



HAROLD BLOOM

**La ansiedad de la influencia.
Una teoría de la poesía**

**Traducción de J. Alcoriza y A. Lastra,
Trotta, Madrid, 2009, 189 pp.
ISBN 978-84-9879-040-5**

**(The Anxiety of Influence. A Theory of
Poetry, Oxford UP, Nueva York, 1997)**

Parece como si la vejez fuera más apropiada para la poesía que la juventud.

HEGEL, *Estética*

1

La falta de necesidad de una presentación de Harold Bloom es inversamente proporcional a su ego, perdón, a su presencia en los *mass media* culturales y de difusión literaria. He estado a punto de escribir “facundia”, perdón, “influencia”, en vez de “presencia”. Habría dicho, entonces, que la falta de necesidad de una presentación de Harold Bloom es inversamente proporcional a su cháchara, perdón, a su chulería, perdón de nuevo, a su influencia.

Cuanto más de ésta, menos de aquélla.

2

Tengo para mí que el sustrato de tal reticencia —nada irónica, por lo demás— es, no obstante, una antítesis. Por de pronto, la que Bloom mismo introduce entre él, con sus pocos seguidores, y el resto, que son muchos. Independientemente de que semejante

aseveración cuaje antítesis, por su parte, con un acercamiento más ilustrado a la cuestión, convengamos en que aquella descripción confrontada da a ver una sensación, de sobras conocida, respecto al autor de *El canon occidental* (1994). Éste produce, de entrada, rechazo. Y no hace falta acudir a sus detractores. Basta con leer a amigos suyos como John Hollander (en el *New York Times* del 25 de septiembre de 1994) o Antonio García Berrio (“Necesidad y jerarquía de la estética: la polémica americana sobre el canon literario”, *Revista de Occidente*, 173, octubre de 1995). La ordenación del canon así lo dispone. Al tiempo que lo encumbra en las bocas dicharacheras, lo emplaza a la cabeza —canon más canon— de los debates culturales. No tanto, pues, de los estudios literarios o de la crítica literaria de vertiente académica, científica, erudita y universitaria, a día de hoy. A día de hoy, muy lejos de la crítica y teoría literaria que se hace en Europa (Poética Lingüística, Pragmática Literaria, etc.). A día de hoy a pesar de llevar toda una vida de enseñanza en Yale y todo un bagaje de investigaciones de profundo recorrido.

Lo cual abre el espacio de una nueva —es la tercera— antítesis.

3

Entre Bloom y Bloom.

Entre el Bloom de ahora y cierto Bloom de antaño. Añejo.

Entre el bluf del canon occidental y el boom de, por ejemplo, la ansiedad de la influencia.

4

Poco conocido es que *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, forjado una noche de pesadilla del verano de 1967, como él mismo ha confesado, pero publicado seis años después, es el punto de inflexión a partir el cual cabe entender, creo, la obra posterior de este magnífico profesor. De *El canon occidental* también. Porque el Bloom canónico es, por así decir, un fulgor de combustiones anteriores. Más que destellos de una estrella que desapareció tiempo ha, subrayo la continuidad y la coherencia de una labor que, eso sí, no está libre de ampliaciones o reducciones. De una obra sistemática que crece y mengua.

De aquellos polvos...

5

El Bloom que conocemos hoy no requiere, ciertamente, de presentaciones. El de *La ansiedad de la influencia*, sí. Por eso, afirmo: el canon es el producto —la cara más visible asimismo, y, por tanto, la más expuesta— de una teoría literaria general cuyo centro gravitacional es la ansiedad de la influencia, la cual, a su vez, surgió de una teoría de la poesía más restringida. De la teoría de la poesía que subtitula el libro que reseño. De la teoría de la poesía acuñada en él. Acuñada en él y limada y perfilada, posteriormente, en *A Map of Misreading* (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975) y *Poetry and Repression* (1976). Como si *La ansiedad de la influencia*, o la ansiedad de la influencia, fuera una metonimia de cuanto vendría después.

