

PREFACIO Y PRELUDIO

Este libro estudia a veintiséis escritores, necesariamente con cierta nostalgia, puesto que pretendo aislar las cualidades que convierten a estos autores en canónicos, es decir, en autoridades en nuestra cultura. El «valor estético» se considera a veces más una idea de Emmanuel Kant que una realidad, pero a lo largo de toda una vida de lectura no ha sido esta mi experiencia. Las cosas, sin embargo, se han desmoronado, el centro no se ha mantenido, y cuando uno se ve en medio de lo que solía llamarse «el mundo erudito» sólo encuentra pura anarquía. Poco me interesa remedar las guerras culturales; todo lo que tengo que decir acerca de nuestras miserias actuales se halla en el primer capítulo y en el último. Lo que deseo aquí es explicar la organización de este libro y justificar mi elección de estos veintiséis escritores entre los numerosos centenares que forman parte de lo que en tiempos se consideró el canon occidental.

Giambattista Vico, en sus *Principios de una ciencia nueva*, postulaba un ciclo de tres fases —Teocrática, Aristocrática, Democrática—, seguidas de un caos del cual finalmente emergería una Nueva Edad Democrática. Joyce hizo un magnífico uso seriocómico de Vico al organizar *Finnegans Wake*, y yo he seguido la estela de su Estela^[1], con la excepción de que he omitido la literatura de la Edad Teocrática. Mi secuencia histórica comienza con Dante y concluye con Samuel Beckett, aunque no siempre he seguido un estricto orden cronológico. De este modo, he iniciado la Edad Aristocrática con Shakespeare porque es la figura central del canon occidental, y a continuación lo he estudiado en relación con casi todos aquellos, desde Chaucer a Montaigne, que dejaron huella en su obra, a través de muchos de aquellos en quienes influyó —Milton, el Dr. Johnson, Goethe, Ibsen, Joyce y Beckett entre ellos—, y también a través de aquellos que intentaron rechazarle: Tolstói en particular, junto con Freud, quien se apropió de Shakespeare al tiempo que insistía en que era el conde de Oxford quien había escrito las obras de «el hombre de Stratford».

La selección no es tan arbitraria como puede parecer. Los autores han sido elegidos tanto por su sublimidad como por su naturaleza representativa: se puede escribir un libro sobre veintiséis autores, pero no sobre cuatrocientos. Ciertamente, los escritores occidentales más importantes desde Dante están aquí: Chaucer, Cervantes, Montaigne,

Shakespeare, Goethe, Wordsworth, Dickens, Tolstói, Joyce y Proust. Pero ¿dónde están Petrarca, Rabelais, Ariosto, Spenser, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake, Pushkin, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostoievski, Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Chéjov, Yeats, D. H. Lawrence y muchos otros? He procurado que los cánones nacionales quedaran representados por sus figuras cruciales: Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth y Dickens por parte de Inglaterra; Montaigne y Molière por Francia; Dante por Italia; Cervantes por España; Tolstói por Rusia; Goethe por Alemania; Borges y Neruda por Hispanoamérica; Whitman y Dickinson por Estados Unidos, Los dramaturgos más importantes están presentes: Shakespeare, Molière, Ibsen y Beckett; también los novelistas: Austen, Dickens, George Eliot, Tolstói, Proust y Woolf. El Dr. Johnson aparece como el más grande de los críticos literarios occidentales; sería difícil encontrarle rival.

Vico no postulaba una Edad Caótica antes del *ricorso* o regreso de una segunda Edad Teocrática; pero a nuestro siglo, mientras finge proseguir la Edad Democrática, nada puede caracterizarlo mejor que el adjetivo de caótico. Sus escritores clave son Freud, Proust, Joyce, Kafka: ellos personifican el espíritu literario de nuestra época. Freud se consideraba un científico, pero pervivirá como un gran ensayista, al igual que Montaigne o Emerson, no como el fundador de una terapia ya desacreditada como (o elevada a) un episodio más en la larga historia del chamanismo. Ojalá hubiera espacio para más poetas modernos, además de Neruda y Pessoa, pero ningún poeta de nuestro tiempo ha igualado *En busca del tiempo perdido*, *Ulises* o *Finnegans Wake*, los ensayos de Freud o las parábolas y relatos de Kafka.

