uned
Universidad Nacional de Educación a Distancia

www.eltallerdigital.com

Imaginación, deseo y libertad en William Blake.

Directora: Dra. Dª Ana Lucas Hernández
Profesora Titular del Dpto. de Estética
Facultad de Filosofía de la UNED

Francisco Gimeno Suances

Tesis Doctorales

Universidad Nacional de Educación a Distancia

ISBN: 978-84-690-6349-1 **Depósito Legal:** A-27-2008

uned
Universidad Nacional de Educación a Distancia

www.eltallerdigital.com

Tesis Doctorales

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de de Filosofía y Filosofía Moral y Política

Imaginación, deseo y libertad en William Blake

ISBN: 978-84-690-6349-1 · **Depósito Legal:** A-27-2008

Francisco Gimeno Suances

AGRADECIMIENTOS

LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

I. INTRODUCCIÓN

I.1.ESTABLECIMIENTO DE LOS OBJETIVOS FUNDAMENTALES DE LA TESIS.

I.2. ANÁLISIS DEL ESTADO ACTUAL DE LOS CONOCIMIENTOS SOBRE LA OBRA DE BLAKE

I.1.1 De la locura a la iluminación.
I.2.2.Visionario, místico y esotérico.
I.2.3.Visión y rebeldía, dos interpretaciones canónicas: Frye y Erdman.
I.2.4.Fragmentación del sistema canónico. Blake y la modernidad.
I.2.5.Recepción e interpretación de la obra de Blake en España.

I.3.APORTACIÓN DE LA TESIS

I.3.1.Desarrollo y estructuración del trabajo.
I.3.2.Fuentes y metodología.

I.3.2.1.Obras de William Blake.
I.3.2.2. Fuentes y bibliografía general.

NOTAS

II.EL REINO DE URIZEN: INGLATERRA EN EL SIGLO XVIII

II.1.CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL.

II.1.1. Blake y su tiempo.
II.1.2. El debate historiográfico sobre la "Inglaterra revolucionaria.
II.1.3. Marco histórico.

II.1.3.1. La "Gloriosa Revolución" y los disidentes.
II.1.3.2. El sistema parlamentario: alianza entre monarquía, oligarquía e Iglesia de Inglaterra. Orden divino y jerarquización natural.
II.1.3.3. Pobreza, represión y control social.
II.1.3.4. El movimiento reformista londinense en el contexto de las Revoluciones americana y francesa. Disidencia política y disidencia religiosa.
II.1.3.5. Auge y decadencia del reformismo. La reacción conservadora entre 1790 y 1832.

II.1.4.Revolución Industrial e Imperio.

II.2. EL PENSAMIENTO POLÍTICO INGLÉS EN TIEMPOS DE BLAKE. LA DOCTRINA DE LA JERARQUIZACIÓN NATURAL Y LA JUSTIFICACIÓN IDEOLÓGICA DEL CAPITALISMO INDUSTRIAL DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII.

II.2.1.Dos posturas antitéticas: Bacon y los *levellers*.

II.2.2.John Locke: la oligarquía y las *wheels of trade*.

II.2.3.La mano invisible de la Providencia y el capitalismo industrial. Burke: *the swinish multitude* y la Revolución Francesa

II.2.4.Los argumentos revolucionarios y el ordenamiento social inglés: Paine *versus* Burke.

NOTAS

III.UN PROFETA PARA UN TIEMPO

III.1.LA TEMÁTICA SOCIAL EN LA OBRA DE BLAKE: CONTROVERSIA CRÍTICA

III.2.PERMANENCIA Y EVOLUCIÓN DE LA CRÍTICA SOCIAL EN LA OBRA DE BLAKE

III.2.1. Infancia y juventud: el despertar de Albión.

III.2.2. Los años radicales: 1789-1795.

III.2.2.1. Blake y el Paine set.
III.2.2.2. *Las Songs y The Marriage*.
III.2.2.3.Los libros proféticos de Lambeth.

III.2.4.Las grandes profecías: *The Four Zoas*, Milton, *Jerusalem*.

III.3. "PROFETA CONTRA EL IMPERIO": LA BÚSQUEDA DE LAS RAÍCES DE LA OPRESIÓN

NOTAS

IV. LA REDENCIÓN DEL PASADO: INFLUENCIAS Y TRANSFORMACIONES

IV.1.ASPECTOS BÁSICOS DE LA RELIGIOSIDAD BLAKEANA: EL PROBLEMA DE LAS FUENTES

IV.2. CRISTIANISMO Y HETERODOXIA

IV.2.1. Blake y el Dios de la ortodoxia: rechazo de la trascendencia providente.
IV.2.2. Influencia del protestantismo disidente en Blake: vínculos. y diferencias. Raíces populares y radicales de la "visión profética".

IV.2.2.1.Disidencia, entusiasmo y antinomianismo.

IV.2.2.2.Blake y el antinomianismo.

IV.2.2.3.El concepto de vision profética en el entusiasmo y la crítica ilustrada, y su reelaboración por Blake.

IV.3. LA TRADICION SAPIENCIAL Y MÍTICA

IV.3.1. El Uno, el hombre

IV.3.2. La Gran Tradición: platonismo, neoplatonismo, alquimia y Cábala. El influjo de Boehme y Swedenborg.

IV.3.2.1. Platonismo y neoplatonismo.

IV.3.2.2. Alquimia y Cábala. El influjo de Boehme y Swedenborg.

IV.3.3. Antiguedades míticas: hinduismo y druidismo.

IV.3.3.1.Hinduismo y druidismo en la mitografía inglesa del siglo XVIII.

IV.3.3.2.Fuentes textuales e influencia del hinduismo en la obra de William Blake: semejanzas y diferencias.

IV.3.4. El druidismo como símbolo del mecanicismo y la expansión imperialista. Tradición y presente: *"All things begin & end in Albions ancient Druid rocky shore"*.

NOTAS

V. LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO LENGUAJE CREATIVO. HUMANIZACIÓN DE LO SUBLIME

V.1.COMPRENDER EL PASADO PARA SUBVERTIR EL PRESENTE: LA EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE BLAKE

V.1.1.Comprender el pasado. Reelaboración crítica de la Biblia y las tradiciones filosóficas y religiosas universales: imaginación y degradación en los textos sagrados.

V.1.1.1.Corrosión del error e iluminación del infinito.

V.1.1.2. Heterogeneidad formal y manipulación ideológica en la Biblia.

V.1.1.3. La Humanidad Divina como modelo de la estrategia mitográfica de Blake.

V.1.2. Subvertir el presente: La filosofía de los “cinco sentidos”, el mecanicismo y la represión moral.

V.1.2.1. El ataque a Locke, Newton y la filosofía sensista: epistemología, política y la “red de la religión”.

V.1.2.2. Mecanicismo, Revolución Industrial e imperialismo.

V.1.2.3. Razón, pasión e intelecto imaginativo.

V.1.2.3.1. Humanismo frente a teísmo y deísmo. El concepto de ateísmo en Blake.

V.1.2.3.2. Educación, racionalidad y ley moral.

V.1.2.3.3. De átomos y hombres.

V.2. EL HOMBRE ETERNO DE IMAGINACIÓN

V.2.1. Eternidad y renovación.

V.2.2. Unidad, multiplicidad y diálogo: individuos, Zoas y Estados.

V.3. LA ESTÉTICA RADICAL DE BLAKE

V.3.1. La repulsa del academicismo: el Literary Club y las anotaciones a Reynolds.

V.3.2.Belleza y razón en la estética inglesa del siglo XVIII: lo sublime sobrehumano.

V.3.3.Visión imaginativa y humanización de lo sublime en Blake. Los *"minute particulars".*

V.4.EL VERBO Y LA IMAGEN: LOS LIBROS ILUMINADOS

NOTAS

VI. GESTACIÓN DEL NUEVO MITO

VI.1.EVOLUCIÓN DE LA OBRA BLAKEANA. LÍNEAS CONVERGENTES

VI.2. PRIMEROS TEXTOS

VI.2.1.Esbozos, ironía y experimentación lingüística

VI.2.2. El momento del deseo: *Thel y Visions of the Daughters of Albion*.

VI.3.TRANSGRESIÓN DE LOS MODELOS POÉTICOS TRADICIONALES: *THE MARRIAGE Y LAS SONGS.*

VI.3.1.*The Marriage of Heaven and Hell*: profetizar la profecía.

VI.3.2.Dialéctica y punto de vista en las *Songs of Innocence and of Experience*.

VI.3.2.1.De Inocencia a Experiencia: modelos y transgresiones.

VI.3.2.2. Experiencia, deseo y represión.

NOTAS

VII. LA VISIÓN IMAGINATIVA: EL MITO INCESANTE

VII.1.EL MENSAJE PROFÉTICO DE BLAKE Y SUS DESTINATARIOS

VII.1.1.Tradición, transgresión y audiencia.

VII.1.2. La dialéctica Inocencia/Experiencia, los cuatro estados y la visión imaginativa.

VII.2 EL CICLO PROFÉTICO DE LAMBETH

VII.2.1.Las profecías continentales.

VII.2.2.Los libros de Urizen: la definición del error.

VII.3.*THE FOUR ZOAS*

VII.3.1.Integración de los ámbitos cosmológico, histórico y psíquico.

VII.3.2.La naturaleza proteica de los Zoas: conflicto y proceso.

VII.4.MILTON Y JERUSALEM

VII.4.1. *Milton*: el universo en un grano de arena.

VII.4.1.1.El momento de la visión.

VII.4.1.2. Visión individual y liberación colectiva: el camino. a *Jerusalem*.

VII.4.2. *Jerusalem:* el Intelecto Imaginativo.

VII.4.2.1.Cambio, diálogo y perspectivismo como fuentes dinámicas de Eternidad.

VII.4.2.2. Imaginación, Deseo y Razón. La humanización del universo.

VII.5.CONCLUSIONES. PROFECÍA, MITO Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

NOTAS

BIBLIOGRAFÍA

uned
Universidad Nacional de Educación a Distancia
www.eltallerdigital.com
Tesis Doctorales

APÉNDICE I. LÁMINAS

APÉNDICE II: ESQUEMA CRONOLÓGICO DE LA OBRA LITERARIA DE WILLIAM BLAKE.

Siguiente

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta Tesis hubiera sido imposible sin la colaboración de numerosas instituciones, en particular la Consellería de Educación de la Xunta de Galicia, cuya concesión de una licencia por estudios durante el curso académico 2002-2003 me permitió dedicarme de forma exclusiva a su redacción y reelaboración durante un fructífero año. He de agradecer igualmente su generosidad a las instituciones británicas que me permitieron consultar los diversos ejemplares y anotaciones originales de William Blake conservados en sus fondos, así como numerosos textos de la época imprescindibles para la contextualización de su obra: la British Library de Londres, la University Library de Glasgow, la University Library de Cambridge, y, de manera muy especial, el Fitzwilliam Museum de Cambridge, a la gentileza de cuyos Departamentos de Grabado y Fotografía debo, además, haber podido incluir en este trabajo algunas reproducciones inéditas del ejemplar H, póstumo, de *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion*. En las salas de la Senate House de la University Library de Londres pude llevar a cabo gran parte de la labor bibliográfica sobre la que se sustenta esta Tesis, complementadas gracias a las facilidades que me han brindado en todo momento la Biblioteca Central de la U.N.E.D. y la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela.

Son asimismo muchas las personas cuya amistad y ayuda han resultado indispensables en el desarrollo de mi investigación. Entre ellas ocupa un lugar preeminente mi Directora de Tesis, la profesora Ana Lucas, sin cuyos consejos y directrices esta Tesis hubiera devenido un maremágnum caótico. El profesor G. E. Bentley, JR., autor de trabajos imprescindibles para cualquier estudioso de la obra de Blake, ha sido durante estos años una fuente epistolar de ánimo y conocimiento, amén de un sabio y generoso crítico. Craig Hartley, Director del Departamento de Grabados del Fitzwilliam Museum, mostró una extraordinaria amabilidad al permitirme contemplar mis primeros “ejemplares” de la obra de Blake, cuando esta investigación se encontraba aún en ciernes, y su ayuda ha resultado invaluable para su desarrollo posterior. Lo mismo debo decir de Bel Atreides, extraordinario traductor de Blake al castellano, siempre dispuesto a ofrecerme su consejo y amistad, con quien ha sido un placer mantener un “diálogo incesante” acerca de nuestras respectivas interpretaciones de los Libros Iluminados. En Crispín Varela,

por su ayuda bibliográfica y moral, y Mila Sánchez Quijano, cuya confianza en mis capacidades nunca ha dejado de sorprenderme y estimularme, quisiera simbolizar, en fin, la ayuda y el ánimo que tantos amigos, a los que sería imposible enumerar aquí, me han prestado durante este tiempo.

Dos personas, por encima de todo, son las destinatarias de esta Tesis. Una de ellas, mi compañera María Xosé Ares, la impulsó desde sus primeros momentos. Sin su apoyo incondicional nunca hubiera llegado a escribirla, y mi comprensión de la estética blakeana, si posee algun valor, se lo debe en gran medida a sus conocimientos e inspiración artística. La otra, nuestra hija Sara, nació mientras su padre se encontraba en plena "*lucha mental*" con el universo de William Blake, y, sin necesidad de nada más que bufar, reír y llorar, me hizo vislumbrar al fin por qué "*una lágrima es algo intelectual*", y por qué, aun si frágil y fugaz, "*todo lo que vive es sagrado*". Ella, sin duda, entiende a Blake mucho mejor que yo.

LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

Ahania	*The Book of Ahania*.
America	*America: a Prophecy*.
Ann.	*Annotations to Bacon, Reynolds, Swedenborg* (*DLDW: Divine Love, Divine Wisdom; DP: Divine Providence), Thornton, Watson*, etc.
BB	Bentley, G.E., Jr: *Blake Books: Annotated Catalogues of William Blake's Writings in Illuminated Printing, in Conventional Typography and in Manuscript*.
BBS	Bentley, G.E., Jr: *Blake Books Supplement*.
BD	Damon, S. Foster: *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*.
B.I.B.	Bindman, David (gen. ed.): *Blake's Illuminated Books*., 6 vols.
Biblia	*La Biblia*, Herder.
Bindman	Bindman, David (ed.): *The Complete Graphic Works of William Blake*.
B.I.Q.	*Blake, An Illustrated Quarterly,* Universidad de Rochester, Nueva York.
BR	Bentley, G. E., Jr.: *Blake Records*.
BRS	Bentley, G. E., Jr.: *Blake Records Supplement*.
Butlin	Butlin, Martin: *The Paintings and Drawings of William Blake*.
CC	Eaves, Morris (ed.): *The Cambridge Companion to William Blake*.
CH	Bentley, G. E., Jr. (ed.): *William Blake: The Critical Heritage*.
Erdman	Erdman, David V. (ed): *The Complete Poetry and Prose of William Blake*.
Europe	*Europe: a Prophecy*.
Four Zoas	*The Four Zoas*.
Island	*An Island in the Moon*.

Jerusalem *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion*.

Keynes Keynes, Geoffrey (ed.): *Blake: Complete Writings with Variant Readings*.

KJV *The Bible: Authorized King James Version with Apocrypha*, Oxford University Press.

Marriage *The Marriage of Heaven and Hell*.

Milton *Milton: a Poem*.

Notebook Erdman, David V., ed, con asistencia de Donald K. Moore: *The Notebook of William Blake. A Photographic and Typographic Facsimile.*

PL *Paradise Lost*, incluido (pgs. 144-441) en Milton, John: *Complete English Poems, Of Education, Areopagitica.*, Everyman.

Shakespeare *The Complete Works of William Shakespeare*, Abbey Library.

Songs *Songs of Innocence and of Experience*, *Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*.

Urizen *The (First) Book of Urizen*.

Vision *A Vision of the Last Judgment*.

Visions *Visions of the Daughters of Albion*.

"Adán nos ha enseñado que, para reestructurar los códigos, es preciso sobre todo tratar de escribir nuevamente los mensajes."

Umberto Eco, *Obra abierta*.

"*¡Todo lo existente es Humano, poderoso, sublime!*"

William Blake, *Jerusalem*.

"*Pues todo lo que vive es sagrado, la vida se deleita en la vida.*
Porque el alma de dulce gozo nunca puede ser profanada,
cubren las llamas el globo terrestre, mas el hombre no se consume.
Entre el fuego del deseo camina, como bronce sus pies,
de plata sus rodillas y muslos, de oro su pecho y su cabeza."

William Blake, *America: a Prophecy*.

"*Vidente de este cielo, pues no hay otro,*
señor de tu sendero."

Miguel de Unamuno, "*Al volver a escuchar a William Blake*".

"*Queda un placer: ardemos*
en palabras incomprensibles."

Antonio Gamoneda, *Arden las pérdidas*.

I. INTRODUCCIÓN

1.1. ESTABLECIMIENTO DE LOS OBJETIVOS FUNDAMENTALES DE LA TESIS.

Corría el año 1788 cuando un joven y poco renombrado poeta, grabador y pintor, William Blake, establecía en su primer Libro Iluminado, ***All Religions are One***, la igualdad esencial de todos los hombres y la identificación del Genio Poético humano con la divinidad, principios que determinarían el desarrollo de toda su obra posterior: "*El Genio Poético es el hombre real, y el cuerpo o forma exterior del Hombre está derivada del Genio Poético (…). Así como todos los hombres son semejantes en su apariencia exterior, así –y con la misma infinita variedad- son semejantes en el Genio Poético*"[1]. Dos años más tarde, varios de los supuestos implícitos en esta afirmación aparecían ya claramente delineados en las láminas de ***The Marriage of Heaven and Hell*:** la constatación de que el error básico de "*todas las Biblias o códigos sagrados*" descansa en la consideración dualista de que "*el hombre consta de dos principios reales existentes, es decir, un Cuerpo y un Alma*"[2], lo que ha llevado al desprecio del cuerpo y las pasiones en favor de un concepto excluyente de razón -"*Aquéllos que reprimen el Deseo obran así porque el suyo es lo bastante débil para ser reprimido; y la restricción o razón usurpa su lugar y gobierna al que no desea. Y al ser reprimido, se torna gradualmente pasivo, hasta que sólo es la sombra del Deseo*"[3]-; la denuncia de que la persistencia histórica de este error descansa en su utilización interesada por la alianza entre gobernantes y sacerdotes, quienes, a fin de someter a los hombres, los han despojado del recuerdo de su propia infinitud -"*así los hombres olvidaron que todas las deidades habitan en el pecho humano*"[4]-, reduciéndolos a marionetas de una Deidad omnipotente y trascendente, cuyos supuestos designios fundamentarían el carácter divino de la desigualdad social -"*Las prisiones están construidas con las piedras de la Ley, los burdeles con los ladrillos de la Religión*"[5]-; y, frente a todo ello, la convicción del autor de que el logro de la liberación individual y colectiva exige asumir que "*atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son necesarios a la existencia humana*"[6].