6

Debo entender, entonces, que la traducción castellana de esta obra responde, junto a otros motivos historiográficos muy necesarios, a la voluntad, sin duda también ineludible, de desmontar la estructura antagónica mencionada —Bloom, la reti-

LIBROS



HAROLD BLOOM
La ansiedad de la influencia.
Una teoría de la poesía

cencia, la antítesis—. Ese mito. Primero, volviendo al punto crítico, teórico y retórico del que emerge el Bloom actual. Segundo, y como consecuencia, ordenando su obra, haciendo que lo primero sea primero y lo segundo segundo. Desbaratando, así, la infeliz metalepsis. Todo con el fin de una mejor comprensión de su trabajo. De igual forma, añadiría yo, porque vivimos tiempos borrosos en teoría literaria.

No como los de la gestación de este libro, con el New Criticism en horas bajas, el estructuralismo francés en pujanza y la deconstrucción gateando. Estas dos últimas, además, recién vueltas a Europa tras el famoso congreso celebrado en Baltimore en octubre de 1966 bajo el título “Los lenguaje críticos y las ciencias humanas”.

7

La influencia, como categoría de una teoría de la poesía, antes que asemejarse a la tradición de la *mimesis* —una discusión tan necesaria como ausente, por desgracia, en el libro—, se sitúa, quién lo duda, en su lado contrario. Más que imitar, hay aquí una angustia por *tener que* hacerlo. No a las reglas de la naturaleza, los mitos o la sociedad en la que se vive. No. Es ansiedad por verse abocado a seguir y observar a otros poetas anteriores: “Necesitamos dejar de pensar en todo poeta como un ego autónomo, por solipsista que pueda ser el poeta más fuerte. Todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro poeta o poetas” (p. 130) —Shakespeare sería, en la lógica del canon, el foco de todas esas relaciones dialécticas y el centro de las operaciones del paréntesis citado—. Un poco más adelante es más explícito: “Los poemas no se alcanzan en respuesta al momento presente, sino en respuesta a otros poemas” (pp. 137-138). Acentuar ese vínculo desplaza al resto de categorías explicativas del fenómeno poético. Lo que en principio recuerda al encabezamiento —por qué no, canónico— de un principio hermenéutico o crítico entre otros, acaba en exclusión. El objeto de esta teoría de la poesía debería permanecer encerrado, piensa Bloom, en el espacio, mínimo, que va del poema al poema, del poeta al poeta. Retirado ahí. Y *sólo* ahí: “Que incluso los poetas más fuertes están sometidos a influencias no poéticas es obvio incluso para mí, pero me preocupa *sólo* el poeta en el poeta” (p. 61). De poeta a poeta, del poeta en el poeta, como poeta.

Entre poetas.

8

Vistas las cosas con algo más de perspectiva, la conclusión es la misma: “La crítica retórica, aristotélica, fenomenológica y estructuralista reduce todo a imágenes, ideas, cosas dadas o fonemas. Las críticas morales u otras evidentemente filosóficas o psicológicas lo reducen a conceptualizaciones rivales. Nosotros lo reducimos —si es que lo hacemos— a otro poema. El significado de un poema sólo puede ser otro poema” (p. 134). Atiéndase al carácter apodíctico, incluso imperativo, de la última sentencia que el adverbio —de nuevo “sólo”— corona. También a la breve historia universal de la teoría literaria. Igualmente comprimida. Dejando de lado ciertas reservas hacia un enfoque tan determinista de la expresión poética que, como él mismo apunta, comparte con otras concepciones, llamo la atención sobre —y suscribo— la defensa de la independencia, la autonomía y la no subsidiariedad de la literatura respecto a otras cepas del quehacer humano. Al corpus teórico de esta propuesta, y en connivencia con una visión romántica del asunto, le basta el lenguaje poético, su intransitividad, para entender el poema. No es, por consiguiente, un estudio de fuentes históricas o estéticas (p. 57). Así lo leo, por lo demás, aunque negativamente formulado, en las primeras páginas del propio canon: “Es señal de la degeneración de los estudios literarios que a uno se le considere un excéntrico por mantener que la literatura no es dependiente de la filosofía, y que la estética no es irreducible a la ideología o a la metafísica. La crítica nos devuelve a la autonomía de la literatura de imaginación” (*El canon occidental*, trad. de D. Alou, Anagrama, Barcelona, 1994, p. 20).

9

La estrechez de esta horquilla —de poema a poema, de poeta a poeta— es tan angustiada como la sensación que tiene el vate de carecer de espacio propio, la ansiedad de no poder ser original. Un temor a no ser poeta y quedar reducido, por ejemplo, a trovador: “Cuando un poeta experimenta la encarnación *qua* poeta, experimenta ansiedad necesariamente hacia cualquier peligro que pueda acabar con él como poeta” (p. 100). “Acabar con él como poeta” ha de querer decir, entonces, sostiene Bloom, no pasar a la posteridad, ser finito y no inmortal. Inundado por la tradición y no una autoridad (p. 100). Uno más, vaya.