Con la mayoría de estos veintiséis escritores he intentado enfrentarme directamente a su grandeza: preguntar que convierte al autor y las obras en canónicos, La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña. Walter Pater definió el Romanticismo como la suma de la extrañeza y la belleza, pero creo que con tal formulación caracterizó no sólo a los románticos, sino a toda escritura canónica. El ciclo de grandes obras va desde *La divina comedia* hasta *Fin de partida*, de lo extraño a lo extraño. Cuando se lee una obra canónica por primera vez se experimenta un extraño y misterioso asombro, y casi nunca es lo que esperábamos. Recién leídas, *La divina comedia*, *El paraíso perdido*, *Fausto*. *Segunda parte*, *Hadji Murad*, *Peer Gym*, *Ulises* y *Canto general* tienen en común esa cualidad misteriosa, esa capacidad de hacerte sentir extraño en tu propia casa.

Shakespeare, el más grande escritor que podremos llegar a conocer, a menudo da la impresión contraria: nos lleva a la intemperie, a tierra extraña, al extranjero, y nos hace sentir como en casa. Su poder de asimilación y contaminación es único, y constituye un

perpetuo reto a la puesta en escena y a la criticar Me parece absurdo y lamentable que la crítica actual de Shakespeare —«materialista cultural» (neomarxista); «neohistoricista» (Foucault), «feminista»— haya desertado de ese reto. La crítica shakespeariana se ha olvidado por completo de su supremacía estética e intenta reducirlo a «las energías sociales» del Renacimiento inglés, como si no existiera una verdadera diferencia de mérito estético entre el creador de Lear, Hamlet, Yago, Falstaff, y discípulos como John Webster y Thomas Middleton. El mejor crítico inglés vivo, Sir Frank Kermode, en sus *Formas de atención* (1985) ha proclamado la más clara advertencia que conozco sobre el destino del canon, es decir, sobre el destino de Shakespeare:

Los cánones, que niegan la distinción entre saber y opinión y son instrumentos de supervivencia contruidos para que resistan el tiempo, no la razón, son por supuesto deconstructibles; si la gente creyera que tales cosas no deben existir, probablemente encontraría el modo de destruirlas. Su defensa ya no puede ser asumida por un poder institucional central; ya no pueden ser obligatorios, aunque, de no existir, resulta difícil imaginar cómo las instituciones académicas podrían llevar a cabo sus actividades normales, incluida la contratación de profesores.

La manera de destruir el canon, tal como indica Kermode, no es ningún secreto, y el proceso está ya bastante avanzado. No me interesa, como este libro dejará claro repetidamente, el actual debate entre los defensores del ala derecha del canon, que desean preservarlo en virtud de sus supuestos (e inexistentes) valores morales, y la trama académico-periodística, que he bautizado como Escuela del Resentimiento, que desea derrocar el canon con el fin de promover sus supuestos (e inexistentes) programas de cambio social. Espero que este libro no se convierta en una elegía al canon occidental, que quizá, en algún momento, sea todo lo contrario, y que la barahúnda de *lemmings* deje de lanzarse en pos de su propio exterminio. En el catálogo de autores canónicos con que concluye el libro, y en particular en el de nuestro siglo, he aventurado una modesta profecía por lo que concierne a las posibilidades de supervivencia.

Un signo de originalidad capaz de otorgar el estatus canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características. Dante es el mayor representante de la

primera posibilidad, y Shakespeare un fenomenal ejemplo de la segunda. Walt Whitman, siempre contradictorio, participa de ambos lados de la paradoja. Después de Shakespeare, el mayor representante de esa extrañeza asumida es el primer autor de la Biblia hebrea, la figura denominada el Yahvista o J por los estudiosos de la Biblia del siglo XIX (la «J» procede de la manera en que los alemanes escriben la palabra hebrea Yahvé, o Jehová en inglés, el resultado de un antiguo error de transcripción). J, al igual que Homero una persona o personas extraviadas en un oscuro recodo del tiempo, parece que vivió en Jerusalén o sus alrededores hace unos tres mil años, mucho antes de que Homero viviera o fuera inventado. Quién fue ese J primigenio, es probable que nunca lo sepamos. Yo especulo, sobre una base literaria puramente interna y subjetiva, que J bien pudo haber sido una mujer de la corte del rey Salomón, un lugar de sofisticada cultura, considerable escepticismo religioso y gran complejidad psicológica.