Como instrumento para el logro de esta liberación, Blake anunciaba asimismo en el ***Marriage*** la elaboración de futuros Libros Iluminados, cuyo objetivo sería extirpar los prejuicios "grabados" en la

mente humana durante milenios de manipulación ideológica, y, sobre esta base, proceder a una transformación radical de la percepción humana:

"*Esto llegará a pasar por un perfeccionamiento del goce sensual.*

Pero, antes, debe extirparse la noción de que el hombre posee un cuerpo distinto de su alma. Yo lo llevaré a cabo imprimiendo al modo infernal, con corrosivos, que en el Infierno se consideran saludables y tónicos, fundiendo las superficies aparentes hasta que se desvanezcan y muestren el infinito que ocultaban.

Si se limpiasen las puertas de la percepción, cada cosa le parecería al hombre lo que es: infinita."[7].

El fin último de Blake, pues, no es otro que proporcionar a sus iguales los medios necesarios para alcanzar el desarrollo del Intelecto Imaginativo –noción que sustituirá paulatinamente en su obra al Genio Poético-, de manera que sean capaces de reconocer que "*la eternidad ama los frutos del Tiempo*"[8] y que "*¡Todo lo que vive es sagrado!*"[9], invocación final del ***Marriage*** reiterada a modo de incesante letanía en su producción posterior. Blake, no obstante, era plenamente consciente de que esa Visión Imaginativa, capaz de devolver al ser humano la experiencia de su propia infinitud, no puede ser "explicada" por medio de abstracciones conceptuales, sino que es preciso *mostrarla* en el decurso del propio devenir creativo Este convencimiento lo llevaría a desarrollar progresivamente formas poéticas cada vez más alejadas de los cánones estéticos dominantes en su tiempo -entre ellas el empleo radical del perspectivismo, la fragmentación de la linealidad narrativa y la quiebra de las concepciones espaciotemporales impuestas por el mecanicismo-, dentro de su concepción general de la obra artística como un "proceso" que no tiene por objeto la transmisión didáctica de conocimientos o verdades últimas, sino la incitación a continuas reelaboraciones acordes a la variedad infinita de la naturaleza humana, pues sólo "*lo que no es demasiado explícito* (...) *despierta las facultades a la acción*"[10]. Tal proceso, esbozado en las excepcionales ***Songs of Innocence and of Experience*** y fundamentado en el ciclo profético de Lambeth mediante el desvelamiento de las raíces ideológicas del "error urizénico", alcanzaría

plena expresión en sus profecías finales *Milton* y *Jerusalem*. La noción de lo humano como umbral perceptivo en que se entrecruzan lo individual y lo universal, la multiplicidad y la unidad, se constituye en estas obras en el eje vertebrador de una trama multidimensional donde Blake, en su empeño por indicar el camino hacia la Visión Imaginativa, recoge y subvierte las doctrinas vertidas en diversos "textos autoritarios" –desde el platonismo y el newtonismo a religiones como el hinduismo y el druidismo, y, por supuesto, la *Biblia,* la *Comedia* dantesca y el *Paradise Lost* de Milton-, muestra de manera descarnada las consecuencias sociales de sus nefastas enseñanzas, y relativiza su propia narrativa gracias a una continua alternancia de voces y estados. Todo ello equilibrado, en plena coherencia con el irreductible humanismo del autor, mediante la continua introducción de "*minute particulars*" ("*pequeños detalles*" o "*individuos*", pues, apunta Blake, "*cada detalle es un Hombre*"[11]), experiencias individuales cuya reinterpretación personal por cada lector/contemplador permiten a éste "hacer suya" la obra y aportar su propia voz a ese "*diálogo de formas visionarias* (...) *creando Espacio, creando Tiempo, acordes a las Divinas maravillas de la Imaginación Humana*"[12], cuyo flujo incesante constituye el latido de la eternidad blakeana.

Dada la ambición de estos propósitos y la creciente complejidad de sus procedimientos artísticos, no es extraño que la obra tardía de Blake haya sido juzgada a menudo como una "abjuración" de su radicalismo inicial, bien, como tendremos ocasión de tratar más adelante, por su supuesta inmersión en un ámbito de realidades supranaturales, bien por la problemática inherente al llamado "problema de la audiencia", resumido con admirable concisión por David Punter: "el problema (...) de las intenciones de Blake: qué pretendía al sostener, por un lado, creencias violentamente radicales, y por otro expresarlas mediante un lenguaje y unas formas tan intrincados que sólo podían proporcionarle una mínima audiencia"[13]. El propio planteamiento de esta cuestión descansa sobre dos supuestos sumamente discutibles, el primero de ellos relativo a la comprensión general de cualquier obra estética y el segundo al desarrollo específico de la obra de Blake. En primer lugar, la significativa contraposición entre "creencias radicales" y "lenguaje y formas intrincados" supone el establecimiento apriorístico de una oposición falaz, por no decir que peligrosamente cercana a las formas más reduccionistas del realismo socialista, entre dos presuntas "antítesis" –radicalismo político y complejidad formal- que en la obra de Blake, como en la de tantos otros grandes creadores, constituyen de hecho una unidad dialéctica. En

segundo, centrándonos en el objeto concreto de nuestro trabajo, esta ya de por sí dudosa dicotomía supone dar carta de fe, por un lado, a la presunción de que la elección del formato de Libro Iluminado respondía a un presunto elitismo por parte de su autor, y por otro, a la extendida convicción de que las obras de la primera etapa de Blake, en particular las mencionadas *The Marriage of Heaven and Hell* y *Songs of Innocence and of Experience,* por su lenguaje supuestamente sencillo y claro y sus alusiones a elementos provenientes de la cultura popular, responderían al deseo del autor de dirigirse a un público mayoritario, en tanto que el ciclo profético de Lambeth y, de forma mucho más acusada, la inacabada *The Four Zoas*, *Milton* y *Jerusalem*, corresponderían al desarrollo de una mitología críptica y abstrusa cada vez más alejada de la realidad cotidiana. Lo cierto es, por el contrario, que la lectura de sus textos lleva a conclusiones absolutamente opuestas, pues no sólo Blake mantuvo durante su última etapa creativa un talento excepcional para la composición de piezas líricas de singular belleza –baste a este respecto mencionar los textos recogidos hacia 1807 en el *Pickering Manuscript*[14], el célebre poema inicial de *Milton* o los numerosos fragmentos de ritmo y métrica populares incluidos en *Jerusalem*-, sino que sus diversos trabajos, según tendremos ocasión de comprobar, manifestaron desde sus inicios una extraordinaria densidad conceptual. El propio artista, además, dio reiteradas muestras de considerar su producción como una unidad en permanente evolución orgánica; y ninguna muestra más significativa de ello que el siguiente pasaje de la lámina 34 de *Jerusalem*, revelador de que esta magna profecía final constituía para su autor la culminación de toda una vida de esfuerzo creativo, cuya Visión Imaginativa hunde sus raíces en la contemplación cotidiana del devenir humano:

> *"(…) Escuché en las sombras de Lambeth.*
> *En Felpham escuché y contemplé las visiones de Albión.*
> *Escribo en South Molton Street lo que contemplo y escucho*
> *en las regiones de la Humanidad, en las calles abiertas de Londres."*[15]

En buena medida, por tanto, el hilo conductor que ha guiado esta investigación ha sido el intento de clarificar el llamado problema de la audiencia, cuestión a mi juicio capital para cualquier intento de comprensión de la obra blakeana, y mostrar que fueron sus propias creencias radicales las que llevaron al artista británico a adoptar, tanto en el ámbito plástico como en el literario, un lenguaje y unas formas

incompatibles con los planteamientos estéticos hegemónicos. A este respecto, en el número especial de la revista *Studies in Romanticism* dedicado a William Blake en 2002, Robert Essick, interrogado por el futuro de los estudios blakeanos, afirmaba que éstos debían pasar necesariamente por el desarrollo de trabajos interpretativos que, asumiendo las recientes aportaciones al conocimiento de Blake, llevaran a cabo "un intento de síntesis (…) capaz de integrar el contexto (político, religioso y social) al servicio directo de la interpretación, explorando las interconexiones entre los procedimientos blakeanos de escritura, dibujo, grabado e impresión"[16]. En consonancia con esta afirmación, que comparto plenamente, el objetivo fundamental de la presente Tesis consiste en mostrar cómo el conjunto de la obra de William Blake constituye un intento coherente de reelaborar los fundamentos de la cultura occidental, mediante la sustitución del mito jerárquico tradicional –perpetuado según Blake en la instrumentalización interesada de la razón mecanicista como instrumento de opresión social- por un nuevo mito igualitario e integrador, que, fundamentado en la imaginación creativa, permitiera, en el múltiple ámbito epistemológico, histórico y cosmológico, la *reconciliación* –que no anulación- de los componentes psíquicos escindidos en el seno de la Humanidad. Propósito que, en el trancurso de su trabajo, llevó al autor a la convicción de que la plasmación de ese mito igualitario exigía la transformación de la propia "estructura mítica", tal y como había sido institucionalizada en las religiones organizadas, y conducía necesariamente a la subversión de los esquemas lingüísticos y plásticos tradicionales y a la elaboración, no ya de un nuevo mito, sino de *una nueva forma de mito*, cuya estructuración abierta rehuyera el carácter cerrado tanto del mito tradicional –generador de sistemas morales y políticos autoritarios- como de la razón lógica y la filosofía sensista predominantes en su tiempo.

La unicidad aquí defendida en el desarrollo de la obra blakeana debe entenderse, por tanto, no como el resultado de un planteamiento minuciosamente concebido por su autor en la juventud, elaborado con trabajosa regularidad en el curso de los años y culminado mediante la elaboración de un "sistema simbólico" cerrado y homogéneo; sino como un proceso orgánico donde cada nuevo trabajo reinterpreta y fagocita en cierto modo los anteriores, por mor del desarrollo evolutivo de unos planteamientos ideológicos y estéticos que, patentes ya en la primeras obras de Blake, fueron adquiriendo consistencia y radicalidad a medida que el artista exploraba diversos recursos expresivos, y que, tras no pocas dudas y vacilaciones, sólo llegaría a considerar plenamente desarrollados en sus últimos poemas proféticos,

particularmente en la asombrosa eclosión poética que constituye *Jerusalem.* De manera esquemática, esos planteamientos, que esbozábamos ya mediante las propias palabras del artista en los párrafos iniciales de esta Introducción, pueden resumirse en tres principios. En primer lugar, su firme creencia en que, a raíz del establecimiento histórico de las religiones organizadas y la filosofía abstracta, la posición de absoluto predominio alcanzada por la razón lógica y la ley moral como formas instrumentales de conocimiento y organización social habían conducido a un progresivo deterioro de la condición humana, al dominio opresivo de unos hombres sobre otros –que estaría alcanzando su forma más degradante con el desarrollo del capitalismo industrial y el incipiente "*Imperio Universal*"-, y al sometimiento de cada individuo, en célebre expresión de su poema "*London*", a *"las cadenas forjadas por la mente"*. En segundo lugar, su convicción de que la ruptura de tales cadenas sólo resultaría posible desarrollando formas creativas que recurrieran a medios exclusivamente "imaginativos" y permitieran la recuperación integral de las facultades humanas. Es esencial insistir, a este respecto, en que la invocación continua de Blake a la recuperación del "*Hombre Eterno de Imaginación*" no implica, como tendremos ocasión de argumentar, la exclusión de la razón, sino, por el contrario, la reintegración de lo racional dentro de una concepción más amplia del saber humano, considerándolo no sólo receptivo sino también, y esencialmente, *creativo*; pues en definitiva, y éste sería quizá el mensaje más acuciante de la obra blakeana, sólo mediante una re-creación continua y liberadora de su ser y su historia podrá el hombre recuperar la integridad perdida. En tercer lugar, y en directa relación con lo anterior, la práctica artística blakeana va a constituir un fiel reflejo de su reivindicación de la pasión y el deseo como elementos consustanciales a la naturaleza humana, permaneciendo así ajena a todo reduccionismo teleológico encaminado al logro de un "estado final" de perfecta unidad. Muy al contrario, si ha de ser fiel a los rasgos fundamentales de dicha naturaleza, la búsqueda imaginativa de la liberación debe concebirse como un proceso inestable y abierto a incesantes expansiones; pues si el hombre *es* Imaginación y Deseo, en toda su amplia acepción –deseo de conocimiento, de creación, de placer sexual-, ninguna eternidad estática y extática, donde todo deseo queda paradójicamente a un tiempo satisfecho y anulado, puede satisfacer su anhelo de infinitud.

La persistencia de estos principios en la obra de Blake halla significativa expresión en dos documentos correspondientes al mismo año de su muerte. En el primero de ellos, las anotaciones marginales al conservador *The Lord's Prayer, Newly Translated* (Londres, 1827) del Dr. Thornton,

Blake no sólo mostraba el mismo radicalismo y colectivismo políticos que en su juventud -"*Danos este Día Eterno el pan que por justicia nos pertenece, y aléjanos del dinero, las deudas o los impuestos, pues todas las cosas sean comunes entre nosotros*"[17]-, aunándolos a la reivindicación del "*Día Eterno*" de la Visión Imaginativa, sino que reiteraba su sempiterno humanismo mediante una frase que constituye quizá la más demoledora muestra de su oposición a todo teocentrismo: "*Cada cosa existente tiene tanto derecho a la Vida Eterna como Dios, quien es el sirviente del Hombre*"[18]. En el segundo, la extraordinaria carta escrita el 12 de abril de 1827, sólo tres meses antes de su fallecimiento, a su antiguo compañero de estudios George Cumberland, ese mismo radicalismo se ve complementado por una lúcida caracterización de los fundamentos de su arte:

"Estimado Cumberland,

He estado muy cerca de las puertas de la muerte y he regresado muy débil, un anciano frágil y tembloroso, pero no en Espíritu ni en Vida, no en lo que concierne al Hombre Verdadero, la Imaginación que vive por siempre. En ese aspecto soy cada vez más fuerte, aunque mi necio cuerpo decaiga(…). Sé demasiado bien que la mayor parte de los ingleses son partidarios de lo Indefinido, que miden según la doctrina de Newton de las fluxiones del átomo. Algo que no existe. Todos ellos son Políticos, y creen que el Arte Republicano es enemigo de su átomo. Pues una Línea o Contorno no se forma por azar, una Línea es una Línea en sus más pequeñas subdivisiones y, recta o torcida, no es conmensurable ni equiparable con ninguna otra cosa. Así es mi Job, pero desde la Revolución Francesa los ingleses son todos conmensurables e intercambiables unos por otros, en verdad un feliz estado de acuerdo, con el que yo, al menos, no estoy de acuerdo. Dios me guarde de la Divinidad del Sí y el No, el Jesús rastrero de síes y noes, de suponer que Arriba y Abajo son lo mismo como todos los experimentalistas dan por sentado."[19]

La vinculación expresamente establecida en estas líneas por Blake entre su propio "*arte republicano*" y la superación de la preceptiva religiosa, política y estética dominante en su tiempo constituye una constante en todo su trabajo, y explica la necesidad de ubicar sus obras en el marco de un contexto ideológico que, no obstante, aparece sólo como trasfondo de sus propias creaciones debido al

mencionado empeño de Blake en recurrir exclusivamente a medios "imaginativos" para expresar sus convicciones. Empeño que constituye, de hecho, a un tiempo el rasgo más admirable de su obra y el más problemático a la hora de abordar su interpretación, pues, acorde a su propia afirmación, recogida por el crítico y dietarista Henry Crabb Robinson, de que "*es un error pretender explicar a la facultad racional lo que la razón no puede comprender*"[20], Blake renunció a ofrecer explicaciones "teóricas" sobre sus planteamientos estéticos, explicaciones que apenas aparecen esbozadas en algunos catálogos comerciales realizados *ad hoc* por el artista para la promoción de su pintura, en sus anotaciones marginales a textos de otros autores y, de manera indirecta, en conversaciones y citas recogidas por el citado Robinson y otros contemporáneos, a menudo lastradas por la propia ideología del cronista. Esta deliberada ausencia de argumentaciones explícitas convierte asimismo en una tarea extraordinariamente compleja el planteamiento general de las posibles "influencias" sobre su obra, pues, si en cualquier autor resulta difícil determinar las fuentes de su pensamiento, lo es de manera especial en Blake, quien de forma totalmente consciente integró y distorsionó elementos tomados de las más diversas disciplicinas y tradiciones a fin de, una vez desvelados sus lazos comunes, debilidades e inconsistencias, reintegrarlos imaginativamente dentro de una concepción radicalmente innovadora, entre cuyos rasgos característicos destaca desde sus inicios, según hemos apuntado, el empleo de una técnica perspectivista que obliga al lector a involucrarse directamente en la interpretación de cada pasaje, y la consiguiente negación de carácter "dogmático" a ningún texto establecido, incluidos, por supuesto, sus propios escritos. Una concepción, por otra parte, patente incluso en su heterodoxo sistema de producción, pues desde 1788 Blake decidió, con independencia de su trabajo como grabador comercial, adoptar un control absoluto sobre su obra artística propia imprimiendo en su prensa manual sus Libros Iluminados, piezas singulares donde el autor, mediante una técnica de creación propia, grababa en relieve tanto el texto como las ilustraciones de sus composiciones. Este procedimiento autografo le permitió una inusual libertad creativa y la reelaboración temática y plástica de su propio trabajo a lo largo de años posteriores en diferentes sesiones de impresión, hasta el punto de que cada nuevo ejemplar, cuyas estampas nunca se limitan a "ilustrar" el texto sino que sugieren y desarrollan aspectos latentes en aquél, constituye en rigor, según tendremos ocasión de tratar con detalle en el Apartado V.IV y en el análisis de sus diferentes obras en los Capítulos VI y VII, una pieza independiente, cuya reordenación narrativa e inclusión de distintos motivos iconográficos abre en cada caso un abanico de nuevos enigmas e interrogaciones, en un continuo

proceso de reinterpretación dinámica de la propia obra. La necesidad de tener en cuenta esta interrelación dialéctica entre texto e imagen contituye el motivo por el que esta Tesis, si bien centrada fundalmente en los aspectos literarios del trabajo de Blake, se encuentra complementada por el estudio de esa relación mediante la reproducción y comentario de algunas láminas seleccionadas, en un intento, necesariamente modesto y limitado por evidentes circunstancias materiales, de ofrecer al menos una muestra significativa de la proteica versatilidad creativa de estos textos deslumbrantes.