10

Casi con rigor silogístico, la influencia, en su oposición a la imitación —siempre, dice Aristóteles (*Poética*, 1448b), naturalmente placentera—, causa displacer: “La verdadera historia poética es el relato de cómo los poetas como poetas han sufrido por otros poetas” (p. 134). Unas páginas después lo apunta: “La ansiedad de la influencia es el miedo del poeta a que no le quepa llevar obra propia alguna” (p. 181). Miedo y propiedad. Sufrimiento y autoridad. En el espacio comprimido de la poesía, nada es estático. Digamos que, entre poemas, todo es febril. Que la poesía brota en ese estado de carencia y necesidad.

Completo esas dos confrontaciones con la que se da entre desasosiego y prioridad. El poeta lo desordena todo en función de sí, lo desbarata todo desde sí, porque cuanto no puede soportar es que, antes que él, haya otro que dijera eso que él, como poeta, quería decir. Que su musa sea puta y madre (p. 104). Que él no venga el primero. Lo cual, verdad, es una ilusión, toda vez que éste sólo sabe que quería ser poeta, y que poesía le gustaría hacer, en el encuentro, angustioso, con el anterior, ahora tan sólo precursor: “El poeta está condenado a captar sus anhelos más profundos mediante la conciencia de los

LIBROS



HAROLD BLOOM
La ansiedad de la influencia.
Una teoría de la poesía

otros. El poema está dentro de él, aunque experimenta la vergüenza y el esplendor de ser encontrado por los poemas —los grandes poemas— que están fuera de él” (p. 73).

De todas las vaguadas que la encarnación poética abre, retengo tres.

11

Lo primero. El ejercicio literario que responde a esa angustia configura, necesariamente también, una obra que habla únicamente de sí misma. Hasta el punto de que, lo que parece ahogo, es, asimismo, arrogancia personal: “Los poetas, cuando han crecido hasta hacerse fuertes, no leen la poesía de X [de cualquiera], pues los poetas verdaderamente fuertes sólo pueden leerse a sí mismos” (p. 67).

Lo segundo converge con si hay causa y efecto, con si la ansiedad creativa es, del mismo modo, ansiedad biológica (p. 102). El poema del poeta posterior no es efecto de la ansiedad, a la manera de un momento *distinto* que, aunque seguido de esta última, lucha y se revuelve contra ella. El poema no es la solución a esa angustia. No es un recurso *intelectual* frente a un temperamento determinado en el ámbito de la *sensibilidad*. Dejo que lo diga el propio Bloom: “La poesía no es una lucha contra la represión, sino una especie de represión” (p. 137). Esto es: el poema *es* la ansiedad. Esa misma ansiedad. Poema = ansiedad. Algo de índole automática, espontánea y casi involuntaria que, antes que mitigarla o cercenarla, la describe: “Los poemas serían vistos (humorísticamente) como descargas motoras en respuesta al aumento de excitación por la ansiedad de la influencia” (pp. 100-101). Lo mismo puedo leer —qué gran humor— en *El canon occidental* (p. 18): “La gran obra que uno consigue escribir es la ansiedad”.

Ya lo tercero. La ansiedad de la influencia no tiene nada que ver con la herencia de recursos formales, patrones de imágenes o rasgos estilísticos. No es ansiedad de estilo (pp. 181-182). Por eso, tampoco, una teoría de la composición poética. “Nadie puede soportar ver su propia lucha interior como mero artificio. ¿Puede decir el poeta a su Musa: ‘Madame, mi poema se me impone por las demandas formales de mi arte?’” (p. 108). Debo suponer que Bloom respondería a esa pregunta con un bufido. Debo concluir, por tanto, que allí donde leo “El poeta como poeta” he de obligarme a oír eso otro de que hay algo en la letra que, sin embargo, no pertenece a la letra. Que no es de la letra, sino del ego del poeta. Debo creer, pues, que “El poeta como poeta” es una alegoría. Una abstracción. De lo cual extraigo tres supuestos, ape-

nas tan sólo enunciados. El signo lingüístico es expresión de la interioridad poética (con Hegel). El pensamiento es independiente de la forma (por Emerson). La enseñanza es anterior a la escritura (contra Derrida). Todo ello —que es, además, un desplazamiento del exterior al interior— marca la toma de postura de Bloom frente a la crítica y teoría literaria de su momento, a las que, a una categoría tan metafísica como la de forma, opone otra, pienso, no menos voluble. O interpretable. O difusa.