Un avisado reseñista de mi obra *El libro de J* me reprendió por no haber tenido la audacia de ir hasta el final e identificar a] con Betsabé, la reina madre, una mujer hitita que el rey David tomó tras haberlo dispuesto todo para que su marido, Uriah, muriera en el campo de batalla. Me alegra aceptar esa sugerencia, aunque sea con cierto retraso: Betsabé, la madre de Salomón, es una admirable candidata. La sombría visión que nos ofrece del catastrófico hijo y sucesor de Salomón, Rehoboam, implícita durante todo el texto yahvístico, resulta de este modo fácil de explicar; al igual que su irónica presentación de los patriarcas hebreos, y su afecto por algunas de sus esposas y por mujeres forasteras como Hagar y Tamar. Además, es una soberbia ironía a lo J que el autor inaugural de lo que acabaría convirtiéndose en la Torá no fuera un israelí, sino una mujer hitita. A partir de ahora me referiré al Yahvista como J o Betsabé.

J fue la autora de lo que ahora conocemos como Génesis, Éxodo y Números, pero lo que ella escribió fue censurado, revisado y a menudo abrogado o distorsionado por una serie de redactores a lo largo de cinco siglos, culminando con Ezra, o uno de sus seguidores, en la época del regreso del exilio babilonio. Estos revisores eran sacerdotes y escribas cultuales, y parece que se quedaron escandalizados por la libertad e ironía con que Betsabé retrató a Yahvé. El Yahvé de J es humano, demasiado humano: come y bebe, suele perder los nervios, se regocija en sus propias maldades, es celoso y vengativo, proclama su justicia mientras constantemente elige a sus favoritos, y se convierte en un caso grave de ansiedad neurótica cuando extiende su bendición, que hasta entonces recaía sólo sobre una élite, a toda la multitud israelí. Para cuando lidera a esa enloquecida y sufrida horda a través del desierto del Sinaí, se ha vuelto tan demente y peligroso, para el mismo y para los demás, que el escritor J merece ser calificado del mayor blasfemo de todos los autores que en el mundo han sido.

La saga de J concluye, que nosotros sepamos, cuando Yahvé, con sus propias manos, entierra a su profeta Moisés en una tumba sin nombre, tras negarse a que los prolongados sufrimientos del líder de los israelitas tengan más recompensa que un atisbo de la Tierra Prometida. La obra maestra de Betsabé es su relato de las relaciones entre Yahvé y Moisés, una narración que esta por encima de la ironía o la tragedia, y que va desde la sorprendente elección de un profeta reacio por parte de Yahvé hasta su intento, carente de motivo, de asesinar a Moisés, y las subsiguientes penalidades que afligen tanto a Dios como a su instrumento.

La ambivalencia entre lo divino y lo humano es uno de los grandes hallazgos de J, otro signo de originalidad tan permanente que apenas lo reconocemos, puesto que las historias que Betsabé contó nos han absorbido. La conmoción fundamental implícita en esta originalidad artífice del canon llega cuando nos damos cuenta de que la adoración occidental a Dios —por parte de judíos, cristianos y musulmanes— es la adoración a un personaje literario, el Yahvé de J, bien que adulterado por devotos revisionistas. Las únicas conmociones comparables que conozco ocurren cuando nos damos cuenta de que el Jesús amado por los cristianos es un personaje literario en gran medida inventado por el autor del Evangelio de Marcos, y cuando leemos el Corán y oímos sólo una voz, la voz de Ala, recogida en todo detalle y sin perder una coma por la audacia de su profeta Mahoma. Quizá algún día, ya bien entrados en el siglo XXI, cuando el mormonismo se haya convertido en la religión dominante de, por lo menos, el oeste de Estados Unidos, aquellos que nos sucedan experimenten una cuarta conmoción al enfrentarse a la osadía del auténtico profeta americano, Joseph Smith, en sus visiones definitivas, *La perla de gran valor y Doctrinas y alianzas*.

La extrañeza canónica puede existir sin la conmoción de tal audacia, pero el aroma de la originalidad debe flotar sobre cualquier obra que de modo inapelable gane el agón con la tradición y entre a formar parte del canon. En la actualidad, nuestras instituciones educativas están atestadas de resentidos idealistas que denuncian la competencia tanto en la literatura como en la vida, pero, según todos los antiguos griegos, estética y agonística son una sola cosa, verdad que posteriormente fue recuperada por Burckhardt y Nietzsche. Lo que Homero enseña es una poética del conflicto, una lección que primero aprendió su rival Hesíodo. Todo Platón, como vio el crítico Longino, procede del incesante conflicto del filósofo con Homero, que queda exiliado de *La república*, aunque en vano, puesto que Homero y Platón siguieron siendo el libro de texto de los griegos. *La divina comedia* de Dante, según Stefan George, fue «el libro y escuela de todas las épocas», aunque eso es algo más cierto para los poetas que para los demás, y sería más adecuado decirlo de Shakespeare, como mostraremos en este libro.

