



D'ANGOIXES I INFLUÈNCIES ESTÈTIQUES: UNA LECTURA DE HAROLD BLOOM

MARTÍN PATROCINIO GUERRERO

Afirma Harold Bloom que la tradició literària occidental —i, potser, també l'oriental— és una lluita entre els bons escriptors vius i els bons escriptors morts. En altres paraules: la llarga ombra d'Homer cobreix tota la creació virgiliana de la mateixa manera que Dante no pot defugir la pressió que el mateix Virgili exerceix sobre tot el procés creatiu de la *Divina Comèdia*. Virgili intentà contar de nou aquelles velles (i belles) narracions homèriques, però ara ja no en el grec del segle VIII a. C., sinó en llengua llatina, i tal vegada el millor llatí de la seva època —amb perdó de Ciceró—. Dante, per la seva part, no només haurà d'encarar els versos de la tradició grega, sinó també els de la tradició romana, igual que un poeta del segle XXI no pot obviar la tradició del segle XIX. Si hom té la mala fortuna de néixer després d'un gran poeta, només té una opció: intentar superar-lo. Vet aquí la tragèdia de la nostra cultura. Es pregunta Bloom si realment estem capacitats per lluitar contra els gegants de la nostra tradició, o si no seria millor resignar-nos-hi i fer el millor que podem fer: llegir-los en profunditat per conèixer altres ments, altres personalitats més interessants que les nostres mateixes.

Però per a Harold Bloom no són ni Homer ni Dante qui sostenen la glòria literària d'Occident, sinó —com no podia ser d'una altra manera— William Shakespeare. No hi ha dubte que és el més gran *poeta* que hi haurà mai. Cal dir, però, que per poeta no entenem aquí aquell que es dedica a teixir versos, sinó aquell que —recuperant l'etimologia

de la paraula grega— es dedica a fer coses; en el nostre cas, a fer coses amb les paraules. Jorge Luis Borges en dirà, d'aquesta figura, *el hacedor*. Tan poeta és per a nosaltres el mateix Shakespeare com Nietzsche, o fins i tot Freud.

Serà a la seva obra *The Anxiety of Influence*¹ on Bloom exposarà la seva teoria estètica. El concepte clau l'aporta el mateix títol: *influència*. Per aquest mot cal entendre quelcom que no es pot limitar a una expressió de l'estil «aquí es pot veure la influència de Virgili en Dante», ni res d'això. Deixem que parli un moment el mateix Bloom: «*La profunditat de les influències no pot ésser reduïda a l'estudi de les fonts, a la història de les idees o a la modelació d'imatges. Les influències poètiques, o, com les anomenaré més sovint, els errors d'interpretació, constitueixen necessàriament l'estudi del cicle de vida del poeta com a poeta*».² Així doncs, què és allò que constitueix al poeta com a tal? La mort, o més ben dit, la resistència a ella, la capacitat de veure la inexorabilitat de la mort abans que qualsevol altre mortal. Al llarg del procés de creació sempre és la mort la que captiva el poeta, ja sigui la seva pròpia o la dels altres poetes ja traspassats, però que encara lluiten per intentar ser reis a la República de les lletres.

1. Bloom, H., *The Anxiety of Influence*, Oxford: Oxford University Press, 1997. N'hi ha traducció castellana a l'editorial Monte Ávila, Caracas, 1997, a partir de la paginació de la qual citem. La versió catalana és nostra.

2. *Ibidem*, p. 16.

No serà fins al Renaixement quan es produirà un canvi a la poesia. Si bé és cert que al llarg de l'antiguitat la pressió de les influències era considerada com a quelcom fertilitzant per a la creació artística, l'aparició de les nacions modernes durant el període que neix amb Petrarca i mor amb Descartes farà emergir alhora les grans figures nacionals pròpies de cada país: Dante a Itàlia, Shakespeare a Anglaterra, Cervantes a Espanya i, més endavant, Goethe a Alemanya. Serà a partir del segle XVI quan el pes del mort caurà com una llosa sobre els vius.