Todo intento de explicar la inextricable relación entre ideología y forma expresiva en la obra blakeana, pues, debería recurrir en primer lugar al desentrañamiento de sus Libros Iluminados, a fin de poder establecer de manera precisa el lugar desempeñado dentro de sus "*profecías*" por las diferentes fuentes empleadas, las referencias a los eventos históricos, etc. La propia existencia de muy diferentes corrientes interpretativas en torno a la obra de Blake, sin embargo, muestra que dicho procedimiento no ha sido en absoluto el más usual, pues, de acuerdo con su particular formación o intereses, los estudiosos han trazado una malla, a veces inextricable, de supuestos influjos decisivos en torno al poeta y grabador inglés, que con demasiada frecuencia se apoyan en afirmaciones o elementos marginales de su producción, y hacen caso omiso tanto de las posibles contradicciones con textos mucho más relevantes y explícitos como, lo que es especialmente grave, del contexto general al que dichos elementos pertenecen, incurriendo a menudo en evidentes anacronismos. No es extraño, pues, que la comúnmente llamada Blake Industry haya dado objeto a interpretaciones enormemente dispares y contradictorias, hasta el punto de que Paul De Man llegara a sugerir, con ironía tal vez no exenta de alguna razón, que los especialistas en Blake fomentaban interesadamente la controversia a fin de garantizar un campo abonado para sus estudios.

Buena parte de los trabajos realizados sobre el autor en las dos últimas décadas han intentado poner remedio a esta situación, introduciendo paulatinamente un mayor interés por las formas expresivas de Blake, tanto en lo referido a su propia concepción del Libro Iluminado como a su elección de una estructura literaria absolutamente transgresora respecto a los cánones precedentes. No obstante, si bien en mi opinión dichas aportaciones han proporcionado una nueva luz sobre sobre aspectos esenciales de la estética blakeana, su deseo de romper con la imagen canónica y sistematizadora instaurada a

mediados del siglo XX por autores como Northrop Frye y David Erdman ha motivado que, en líneas generales, las nuevas concepciones resultantes ofrezcan un Blake "fragmentario", en cierto sentido un Blake "postmoderno", lo cual, aun cuando pueda hacer justicia a los aspectos irónicos y autocríticos siempre presentes en su trabajo, ignora el hecho evidente de que el artista concibió en todo momento su obra como portadora de un mensaje, de una "*visión profética*". No es cuestión, pues, de elegir entre un Blake transgresor y un Blake sistematizador: sino de establecer en qué medida la decisión por parte del autor británico de romper con la "*rígida estructura del lenguaje*"[21] y elaborar una trama mítica de abrumadora complejidad estuvo determinada, precisamente, por su consideración de que ése era el único vehículo posible para la transmisión de su visión. El intento de mostrar esa interrelación constituye el propósito fundamental de esta investigación, cuyas posibles aportaciones y diferencias respecto a otros estudios recientes sobre Blake expondremos, tras un somero análisis de las diversas corrientes críticas que se han sucedido en los estudios blakeanos, en el Apartado I.3.

Un objetivo en cierto modo secundario de la presente Tesis, pero cuya necesidad se ha hecho patente en el curso de su elaboración, lo constituye el aportar al poco fecundo campo de los estudios blakeanos en España un trabajo que permita a un tiempo la consideración global de la obra del autor y el conocimiento de las investigaciones más recientes en este campo. En este sentido, resulta sorprendente observar que la creciente popularidad en nuestro país de la obra de Blake, gran parte de la cual se encuentra ya traducida al castellano –con mayor o menor fortuna y difusión (v. Apartado I.2.5 y Bibliografía)-, no se ha visto acompañada por un similar esfuerzo crítico, reducido prácticamente a los estudios introductorios de sus diferentes traducciones; ni por intento alguno de estudiar la difusión e influencia de la obra blakeana en España, que conoció momentos realmente destacados en las décadas de 1920 y 1930, cuando su poesía fue traducida y discutida por autores tan dispares como Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Pablo Neruda, Luis Cernuda y Federico García Lorca, para caer tras la guerra civil en un olvido casi total, del que sólo comenzaría a salir en la década de 1970. Por estas razones, he considerado conveniente completar el siguiente apartado con una breve sección dedicada al estudio de la recepción e interpretación de la obra de Blake en España.

I.2. ANÁLISIS DEL ESTADO ACTUAL DE LOS CONOCIMIENTOS SOBRE LA OBRA DE BLAKE

Dado que la consideración de la obra de Blake ha experimentado notables cambios en el transcurso de las últimas décadas, y que su propia voluntad de reelaboración crítica e imaginativa del desarrollo histórico de la cultura occidental ha propiciado el acercamiento al *corpus* blakeano desde muy diversos ámbitos disciplinares, este "análisis del estado actual de los conocimientos" (exigido en las Normas de Presentación de la Tesis), así como de los aspectos innovadores que esta Tesis pueda introducir, implica necesariamente una recapitulación temporal de los principales enfoques que han predominado en los estudios blakeanos, tanto en el ámbito internacional como en el hispano.

Una comprensión plena de dichas tendencias sólo resultará posible, sin embargo, a medida que vayamos articulando en nuestra Tesis las etapas e hitos fundamentales del desarrollo de la obra blakeana y, en particular, los principios definitorios de su gestación y cristalización poética. Por ello, en las siguientes páginas me limitaré a apuntar los rasgos característicos de las principales corriente críticas, cuyo enfoque particular de las diferentes etapas del pensamiento blakeano tendremos ocasión de ejemplificar en el desarrollo posterior de nuestro trabajo. Como hilo conductor de esta exposición emplearemos el ya mencionado "problema de la audiencia", de forma que las diferentes respuestas -y los no menos significativos silencios- en torno a esta cuestión, generadoras de las grandes corrientes interpretativas sobre los Libros Iluminados, nos permitirá tanto señalar las fuentes hermenéuticas de dichas tendencias como indicar aproximativamente las líneas centrales sobre las que se irá articulando en capítulos posteriores nuestra propia interpretación.

I.2.1. De la locura a la iluminación.

Prácticamente desconocida en su tiempo, la obra de William Blake permaneció en un casi total olvido durante varias décadas, pues, si bien gracias a la influencia del pequeño círculo de artistas

conocidos como *The Ancients*[*] -que, en los últimos años de Blake, adoptaron su arte y enseñanzas como punto de referencia-, sus grabados e ilustraciones mantuvieron cierta vigencia dentro de los limites de un arte considerado "visionario" y marginal, su poesía fue ignorada excepto por las reediciones de algunos breves poemas líricos –singularmente "*The Tyger*"- en ocasionales antologías poéticas, y una edición que pasó prácticamente inadvertida de *Songs of Innocence and of Experience* en 1839, cuyo editor, J. J. Wilkinson, afirmaba en el Prefacio que estas canciones incluían "casi todo lo que hay de excelente en la poesía de Blake; y la excelencia que aquí encontramos es grande, singular y manifiesta. Sus defectos son igualmente conspicuos (...) e incluso, en muchos casos, su falta de atención a las reglas usuales de la gramática"[22]. A este respecto, puede decirse que la opinión crítica sobre su lírica, en sus versiones más positivas y en las raras ocasiones en que fue manifestada, se mantuvo dentro de los cauces marcados por el ya citado Crabb Robinson, quien en su primer artículo sobre Blake (1811), tras señalar algunas opiniones elogiosas de Wordsworth y Lamb sobre las canciones blakeanas que él mismo les había mostrado, destacaba que en las *Songs* era posible encontrar "la más alta belleza y sublimidad" junto a muestras de "excesivo infantilismo" y piezas "apenas comprensibles incluso por los iniciados"[23]; mientras que en sus posteriores *Diary* y *Reminiscences* los libros proféticos eran escuetamente considerados como "totalmente incomprensibles"[24], destacando que Blake había mostrado en cierta ocasión "un poema absolutamente enloquecido llamado *Jerusalem* –Oxford Street está en Jerusalén" al poeta Southey, quien, aunque admiraba algunas de sus piezas breves, consideraba a Blake "sin duda alguna un loco"[25]. Los pocos que conocían los escritos blakeanos, en definitiva, tendían a considerar que su demencia le había impedido elaborar una obra acorde a las disposiciones de su genio.

La valoración crítica del artista británico sufrió un repentino cambio tras la publicación de la aclamada biografía de Gilchrist *Life of William Blake, Pictor Ignotus* (1863)[26], que, además de testimonios personales de Linnell y otros autores, incluía una Antología de poemas seleccionados por el

[*] Reivindicados posteriormente como una influencia mayor sobre los prerrafaelistas. La figura más destacada del grupo fue sin duda Samuel Palmer, y en menor medida Richmond, aunque quien mantuvo una relación más estrecha con el propio Blake fue John Linell. Conviene señalar, en cualquier caso, que *The Ancients* no comprendieron el carácter esencialmente transgresor del pensamiento blakeano ni prestaron especial atención a su poesía, centrándose más bien en los que ellos consideraban una "exaltación del primitivismo" en las concepciones plásticas blakeanas.

autor prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti y un Catálogo razonado de sus grabados y pinturas debido a su hermano William Michael Rossetti, autor asimismo de la primera edición de la poesía de Blake (1874). En palabras de Aileen Ward, Gilchrist "proporcionaba un retrato de Blake el inocente, el 'niño divino' que se convirtió en un artista alejado del mundo, devoto marido y amable figura paternal para sus discípulos"[27], y lo cierto es que, aun cuando su biografía no ocultaba el radicalismo ideológico ni la heterodoxia de Blake, tendía a minimizar el alcance de tales ideas como una especie de manía inofensiva producto de su idealismo, "visionario y platónico por instinto"[28], al que se debería también su injustificada fama de demente. La consecuencia inmediata de esta interpretación, muy acorde al gusto victoriano, fue el repentino ascenso de Blake a la celebridad, pero lo cierto es que en los años siguientes siguió predominando la idea del "genio intuitivo" y con frecuencia "delirante", particularmente en lo relativo a los últimos libros proféticos. Una notable excepción a este tratamiento lo constituyó la obra de Swinburne *William Blake: a Critical Essay* (1868), que se adelantó singularmente a su tiempo al señalar la influencia de los eventos políticos y revolucionarios en la obra de Blake, destacar su crítica al moralismo tradicional y su religiosidad "cuasi-panteística" y, en particular, considerar justificado el estudio de sus libros proféticos, al hallar en ellos, pese a cierta autoindulgencia por parte del autor, "tanta intención como fuerza, tanto sentido como misterio", considerando que los lectores, "una vez comprendida la esencia de la melodía, cuidadosa y bellamente entonada, tolerarán, cuando no puedan apreciarlas, la aparición de extrañas variaciones y disonancias"[29]. Sin embargo, incluso el gran poeta irlandés W. B. Yeats, editor junto a E. J. Ellis de la Primera Edición crítica e ilustrada de *The Works of William Blake, Poetic, Symbolic and Critical* (l893)[30] y pionero en observar las afinidades entre la obra de Blake y la de Nietzsche, fue incapaz de apreciar las deliberadas innovaciones estructurales y lingüísticas llevadas a cabo por el autor inglés en dichos poemas, y no dudó en considerar *Jerusalem*, tras un análisis lámina por lámina, como un "álbum de recortes"[31] inconexo y contradictorio.

El prestigio de Blake, en cualquier caso, se hallaba ya firmemente consolidado, y la primera gran exposición de su obra plástica en la National Gallery de Londres en 1913, si bien advertía en su catálogo, obra de Archibald G. Russell, que "los logros artísticos de Blake fueron inferiores a lo que su poderosa imaginación podía haber alcanzado (...) siendo en la inventiva como dibujante donde radica principalmente su fuerza"[32], contribuyó a establecer su reputación como una figura singular y excéntrica

dentro del arte y las letras británicas. Al cabo, la sucesiva aparición de nuevas ediciones cada vez más completas por parte de John Sampson (1905)[33], Sloss y Wallis (1925)[34] y, finalmente, la publicación por Geoffrey Keynes de *Poetry and Prose of William Blake* (1925, 3 vols.; 1927)[35] -que en sus sucesivas versiones sería considerada la "edición canónica" hasta la edición de Erdman (ver Bibliografía y Lista de Abreviaturas y Siglas)-, sentaron las bases necesarias para el desarrollo de una labor crítica rigurosa y, desde sus inicios, extraordinariamente polémica, así como para la paulatina difusión internacional de Blake. De acuerdo con los criterios metodológicos antes apuntados, me limitaré a ofrecer aquí una breve consideración de las corrientes predominantes en los estudios blakeanos hasta 1980 -la "escuela trascendentalista", la interpretación "arquetípica" de Northrop Frye y los estudios neohistoricistas-, así como de los nuevos enfoques que han transformado su interpretación en las dos últimas décadas.

I.2.2. Visionario, místico y esotérico.

Por lo que respecta a la escuela trascendentalista, suele agruparse bajo esta denominación a un conjunto de importantes autores, encabezados por S. Foster Damon, que durante la primera mitad del siglo XX, en directa oposición a la consideración efectuada por T.S. Eliot en *The Sacred Wood* (1920) respecto a la carencia de sustrato filosófico en la obra blakeana –"lo que su genio requería, y de lo que tristemente careció, era un entramado de ideas aceptadas y tradicionales"[36]-, siguieron la estela marcada por Yeats e intentaron fundamentar el supuesto *misticismo* de Blake, ya fuera desentrañando con notables dificultades las raíces de su visión cristiana, o enfatizando la influencia ejercida sobre su reinterpretación heterodoxa de la Biblia por parte del neoplatonismo, la Cábala, las corrientes gnósticas heréticas y el pensamiento de autores como Eckhart, Boehme o Swedenborg. En líneas generales, la mayor parte de estos críticos parten de una visión ideológica preestablecida de Blake e interpretan su obra como una especie de "código simbólico" cuya explicación ha de buscarse en fuentes ajenas al propio texto, debido a lo cual, pese a ofrecer aportaciones de gran interés, tienden a ignorar los pasajes inconsistentes con dicho código y a centrarse en testimonios ajenos o en fragmentos de su obra cuidadosamente seleccionados y descontextualizados. Un claro signo de este apriorismo lo constituye el hecho de que, pese a su coincidencia en juzgar a Blake como un autor absolutamente alejado de la política e inmerso en una renovación espitual ajena a las baladíes contingencias históricas, los distintos

representantes de esta escuela, según tendremos ocasión de examinar en el Capítulo IV, ofrecen interpretaciones abolutamente divergentes, e incluso incompatibles entre sí, acerca de las fuentes de tal espiritualidad blakeana, desde la ortodoxia protestante (J. G. Davies) al neoplatonismo y la alquimia (Milton Percival, Kathleeen Raine), la Cábala o el hinduismo. En cualquier caso, si bien esta corriente mantiene hoy una vigencia relativa gracias a la popular biografía de Blake por Peter Ackroyd y a los trabajos académicos de Sheila Spector, son pocos los críticos que consideran válido reducir la obra del artista a este ámbito, aun reconociendo la influencia que sobre determinados aspectos de su pensamiento pudieron tener las tradiciones esotéricas.

Dadas sus premisas ideológicas, el procedimiento seguido por estos autores tendía a abordar la obra blakeana (especialmente la poética y aforística, aunque con ocasional apoyatura en sus dibujos y grabados) mediante una prolija labor de "desciframiento" basada en claves herméticas ajenas al propio texto. Es decir, asumían que "los símbolos de Blake poseen significados relativamente invariables, que la traducción del símbolo por lo simbolizado constituye el procedimiento adecuado de exégesis, y que su significado permanece más o menos estable y coherente en todo el canon", metodología que, debido a la creciente necesidad de proporcionar un sentido global al conjunto de la obra de Blake, llevó con frecuencia a interpretaciones claramente unilaterales, y, si bien proporcionó indudables logros, tendió a "desplazarse rápidamente del símbolo al significado, *dejando sin examinar los motivos de esa simbolización*"[37].

I.2.3. Visión y rebeldía, dos interpretaciones canónicas: Frye y Erdman.

La consolidación definitiva de los estudios sobre William Blake tuvo lugar con la aparición de los extraordinarios estudios de Northrop Frye (*Fearful Symmetry*, 1947) y David V. Erdman (*Blake: Prophet against Empire*, l954). Ambos marcaron dos líneas aparentemente diversas de investigación, la primera de ellas apegada al "texto" y la segunda encaminada a incardinar la obra del autor en su marco de referencia histórico, pero, en conjunto, contribuyeron a definir la idea de un "sistema blakeano" básicamente coherente y unitario, en el que si acaso cabrían diferencias de matización acerca de la

intencionalidad última del mensaje profético del autor, pero siempre dentro de un *corpus* definido y desvelado en sus líneas básicas.