12

Una vez delimitado el espacio de aparición de la influencia poética —circunscrito conceptualmente, observo con perplejidad, a la poesía romántica inglesa, y ceñido históricamente a la poesía lírica posterior a la Ilustración, bajo la que, dice, aún estamos—, todo consiste en comprobar si el poeta es fuerte o no. “Poeta fuerte es cualquier obra que de modo inapelable gane el agón con la tradición” (*El canon occidental*, p. 16). Cualquier obra que descuelle. Que pase de la ansiedad de la influencia a la capacidad influyente. Que convierta la contaminación en contaminante. Porque la teoría de la poesía de *La ansiedad de la influencia* es una teoría de la(s) vanguardia(s).

De lo contrario, el poeta, desbordado, sólo lee. Redunda e idealiza al poeta anterior. Hay generosidad en él: “Donde aparece la generosidad, los poetas influidos son menores o más débiles; cuanta más generosidad, y más mutua sea, más pobres serán los poetas” (p. 77). Generosidad y no poesía. Repetición y no poesía. Continuidad y no poesía: “Si el poeta ha de evitar la sobredeterminación, necesita abandonar la percepción correcta de los poemas que más aprecia” (p. 113). Leo aquí —“Abandonar la percepción correcta de los poemas”— algo más que la mera separación y la simple discontinuidad. Entreveo una técnica que concreta y pone en práctica algo tan general como la desviación respecto al poeta anterior.

“Abandonar la percepción correcta de los poemas”.

Ya no basta con decir otra cosa. Se requiere, para salirse de la tradición, escribir *a la contra* del poema anterior, del poeta anterior, de la obra anterior. Antitéticamente. “Abandonar la percepción correcta de los poemas” tiene la apariencia de un programa poético que, ya de entrada, nivela “diferencia” y “polemos”. Quizá siempre fue así, piensa Bloom: “La mayoría de las supuestas interpretaciones ‘exactas’ de la poesía son algo peor que una confusión; tal vez sólo sean malinterpretaciones más o menos creativas e interesantes” (pp. 89-90). La malinterpretación (*misreading*) es, junto a la ansiedad de la influencia, la otra categoría principal de esta teoría de la poesía. También el corolario de aquélla: “La historia poética 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” (p. 55). Opuesto para ser sí mismo, la virada del poeta fuerte respecto a un poeta anterior es, a fin de cuentas, un movimiento retorcido. Retorcido —si sumo el “sí mismo” que prevalece— porque *quiere* ser retorcido: “Un poema es una comunicación *deliberadamente retorcida*, vuelta del revés. Es una traducción equívoca de sus precursores” (p. 114).

13

“Llego al principio central de mi argumento, que no es menos cierto por su violencia, sino bastante cierto [¡Bloom!]: La influencia poética, cuando afecta a dos poetas fuertes, auténticos, tiene lugar siempre como una malinterpretación del poeta anterior, una corrección creativa que es, real y necesariamente, un malentendido. La historia de la influencia poética fructífera, es decir, la principal tradición de la poesía occidental



desde el Renacimiento, es una historia de ansiedad y una caricatura de salvarse a uno mismo, de distorsión, de revisionismo perverso y deliberado sin el que la poesía moderna como tal no existiría” (p. 78).