El menysteniment de la teoria psicoanalítica en el camp de la teoria literària no és seguit per Bloom, plenament conscient d'allò que es vol amagar amb aquest gest. Així doncs, tot seguint Freud, Bloom considera que la influència literària està basada en la relació pare/fill. Si bé el precursor és vist psicoanalíticament com el pare, l'efebus és considerat com un fill. L'efebus és, en la teoria poètica de Bloom, el jove escriptor que rep la influència d'un precursor. De fet, no és l'efebus qui tria el precursor, sinó que més aviat el primer se sent escollit pel segon. I és precisament aquest sentir-se escollit allò que fa a l'efebus dubtar de la seva pròpia identitat i de la seva capacitat poètica; quan aquest procés esdevé conscient, la relació transcendeix la figura del pare, és molt més que la mera resistència del fill sobre el pare. L'efebus intenta reprimir la influència del precursor. Freud en dirà, d'aquest gest, *Verdrängung*. Aquelles pulsions creatives del fill que són susceptibles de generar plaer estan en si prenyades de la seva pròpia repressió. Sovint és possible que entre dos artistes coetanis es doni aquest fenomen: ¿com podria explicar-se la histèria de Dalí si no és mitjançant l'intent fallit de reprimir tot allò que tingués a veure amb Picasso?

De les influències entre efebus i precursor, i del joc influència/repressió, neixen el que Bloom anomenarà *quocients revisionistes*, que no són altra cosa que les diverses formes de llegir les obres del precursor per part de l'efebus. Són sis: *Clinamen*,

Tésera, *Kenosis*, *Demonització*, *Ascesi* i *Apofrades*. Tot seguit veurem una a una de què tracten les diverses lectures possibles que fa l'efebus del seu precursor.

CLINAMEN, O MALA INTERPRETACIÓ POÈTICA

Va ser Lucreci qui va utilitzar la paraula *clinamen* com a desviament violent del àtom amb l'objecte de fer possible el canvi en l'univers. Bloom assenyala que entre efebus i precursor es dona una relació similar: «*Un poeta es desvia bruscament del seu precursor llegint el poema d'aquest de tal manera que executa un clinamen respecte a ell. Això apareix com un moviment correctiu per al seu propi poema, la qual cosa implica que el poema precursor va arribar fins a cert punt de manera inexacta, però hauria d'haver-se desviat precisament en la direcció fins a la qual es mou el nou poema*».³ Aquest tipus de lectura, o de mala lectura —ja que no oblidem que Bloom creu que les males lectures són les lectures fortes, les quals es realitzen quan l'efebus revisa la poesia del precursor—, neix ja en tota creació posterior a la del precursor, ja que l'efebus es troba inexorablement la seva pròpia llengua modificada i treballada per un altre que ha nascut abans que ell. És des d'aquestes males lectures des d'on es perceben millor les influències, sempre i quan tinguem en compte que el nostre sentit d'*influència* no pot ésser vist com tenir-poder-sobre-una-altra-persona, sinó en el sentit més pur de la paraula, això és, com un *fluir cap endins*, com un sentir-se arrossegat per la força poètica del precursor. Així doncs, l'efebus es converteix en un revisionista intel·lectual, en una classe d'heretge poètic que llegeix els textos d'una altra manera. Des del Renaixement, l'art ha canviat gràcies a les deformacions herètiques de la tradició, gràcies al revisionisme estètic.

3. *Ibidem*, p. 22-23.

De fet, cal dir-ho d'una vegada: *tota lectura és un clinamen*. Diguem no a la rància crítica que només té com a objecte *entendre* el poema, com si aquest fos una entitat en si mateixa. Anem una mica més enllà de la mà del mateix Bloom i optem per la comprensió dels textos. La mateixa història de la poesia moderna no hauria estat la que és sense aquests desviaments revisionistes. Borges ho va entendre així, també: «*En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.*»⁴