A los escritores contemporáneos no les gusta que les digan que deben competir con Shakespeare y Dante, y aun así esa lucha fue lo que llevó a Joyce hasta la grandeza, hasta una eminencia compartida sólo por Beckett, Proust y Kafka entre los autores modernos occidentales. El arquetipo fundamental de las grandes obras literarias será siempre Píndaro, que celebra las victorias casi divinas de los atletas aristocráticos al tiempo que transmite la sensación de que sus odas a la victoria son, ellas mismas, victorias sobre cualquier otro posible competidor. Dante, Milton y Wordsworth repiten la metáfora clave de Píndaro, consistente en correr para ganar la palma, que es una inmortalidad laica extrañamente contraria a cualquier idealismo religioso. Mucho hay que esforzarse para no ser irónico con el «idealismo», ahora la moda en nuestras universidades y facultades, donde todos los criterios estéticos y casi todos los criterios intelectuales han sido abandonados en nombre de la armonía social y el remedio a la injusticia histórica. En la práctica, la «ampliación del canon» ha significado la destrucción del canon, puesto que entre los escritores que uno estudia ya no se incluyen los mejores independientemente de que por pura casualidad sean mujeres, africanos, hispanos o asiáticos, sino, por contra, los escritores que ofrecen poco más que el resentimiento que han cultivado como parte de su identidad. No hay extrañeza ni originalidad en ese resentimiento; y aunque los hubiera, no sería suficiente para crear herederos del Yavista y Homero, Dante y Shakespeare, Cervantes y Joyce.

Como formulador del concepto crítico que una vez bauticé como «la angustia de las influencias», he visto cómo la Escuela del Resentimiento repetía insistentemente que tal idea se aplicara sólo a los Varones Europeos Blancos y Muertos, y no a las mujeres y a lo que pintorescamente denominamos «multiculturalistas». De este modo, las animadoras feministas proclaman que las mujeres escritoras cooperan entre sí amorosamente como si hicieran ganchillo, mientras que los activistas literarios afroamericanos y chicanos van incluso más lejos al afirmar que se hallan libres de cualquier angustia provocada por la contaminación: cada uno de ellos es Adán al despertarse. No conciben ningún momento en que no fueran como ahora; autocreados, autoengendrados, su genio es sólo suyo. En cuanto que afirmaciones realizadas por poetas, dramaturgos y escritores de ficción en prosa, son saludables y comprensibles, aunque se engañen. Pero, en boca de supuestos críticos literarios, tan optimistas pronunciamientos no son verdaderos ni interesantes, y van en contra tanto de la naturaleza humana como de la naturaleza de la literatura de imaginación. No puede haber escritura vigorosa y canónica sin el proceso de influencia literaria, un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender. Nunca he sido capaz de reconocer mi teoría de la influencia cuando es sometida a un ataque, puesto que lo que se ataca no es jamás ni siquiera una atinada parodia de mis ideas. Como demostraré en el capítulo sobre

Freud, estoy a favor de una lectura shakespeariana de Freud, no de una lectura freudiana de Shakespeare ni de ningún otro escritor. La angustia de la influencia no es una angustia relacionada con el padre, real o literario, sino una angustia conquistada en el poema, novela u obra de teatro. Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea —y creativa—, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores. Un auténtico escritor canónico puede interiorizar o no la angustia de su obra, pero eso importa poco: la gran obra que uno consigue escribir es la angustia. Este punto ha sido atinadamente expresado por Peter de Bolla en su libro *Hacia una retórica histórica*:

describir la influencia como la novela familiar freudiana resulta una lectura extremadamente débil. Para Bloom, «influencia» es a la vez una categoría tropológica, una figura que determina la tradición poética, y una mezcla de relaciones psíquicas, históricas y de imágenes la influencia describe las relaciones entre los textos, es un fenómeno intertextual ... tanto la defensa psíquica interna — la experiencia de la angustia por parte del poeta— como las relaciones históricas externas de los textos entre si son el *resultado* de una lectura equivocada, o de un encubrimiento poético, y no la causa.