La mayor influencia en el campo de la investigación blakeana fue ejercida sin duda, al menos en un primer momento, por el libro de Frye, que supo desvelar magistralmente las diversas referencias simbólicas presentes en la obra de Blake para mostrar cómo éste las había integrado en un sistema poético propio, cuyo modelo arquetípico esencial sería la estructura literaria de la ***Biblia***. En realidad, Frye fue el primero en comprender que en la obra blakeana era imposible separar los ámbitos político, religioso y artístico, pues para Blake "el arte de Reynolds y Gainsborough era una parte esencial de la estructura global formada por la filosofía de Locke, la religión deísta, la injusticia social y la industria de la guerra"[38], si bien en último extremo parece inclinarse por interpretar como fin último de Blake la búsqueda de un sistema intemporal y esencialmente estático de valores, perfectamente equilibrado y ordenado. A este respecto, aunque el propio Frye matizó en su Prefacio a la edición de l969 que no debería entenderse el código simbólico de Blake como "algo solidificado y rígido", continuaba manteniendo que "hay una notable consistencia en la mitología de Blake" a lo largo de toda su obra, y esa mitología tendría como objetivo final "ofrecer una visión revolucionaria (…) no de cómo las cosas están ordenadas, sino de cómo deberían estar ordenadas"[39]; es decir, ofrecer las claves proféticas de un nuevo mito, "imaginativamente" revolucionario e igualitario, sí, pero en último extremo sujeto a un estricto orden sistemático cuyas claves Frye intenta desvelar a lo largo de toda su obra. Reaparece así la noción de la obra blakeana como un código simbólico remitente a una realidad superior, aunque en este caso las claves de ese código deben buscarse "en el propio texto" y adoptar la visión propia de Blake, una visión "no histórica, sino imaginativa", lo que, a la postre, refuerza esa interpretación esencialmente intemporal de la obra blakeana. Conviene señalar, en cualquier caso, que la obra de Frye sobre Blake constituyó el germen de su propio criticismo o "criticismo arquetípico" (*archetypal criticism*), basado en la convicción de que existe una "iconografía universal de la imaginación" fundada sobre los modelos bíblicos –el "*gran código del arte*", expresión recogida del propio Blake- y presente en toda la literatura occidental, cuyo estudio constituiría la base esencial de acercamiento a cualquier obra literaria. Teoría que ejerció un persistente influjo sobre la crítica anglosajona durante décadas, y que en el campo de los estudios

blakeanos tuvo notables seguidores como Harold Bloom –quien desarrollaría a partir de esta noción su tesis de la "ansiedad de la influencia"- y Peter F. Fisher, entre otros.

Desde una perspectiva muy diferente, el trabajo de David V. Erdman –precedido bajo pretensiones menos exhaustivas por los de Schorer, Bronowski o Morton- logró con enorme precisión y rigor identificar las continuas alusiones históricas de la obra blakeana, situándola en el contexto de los círculos radicales británicos de su tiempo y de la encrucijada política que supuso, en la crecientemente industrializada y expansionista Inglaterra, la transición entre los siglos XVIII y XIX, así como en el marco de las terribles conflagraciones europeas de la época. La obra de Erdman –cuyos frutos se han recogido sobre todo en las dos últimas décadas- tuvo el extraordinario valor de establecer de manera indiscutible la dimensión social de la obra de Blake, pero presentaba, a mi entender, ciertas importantes lagunas que han continuado lastrando los estudios historicistas posteriores: la tendencia, por ejemplo, a privilegiar aquellos pasajes blakeanos donde las alusiones políticas resultan más patentes, hace que su trabajo se centre de manera esencial en las obras líricas iniciales de Blake o en las "profecías continentales" escritas a mediados de la década de 1790. De igual forma, si bien es cierto que Erdman advertía repetidamente que los contenidos políticos y revolucionarios de la obra de Blake no se limitaban a dicho período y se extendían a sus grandes poemas profeticos finales, *Milton* y *Jerusalem*, marcados de hecho por la crítica demoledora del sistema bélico propiciado por el naciente imperialismo capitalista, lo cierto es que su análisis sobre estos últimos trabajos es más bien fragmentario, y parece en cierta medida perplejo ante una complejidad estructural que no acaba de "encajar" adecuadamente con esos propósitos de denuncia social.

Aun cuando estos dos trabajos abrieron campos fecundos en los estudios blakeanos, conviene señalar que sus enfoques, en apariencia dispares, podían en cierto sentido considerarse complementarios. Así, en el Prefacio antes citado, Frye no dejaba de señalar que Blake mantuvo siempre consigo "esa combinación de simpatías radicales y evangélicas tan frecuente en Inglaterra y tan inusual en otros lugares" y que "acogió con alegría los elementos apocalípticos de las revoluciones americana y francesa"[40], si bien su papel en el marco de la síntesis blakeana no podía considerarse determinante; mientras que Erdman, aun considerando la intencionalidad política el motor predominante de las

profecías blakeanas, se cuidó de apuntar que Blake era, ante todo, un gran artista, y que por tanto su comprensión no podía reducirse a analizar su denuncia social, sino que resultaba preciso desvelar el modo en que supo mantenerla dentro de una especulación poética y metafísica de extraordinaria profundidad (aun cuando, insistamos, Erdman no hace grandes esfuerzos por desvelar los recursos expresivos de esa "especulación poética").

Cabe concluir, en suma, que tanto Frye como Erdman tuvieron el extraordinario mérito de sentar definitivamente la unicidad del proyecto blakeano: pero, al identificar "coherencia" con "sistematización", se esforzaron en desvelar un sistema blakeano que se centraba casi exclusivamente en el contenido de la obra de Blake, ignorando su expresión formal y eludiendo todos aquellos aspectos "polémicos" que pudieran atentar contra dicha sistematización. Así, ambas visiones podían diferir especialmente en cuanto a la intencionalidad del mensaje blakeano, pero coincidían en considerar éste como un sistema esencialmente consistente y acabado, cuyo valor radicaba ante todo en el *significado* subyacente bajo ese "código simbólico", y no tanto en la propia forma simbólica adoptada.

Ahora bien, ¿se hacía realmente justicia al genio de Blake, "la primera persona del mundo moderno", según manifestaba el propio Frye en 1992, "que comprendió que el viejo universo mítico, en su forma ideológica como racionalización de la autoridad tradicional, estaba muerto, y que había llegado el momento de poner un nuevo acento en la mitología para acomodar los movimientos revolucionarios que veía alzarse a su alrededor"[41], suponiendo que ese "nuevo mito" se había limitado a alterar los contenidos del mito tradicional, sin modificar en absoluto su estructura ni su lenguaje? ¿Podía cabalmente concebirse que aquél que afirmó "*luchar contra los sistemas*" y rechazó la imposición de todas las convenciones y opresiones sociales basadas en la autoridad, se limitara a ofrecer "un nuevo sistema" cerrado, o, en otras palabras, un nuevo orden en sustitución del viejo orden? Y, lo que es más importante, ¿realmente el estudio del corpus poético y artístico de Blake daba pie a sostener la existencia de tal sistema mítico, a un tiempo, paradójicamente, cerrado y revolucionario?.

I.2.4. Fragmentación del sistema canónico. Blake y la modernidad.

El intento de responder a dichas preguntas sería el sendero que marcaría desde mediados de la década de 1970 un nuevo rumbo en el estudio de la obra de Blake, determinado en gran medida por una mayor atención a los aspectos formales de su obra poética y artìstica y por la imperiosa necesidad de no continuar eludiendo la pregunta acerca de las intenciones de Blake. Esta cuestión, que, como ya señalamos, involucra los aspectos históricos, ideológicos y estilísticos de su trabajo, y sobre cuyas posibles respuestas versará en gran medida nuestra Tesis, aparece presente de una forma u otra en los diferentes estudios realizados sobre el autor británico en las últimas décadas, marcados, evidentemente, por las complejas bifurcaciones críticas surgidas durante ese tiempo en el *literary criticism* anglosajón, que cabría agrupar de forma esquemática en dos grandes corrientes dominantes: el *formalismo* (postestructuralismo, escuela de Yale, deconstruccionismo), caracterizado esencialmente por su concesión de primacía al texto y a la intertextualidad; y los *estudios culturales*, vaga definición dentro de la cual cabe incluir todos aquellos estudios (neohistoricistas, marxistas, sociológicos, feministas, etc) que intentan comprender el texto en función de su relación con la realidad social de su tiempo[42].

Junto a estas dos opciones, sin embargo, han surgido numerosas obras personales que, sin adscribirse a ninguna corriente teórica precisa, pretenden abrir una via de compatibilidad –de necesaria compatibilidad, en mi opinión- entre los puntos de vista aparentemente antagónicos de formalistas y culturalistas. Esta última vía, en particular cuando ha intentado sintetizar los postulados del enfoque historicista, el análisis deconstruccionista y los planteamientos de la *estética de la recepción* (o, en su versión anglosajona, *reader-response theory*), a fin de, como postulara Hans Robert Jauss, integrar en el análisis crítico la respuesta del lector al "horizonte de expectativas" generado por las diversas tradiciones interpretativas previas, y así "complementar el inmanentismo formalista con consideraciones sociológico-ideológicas y abrir el texto a su contexto"[43], ha sido a mi entender la más fructífera en los estudios realizados sobre Blake en las últimas décadas. La propia singularidad poética de este autor exige, de hecho, analizar su obra en un continuo diálogo entre su "mensaje" y la "forma" elegida para desarrollarlo, que, conviene no olvidarlo, implica en todo momento la participación activa del "receptor", tanto por la exigencia a que éste se ve sometido de poner a prueba sus más arraigadas creencias como por la incitación a elaborar sus propias respuestas; pues, como acertadamente señalara Jerome McGann, "al igual que en el mundo de Blake dar es recibir, preguntar es también responder, y hablar es actuar"[44]. Nos

limitaremos, pues, a señalar aquellas líneas de investigación que consideramos más prometedoras en el siempre renovado campo de los estudios blakeanos, cuyas diversas aportaciones quedarán puestas de manifiesto en el desarrollo de nuestro trabajo: las investigaciones sobre la concepción del Libro Iluminado en Blake y, consiguientemente, de su teoría estética (G.E. Bentley, J. Viscomi, M. Eaves, R. Essick); los análisis de ascendencia lejanamente deconstructiva sobre el lenguaje blakeano (V. De Luca, N. Hilton); los estudios epistemológicos que han intentado precisar, con desigual fortuna, la relación del pensamiento blakeano respecto a Newton (D. Ault), Kant (M. Rothenberg) y otros autores; las investigaciones neohistoricistas sobre el contenido político de la obra blakeana (J. Mee, E.P. Thompson, D. Worrall, S. Makdisi); y, en fin, diversos estudios monográficos, bien sobre las piezas líricas (H. Glen, M. Phillips) o sobre los textos proféticos (M.D. Paley, A. Lincoln, F. Dortort), cuyo principal logro ha sido establecer, en la línea iniciada ya en 1950 por Robert F. Gleckner con sus estudios sobre las *Songs*, la meticulosidad compositiva de Blake y el carácter por tanto absolutamente deliberado de la ruptura con las convenciones epistemológicas y literarias de su tiempo consustancial a su obra tardía.

Con independencia de los estudios llevados a cabo en el marco de la crítica literaria, uno de los rasgos más indicativos del carácter proteico de la obra de Blake es el hecho de que, sin haber creado propiamente hablando una "escuela", su trabajo haya ejercido una enorme influencia sobre creadores de muy diverso signo. Es éste un aspecto, por cierto, apenas tratado en los estudios blakeanos en nuestro país, donde sólo parece haberse tomado en consideración su influjo sobre Aldous Huxley -cuyo ensayo *The Doors of Perception* (1954), inspirado por el *Marriage* (v. nota I.7), daría pie al nombre del grupo musical *The Doors*- y sobre los autores de la generación *beat* Allen Ginsberg y William Burroughs, cuyo reconocimiento de Blake como "chamán" y visionario, patente asimismo en el film de Jim Jarmusch *Dead Man*, ha degenerado con frecuencia en su asociación a un esoterismo *New Age* que en absoluto hace justicia a este autor, cuya complejidad excede con mucho el marco de la literatura psicodélica. Por lo que respecta a su faceta de creador de breves piezas líricas, la inmediatez y energía latentes en su lenguaje poseen una fuerza expresiva que, más allá de las disquisiciones académicas en torno a su "significado" simbólico, entroncan directamente con la sensibilidad popular y, como toda gran poesía, hallan a menudo su caja de resonancia precisamente en sus deliberadas ambigüedades. Fruto de ello, sus poemas han encontrado enorme arraigo tanto entre el público general como entre los propios poetas, y nos

limitaremos a citar dos ejemplos significativos: el célebre "*The Tyger*", objeto de inumerables y divergentes interpretaciones críticas -que han permitido incluso acuñar el término de *Tyger studies*-, es al mismo tiempo dueño de una popularidad que, según estudios de William Harmon, lo convierten en el poema incluido en mayor número de antologías sobre la lírica inglesa[45]; y Blake es asimismo, con notable diferencia, el autor con más poemas seleccionados en la ya clásica antología *The Rattle Bag*, compilada por dos de los más grandes poetas en lengua inglesa de nuestro tiempo, Seamus Heaney y Ted Hughes[46].

Desde una perspectiva global de su trabajo, resulta asimismo evidente que, por su intento de llevar a cabo una completa reelaboración de la cultura occidental mediante el desvelamiento de sus mitos fundacionales, el pensamiento de Blake se erige en buena medida como precursor de los "filósofos de la sospecha", y no es extraño, por tanto, que su reivindicación de las pulsiones instintivas como elemento consustancial a la naturaleza humana haya sido comparada –entre otros por Yeats y Jung- con la obra de Nietzsche y Freud, o que su denuncia de las manipulaciones ideológicas sobre las que se sustenta la opresión social presente puntos de contacto con la obra del joven Marx, según han mostrado entre otros Minna Doskow y Saree Makdisi. Afinidades todas ellas que, desde luego, no implican influencia alguna de Blake sobre dichos autores, pero cuya constatación, que tendremos ocasión de tratar a lo largo de esta Tesis, ha servido para una mejor comprensión de la radical modernidad de una obra cuya indisociable unidad entre contenido y forma dejaría profunda huella en algunas de las más radicales propuestas literarias contemporáneas. Baste mencionar, a este respecto, su reconocido ascendente sobre Lewis Carroll, quizá el primer autor que comprendió la sátira oculta bajo las aparentemente inocentes *Songs of Innocence*[47], y sobre el surrealismo francés –en particular Philippe Soupault[48] y Georges Bataille[49], cuya lectura "satanizante" y rebelde de Blake sería recogida por Lorca y Cernuda-, así como sobre varios de los más grandes escritores del siglo XX, entre los cuales mencionaremos, a título meramente ejemplificativo, al irlandés James Joyce, el polaco Czeslav Milosz y el japonés Kenzaburo Oé. Por lo que respecta al primero, que consideraba a Blake "el más clarividente de los poetas occidentales"[50] y mostró una sempiterna admiración por el artista londinense, es bien conocida, gracias a trabajos procedentes tanto de la crítica blakeana como de la joyceana, la influencia ejercida por las concepciones del artista londinense sobre *Ulysses*, que incluye diversas expresiones y episodios biográficos extraídos de la obra

y vida de Blake[51]. No lo es tanto, sin embargo, la perdurabilidad de este influjo en la torrencial *Finnegans Wake*, obra cuya semejanza estructural con las transgresiones espaciotemporales y narrativas de *Jerusalem* ha sido estudiada por Frances Phipps en *Let me be Los. Codebook for Fineggans Wake.*[52], y donde, según John Gross, Joyce "aspira al papel del Bardo de Blake, quien <Pasado, Presente y futuro vislumbra>" y, al igual que su predecesor "equipara la experiencia personal con la de la humanidad en general, tratando ambas como si fueran únicas y universales" y "trata de alcanzar lo Absoluto sin extinguir su personalidad"[53] –opinión que por lo demás, si bien resalta la tendencia a la unidad en la multiplicidad característica de ambos escritores, no hace justicia a su radical perspectivismo-. Entre las diversas referencias más o menos herméticas a la obra de Blake incluidas en *Finnegans Wake* -"Let Thor be Orlog, let Pauline be Irene, let you be Beeton, and let me be Los Angeles"- apuntaremos aquí, por su importancia para la comprensión del sentido de esta novela cuya misma omisión del genitivo sajon en el título posee a mi entender reminiscencias blakeanas –"<*Finnegans Wake*> significa, literalmente, <despiertan los Finnegans>, metamorfoseando al individuo en pluralidad, conforme a la oscura intención del libro"[54]-, su alusión explícita al Prefacio "*To The Christians*" del Capítulo IV de *Jerusalem*, donde Blake prometía entregar a su lector/contemplador el "*extremo de una cuerda dorada*" que lo condujera, mediante la experiencia imaginativa, hasta las "*puertas de Jerusalén*" ("*Jerusalem Walls*"), propósito que parece inspirar asimimo a Joyce en el siguiente pasaje: "I'll borrow a path to lend me wings, quickquack, and from Jehusalem's wall, clickclack, me courser's clear, to Cheerup street I'll travel the void world over"[55]. Un autor lejano a la exuberancia estilística de Joyce, pero dueño asimismo de una extraordinaria densidad conceptual, el polaco Czeslav Milosz, Premio Nobel de Literatura en 1980, se serviría de la obra y la imaginería blakeana para el título de su magnífico ensayo *Ziemia Ulro* (*The land of Ulro*[56]), lamentablemente inédito en nuestro país, que, como tendremos ocasión de comprobar en el transcurso de esta Tesis, fundamenta su denuncia de las raíces deshumanizadoras y reificadoras de las modernas sociedades industriales en uno de los más perspicaces análisis de la obra blakeana que he tenido ocasión de leer. Kenzaburo Oé, por último, galardonado asimismo con el Premio Nobel en 1994, constituye el más destacado exponente de la veneración existente en Japón por la obra poética y plástica de Blake, traducida en una bibliografía que, según palabras de G. E. Bentley en 1975, "incluye mayor número de artículos y libros sobre Blake en japonés que en el conjunto de todas las demás lenguas con excepción del inglés"[57], y de cuya permanente vitalidad daría muestra el Congreso Internacional

celebrado en noviembre de 2003 en la Universidad de Kyoto bajo el título de "*Blake in the Orient*"[58]. Aunque la obra de Oé incluye numerosas referencias a Blake, sin duda la muestra más significativa de su admiración por el autor británico es *Atarashii hito yo mezame yo* (1983), título que recoge la traducción japonesa de la invocación de Blake en *Milton* a los jóvenes de su tiempo – "*Rouze Up, O, Young Men of the New Age!*"-, bajo la que, a su vez, sería traducida al inglés en 2002[59]. Una vez más, cual si una maldición acompañara a todas los obras dedicadas en alguna forma a Blake por autores que, como Milosz, Oé, Frye o Peter Ackroyd, poseen una extensa bibliografía en castellano, esta bellísima ficción autobiográfica permanece inédita en nuestro país, omisión tanto más chocante si tenemos en cuenta su consideración general como la más destacada pieza de la extensa saga donde Oé ha ido narrando su relación con su hijo Hikari, aquejado de una penosa enfermedad mental, varios de cuyos títulos han sido traducidos al castellano. Bajo una tenue trama narrativa, la novela describe la relación entre K., *alter ego* del autor, y su hijo Eeyore, por medio de un extraordinario diálogo donde el despertar del joven a la vocación musical y la vida imaginativa se halla modelado sobre la lectura conjunta de Blake, cuyas citas sirven de título a cada capítulo, hasta el punto de que la intensa relación surgida entre padre e hijo como consecuencia de esta experiencia lleva al primero a afirmar que "quizá todo lo que he sentido y pensado en el transcurso de mi vida, incluso en zonas cercanas a mi subconsciente, fue predicho por Blake"[60].