TÉSERAS, O COMPLEMENT I ANTÍTESI

La paraula *tésera* prové dels antics cultes secrets, on significava contrasenya: a partir d'un bocí d'un atuell destrossat pot reconstruir-se en la seva integritat aquell tot al qual pertany la petita peça. Creu Bloom que «*un poeta antitèticament completa el seu precursor en llegir el poema-pare conservant els seus termes, però aconseguint-ne un altre significat, com si el precursor no hagués anat prou lluny*».⁵

Reprement Nietzsche, cal dir que influència no significa aquí quelcom que obstaculitza el sorgiment d'allò nou, ans el contrari: influència és vitalització, noves creences més enllà de tot passat marmori i museístic. Però tot sovint la influència pot comportar angoixa, en el seu vessant psicoanalític, això és, paralització de tota creativitat. Com va dir Freud, angoixa sempre és *Angst vor Etwas*, angoixa per alguna cosa. L'angoixa de la influència és veure's inundat, superat i petrificat pel passat, pels poetes morts. Per a l'artista és molt

més insostenible l'angoixa de saber-se acabat com a poeta que no pas com a ésser humà. Encarnar-se en la figura del poeta és insubstituïble de la neurosi que comporta la possibilitat de saber-se acabat com a poeta. Si bé, tradicionalment, la crítica ha assenyalat que la poesia és provocada pel plaer de viure, Bloom li dóna la volta a l'argument: la poesia ja no pot ser vista mai més com a fruit del plaer, sinó per la manca de plaer, per l'angoixa de les influències. El poema deixa entreveure el perill que li generen els altres poemes. La inspiració de les Muses es transfigura en freda transpiració, que no és altra cosa que una mecanisme de defensa somàtic davant la por de veure's superat pels altres poetes.

Una vegada el poema, la creació artística, es dóna per finalitzada, l'angoixa es relaxa, però només temporalment. La neurosi de l'efebus davant del precursor no desapareix mai, i només pot ser mínimament sufocada a través d'una mala lectura del poema precursor, d'una lectura forta del poema-pare. Només la lectura errònia del precursor pot enfortir l'efebus; és enfront d'aquesta interpretació esbiaixada de la tradició que el poeta s'encarna en si mateix. *Tésera* és una il·lusió poètica que permet el poeta-fill rebre la influència del poeta-pare sense sentir-se'n aclaparat. ¿Poden ser compreses, des d'aquesta lectura, les *Variacions sobre Velázquez* de Picasso?

KENOSIS, O REPETICIÓ I DISCONTINUÏTAT

Sant Pau va fer ús del mot *kenosis* per tal de donar compte de la humiliació o buidament que Jesús es va aplicar a si mateix quan va acceptar de veure's reduït de la seva condició divina a la humana.

Per Bloom, *kenosis* significa un moviment de discontinuïtat respecte al precursor. La imaginació poètica de l'efebus pot considerar-se com una oscil·lació on continuïtat i discontinuïtat formen part del tot que significa el poema. L'efebus,

4. Borges, J. L., "Kafka y sus precursores", dins *Obras completas*, 1941-1960, vol. II, Barcelona: Círculo de Lectores, 1992, p. 304-305.

5. Bloom, H., *La angustia de las influencias*, op. cit., p. 23.

l'aprenent de poeta, vol poder afirmar amb força: “*allí on sigui el poema del precursor, que hi sigui també el meu poema*”. Allò que l'efebus cerca amb la kenosis és la repetició que, diu Bloom, «*dialècticament elevada a la recreació és el camí que condueix l'efebus a l'èxit, apartant-lo de l'horror de descobrir que només és una còpia o una rèplica*».⁶ Kierkegaard és la referència filosòfica sobre aquest aspecte, tal i com deixa escrit a la seva obra *La repetició*: «*...la reflexió grega sobre el concepte de kenosis, que correspon a la categoria moderna de transició, és respectable en grau superlatiu. La dialèctica de la representació és senzilla, car allò que es repeteix ja ha estat, ja que altrament no podria repetir-se; però justament allò que ja ha estat fa que la repetició sigui quelcom nou*».⁷ La repetició poètica és refer impròpiament allò que ja van fer els precursors. Allò realitzat pel pare-precursor fa participar el fill-efebus de la dialèctica, del moviment, de la repetició. Només desfent el que ja està fet l'efebus s'allibera i torna a fer a la seva vegada. Aquest desfer és un buidar, però un buidar per poder continuar creant, lliure del pes exasperant del precursor.

