romanticismo inglés y americano: Wordsworth, Keats, Shelley, Emerson y Whitman. Como con los keatsianos victorianos, éstos son ejemplos entre otros muchos, si hemos de dar un relato más preciso de la historia poética.

El principal propósito de este libro es necesariamente el de presentar la visión crítica de un lector en el contexto de la crítica y de la poesía de su generación, cuyas crisis le afectan sobremanera, y en el contexto de su propia ansiedad de la influencia. En los poemas contemporáneos que más me conmueven, como *Corsons Inlet* (La cala de Corsons) de A. R. Ammons y *Fragmento y Soonest Mended* (Mejorado cuanto antes) de John Ashbery, reconozco una fuerza que batalla contra la muerte de la poesía, pero también el agotamiento por haber llegado tarde. Igualmente, en la crítica contemporánea que esclarece mis evasiones, en libros como *Alegoría* de Angus Fletcher, *Beyond Formalism* (Más allá del formalismo) de Geoffrey Hartman, y *Visión y ceguera* de Paul de Man, soy consciente del esfuerzo por superar el punto muerto de la crítica formalista, el estéril moralismo en que se ha convertido la crítica arquetípica y la llana monotonía antihumanista de todos los desarrollos de la crítica europea, que aún tienen que demostrar que pueden ayudar a leer un poema cualquiera de un poeta cualquiera. Mi Interludio, que propone una crítica práctica más antitética que ninguna otra de la que dispongamos, es mi respuesta en este terreno contemporáneo.

Una teoría de la poesía que se presenta como un severo poema, apoyada en el aforismo, el apotegma y un paradigma mítico muy personal (aunque en conjunto tradicional) aún puede juzgarse, y pedir que se la juzgue, como argumento. Todo cuanto constituye este libro —parábolas, definiciones, la elaboración de las pautas revisionarias como mecanismo de defensa— trata de ser una parte de una meditación unificada sobre la melancolía de la desesperada insistencia del

creador en la prioridad. Vico, que leyó toda la creación como un severo poema, comprendió que la prioridad en el orden natural y la autoridad en el orden espiritual habían sido una y tenían que seguir siéndolo, *para los poetas*, porque sólo ese rigor constituía la Sabiduría Poética. Vico redujo la prioridad natural y la autoridad espiritual a propiedad, una reducción hermética que llamaré *ananke*, la temible necesidad que aún rige la imaginación occidental.

Valentino, el especulador gnóstico del siglo II, salió de Alejandría para enseñar el Pleroma, la Plenitud de los treinta Eones, múltiplo de la Divinidad: «Fue un gran prodigio que estuvieran en el Padre sin conocerlo». Tratar de saber dónde estamos es la más sombría de las búsquedas y la más fatídica. La Musa de cada poeta fuerte, su Sofía, salta fuera y abajo tanto como puede, en una solipsista pasión por la búsqueda. Valentino puso un Límite en el que la búsqueda termina, pero ninguna búsqueda termina si su contexto es lo Incondicionado, el cosmos de los grandes poetas posteriores a Milton. La Sofía de Valentino se recuperó, volvió a desposarse con el Pleroma y sólo su Pasión u Oscura Intención quedó en nuestro mundo, más allá del Límite. En esa Pasión, la Oscura Intención que Valentino llamó «fruto débil y femenino», debe caer el efebo. Si sale de ella, aunque sea lisiado y ciego, se contará entre los poetas fuertes.

SINOPSIS: SEIS PAUTAS REVISIONARIAS

1. *Clinamen*, que es propiamente la malinterpretación o equívoco poéticos. Tomo la palabra de Lucrecio, para quien significa una «desviación» de los átomos que hace posible el cambio en el universo. Un poeta se desvía de su precursor al leer el poema de su precursor para ejecutar un *clinamen* en relación con él. Esto parece un movimiento de corrección en su poema, que implica que el poema precursor ascendió con exactitud hasta cierto punto, pero luego tuvo que desviarse, precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema.

2. *Tessera*, que es la compleción y la antítesis. No tomo la palabra de la confección de mosaicos, donde aún se usa, sino de los antiguos cultos místéricos, donde significa una prenda de reconocimiento, el fragmento de una pequeña jarra con el que los demás fragmentos reconstituirían la vasija. Un poeta antitético «completa» a su precursor al leer el poema paterno conservando sus términos, pero dándoles otro sentido, como si el precursor no hubiera llegado suficientemente lejos.

3. *Kenosis*, que es un recurso de ruptura parecido a los mecanismos de defensa que nuestra psique emplea contra la compulsión de repetición. La *kenosis* es, por tanto, un movimiento de discontinuidad respecto al precursor. Tomo la palabra de san Pablo, para quien significa la humillación o vaciamiento de Jesús por sí mismo, cuando acepta la reducción de la condición divina a la humana. El poeta tardío, que aparentemente se ha vaciado de su aflate, de su divinidad imaginativa, parece humillarse como si dejara de ser un poeta, pero este menoscabo se relaciona con el poema de menoscabo del precursor del que el precursor se ha vaciado también, de modo que el poema tardío de deflación no es tan absoluto como parece.

4. *Demonización*, o movimiento hacia una Contrasublimación personalizada, en reacción a lo Sublime precursor. Tomo el término del uso general neoplatónico, en el que un ser intermedio, ni divino ni humano, entra en el adepto para ayudarlo. El poeta tardío se abre a lo que cree que es un poder en el poema paterno que no pertenece propiamente al padre, sino a una categoría del ser que está más allá del precursor. Lo hace, en su poema, situando su relación con el poema paterno de modo que generalice el carácter único de la obra anterior.

5. *Askesis*, o movimiento de autopurgación que procura un estado de soledad. Tomo el término, general como es, de la práctica particular de los chamanes presocráticos como Empédocles. El poeta tardío no se somete, como en la *kenosis*, a un movimiento revisionario de vaciamiento, sino de

reducción; entrega parte de su dotación humana e imaginativa para separarse de los demás, incluyendo al precursor, y lo hace en su poema situándose en relación con el poema paterno de modo que el poema se someta también a una *askesis*. La dotación del precursor también queda truncada.

6. *Apophrades*, o retorno de los muertos. Tomo la palabra de los funestos y desafortunados días atenienses en que los muertos volvían a habitar en las casas en las que habían vivido. El poeta tardío, en su fase final, consumido por una soledad imaginativa que casi es un solipsismo, mantiene su poema tan expuesto de nuevo a la obra de su precursor que, al principio, podríamos creer que la rueda ha cerrado el círculo y que estamos de vuelta en el abrumado periodo de aprendizaje del poeta tardío, antes de que su fuerza empezara a afirmarse en las pautas revisionarias. Pero el poema se *mantiene* ahora expuesto al precursor, para el que una vez *estuvo* expuesto, y el extraño efecto es que el logro del nuevo poema no nos da la impresión de que el precursor esté escribiéndolo, sino de que el poeta tardío haya escrito la obra característica del precursor.