Tal vez sea conveniente, en fin, cerrar esta breve exposición acerca de la recepción e interpretación de la obra blakeana con las palabras de un crítico externo a la Blake Industry, cuya ajustada síntesis del carácter multifácetico y transgresor de la obra de Blake explica, por un lado, la fascinación que ha ejercido sobre creadores de talante ideológico y estilístico tan dispar como Juan Ramón, Unamuno, Bataille, Ginsberg, Joyce, Milosz y Oé, y por otro, la controversia que, aún hoy, subsiste acerca del verdadero significado y alcance de sus profecías finales: "William Blake encarna y sobrepasa a un tiempo el arquetipo romántico de innovación. Más que cualquiera de sus contemporáneos, intentó reconstituir, o más precisamente remitologizar, toda la tradición occidental de escritura poética, teológica y filosófica. De acuerdo con el estatus funcional de la poesía, buscó romper las distinciones estilísticas e interpretativas entre esos tres discursos (...) yuxtaponiendo los códigos habituales, los modelos referenciales y las convenciones estílisticas de manera que (...) los elementos y

estructuras lingüísticas familiares fueron reubicados en una forma que carecía de precedentes y resultaba, según algunos críticos, incomprensible".[61]

I.2.5. Recepción e interpretación de la obra de Blake en España.

La gran difusión alcanzada en los últimos años en España por la obra de William Blake no se ha visto acompañada, como ya señalábamos en el primer apartado de esta Introducción, de un esfuerzo similar en cuanto a la difusión de las modernas tendencias críticas acerca de la obra del poeta, grabador y pintor británico. En el transcurso del siglo XX, de hecho, apenas se tradujeron en nuestro país un par de estudios de reconocido prestigio sobre la obra de Blake: la sección dedicada a este autor por Harold Bloom en su estudio *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés* [62] y, dentro del ámbito de su trabajo como grabador y pintor, *William Blake, artista*[63], texto hoy agotado cuyo autor, David Bindman, sería posteriormente el responsable de la extraordinaria edición de los *Illuminated Books* de Blake llevada a cabo por el Blake Trust en la década de 1990[64]. Dado que no existe tampoco estudio monográfico alguno sobre la obra blakeana debido a un autor español –si exceptuamos un breve trabajo de Aquilino Sánchez Pérez sobre su relación con la tradición emblemática[65], y el *Pequeño diccionario de William Blake* (1992) de Cristóbal Serra, ampliación de las notas introductorias a su antología *William Blake: Poemas proféticos y prosas* de 1971[66]-, prácticamente todo lector interesado en su obra debe remitirse a los estudios introductorios de sus traducciones, que, como luego trataremos, presentan interpretaciones con frecuencia contradictorias, cuya contrastación resulta imposible ante la inexistencia de una tradición crítica hispánica al respecto.

El objetivo fundamental de este apartado, pues, no es otro que examinar de forma rigurosa, aunque necesariamente selectiva, los diversos momentos por los que ha pasado la consideración de la obra de William Blake en España, diferenciando esencialmente dos grandes períodos: el auge conocido en torno a las décadas de 1920/30, y su posterior y paulatina "reaparición" desde los años finales del franquismo. Ello permitirá sentar las bases sobre las que efectuar una breve reflexión crítica, comparada con el estado de dicha cuestión en el campo de los estudios internacionales, acerca de la visión ofrecida al público español en los últimos años sobre la relevancia y propósito de la obra blakeana.

Aunque, como hemos señalado, la obra de Blake apenas tuvo repercusión fuera de un pequeño círculo de admiradores hasta la edición de la biografía de Gilchrist en 1863, no deja de resultar singular que, con la única excepción de un pequeño artículo publicado por Henry Crabb Robinson en una revista alemana[67], que incluía glosas de algunos poemas, fuera el público de habla española quien tuviera por primera vez la ocasión de conocer una parte del talento blakeano, si bien en este caso circunscrito a su labor como ilustrador. Dicha oportunidad se debió a la publicación, en 1826, en Londres y México, de las *Meditaciones poéticas* del exiliado español José Joaquín de Mora, quien empleó las ilustraciones de Blake para el poema *The Grave* de Robert Blair como motivo de las once composiciones del texto, aclarando en la advertencia preliminar que "las composiciones poéticas contenidas en este volumen deben considerarse solamente como ilustraciones de las estampas", obra de "Guillermo Black" (*sic*)[68]. La historia de este texto –varias de cuyas láminas, presentadas en la exposición realizada en 1996 sobre Blake por la Fundación La Caixa en Madrid y Barcelona, aparecen reproducidas en el catálogo editado para la ocasión[69]- resulta cuando menos curiosa, e ilustrativa de la incomprensión general en su época de los supuestos estéticos de Blake. Concebido inicialmente por el editor R. H. Cromek como una "edición de lujo" del poema religioso de Robert Blair, publicado originalmente en 1743 y muy popular en la Inglaterra de su tiempo por su combinación de elementos macabros con una piedad moralizante afín a la ortodoxia anglicana, Blake, a quien Cromek había prometido que el libro constaría de cuarenta láminas con sus ilustraciones, la mitad grabadas por él mismo, trabajó en estas piezas con extraordinario ahínco, pese a que sus diferencias ideológicas con la moralidad piadosa de Blair eran evidentes, y se sintió extraordinariamente defraudado cuando finalmente Cromek redujo el número de láminas a doce y, si bien mantuvo –no sin ciertas reticencias – los dibujos originales, decidió que su grabador fuera el reputado Louis Schiavonetti. La edición de la obra en 1808[70], de cualquier manera, tuvo un considerable éxito, y contó entre sus suscriptores con el presidente de la Royal Academy, Benjamin West, junto a otros miembros de la misma institución, que alabaron además la calidad de las composiciones. Esta reacción, no obstante, fue atemperada por diversas recensiones críticas, centradas especialmente en el uso abusivo de desnudos por parte de Blake, así como en su "traición" al espíritu del poema de Blair por su encarnación corpórea de elementos espirituales y sosegada visión de la muerte –acorde, por lo demás, a la noción de la Eterna Humanidad Divina presente en toda la obra blakeana-. De cualquier manera, el éxito obtenido y el fallecimiento de Cromek (1809) indujeron al editor alemán afincado en Londres

Rudolph Ackermann a adquirir las planchas y los derechos del libro, que, con diversas variaciones y tras no pocas discusiones con Blake, reeditó en cuatro ocasiones hasta 1823[71]. Aun cuando este trabajo supuso para el artista escasos beneficios económicos y una fuente perpetua de frustración, lo cierto es que estas ilustraciones fueron su obra más conocida y elogiada, y ello indujo a Ackermann a planear una edición de la obra dentro de su producción para el público de habla española. Entre sus colaboradores más asiduos se encontraba Mora, renombrado abogado, periodista y literato, quien entre finales de 1823 y septiembre de 1824 publicó para aquél nada menos que diez volúmenes, tanto originales como traducciones, y a quien encargó la composición de una serie de poemas originales que acompañaran a las ilustraciones de Blake, probablemente para "evitar el acusado matiz protestante que existe en el poema de Blair, como en otras composiciones sermoneadoras y fúnebres del prerromanticismo inglés del siglo XVIII" y "no alarmar en sus creencias a los católicos lectores de la América del Sur"[72]. Paradójicamente, Mora, defensor del constitucionalismo y de un deísmo panteísta más o menos difuso, estaba más cercano a las ideas de Blake –las cuales, evidentemente, desconocía- que a las del propio Blair; pero, fuera por decisión suya o de Ackermann, decidió emplear en sus textos un tono sacro y grandilocuente que se ajustaba poco a sus propias creencias y menos aún a los dibujos de Blake. Se consumaba, así, un peculiar círculo de "infidelidades": la de Blake al poema original, la de Cromek hacia Blake, y, en fin, la de Mora a su propio estilo y a las ilustraciones. Ignoramos, en verdad, cuál fue la acogida del libro entre los lectores hispanoamericanos; pero, sin duda alguna, la imagen que pudieron forjarse de aquel peculiar ilustrador que inundaba con desnudos miguelangelescos el tránsito de la muerte debió constituir la primera remota e ignorada piedra en un largo camino de incomprensiones y malentendidos que en buena medida todavía perduran.

No deja de resultar un tanto triste constatar, pese a todo, que el conocimiento de la obra de Blake en España pudo haber seguido un rumbo muy diferente si las circunstancias históricas de nuestro país durante el siglo XX hubieran sido otras. Pues lo cierto es que, según hemos tratado por extenso en otro lugar[73], durante las décadas de 1920 y 1930, coincidentes con el auge internacional de su reputación, la obra de William Blake gozó de una notable difusión en España, siendo traducido y comentado, entre otros, por autores tan destacados como Salvador de Madariaga –que ya en 1920 lo juzgaba superior a Wordsworth y comparable a Shakespeare y Shelley[74]-, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Luis

Cernuda y Federico García Lorca. Pablo Neruda, asimismo, publicó en 1934 una espléndida versión de *Visiones de las Hijas de Albión* en la revista *Cruz y Raya*, texto que, unido a la traducción efectuada en 1928 por Edmundo González-Blanco de *La boda del Cielo y del Infierno*. *(Primeros libros proféticos.*), donde se incluían versiones en prosa del llamado "ciclo profético de Lambeth", y las diversas piezas de las *Songs* vertidas al castellano por varios de los autores arriba mencionados, permitieron el desarrollo de una incipiente controversia crítica acerca del arte visionario de Blake, polarizada entre una interpretación "satanizante", heredada del surrealismo francés, y la reivindicación por Juan Ramón de la herencia blakeana como "poesía pura", que, en su sempiterna polémica con el vanguardismo de filiación surrealista, llevó al poeta de Moguer a afirmar: "El sobrerrealismo suena, sonó en jeneral a traducción floja de poetas fuertes no comprendidos por él del todo: Blake, por ejemplo"[75]. Es probable, de cualquier manera, que con el curso del tiempo tales polémicas hubieran llevado a una visión más equilibrada, como muestra la evolución de Unamuno desde su inicial énfasis en el misticismo de Blake al reconocimiento implícito del firme arraigo vital de sus visiones, patente en los primeros versos de su bello poema "*Al volver a escuchar a William Blake*", escrito durante su destierro en Fuerteventura:

"*Y yo que no sabía, Blake mío,*
lo que me ibas diciendo...
Vidente de este cielo, pues no hay otro,
señor de tu sendero."[76]

Desgraciadamente, tras el final de la guerra civil la obra de Blake, cuyo carácter heterodoxo no debió parecer adecuado a la moral imperante, cayó en un casi total olvido, paliado apenas por el interés de algunos escritores excepcionales -Juan Eduardo Cirlot y Cristóbal Serra, cuya visión esotérica del poeta y artista británico[77] constribuyó no obstante a ubicarlo en el panteón de los "grandes marginales" de la literatura-, y, desde una perspectiva mucho más receptiva a las nuevas interpretaciones historicistas, Luis Cernuda, cuyo apartado sobre Blake en *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)*[78], ensayo publicado en México en 1958 y no aparecido en España hasta 1986, donde se destacaba el carácter cuando menos heterodoxo de su misticismo, su profunda implicación política –que "da al cristianismo una interpretación anárquica y revolucionaria"-, su énfasis en una "humanidad divina" capaz

de conciliar vitalismo y espiritualismo, y, en fin, sin negar sus posibles contradicciones, un "genio poético" basado en la imaginación creadora y la "pureza original del lenguaje"[79], constituye aún hoy a mi juicio uno de los más equilibrados y profundos estudios sobre el autor británico en lengua española.

Pese a estas aportaciones marginales, lo cierto es que, salvo una singular edición del *Libro de Urizen*[80] aparecida en 1947, muy semejante a la versión de González-Blanco, Blake no volvería a ser traducido en España hasta la aparición en 1971 de la mencionada antología de Serra y la edición de sus *Poemas escogidos* por Agustí Bartra, a las que seguirían en un lento goteo diversas traducciones –cuyos editores mostraban por lo general un claro arraigo en la interpretación trascendentalista del autor inglés- que sería prolijo enumerar aquí y pueden consultarse en la Bibliografía. Viene a cuento esta pequeña recensión histórica porque, tal vez debido a esas décadas de olvido y a la escasez de estudios monográficos en castellano sobre Blake, aquellos lectores que desean familiarizarse con su poética suelen recurrir a los estudios introductorios –en ocasiones auténticos ensayos- de sus diversas traducciones, que si bien han conocido un incremento espectacular en los últimos años presentan visiones del autor cuya disparidad puede inducir a la confusión. Así, por ejemplo, mientras uno de sus antólogos nos informa de que las esporádicas referencias de Blake al mal social provienen siempre de "algo más profundo, anterior a lo histórico, (...) un mundo de espiritualidad total"[81], y otro lo corrobora indirectamente afirmando que el poeta rechazaba las veleidades panteístas y carencía "de genuina dimensión social", a no ser "la fabulación de un Edén medievalizante"[82], un tercero no sólo considera a Blake panteísta sino que advierte acerca de la "ceguera de tantos comentaristas (...) incapaces de advertir que la fuerza motriz del pensamiento de Blake es de índole política y no religiosa", pues "Blake no sólo no propone una restricción de la realidad del mundo temporal, sino, muy al contrario, una revalorización de la misma"[83]. No es mi propósito, en cualquier caso, juzgar aquí estas presentaciones –más atentas en líneas generales a los aspectos ideológicos que a los estéticos-, pues cada una de ellas resulta perfectamente asumible dentro de corrientes específicas de la Blake Industry, generadora, como vimos en el apartado precedente, de una ingente bibliografía y controversia interpretativa. Parece evidente, no obstante, que la mencionada inexistencia de una "tradición crítica" en España sobre la obra del autor inglés exigiría un tratamiento más actualizado y equilibrado de las polémicas interpretativas acerca de su poesía que el ofrecido en dichos estudios introductorios, a fin de proporcionar una

panorámica que, sin menoscabo de la expresión de las propias opiniones del crítico, favoreciera también la no menos necesaria libertad del lector para acceder a una lectura no "sesgada" por interpretaciones reduccionistas previas. Un buen ejemplo en este sentido lo constituye a mi entender la postura adoptada por Bel Atreides en su introducción y comentarios a *Milton* (2002) y *Prosa escogida* (2002)[84], donde el análisis personal y el manejo competente de las fuentes bibliográficas ofrecen, además, una lectura *poética* –y no meramente ideológica- de Blake, lectura respecto a la que evidentemente se puede disentir, pero cuya visión proporciona las claves necesarias para que cada cual pueda extraer sus propias conclusiones tras la lectura del poema. Es mi deseo, pues, que esta Tesis, más allá del juicio que pueda merecer su personal visión de la obra blakeana, sirva al menos como un adecuado marco de referencia donde situar las diferentes corrientes interpretativas de Blake, cuyos diferentes argumentos he intentado mostrar –y, cuando lo he considerado necesario, rebatir- en el curso de este trabajo.

I.3. APORTACIÓN DE LA TESIS

I.3.1. Desarrollo y estructuración del trabajo.

Según apuntábamos en el Apartado I.1, uno de los problemas fundamentales que ha de abordar cualquier estudio interpretativo de los Libros Iluminados de Blake deriva de la voluntad del artista de exponer críticamente los fundamentos de las doctrinas políticas, religiosas y estéticas dominantes en su tiempo, cuyos discursos retóricos aparecen incorporados en su propio trabajo gracias a una técnica perspectivista en la que el narrador de cada poema -o de cada monólogo incluido en la vasta psicomaquia que constituyen sus grandes profecías- aparece caracterizado por el empleo de ideologemas y lexemas que determinan su condición psíquica y social. La incomprensión de este procedimiento "dramático", que exige una lectura activa capaz de desvelar el "subtexto" oculto bajo el poema, se halla en la base de muchas de las malinterpretaciones dadas a su pensamiento, que sólo pueden evitarse mediante la contrastación precisa de los textos blakeanos con aquellas obras, por así decirlo, "deconstruidas" por el autor en el marco de su reconstrucción imaginativa de los "*seis mil años*" de opresión generados por la alianza entre Religión y Poder, y la ubicación de dichos discursos en el

contexto de su propio tiempo, sin juzgarlos, como tan a menudo se ha hecho, desde la perspectiva del nuestro.