Poden aplicar-se a la poesia els mecanismes de defensa que ja Freud va assenyalar com a imprescindibles en la nostra vida. La *kenosis* demostra quelcom fonamental en la teoria estètica: cap poeta, cap artista no és un ésser autònom, un ego solitari, sinó que sempre està atrapat en una relació dialèctica amb altres poetes, amb altres artistes.

DEMONITZACIÓ, O EL CONTRASUBLIM

Reprement el concepte del neoplatonisme, Bloom parla de *demonització* per explicar la reacció envers el sublim del precursor. El que està en

joc aquí és la noció que tot poema sorgeix com a gest davant d'un altre poema; en altres paraules, tota creació forma part de l'angoixa de les influències.

Així com Rilke defensava que la poesia era una resposta cap al temps present, Bloom es limita a dir que tota obra d'art només pot ser explicada mitjançant una altra obra d'art. Els artistes no estan tocats pel signe de Saturn, com creia Marsilio Ficino, sinó que —seguint el desplegament teòric de Bloom— tot poeta fort, més que no pas rebre l'ajut del dimonis, esdevé ell mateix un dimoni, reaccionant contra el sublim del precursor. És a través de la demonització de l'efebus que el precursor pot ser humanitzant, i com a humà, pot mostrar-nos sense vergonya la seva feblesa poètica. El sublim és un símptoma més de l'alienació de les nostres emocions, que no poden ser mai pacificades del tot. La lluita està entre orgull i Orgull, és a dir, entre el fill i el Pare.

Davant la impossibilitat de negar totalment allò altre, això és, el precursor, l'efebus no té altra alternativa que acceptar tàcitament certa repressió intel·lectual. Del conflicte entre orgull i Orgull, entre dos egos, pot concloure's que l'ego en si mateix no és un enemic de l'art, sinó una condició *sine qua non* per a la creació artística. L'ego de l'artista sempre està en conflicte amb la instància de l'allò, que és el precursor que oprimeix la pròpia creació. ¿Pot ser que tot l'experiment literari de Joyce no fos més que un intent d'alliberar-se d'allò que va suposar la irrupció de Shakespeare a la literatura universal? L'absorció del precursor, la seva humanització, ha de realitzar-se sempre dins de la tradició, que és símbol de la repressió.

ASCESI, O PURGACIÓ I SOLIPSISME

Va ser Empèdocles qui va utilitzar la paraula *ascesi* com a moviment d'autopurgació que té com a objectiu aconseguir un estat de soledat. Bloom aplica d'aquesta manera el concepte a la seva teo-

6. *Ibidem*, p. 9.

7. Kierkegaard, S., *La repetició*, ed. Norbert Bilbeny, Barcelona: Ed. 62, 1992, p. 60.

ria literària: «*El poeta posterior no pateix, com a la kenosis, un moviment revisionista de buidament sinó de privació; renuncia a una part dels seus dots humans i imaginatius, amb l'objectiu de separar-se dels altres, fins i tot del seu precursor, i fa això al seu poema situant-se en relació amb el poema-pare de tal manera que el poema pateixi també una ascési; els dots del precursor també son reduïts*». ⁸ El quocient ascètic hauria de finalitzar en un tipus de creació o formació de l'equivalent imaginatiu del superego —que seria com un censor o jutge respecte del jo—, en una *voluntat poètica* plenament desenvolupada. Aquesta *voluntat poètica* faria que tot poeta no fos només capaç d'evadir-se del seu precursor sinó també de si mateix.