Sin duda, este certero resumen parecerá intrincado a aquellos que no estén familiarizados con mis intentos de estudiar el problema de las influencias literarias, aunque ahora, en el momento de iniciar este examen del amenazado canon occidental, De Bolla me brinda un buen punto de partida. Hay que arrastrar la carga de las influencias si se desea alcanzar una originalidad significativa dentro de la riqueza de la tradición literaria occidental. La tradición no es sólo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon. Esta lucha no pueden dirimirla las inquietudes sociales, ni el criterio de una generación de impacientes idealistas, ni un grupo de marxistas que proclamen: «Dejad que los muertos entierren a los muertos», ni unos sofistas que intentan sustituir el canon por la biblioteca y el espíritu perspicaz por el archivo. Poemas, relatos, novelas, obras de teatro, nacen como respuesta a anteriores poemas, relatos, novelas u obras de teatro, y esa respuesta depende de actos de lectura e interpretación llevados a cabo por escritores posteriores, actos que son idénticos con las nuevas obras.

Estas lecturas de textos precursores son necesariamente defensivas en parte; si fueran sólo apreciativas, las nuevas creaciones quedarían ahogadas, y no sólo por razones psicológicas. La cuestión no es la rivalidad edípica, sino la naturaleza misma

de vigorosas y originales imaginaciones^[2] literarias: el lenguaje metafórico y sus vicisitudes. Una nueva metáfora, o una figura retórica inventiva, siempre implica partir de una metáfora previa, lo que lleva aparejado, al menos parcialmente, dar la espalda o rechazar una figura anterior. Shakespeare utiliza a Marlowe como punto de partida, y los primeros héroes-villanos de Shakespeare, como Aarón el Moro de *Tito Andrónico* y Ricardo III, están bastante cerca de Barrabás, el judío de Malta de Marlowe. Cuando Shakespeare crea a Shylock, su judío de Venecia, la base metafórica del grotesco discurso del villano queda alterada radicalmente, y Shylock es una vigorosa lectura errónea o una interpretación equivocada creativa de Barrabás, mientras que Aarón el Moro está más cerca de ser una repetición de Barrabás, concretamente desde el punto de vista del lenguaje metafórico. Cuando Shakespeare escribe *Otelo*, todo vestigio de Marlowe ha desaparecido ya: la autocomplaciente villanía de Yago es cognitivamente mucho más sutil y años luz más refinada en cuanto a imágenes que los plácemes del desmesurado Barrabás. En la comparación de Yago con Barrabás, la lectura errónea creativa que hace Shakespeare de su precursor Barrabás es un completo triunfo. Shakespeare es un caso único en el que el precursor sale invariablemente empequeñecido. *Ricardo III* manifiesta una angustia de las influencias en relación con *El judío de Malta* y *Tamburlaine*, pero Shakespeare aún estaba buscando su camino. Con la aparición de Falstaff en *Enrique IV. Primera parte*, acaba encontrándolo, y Marlowe se convierte en una ruta olvidada, tanto en el escenario como en la vida.

Después de Shakespeare, hay pocas figuras que se hallen relativamente libres de la angustia de las influencias: Milton, Molière, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Freud, Joyce; y para todos ellos, a excepción de Molière, sólo Shakespeare siguió siendo el problema, como este libro pretende demostrar. La grandeza reconoce la grandeza y queda ensombrecida por ella. Suceder a Shakespeare, que escribió la mejor prosa y la mejor poesía de la tradición occidental, es un destino complejo, puesto que la originalidad se vuelve peculiarmente difícil en todo aquello que tiene verdadera importancia: representación de los seres humanos, el papel de la memoria en la cognición, la esfera de la metáfora a la hora de sugerir nuevas posibilidades para el lenguaje. Se trata de excelencias particulares de Shakespeare, y nadie le ha igualado como psicólogo, pensador o retórico. Wittgenstein, que sentía muy poco aprecio por Freud, se le parece sin embargo en su suspicacia y reacción defensiva ante Shakespeare, que es una afrenta para el filósofo al igual que lo es para el psicoanalista. No hay originalidad cognitiva en toda la historia de la filosofía comparable a la de Shakespeare, y resulta a la vez irónico y fascinante escuchar a Wittgenstein dilucidar si existe una verdadera diferencia entre la representación shakespeariana del pensamiento y el pensamiento mismo. Es cierto, tal como observa el poeta y crítico australiano Kevin Hart, que «la cultura