A este respecto, uno de mis objetivos fundamentales en este trabajo ha sido mostrar la profunda coherencia existente en rasgos particularmente controvertidos de la obra de Blake, como, por ejemplo, el hecho de que manifestara una apasionada defensa de la libertad política, al tiempo que rechazaba ideologías presuntamente "liberadoras" como las de Bacon o Locke –inspiradores de la crítica ilustrada al dogmatismo religioso- y, en ciertos aspectos, Voltaire y Rousseau, y se entregaba al cultivo de una visión profética que, por definición, excluiría la posibilidad de crítica y, consiguientemente, minaría la propia denuncia social blakeana. Desde luego, un análisis minucioso de estas cuestiones sólo puede llevarse a cabo sobre bases documentales que tendremos ocasión de exponer posteriormente; pero, por su importancia tanto para comprender el desarrollo de la obra blakeana como la enconada "polémica" crítica en torno a ella, considero conveniente hacer aquí una breve referencia a ciertas presuposiciones implícitas en esa acusación de "incoherencia" que, a mi entender, pecan de un claro anacronismo o, cuando menos, de una escasa consideración a las coordenadas ideológicas e históricas de la Inglaterra del siglo XVIII (e incluso, si bien no es esta una cuestión que pretendamos abordar en este trabajo, al devenir paralelo de la ideología liberal y la sociedad capitalista en Occidente durante los dos últimos siglos), y harán más comprensible la organización estructural dada a esta Tesis.

La elección de la "tríada" Bacon, Newton y Locke como simbolo de la conexión entre mecanicismo, mercantilismo y ley moral no fue en modo alguna azarosa por parte de Blake. En primer lugar, los tres fueron, en palabras de Basil Willey, las figuras claves de "ese fenómeno peculiarmente inglés, la sagrada alianza entre ciencia y religión", encarnado por "la apostólica sucesión de físicos-teólogos ingleses que va de Bacon, a través de Boyle, Locke y Newton, hasta Joseph Priestley"[85]; una "sagrada alianza", dicho sea de paso, que socava por completo la tesis, cara a los críticos trascendentalistas, de que Blake atacó a estos autores porque rechazaba su "materialismo", pues de hecho compartían un ferviente teísmo antitrinitarista, y el sistema newtoniano, por mucho que el positivismo decimonónico lo reinterpretara como un modelo autosuficiente, postulaba expresamente la existencia de un Dios creador omnipotente y trascendente, garante del mantenimiento de las leyes

inmutables del Universo e incompatible con la Divina Humanidad blakeana. Los tres pensadores ocuparon asimismo cargos políticos relevantes vinculados a la oligarquía terrateniente, defendieron con ardor los principios de la jerarquización natural de la sociedad y, en el caso de Bacon y Locke, fueron precursores reconocidos de la doctrina del libre comercio sobre la que se sustentarían el capitalismo industrial y la expansión colonial. Si nos atenemos a la sucesión cronológica apuntada por Willey, de hecho, encontramos en su origen al Canciller del Reino Francis Bacon, reputado demoledor de "ídolos", pero generalmente menos recordado como ardiente defensor de la desigualdad social y de un incipiente imperialismo. Pues bien, entre los escasos libros conservados de la biblioteca blakeana se encuentra una edición de la obra de Bacon *Essays Moral, Economical and Political*[86], con anotaciones a lápiz del propio Blake, que he tenido la fortuna de consultar en la Cambridge University Library. Estas *Annotations to Bacon* aparecen reproducidas en la edición de Erdman[87] junto a párrafos seleccionados del texto original, pero la consulta directa del ejemplar permite observar que dicha "selección" no hace plena justicia a la crítica de Blake, cuyas notas abarcan a menudo toda una página. Baste señalar, por el momento, dos párrafos del texto de Bacon, pertenecientes al ensayo *On the true greatness of Kingdoms and States*, que se encuentran en páginas anotadas extensamente por Blake y muestran claramente la concepción imperialista y belicosa que aquél poseía de la política: "Pero lo más importante para alcanzar el imperio y la grandeza es, por encima de todo, que una nación profese el ejercicio de las armas como su principal honor, estudio y ocupación"[88]; "Una guerra civil es, desde luego, como el ardor de la fiebre, pero una guerra exterior es como el calor proporcionado por el ejercicio, y sirve para mantener saludable el cuerpo"[89]. Por lo que respecta a Newton, Blake no sólo poseía plena consciencia de las implicaciones teístas de la física newtoniana –por lo demás bien conocidas en la época, según atestiguaremos documentalmente en el Capítulo V-, sino también de su labor como inspector y posteriomente director (1699) de la Casa de la Moneda, cargos en cuyo ejercicio organizó la regularización de la nueva moneda acuñada y fue responsable directo de la ejecución de diversos falsificadores en el patíbulo de Tyburn Tree, uno de los lugares simbólicos citados repetidamente por Blake como encarnación de la opresión política: "la muerte en la horca era el castigo para los falsificadores de moneda. El inspector de la Casa de la Moneda Newton proporcionó en más de una ocasión las pruebas necesarias para la condena"[90]. En cuanto a Locke, cuyo *Essay* afirmaba sin ambages la existencia de "un Ser eterno, omnipotente y ommnisciente" -que Blake identificaría

expresamente con el vengativo Dios mosaico y el "*Pantocrátor de Newton*", tejedor de "*la Trama de Locke*"[91]-, sabemos por el propio artista que éste leyó ya en su juventud sus escritos epistemológicos, pedagógicos y políticos. Y por lo que respecta al discutible liberalismo lockeano, que tendremos ocasión de analizar con detalle, nos limitaremos por ahora a constatar que, desde luego, no se manifestó en su actividad pública como consejero del Board of Trade, caracterizada por su draconiana propuesta de endurecimiento de las condiciones de la *Poor Law* (*Ley de Pobres*), sus admoniciones contra cualquier intento de disminuir el interés o aumentar los impuestos a los grandes propietarios so pena de detener "las ruedas del comercio" y, en fin, acorde a los principios establecidos en su *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil* (1690) -"hay en el mundo tierra suficiente para abastecer al doble de sus habitantes, si la invención del dinero y el tácito consentimiento de asignarle a la tierra un valor no hubiese dado lugar al hecho de posesionarse de extensiones de tierra más grandes de lo necesarias, y a tener derecho a ellas"[92]-, una defensa a ultranza de los privilegios de la clase oligárquica, sintetizada en las palabras de su más reputado biógrafo, Maurice Cranston: para Locke "los trabajadores estaban excluidos de las plenas responsabilidades y privilegios de la sociedad política (…). Es absurdo que se hable de Locke, como a menudo se hace, como un filósofo de la democracia"[93].

La vinculación de estos pensadores a la ideología dominante de la época, que desde nuestra perspectiva actual puede resultar atenuada por su vinculación posterior a la modernidad ilustrada, era pues patente en la Inglaterra de la época, y fue claramente percibida por Blake, quien estableció sin duda una relación directa entre el teísmo trascendente y las tesis empiristas de la "tríada" Bacon-Newton-Locke, sus actuaciones públicas y su defensa de doctrinas que él consideraba denigrantes, como el origen divino de la desigualdad social, el incipiente capitalismo industrial y la licitud de la guerra imperialista. En cualquier caso, según tendremos ocasión de exponer, Blake experimentaba por estos autores, cuya figura rescataría en la regeneración visionaria final de *Jerusalem*, un respeto que negaba a sus contemporáneos Edmund Burke, Samuel Johnson y Joshua Reynolds, miembros fundadores del elitista Literary Club, a quienes consideraba apenas unos hipócritas epígonos de aquellos. Si Blake centró sus críticas en Bacon, Newton y Locke fue por considerar que su obra, y de manera muy particular las seductoras metáforas newtonianas, constituían, por una parte, la poderosa versión contemporánea del dualismo teocéntrico que, durante los "*seis mil años*" transcurridos desde la supuesta Creación –según la

cronología histórica establecida por el obispo Usher y corroborada por el propio Newton en *The Chronology of Ancient Kingdom Amended* (1728)-, habían dado pie a todas las formas de opresión social, y por otra la base del entramado religioso, ideológico y político sobre el que continuaba sustentándose a fines del siglo XVIII la doctrina de la jerarquización social. Pues si, como Blake hará afirmar a Urizen (cuyo nombre es probable acrónimo de "your reason" y "horizon"), encarnación de la razón excluyente y del "*sueño simple de Newton*", las leyes inmutables de la Naturaleza y su Divino creador aseguraban que "*todo futuro se encuentre atado en su vasta cadena*"[94], las consecuencias políticas implícitas en esta visión nos remiten de inmediato a Edmund Burke, quien, al considerar que "el contrato particular de cualquier Estado no es sino una cláusula del gran contrato primigenio de la sociedad eterna, que vincula las más altas y bajas naturalezas, el mundo visible y el invisible (…), cada uno en su lugar establecido"[95], exigía asimismo la inmutabilidad de la "perdurable cadena" de un contrato social cuyo origen se remontaba a Dios, "instaurador, creador y protector de la sociedad civil"[96] y debía extenderse, por el bien de la Nación, "a los vivos, a los muertos, y a aquéllos que aún no han nacido"[97]. La mano invisible de la Providencia Divina sostenía así la inviolabilidad del orden social establecido, y confería un sustento trascendente tanto a la jerarquización natural como a la conversión progresiva del hombre en mercancía por el capitalismo industrial, cuya asunción de las metáforas del orden religioso –dígase la "mano invible" del mercado-, sería culminada en 1795, un año después de que Blake grabara *The (First) Book of Urizen*, por el propio Burke, quien, en nombre del mismo pueblo al que en otros momentos no dudaría en tildar de "multitud porcina" (*swinish multitude*), supo dar un nuevo significado a las palabras de Locke acerca de la sujeción de todos los hombres "a la ley de la naturaleza, es decir, la voluntad de Dios"[98], insistiendo en la necesidad de mantener los principios de la estratificación económica y social dentro del nuevo modo de producción: "es preciso resistirse humanamente a la idea, especulativa o práctica, de que está dentro de las competencias del Gobierno, en cuanto tal Gobierno, o incluso de los ricos, por el hecho de ser ricos, proporcionar a los pobres aquellos bienes necesarios que la Divina Providencia ha querido arrebatarles temporalmente. Nosotros, el pueblo, deberíamos ser juiciosos, y comprender que no es mediante la ruptura de las leyes del comercio, que son las leyes de la naturaleza y por tanto las leyes de Dios, como podremos tener esperanzas de mitigar el Divino disfavor"[99].

La conexión establecida por Blake entre la epistemología empirista y su separación sujeto-objeto, la reificación de la naturaleza impuesta por el mecanicismo newtoniano y la opresión social no era, pues, en absoluto ingenua. Además, el artista era plenamente consciente de que tales concepciones constituían asimismo la base de la "estética de la sublimidad" elaborada por Joseph Addison, Samuel Johnson y el propio Burke, cuya visión de lo sublime como "vasta, inmensa uniformidad" radicaba en la oposición entre la "sobrecogedora naturaleza" y una "precariedad humana" sólo mitigada por la gracia e intervención divinas. No bastaba, pues, como hemos señalado, con limitarse a distorsionar los modelos tradicionales, ni era tampoco posible crear las condiciones para una libertad plena empleando la misma racionalidad excluyente que había conducido a la opresión social. Era preciso forjar una "lengua nueva", una forma diferente de pensamiento y actividad creativa, que permitiera la supresión de las "*cadenas forjadas por la mente*" e integrara los aspectos positivos de la razón dentro del fecundo poder creativo de la Imaginación; y para ello resultaba necesaria la subversión de los esquemas linguísticos y plásticos tradicionales y, lo que es más importante, la elaboración de nuevos modelos y arquetipos sujetos a continua renovación, lo que implicaba la creación de un nuevo lenguaje plástico y poético. Así, en su intento de romper con el dualismo teocéntrico, Blake elaboraría una visión de lo sublime fundada en la convicción de que "*todo lo existente es Humano, poderoso, sublime*"[100] y la consideración de cada "*minute particular*" como un microcosmos de la Humanidad Divina, una "estética de la exuberancia" inspirada en el reconocimiento de la sublime inmensidad inherente en cada individuo, cuya renovada percepción imaginativa –y no la intervención de una entidad trascendente- debe constitur el agente de su regeneración.

Sólo una atenta consideración de las circunstancias históricas de su tiempo, pues, así como de los diferentes discursos ideológicos sobre los que se sustentaba la opresión urizénica, permitirá comprender el tejido social en cuyo entorno brotaron los "poemas proféticos" de Blake y dar cabal cuenta de sus logros e intenciones. A fin de evitar continuas interpolaciones textuales en el estudio directo de los libros blakeanos, dichas exigencias metodológicas han aconsejado organizar esta Tesis de acuerdo con una doble estructuración, dedicando la primera parte (Caps. II-V) a un análisis esencialmente temático de las concepciones blakeanas, mediante la confrontación directa de sus textos con los diversos discursos ideológicos de su época, y la segunda (Caps. VI-VII) a un estudio evolutivo de su obra, con especial

atención a los Libros Iluminados. Así, el Capítulo II tiene por objeto insertar la voz de Blake en en el marco de las coordenadas históricas de la Inglaterra de fines del siglo XVIII y principios del XIX, marcada por dos rasgos definitorios: por un lado, la oposición entre el férreo absolutismo oligárquico de la alianza Iglesia/Estado, enmascarado bajo la pátina de un parlamentarismo puramente nominal, y los movimientos radicales surgidos en diversos centros urbanos, especialmente Londres, nutridos en buena medida por artesanos y disidentes religiosos que basaban sus aspiraciones de libertad en las reivindicaciones sostenidas un siglo atrás por los *levellers* puritanos y en las revoluciones americana y francesa; por otro, el desarrollo de la revolución protoindustrial, cuyas devastadoras consecuencias fueron denunciadas por Blake antes que ningún otro pensador o artista de su tiempo. Tal contextualización, en cualquier caso, no puede limitarse a una mera exposición de eventos históricos, sino que debe tener como objetivo fundamental mostrar la compleja interrelación entre los diferentes estamentos sociales, políticos y religiosos que conformaron este auténtico "siglo de Urizen", los discursos ideológicos sobre los que sustentaron sus acciones los diversos agentes sociales, y, de manera muy especial, las propuestas políticas de aquellos pensadores cuya retórica sería incorporada críticamente por el autor en sus poemas: los defensores de la jerarquización natural de la sociedad, y sus oponentes reformistas, en ocasiones –como bien percibió Blake- menos distantes de lo que cabría suponer en lo relativo a su concepción de la naturaleza humana. Dentro de esta misma temática, el Capítulo III tiene dos objetivos fundamentales. Primero, precisar la compleja relación mantenida por Blake con los grupos reformistas, mostrando que sus diferencias con pensadores como Paine y Wollstonecraft no se debieron en ningun caso al supuesto "radicalismo" o "materialismo" de estos autores, sino, por el contrario, a lo que Blake consideraba su inconsciente asentimiento a los mismos errores urizénicos -el sometimiento de toda pasión y deseo a la racionalidad abstracta- sobre los que se había sustentado durante milenios la opresión del hombre por el hombre. Segundo, mediante un estudio ideológico de la evolución de su obra –dejando para capítulos posteriores el análisis de las vinculaciones entre sus creencias políticas y la voluntad trangresora de su poética-, poner de manifiesto que, frente a la extendida tesis de una supuesta "conversión" a la ortodoxia religiosa y política, Blake no sólo mantuvo su radicalismo en sus últimos años sino que, según revelan con claridad sus textos y sus anotaciones personales, lo incrementó de hecho mediante la paulatina "ampliación de campo" de su crítica a la denuncia de las consecuencias devastadoras del capitalismo industrial.

Fundamentada la posición de Blake en el marco de los debates políticos de su tiempo, el Capítulo IV afronta la cuestión de la discutida "religiosidad" blakeana desde un doble ámbito. En primer lugar, a fin de enlazar con la temática expuesta en el capítulo anterior, intentamos precisar su relación con las visiones religiosas y sociales elaboradas tanto por la conservadora Iglesia de Inglaterra como por los movimientos disidentes en cuyo seno se forjó su personalidad, así como su peculiar posicionamiento respecto a la controversia entre la noción institucional y la "popular" de profecía; pues si compartía con la segunda la consideración de lo profético como una capacidad latente en todos los seres humanos, rechazaba no obstante, en clara oposición a las tendencias antinomianas y entusiastas, la sumisión de la visión profética –fruto a su entender inmanente del Genio Poético o Imaginación humana- a ningún tipo de revelación trascendente. A continuación extendemos este análisis a su radicalmente heterodoxa y humanista reinterpretación de los textos de la llamada "Gran Tradición" o *philosophia perennis*, con objeto de mostrar que, si bien Blake supo valorar la persistencia de concepciones derivadas directamente de la Visión Imaginativa en la propia ***Biblia***, en las exultantes cosmogonías hindúes, en la arrebatada concepción de la eternidad de Jacob Boehme, en las religiones populares o en las diversas tradiciones míticas universales, se separó radicalmente de ellas en aquellos aspectos que, a su juicio, constituían la raíz misma del "*Árbol del misterio*" bajo cuya sombra había germinado la opresión social, simbolizada por el roble druídico: la sumisión humana a los designios de una entidad todopoderosa y omnisciente, y la consiguiente conversión de este mundo –donde, recordémoslo, "*todo lo que vive es sagrado*"– y del cuerpo humano en una realidad cosificada e impura, mero paréntesis en el tránsito hacia una supuesta apoteosis extática a la que el artista opondría siempre su visión del Día Eterno y la incesante renovación de la Humanidad Divina, el único Dios blakeano. De manera similar, en el Capítulo V, tras analizar la inversión efectuada por Blake de la noción tradicional de lo "sublime sobrehumano", basada en la ***Biblia*** y en el empirio-mecanicismo de Locke y Newton, fundamento asimismo de la reificación deshumanizadora del industrialismo y la expansión imperialista, así como la mordaz crítica del poeta a los modelos pedagógicos presuntamente reformistas de su tiempo, mostramos, primero, cómo desarrolló su propia y radical "humanización de lo sublime", y, segundo, la plasmación de estos conceptos tanto en la ejecución de sus grabados como en la propia producción de los Libros Iluminados. Textos concebidos, según ya apuntamos, a modo de obra abierta, cuya continua introducción de nuevas alusiones y referencias

responde plenamente al propósito del autor de introducir la Imaginación y el Deseo como factores esenciales de la liberación imaginativa.