14

El método de la malinterpretación se desglosa en seis pautas o *ratios* —provenientes de Vico y afines a la “lectura alegórica” de Paul de Man—, “los mínimos y esenciales para entender cómo un poeta deriva de otro” (p. 60) y que Bloom extrae de diversas tradiciones centrales en la vida imaginativa de Occidente. Todas ellas —*clinamen*, *tessera*, *kenosis*, demonización, *askesis* y *apophrades*, que, en *A Map of Misreading*, serán “traducidas” a los tropos retóricos habituales— tienen en común eso que él llama “corrección creativa” o “revisionismo”: “La corrección creativa, la señal peculiar del revisionismo moderno, mantiene la doctrina recibida hasta cierto punto y luego se desvía, insistiendo en que se había tomado una dirección errónea en ese punto y no en otro” (p. 76). “En ese punto y no en otro”. Aquí el punto es siempre uno mismo, el poeta mismo, su propio poema. Y cualquier desvío es, en consecuencia, cabe sí, tendiendo hacia sí, construyéndose a sí. Diferenciándose para sí. Con el precursor, incluso, dentro de sí. Posterior —de nuevo la metalepsis— a sí: “Todos ellos [los poetas fuertes] logran un estilo que captura y retiene extrañamente la prioridad sobre sus precursores, de modo que la tiranía del tiempo resulta casi derribada y podemos creer, en momentos sorprendentes, que están siendo *imitados por nuestros ancestros*” (p. 175).

15

A un espacio como el poético, que ya de por sí es desviado respecto al ámbito literal, se le conmina a desviarse por segunda vez. Licitar esta doble desviación es una de las virtudes de esta teoría de la poesía. Primero, porque impulsa una retórica general que se aplica a la totalidad del texto literario y no sólo a partes aisladas del mismo. Segundo, porque, como resultado de esa ampliación, la retórica estrecha sus vínculos con la poética. Y no tanto como una “retórica poética” —centrada en figuras y tropos y donde la segunda subsume a la primera, como ha sucedido en la teoría literaria desde la separación aristotélica entre poética y retórica—, cuanto como un verdadero entrelazamiento, propiciado por el carácter *anímico* de esta teoría de la poesía, entre la expresión literaria (poética) y la expresión comunicativa

(retórica).

16

De entre todos los autores, obras y citas que Bloom concita en *La ansiedad de la influencia* —Vico, Thomas Mann, Emerson, Wilde, Goethe, etc.—, debo quedarme con Nietzsche y Freud; una influencia, cabe decir, del estructuralismo francés y de la incipiente deconstrucción. Me quedo con Nietzsche y Freud. No sin antes resaltar la valentía, el acierto y la pertinencia —que comparte, por ejemplo, con el Geoffrey Hartman de *Lectura y creación* (1992)— de traer a colación la capacidad exegética de los rabinos y comentaristas de la cábala. Este medio, que apenas hace aparición una sola vez en el libro (p. 84), es retomado en profundidad, entre otros lugares, en el ya citado *Kabbalah and Criticism* (1975).

Nietzsche y Freud, pues.

“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 la antítesis. 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” (p. 58). Sublimación, represión, ansiedad, victimización, enfermedad de la conciencia, mecanismos de defensa, lo extraño o inhóspito, compulsión de repetición, melancolía, la novela familiar o todo aquello que redunde en los afectos laberínticos, en el caso de Freud. La interiorización de Nietzsche es más conspicua —incluso para citar el contrapunto de la ansiedad de la influencia, o sea, el olvido—, más concentrada, reducida a la fuerza del genio, a la debilidad de su época, que sólo genera críticas y no influencia, y a la “fuerza agotadora [que aquél es] para quienes vienen detrás” (p. 94).

17

Esta “fenomenología” de la ansiedad —a veces brillante, otras juiciosa, pedante y cursi— que sufre el poeta, así de entrecomillada, es un eufemismo para decir, en verdad, “eclecticismo”. Una metáfora. Como la propia influencia: “‘Influencia’ es una metáfora que implica una matriz de relaciones —imaginarias, temporales, espirituales, psicológicas—, todas ellas de naturaleza defensiva en última instancia” (p. 25). A esta enumeración debo añadir la intención de sintetizar retórica e historia, sistema y singularidad, forma y contenido. La influencia poética y la fenomenología referida serían entonces, como metáforas, el epítome de todos los índices que explican el significado, “deliberadamente retorcido”, de un poema. De alguna manera, como “ley poética”, los englobarían.

18

Aun así, tengo para mí que el concierto de recursos —más programáticos que efectivos en este libro— hace de esta teoría de la poesía una autobiografía antes que un procedimiento normativo y explicativo del hecho poético. Una hipótesis autorreferencial más que un ejercicio, aunque sea antitético, de transparencia textual —quizá esta propuesta tendría serias dificultades para resistir el desdén de Todorov hacia la crítica etiológica (*Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978, p. 206)—. Una herramienta crítica entre otras y no tanto una conjetura exclusiva de la comprensión de la poesía.

Andrés Alonso Martos