occidental toma su léxico de inteligibilidad de la filosofía griega, y que todo lo que decimos de la vida y la muerte, de la forma y el estilo, está marcado por las relaciones con esa tradición». Sin embargo en la práctica la inteligibilidad trasciende su léxico, y debemos recordarnos que Shakespeare, que desconfiaba de la Filosofía, es mucho más importante para la cultura occidental que Platón y Aristóteles, Kant y Hegel, Heidegger y Wittgenstein.

En la actualidad me siento bastante solo al defender la autonomía de la estética, pero su mejor defensa es la experiencia de leer *El rey Lear* y a continuación ver la obra en un buen montaje. *El rey Lear* no deriva de una crisis de la filosofía, y su fuerza tampoco puede ser justificada como una mistificación promovida, de una forma u otra, por las instituciones burguesas. 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 es irreductible a la ideología o la metafísica. La crítica estética nos devuelve a la autonomía de la literatura de imaginación y a la soberanía del alma solitaria, al lector no como un ser social sino como el yo profundo: nuestra más recóndita interioridad. En un gran escritor, lo profundo de esa interioridad constituye la fuerza que consigue sacudirse el abrumador peso de los logros del Pasado, para que cada originalidad no sea aplastada antes de que se manifieste. Los grandes textos son siempre reescritura o revisionismo, y se fundan sobre una lectura que abre espacio para el yo, o que actúa para reabrir viejas obras a nuestros recientes sufrimientos. Los originales no son originales, pero esa ironía emersoniana cede la palabra al pragmatismo emersoniano, según el cual el inventor sabe *cómo* pedir prestado.

La angustia de las influencias cercena a los talentos más débiles, pero estimula al genio canónico. Lo que emparenta íntimamente a los tres novelistas más vibrantes de la Edad Caótica —Hemingway, Fitzgerald y Faulkner— es que todos surgen de la influencia de Joseph Conrad, pero la mitigan astutamente mezclando a Conrad con un precursor americano: Mark Twain en el caso de Hemingway, Henry James en el de Fitzgerald, y Herman Melville en el de Faulkner. Algo de esa astucia aparece en la fusión que T. S. Eliot hace de Whitman y Tennyson, y de la mezcla marca Ezra Pound de Whitman y Browning, y de nuevo en la manera en que Eliot se desvía de Hart Crane y da otro bandazo hacia Whitman. Los grandes escritores no eligen a sus precursores fundamentales; son elegidos por ellos, pero poseen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y, por tanto, parcialmente imaginarios.

En este libro no me ocuparé directamente de las relaciones intertextuales entre los veintiséis autores considerados; mi propósito es considerarlos como representantes de todo el canon occidental, aunque no hay duda de que mi interés por los problemas de las influencias emerge en casi todas partes, a veces quizá sin que yo sea consciente del

todo. La gran literatura, agonística lo quiera o no, no puede separarse de las ansiedades provocadas por las obras que poseen prioridad y autoridad sobre ella. Aunque casi todos los críticos se resisten a comprender el proceso de la influencia literaria o intentan idealizar ese proceso como algo completamente generoso y amable, las sombrías verdades de la competencia y la contaminación se hacen más fuertes a medida que la historia canónica se prolonga en el tiempo. Un poema, una obra de teatro o una novela se ve necesariamente obligada a nacer a través de obras precursoras, por muy deseosa que esté de abordar directamente inquietudes sociales. La contingencia gobierna la literatura y cualquier empresa cognitiva, y la contingencia constituida por el canon literario occidental se manifiesta esencialmente en la angustia de las influencias que forma y malforma cada nuevo texto que aspira a la permanencia. La literatura no es simplemente lenguaje; es también voluntad de figuración, el objetivo de la metáfora que Nietzsche una vez definió como el deseo de ser diferente, el deseo de estar en otra parte. Esto significa en parte ser distinto de uno mismo, pero principalmente, creo, ser distinto de las metáforas e imágenes de las obras contingentes que son el patrimonio de uno: el deseo de hacer una gran obra es el deseo de estar en otra parte, en un tiempo y un lugar propios, en una originalidad que debe combinarse con la herencia, con la angustia de las influencias.