Una vez efectuada esta determinación conceptual, por último, llevamos a cabo en los Capítulos VI y VII un extenso análisis evolutivo de la obra de Blake, donde, frente a la tendencia predominante en otros estudios similares a considerar sus obras iniciales bajo la luz retrospectiva de sus últimos textos, hemos puesto especial énfasis en mostrar cómo esas piezas tempranas poseen una complejidad subyacente que constituye la fuente de todos sus trabajos posteriores y del desarrollo de su "nueva forma de mito". Hasta el punto, por ejemplo, de que las complejas interacciones entre Estados, Zoas, Emanaciones y Espectros de sus profecías finales sólo pueden comprenderse cabalmente a la luz de las concepciones desarrolladas por Blake en las *Songs* acerca de las interrelaciones dialécticas entre Inocencia y Experiencia, en tanto que su obra magna *Jerusalem* debe, en rigor, considerarse una vasta reelaboración de toda su producción previa en el marco de la Visión Imaginativa colectiva, entendida como instrumento profético de transformación individual y social. Cuestión que, sobre la base de este estudio detallado de su evolución creativa, intentaremos sintetizar de manera precisa en nuestras Conclusiones.

I.3.2. Fuentes y metodología.

De acuerdo con los criterios planteados en el apartado anterior, el desarrollo de esta Tesis descansa sobre tres aspectos fundamentales: en primer lugar, una interpretación personal del conjunto de la obra de Blake, centrada en el desarrollo de sus concepciones ideológicas y estéticas a lo largo de sus diferentes etapas; en segundo, una contextualización precisa de sus posibles fuentes e influencias, con especial atención tanto a la determinación de los textos concretos que pudieron ser conocidos -directa o indirectamente- por Blake como a evitar todo posible anacronismo mediante una investigación documental de la opinión contemporánea acerca de dichos textos y sus autores; en tercero, un estudio riguroso de los textos fundamentales de la ingente bibliografía blakeana, a fin tanto de precisar mi propio análisis a la luz de las investigaciones más recientes, como de intentar comprender los procedimientos y posibles distorsiones interpretativas que han llevado a la Blake Industry a sostener opiniones tan

radicalmente diversas acerca de la obra del autor. A continuación se ofrece una breve síntesis, por tanto, de los principales materiales y fuentes de consulta empleados en el desarrollo de Tesis, así como de los criterios metodológicos seguidos para su estudio.

I.3.2.1. Obras de William Blake.

Por lo que respecta al estudio directo de la obra de Blake, mi trabajo se ha basado fundamentalmente en el análisis de los Libros Iluminados, que el propio autor consideró la expresión más lograda de su arte imaginativo[101]. Dado, no obstante, que, esa expresión fue deliberadamente "individualizada" por el artista en cada una de sus nuevas impresiones, he procurado fundamentar esta labor mediante la consulta personal del mayor número posible de ejemplares, correspondientes a distintas etapas del autor, así como por el estudio de las ediciones originales de sus grabados comerciales para obras de otros autores, y de sus anotaciones marginales sobre diversos textos. La generosidad mostrada por las instituciones que me han permitido la consulta de los originales conservados en sus fondos, de manera muy especial el Fitzwilliam Museum de Cambridge, la University Library de Cambridge, la University Library de Glasgow y la British Library de Londres, ha resultado fundamental para el desarrollo de dicha investigación, que no sólo constituyó una extraordinaria experiencia estética sino que, como tendremos ocasión de hacer notar a lo largo de la Tesis, reafirmó de hecho mis convicciones acerca de la absoluta coherencia existente entre la evolución "literaria" y "plástica" de la obra de Blake, así como de su portentosa capacidad para sugerir perspectivas y puntos de vista alternativos en cada nueva impresión de sus títulos. La posibilidad de trabajar directamente sobre algunos de los más significativos ejemplares y manuscritos originales de Blake –recogidos dentro la Bibliografía, junto con las fechas de consulta, en el Apartado I. 1. Originales, de la Sección I. OBRAS DE WILLIAM BLAKE- ha permitido, en definitiva, que esta Tesis pueda ofrecer una visión mucho más completa y personal de la obra del autor que la que hubiera sido posible llevar a cabo mediante el estudio exclusivo de sus ediciones impresas -las cuales, incluso en casos excepcionales como la edición facsímil iluminada en seis volúmenes del Blake Trust, no pueden mostrar sino una faceta hasta cierto punto limitada de la riqueza imaginativa del autor- o de las reproducciones de diversos ejemplares incluidas en

el archivo digital *The William Blake Archive*, instrumento hoy imprescindible en el desarrollo de cualquier investigación sobre la obra blakeana.[102]

Un estudio general del desarrollo de los Libros Iluminados no puede, en cualquier caso, ignorar todos aquellos otros textos y materiales escritos por el autor que, pese a la lamentable destrucción de buena parte de sus manuscritos y la práctica totalidad de sus planchas por Frederick Tatham (v. supra nota IV.26), se conservan hoy en día. De manera sucinta, tales materiales pueden agruparse en varias secciones: obras publicadas en impresión tradicional, fundamentalmente los *Poetical Sketches*, colección de piezas líricas que constituyó la primera obra publicada por Blake, y los diversos prospectos y catálogos confeccionados para el autor a fin de promocionar sus Libros Iluminados o su obra pictórica (*A Descriptive Catalogue*); obras conservadas en manuscritos independientes, en algunos casos concebidas para su posterior impresión iluminada –*Tiriel*, *The Four Zoas*-, en otros con motivos indeterminados–*An Island in the Moon*, *Pickering Manuscript*-; poemas y fragmentos diversos conservados en su *Notebook* (también conocido como manuscrito Rossetti), cuaderno que, junto a piezas líricas breves y poemas independientes (*The Everlasting Gospel*), incluye diversos borradores y esbozos de trabajos posteriores, así como fragmentos de escritos complementarios de sus catálogos que no llegaron a publicarse (*A Vision of the Last Judgment*, *Public Address*); las anotaciones marginales incluidas por el autor, como ya señalamos, en diversos libros de su propiedad; y un reducido número de cartas. Todos estos documentos, cuya datación aproximada incluimos en el Apéndice II junto con el resto de la obra literaria del autor, constituyen un instrumento esencial para la comprensión de los diferentes estadios evolutivos de la obra blakeana, pero deben ser tratados con sumo cuidado a la hora de emitir juicios categóricos. A este respecto, mi criterio metodológico fundamental ha sido conceder la máxima autoridad, en primer lugar, a los propios textos literarios, y en segundo a aquellos documentos que, concebidos por Blake para su uso personal sin temor a censura alguna, expresan de forma más directa sus opiniones: es decir, las anotaciones marginales –cuya radicalidad aparece sólo de manera subyacente en sus catálogos destinados al público- y las cartas dirigidas a antiguos compañeros como Cumberland, cuyo tono varía radicalmente de las destinadas a muchos de sus piadosos mecenas. Con el fin de conferir la mayor objetividad posible a mis análisis, he procurado documentar de manera precisa en cada caso mi interpretación, y, sobre todo, evitar, en el marco de lo posible, la "descontextualización" de

frases aisladas, procedimiento que, según tendremos ocasión de comprobar, ha constituido un enorme lastre para la comprensión cabal de la obra blakeana. Ningún ejemplo más significativo, a este respecto, que la reiterada utilización de una frase del pequeño manifiesto *Public Address* (h. 1810): "*Me siento realmente triste al ver a mis compatriotas preocuparse por la política*", para sustentar la tesis del abandono del radicalismo y de cualquier preocupación mundana por Blake. Interpretación que, entre otras cosas, confiere carta de autoridad a un texto escrito en momentos de profunda indignación y jamás publicado, omite el hecho de que a renglón seguido el autor constata que los males presentes de la sociedad derivan del abandono de "*la ciencia política, ciencia máxima*", e ignora, en fin, que, según vimos, en el mismo año de su muerte Blake continuaba manifestando a su amigo Cumberland su pesar por el apoliticismo de los ingleses y lo oponía expresamente a su "*arte republicano*"[103].

De acuerdo con el criterio empleado en la mayor parte de los estudios blakeanos, he utilizado como fuente de las citas de la obra de Blake incluidas en esta Tesis la edición de David V. Erdman: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*[104], siguiendo por consiguiente su ordenación de los diversos libros y haciendo notar, cuando fuera preciso, bien sus divergencias con la edición de Keynes respecto a una obra determinada –por ejemplo *The Four Zoas*-, bien con la paginación del ejemplar concreto que pudiera ser objeto de análisis en algún apartado de nuestro trabajo. La obra de Erdman incluye todos los fragmentos y poemas no publicados por Blake que han podido ser reconstruidos a partir del *Notebook*, pero no los diferentes estados de un poema previos a su edición impresa; debido a ello he incluido asimismo puntualmente como fuente de referencia, cuando el estudio de una obra o fragmento concreto lo aconsejaba, la edición facsímil por el propio Erdman de dicho *Notebook*. Por último, las frases o sentencias atribuidas a Blake por diversos cronistas de la época han sido tratadas con los mismos criterios metodológicos que sus cartas y textos no publicados, analizando en cada caso la mayor o menor fiabilidad del cronista, y aparecen citadas en su mayor parte con la referencia correspondiente en los monumentales trabajos de G. E. Bentley, Jr., *Blake Records* y *Blake Records Supplement*, si bien en ocasiones hemos empleado otras fuentes, entre ellas la biografía seminal de Gilchrist o la excepcional biografía del propio Bentley *The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake.*, brillante síntesis de toda una vida de trabajo[105].

Por lo que se refiere a las versiones españolas ofrecidas en esta Tesis de la obra blakeana, una parte considerable de los textos que aquí aparecen permanecen inéditos en castellano –en particular las anotaciones marginales y *The Four Zoas*-, o se ofrecen por primera vez en versión poética –buena parte del ciclo profético de Lambeth y *Jerusalem*-[106]. Dada tal circunstancia, así como la lógica diversidad de opciones seguida por los traductores en la recensión de términos característicos de Blake como "*mills*" (traducidos indistintamente como "molinos", "fábricas" o "factorías") o "*minute particulars*" (en rigor, según ya señalamos, "pequeños detalles", "detalles minuciosos" o "individuos" –opciones válidas en función del contexto expresivo-, si bien entre las diversas versiones castellanas pueden encontrarse soluciones como "pequeñas minucias" o "partículas diminutas"), he creído conveniente ofrecer mi propia traducción de todos los pasajes citados. Debo, no obstante, manifestar mi profunda deuda en este sentido con los traductores precedentes, cuyas diferentes opciones aparecen expresamente indicadas cuando así se ha considerado necesario para clarificar mi propia versión, que no pretende, en cualquier caso, ofrecer una versión métrica ajustada del verso blakeano, sino respetar su cadencia y peculiaridades, así como la indeterminación propia de su sintaxis y puntuación. Esta deliberada indeterminación –acentuada si cabe por las variaciones introducidas por Blake en los diversos ejemplares y la dificultad añadida de "leer" con precisión tanto el texto grabado de los Libros Iluminados como su letra manuscrita- ha generado problemas de edición incluso en lengua inglesa, ejemplificados en las opciones elegidas por sus dos grandes editores, Keynes y Erdman. El primero de ellos decidió homogeneizar el texto introduciendo una puntuación ortodoxa y unas "pedagógicas" comillas que permitieran determinar las diversas voces y narradores de los poemas -opción que ya de por sí implica una "lectura" subjetiva de cada texto[107]-, en tanto que el segundo mantiene la puntuación original con ligeras correciones indicadas mediante signos gráficos. En mi propia versión, como antes señalé, he seguido la edición de Erdman, y eliminado por supuesto las comillas, pero inevitablemente ha sido necesario introducir ciertas modificaciones, tales como la restricción del uso de las mayúsculas iniciales y la introducción de una puntuación castellana que, dentro de las posibilidades ofrecidas por nuestra lengua, procura ajustarse a la libertad del estilo blakeano. En lo relativo a los topónimos y nombres propios, se traducen sólo –excepto en los títulos- aquellos que poseen una denominación tradicional en lengua española (por ejemplo, Albión, Londres, Erín, Jerusalén, y las figuras y lugares bíblicos), y evitamos la castellanización de los nombres de los personajes de la mitología personal blakeana. Conscientes, en cualquier caso, de la imposibilidad de una

versión fiel, cada pasaje –reproducido en cursiva a fin de diferenciar con claridad los textos de Blake de las numerosas citas de otros autores ofrecidas a lo largo de la Tesis- va acompañado en nota por la versión inglesa de Erdman[108], que, cuando la ocasión lo permite, puede contrastarse asimismo con la lámina correspondiente incluida en la selección final.

En lo relativo a dicha selección de Láminas, que constituye el Apéndice I, el criterio metodológico fundamental ha sido la elección de obras significativas de las distintas etapas del autor (pertenecientes, siempre que resultara posible, a ejemplares consultados en nuestra investigación), cuyo estudio permitiera, por un lado, desvelar la interrelación existente entre sus textos poéticos y las ilustraciones correspondientes, y por otro mostrar sus procedimientos de reelaboración conceptual en cada nuevo ejemplar y la evolución de sus concepciones estéticas. Asimismo, con objeto de mostrar la coeherencia global de la producción blakeana, hemos introducido, junto a una mayoría de estampas procedentes de los Libros Iluminados, muestras representativas tanto de sus grabados independientes como de sus ilustraciones para obras de otros autores. De esta forma, las diversas láminas incluidas aparecen analizadas, con la indicación correspondiente, en diferentes secciones a lo largo del texto, procedimiento que, junto a las numerosas remisiones entre diversas notas, apartados y capítulos de la Tesis, nos permite reproducir mínimamente el propio juego intertextual característico de la obra de Blake.

A fin de facilitar la consulta de dichas láminas, hemos seguido en líneas generales un criterio cronológico basado en la primera impresión existente de cada uno de los Libros Iluminados; así, las cinco ilustraciones incluidas de *The Marriage of Heaven and Hell* (1790) aparecen en orden correlativo, si bien las dos primeras (LÁMS. VI-VII) son diferentes versiones de la lámina 11 en sendos ejemplares de 1790 y 1827, y las tres siguientes (LÁMS. VIII-X) de la lámina 21 en ejemplares de 1790, 1795 y 1827. Esta disposición cronológica, en cualquier caso, es flexible, y en algún caso concreto la hemos alterado -siempre con la correspondiente explicación en el texto- por motivos temáticos: las LÁMS. I Y II, por ejemplo, corresponden a dos versiones del grabado *Albion Rose* realizadas respectivamente hacia 1803/4 y 1795, pero la primera de ellas remite expresamente, por medio de una inscripción del autor, a la primera versión del grabado, hoy desaparecida, realizada en 1780 (v. supra notas III.44-53); de manera similar, las dos estampas incluidas de *Visions of the Daughters of Albion* (1793; v. LÁMS. IV y V)

aparecen con anterioridad a las del *Marriage* debido a que, en los Capítulos III y VI, esta obra se analiza en relación con su "precedente dialéctico", *The Book of Thel* (1789; v. LÁM. III).

Por lo que respecta a la identificación de dichas láminas, no existe obra canónica de referencia que comprenda la totalidad de la producción plástica de Blake. Así pues, de acuerdo con la práctica usual –que seguimos también en las notas correspondientes cuando en el texto se hace alusión a piezas no reproducidas en el Apéndice I-, hemos introducido en el pie de texto referencias diversas según la procedencia concreta de cada estampa. En los grabados y obras independientes, citamos siempre su número de catálogo en la obra de Butlin *The Paintings and Drawings of William Blake*; pese a su título, esta obra no incluye los grabados monocromos, por lo que en dichos casos incluimos la referencia numérica correspondiente en Bindman: *The Complete Graphic Works of William Blake*. En las ilustraciones extraídas de los Libros Iluminados, citamos siempre el número de la lámina según su ordenación en el ejemplar concreto reproducido[109], así como su numeración en la edición de Erdman –que comprende únicamente las láminas con texto- y en Bindman. En las ilustraciones para obras de otros autores, por último, incluimos la referencia en Bindman[110]. En todas las láminas, asimismo, citamos la fuente de la que hemos tomado la ilustración, algunas de ellas realizadas expresamente para esta Tesis por cortesía del Departamento de Fotografía del Fitzwilliam Museum, y en dos casos concretos (LÁMS. XXXV y XXXVI) reproducidas aquí por vez primera, según información del propio Museo.

I.3.2.2. Fuentes y bibliografía general.

De acuerdo con los criterios hasta ahora indicados, mi tratamiento de las diversas obras cuyo conocimiento y empleo se ha atribuido al artista londinense ha perseguido, ante todo, la clarificación de los propios textos del autor y de su peculiar "estrategia mitográfica", lo que implica evitar tanto las especulaciones aventuradas como la caída en anacronismos gratuitos. A este respecto, lo primero que debe tenerse en consideración es la muy diversa fiabilidad de las atribuciones realizadas por la crítica a posibles fuentes blakeanas, que de manera esquemática cabría clasificar dentro de cuatro grandes grupos: a) obras que sabemos con absoluta seguridad que Blake leyó o poseyó, bien por una afirmación específica del autor al respecto (aunque aquí siempre cabía expresar ciertas dudas), bien porque

conservemos el libro perteneciente a la biblioteca de Blake, con o sin anotaciones, o porque su nombre aparezca en la lista de suscriptores del libro; b) obras que, por el empleo reiterado en sus manuscritos o Libros Iluminados de expresiones o imágenes inequívocamente procedentes de ese determinado texto, podemos afirmar con razonable seguridad que leyó; c) obras que Blake tal vez leyó, en parte o en su totalidad, de acuerdo a interpretaciones biográficas o textuales controvertidas; d) obras que Blake pudo "físicamente" conocer, ya que habían sido publicadas en su tiempo en Inglaterra, pero respecto a cuya lectura por el autor carecemos de pruebas biográficas o textuales mínimamente fiables. Si nos atenemos exclusivamente al criterio a), seguido por G. E. Bentley en su "*Blake's Library*", encontramos que la llamada "biblioteca de Blake" comprendería exclusivamente unas cincuenta obras[111]; si incluimos el b), no obstante, ese número se ampliaría considerablemente, pues, de manera razonable, habría que incluir cuando menos la ***Biblia***, los textos sagrados y míticos de diversas tradiciones religiosas, las obras de grandes autores de la literatura inglesa que citó repetidamente –Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton-, diversos tratados (además de los ya incluidos en el grupo "a") de filósofos e ideólogos cuyas expresiones y retórica discutió o reprodujo en diversos pasajes –Locke, Burke, Paine-, y todas aquellas obras en las que trabajó como grabador comercial.