Naturalment, la ceguesa purgativa que genera aquesta voluntat poètica esdevé el més radical dels solipsismes: l'egocentrisme és tan sòlid que el poeta fort abandona allò que Coleridge va anomenar *exterioritat*, és a dir, que les coses externes no tenen el més mínim interès per al poeta com a poeta. En la seva ascési, el poeta només té en compte dos elements: el primer, a si mateix, el seu jo; i el segon, el seu precursor, la seva tradició, l'Altre. Així com el *clinamen* i la *tésera* lluitaven per corregir o completar els morts, la *kenosis* i la *demonització* s'esforcen a reprimir el record dels morts. Per la seva part, l'*ascési* és disputa pròpiament dita amb els morts, amb la tradició.

L'exemple més clar d'això el trobem a Samuel Beckett, que, si bé en un principi va escriure en llengua anglesa —la seva llengua materna— les seves primeres composicions, el pes de Joyce era tan aclaparador, l'angoixa de les influències tan insostenible, que es va passar a la llengua de Racine al final de la seva època creativa. Lògicament, el seu llenguatge va esdevenir més sec i fred. ¿Pot explicar-se la neutralitat de l'alemany de Kafka com una reacció envers el llenguatge acolorit de Goethe?

APOFRADES, O EL RETORN DELS MORTS

S'utilitzava la paraula *apofrades* per descriure el retorn dels atenencs morts a les seves llars on havien viscut. En el camp de la poesia, el retorn dels morts és ineludible, i ho fan per enfosquir els poetes vius fins a fer-los semblar ombres difuminades.

El poeta viu, encara que sigui fort, se sent vulnerable davant *apofrades*. Si els poetes morts retornen és gràcies als poetes vius, però el més important no és el fet del seu retorn, sinó que allò realment important és com retornen al món dels vius. Si retornen intactes, sense ser superats, els poetes vius se senten esclafats, arrossegats al més profund dels oblits. Sense cap mena de dubte, el sentiment narcisista de tot poeta en queda durament ferit. De totes maneres és inevitable que, per molt elevat que sigui l'amor d'un poeta cap a les seves creacions, mai no pot ser-ne exclosa la identificació, la projecció amb el precursor.

El mecanisme de l'apofrades pot ser observat com el tancament final d'un cicle poètic, on a l'inici el precursor era la figura que modelava tot influx creatiu, i on al final és el mateix precursor qui ofereix el darrer impuls a la poesia terminal del poeta. Finalment, doncs, és el pare qui fa possible la poesia, de la mateixa manera que és el pare qui fa possible que els fills puguin educar-se, formar-se com a persones, per poder finalment abandonar la llar familiar a fi de trobar el seu propi impuls ja no solament poètic sinó vital. El fill alliberat dirigeix la seva mirada enrere, foragitat ja tot ressentiment, i és capaç de valorar amb orgull i respecte tant la seva pròpia obra com la del seu precursor.

FINAL

Harold Bloom és, probablement, un dels darrers humanistes vius, juntament amb George Steiner. Més enllà de les enceses polèmiques sobre el cànon universal literari —dins el qual inclou,

8. Bloom, H., *La angustia de las influencias*, op. cit., p. 122.

cal no oblidar-ho, els nostres Riba, Foix, Perucho, Rodoreda, Gimferrer i Espriu—, l'estètica va fer un tomb fonamental a partir del seu llibre *The Anxiety of Influence*. Ja no es tracta de cercar pres-tecs artístics de l'estil *X beu de les fonts d'Y*, sinó que, després de Bloom, els estudis literaris —i, per extensió, l'estètica filosòfica com a tal— fa un gir radical: allò que mou la creació és l'ansietat de les influències.

Per dir-ho a la manera de Kant, allò *constituti*u de tot poema és la neurosi generada per saber-se inferior als nostres precursors, l'angoixa que sigui factible la possibilitat de malgastar tota una vida humana i morir en l'intent de transcendir-nos a través de l'obra d'art. Diguem-ho d'una vegada: no som més que nans enfilats a les espatlles de gegants; aquesta és la clau de volta de les nostres pors.

MARTÍN PATROCINIO GUERRERO (Barcelona, 1978). Llicenciat en història (UAB) i en filosofia (UB). Resideix a Igualada i actualment és professor del departament de ciències socials de l'IES Alexandre de Riquer, de Calaf.