El auténtico problema, no obstante, radica en que gran parte de los textos cuyo supuesto conocimiento por Blake ha sido aducido como un influjo determinante sobre su obra corresponden en realidad a los grupos determinados por los criterios c) y d). No es este el momento, evidentemente, de pormenorizar los diferentes procedimientos de interpolación y descontextualización seguidos en muchas de esas atribuciones, que examinaremos de manera específica en cada caso a lo largo de nuestra Tesis. A fin de evitar caer en hábitos semejantes, en cualquier caso, la primera exigencia metodológica seguida a este respecto en mi trabajo ha sido la lectura directa del mayor número posible de dichos textos en la versión contemporánea de Blake, labor que, una vez más, ha sido posible gracias a las facilidades proporcionadas por las Bibliotecas Universitarias arriba mencionadas y la University Library de Londres, que al permitirme trabajar en sus secciones de libros antiguos (*Rare Books*) han hecho posible la consulta directa de buena parte de esos textos (recogidos en la Sección III. OBRAS GENERALES, de la Bibliografía), cuya lectura completa –en lugar de los fragmentos *ad hoc* aducidos por los diversos críticos- clarificó en gran medida mis propias opiniones acerca de los auténticos influjos y propósitos de la obra de

blakeana. En aquellos casos en que no ha sido posible consultar la edición original, he procurado utilizar reimpresiones modernas de las ediciones conocidas por Blake, aspecto que aparece asimismo especificado en nuestra reseña bibliográfica. Sobre esta base, complementada por la consulta de los textos fundamentales de la ingente literatura crítica existente sobre Blake y su tiempo -recogidos igualmente en la Sección III de la Bibliografía- se ha decantado, al cabo, mi propia interpretación, cuya segunda exigencia metodológica ha sido, parafraseando a Maquiavelo, someter el examen de las innumerables influencias aducidas respecto a la obra de Blake no a lo que éste "debería haber escrito" o "probablemente sugirió", sino "a lo que verdaderamente escribió"; es decir, argumentar de manera rigurosa mis conclusiones –no por ello menos susceptibles de discusión- mediante la contrastación precisa con el conjunto de los textos blakeanos.

La mayor parte de los pasajes reproducidos, tanto de obras coetáneas al autor –en muchos casos inéditas en español, y en no pocos nunca reeditadas siquiera en lengua inglesa- como de la moderna bibliografía blakeana han sido traducidos, por criterios de coherencia y uniformidad semejantes a los argumentados con respecto a la obra de Blake, por el autor de esta Tesis, a quien por tanto deben atribuirse todas las versiones excepto en aquellos casos donde se haga constar expresamente la edición española empleada. Dada la diversidad de las fuentes utilizadas, una cuestión de difícil resolución ha sido determinar en qué pasajes concretos resultaba conveniente introducir en la correspondiente nota la versión inglesa original. De acuerdo con mi Directora de Tesis Ana Lucas, finalmente consideramos que, en función de los propósitos perseguidos por esta Tesis, debían reproducirse esencialmente tres tipos de textos: en primer lugar, todos los procedentes de fuentes literarias y bíblicas, procurando utilizar siempre las ediciones más susceptibles de haber sido empleadas por el poeta londinense (por ejemplo, la *King James Version* de la *Biblia*); en segundo, los provenientes de textos que, como por ejemplo los tratados de los mitógrafos británicos de fines del XVIII y sus traducciones de diversos libros sagrados orientales, las ediciones inglesas originales de Boehme y Swedenborg, las primeras ediciones de obras ilustradas o grabadas por Blake (Young, Wollstonecraft, Stedman, etc.) y los ejemplares anotados por su propia mano, resultan de casi imposible consulta en nuestro país; por último, de manera más flexible, aquellos cuyo léxico y figuras retóricas –pertenecientes, pongamos por caso, a determinados escritos de Locke,

Johnson, Burke, Reynolds o Paine- poseen una evidente resonancia en las diferentes voces de la "psicomaquia" perspectivista propia de las profecías blakeanas.

A fin de no hacer más prolija esta Introducción, haremos referencia por último a la sistemática empleada para las notas, dispuestas al final de cada capítulo. La primera vez que una determinada obra aparece citada, incluimos la referencia completa tal y como aparece en la Bibliografía; en las siguientes, citamos únicamente el nombre del autor y el año de publicación, si bien cuando hemos empleado ediciones recientes de textos clásicos incluimos, en caso de que parezca necesario para evitar confusiones, el título abreviado de la obra. Este procedimiento, con objeto de facilitar una consulta más fluida de las notas, se repite en cada capítulo. Resulta evidente, no obstante, que, por la propia diversidad de formatos de la obra blakeana y de las fuentes empleadas en esta Tesis, los criterios metodológicos aquí expuestos no pueden cubrir siempre la excepcionalidad de un texto concreto; de cualquier manera, hemos procurado limitar dichas excepciones, cuyas posibles divergencias respecto al sistema habitual de citas aparecen siempre clarificadas en la nota correspondiente. Esperamos, en fin, que todo este aporte documental, junto con las cuarenta láminas incluidas en el Apéndice I y la sucinta cronología de la obra gráfica del autor aportada en el Apéndice II, supongan un instrumento eficaz para el logro de esa interpretación integral de los diversos ámbitos y etapas de la obra de William Blake que, según señalábamos en las primeras líneas de esta Introducción, constituye el objetivo fundamental de la presente Tesis.

NOTAS AL CAPÍTULO I.

[1] *All Religions Are One*; **Erdman**, 1: "*PRINCIPLE 1st That the Poetic Genius is the true Man. and that the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius (…) PRINCIPLE 2d As all men are alike in outward form, So (and with the same infinite variety) all are alike in the Poetic Genius*".

[2] *Marriage*, 4; **Erdman,** 34: "*All Bibles or sacred codes (…) That Man has two real existing principles Viz: a Body & a Soul.*".

[3] *Marriage*, 5; **Erdman**, 34: "*Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place & governs the unwilling. And being restraind it by degrees becomes passive till it is only the shadow of desire.*"

[4] *Marriage*, 11; **Erdman**, 38: "*Thus men forgot that All deities reside in the human breast.*"

[5] *Marriage*, 8; **Erdman**, 36: "*Prisons are built with stones of Law, Brothels with bricks of Religion.*"

[6] *Marriage*, 3; **Erdman**, 33. "*Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason[.] Evil is the active springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell.*"

[7] *Marriage*, 14; **Erdman**, 39: "*This will come to pass by a improvement of sensual enjoyment./ But first the notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid./ If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite.*"

[8] *Marriage*, 7; **Erdman**, 236: "*Eternity is in love with the productions of time*."

[9] *Marriage*, 27; **Erdman**, 45: *"For every thing that lives is Holy!"*

[10] Carta al Dr. Trusler, 23 de agosto de 1799; **Erdman**, 702: "*what is not too Explicit (…) rouzes the faculties to act*".

[11] *Jerusalem*, 91, 30-31; **Erdman**, 251: "*& every/ Particular is a Man*". [Sobre el uso tradicional de "minute particulars" como "pequeños detalles", ver, por ejemplo, su empleo por Swedenborg en nota IV.59.]

[12] *Jerusalem*, 98, 23-31, **Erdman**, 257-8: "*And the Four Faces of Humanity (…) conversed together in Visionary forms dramatic (…)/ Creating Space, Creating Time according to the wonders Divine/ Of Human Imagination.*". [V. también, sobre las implicaciones de este extenso y fundamental pasaje y mi correspondiente traducción, nota VII.418.]

[13] Punter, David (ed.): *William Blake*, Palgrave, Londres, 1996; Introducción del editor, pg. 4.

[14] Conjunto de 10 poemas no publicados que Blake copió en un manuscrito hacia 1807. Cf. **Erdman**, nota textual de pg. 859.

[15] *Jerusalem*, 34, 40-43; **Erdman**, 180: "*I heard in Lambeths shades:/ In Felpham I heard and saw the Visions of Albion/ I write in South Molton Street what I both see and hear/ In regions of Humanity, in Londons opening streets.*"

[16] "*The Once and Future Blake*", dossier incluido (pgs. 143-317) en *Studies in Romanticism*, Vol. 41, nº 2, verano 2002. La afirmación de Essick aparece en el artículo "*Only Once imagined. An Interview with Morris Eaves, Robert N. Essick and Joseph Viscomi, by Kari Krauss*" (pgs. 143-201), pg. 146. Una reproducción de esta interesantíma entrevista a los tres editores del excepcional archivo digital *The William Blake Archive* (v. supra nota I.102) puede encontrarse en la página *web* de *Blake: an Illustrated Quarterly*: http://www.rc.umd.edu/praxis/blake/about.html.

[17] *Ann. Thornton's The Lord's Prayer, Newly Translated*, 3; **Erdman**, 669: "*Give [me] <us> This Eternal Day [my] <our>[Ghostly] <own right> Bread & take away Money or Debt or Tax <a Value or Price> as we have all things common among us*". Doy una de las versiones posibles de este texto corregido, sobre cuya sustitución del "*yo*" por el "*nosotros*", ciertamente significativa a la hora de entender la visión colectiva de *Jerusalem*, tendremos ocasión de

volver en el Capítulo VII. [Sobre el significado de los símbolos gráficos empleados por Erdman en su edición, v. supra nota I.108.]

[18] *Ann. Thornton*, 3; **Erdman**, 669: "*Every Thing has as much right to Eternal Life as God who is the Servant of Man*".

[19] Carta a Cumberland, 27 de abril de 1827; **Erdman**, 783: "*Dear Cumberland …I have been very near the Gates of Death & have returned very weak & an Old Man feeble & tottering, but not in Spirit & Life not in The Real Man The Imagination which Liveth for Ever. In that I am stronger& stronger as this Foolish Body decays. I thank you for the Pains you have taken with Poor Job. I know too well that a great majority of Englishmen are fond of The Indefinite which they Measure by Newtons Doctrine of the Fluxions of an Atom. A Thing that does not Exist. These are Politicians & think that Republican Art is Inimical to their Atom. For a Line or Lineament is not formed by Chance a Line is a Line in its Minutest Subdivision[s] Strait or Crooked It is Itself & Not Intermeasurable with or by any Thing Else Such is Job but since the French Revolution Englishmen are all Intermeasurable One by Another Certainly a happy state of Agreement to which I for One do not Agree. God keep me from the Divinity of Yes & No too The Yea Nay Creeping Jesus from supposing Up& Down to be the same Thing as all Experimentalists must suppose.*"

[20] Robinson, H. C.: *Reminiscences*, incluido (pgs. 535-549) en **BR**, pg. 540: "*he did wrong in endeavouring to explain to the reason, what it could not comprehend*".

[21] *Jerusalem*, 36, 59; **Erdman**, 183: "*stubborn structure of the Language*".

[22] Prefacio reproducido en **CH**, pgs. 58-60; pg. 60.

[23] Robinson, H. C.: "*William Blake, Künstler, Dichter und Religiosër Schwärmer*", *Vaterländisches Museum*, 1, enero 1811; trad. inglesa, "*William Blake, Artist, Poet and Religious Mystic*", incluida (pgs. 448-455) en **BR**; pgs. 453-54.

[24] Citado en **CH**; pg. 9

[25] Íbid.; pg. 69.

[26] Gilchrist, Alexander: *Life of William Blake, Pictor Ignotus*, MacMillan and Co., Londres y Cambridge, 1863. [Citaremos por la reedición de Dover Publications, Nueva York, 1998].

[27] Ward, Aileen: "*William Blake and his Circle*", incluido (pgs. 19-36) en **CC**; pg. 19.

[28] Gilchrist, 1998; pg. 31.

[29] Swinburne, Algernon Charles: *William Blake: a Critical Essay*; *a new edition*, Chatto & Windus, Londres, 1906; pgs. 206 y 216.

[30] *The Works of William Blake, Poetic, Symbolic, and Critical*, Edwin John Ellis & William Butler Yeats, eds, 3 Vols., Londres, 1893. En 1905 Yeats publicó en Routledge & Sons, Londres, una edición abreviada, *The Poems of William Blake*, que fue la poseída por Unamuno.

[31] Cf. Kiralis, Karl: "*Blake's Jerusalem*", incluido (pgs. 140-157) en Pinto, Vivian de Sola (ed): *The Divine Vision: Studies in the Poetry and Art of William Blake*, Gollancz, Londres, 1957; pg. 142.

[32] *Catalogue of Loan Exhibition of Works by William Blake*, The National Gallery, Londres, 1913; Introducción, pg. 6.

[33] *The Poetical Works of William Blake*, ed. John Sampson, Oxford, 1905.

[34] *The Prophetic Writings of William Blake*, Sloss, D. J., y J. P. R. Wallis, eds., 2 Vols., Clarendon Press, Oxford, 1925.

[35] *Poetry and Prose of William Blake*, ed. Geoffrey Keynes, Nonesuch Press, Londres, 3 Vols, 1925. Keynes publicó en 1927, Nonesuch Press, Londres y Nueva York, una edición en un solo volumen, la más generalizada y poseída por Juan Ramón Jiménez. Una nueva edición bajo el título de *Complete Writings* apareció en 1957 (Nonesuch Press), y desde 1966 verían la luz sucesivas ediciones con correciones de la misma obra por la Oxford University Press (cf. **Keynes**, pgs.viii-xvi). [V. Bibliografía y Lista de Abreviaturas y Siglas.]

[36] Eliot, T.S.: *The Sacred Wood. Essays on Poetry & Criticism.*, Methuen & Co., Londres, 1960; pgs. 157-8.

[37] Miller, Dan; Introducción a Miller, Dan, Mark Bracher y Donald Ault (eds.): *Critical Paths. Blake and the Argument of Method.*, Duke University Press, Durham y Londres, 1987; pg. 6.

[38] Frye, Northrop: *Fearful Symmetry*, Princeton, 1969; pg. 105.

[39] Íbid.; Prefacio, s/p.

[40] Íbid.; Prefacio.

[41] Frye, Northrop: *Poderosas palabras*, El Aleph Editores, Barcelona, 1996; pgs. 305-306.

[42] Una interesante recensión del "estado de la cuestión" en este terreno puede encontrarse en Abad, José María: "*La ideología teórica*", *Revista de Libros*, nº 29, mayo 1999, pgs. 32-34. Abad, profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad Autónoma de Madrid, señala también estas dos grandes corrientes, aunque con una nomenclatura diferente -esencialmente, denomina "postestructuralismo" en general lo que yo, de acuerdo con un criterio más restringido (pues otros autores consideran postestructuralista el conjunto de todas las tendencias críticas recientes), llamo formalismo-, y parece inclinarse claramente por ese postestructuralismo formalista como "camino de progreso", siempre y cuando no desatienda "el análisis de las pretensiones ideológicas que lleva consigo la labor teórica" ni caiga en "una negatividad total que deslegitime cualquier forma de discurso". Una discusión más amplia y con mayor propensión a aceptar el "pluralismo teórico-crítico", aparece en Darío Villanueva, "*Pluralismo crítico y recepción literaria*", incluido (pgs. 11-34) en *Avances en... Teoría de la literatura*, Darío Villanueva (comp.), Universidade de Santiago de Compostela, 1994.

[43] Villanueva, 1994; pg. 14. Si bien no es mi propósito extenderme aquí sobre cuestiones teóricas que se irán dilucidando en el transcurso de la presente Tesis, he de señalar que, en líneas generales, el deconstruccionismo anglosajón es bastante más laxo en sus planteamientos metodológicos que el europeo, y entre sus mayores méritos se encuentra haber destacado la clara consciencia de los autores románticos acerca de las limitaciones del

lenguaje, así como, en lo referido a Blake, el carácter deliberado de sus violaciones de la linealidad narrativa y el continuo espaciotemporal, nacidas de una profunda reflexión sobre las complejidades de la percepción y del lenguaje poético. Ahora bien, de manera similar, debo decir que, en su empeño por aislar el texto de su marco histórico, los deconstruccionistas olvidan con demasiada frecuencia que el propio lenguaje constituye un reflejo de la conciencia histórica, y que referir el texto a otros textos –la consabida contextualidad- pretendiendo que ello trancurre sólo "en el ámbito del lenguaje", como si las expresiones ideológicas o la adopción de determinadas rupturas "formales" y "figurativas" no tuvieran nada que ver con el medio social en que se forja el discurso, me parece una banalidad. De hecho, los mejores estudios deconstruccionistas remiten continuamente a un marco ideológico cuya interpretación –sea o no explícitamente admitido por los autores- sólo es factible mediante la comprensión del período histórico y las tradiciones interpretativas precedentes. Baste como ejemplo el ensayo de Paul De Man "*Shelley Disfigured*" (incluido –pgs. 39-73- en Bloom, Harold, et al: *Deconstruction and Criticism*, Continuum, Nueva York, 1979), cuya aseveración final de que "*The Triumph of Life* nos advierte de que nada, sea un acto, una palabra, un pensamiento, un texto, acontece jamás en relación, positiva o negativa, a cualquier cosa que le preceda, siga o exista en lugar alguno, sino sólo como un hecho azaroso, cuyo poder, como el poder de la muerte, es debido al carácter azaroso de su ocurrencia" (pg. 69), resulta cuando menos curiosa, dado que el propio De Man inicia su ensayo analizando la importancia concedida a Rousseau y otros autores en las diferentes versiones incompletas que Shelley dejó de su poema: "La situación inicial de Rousseau –aunado con Voltaire y Wordsworth en un compartido fracaso, como opuesto a Platón, Aristóteles (...) cambia en posteriores versiones. En el último texto (...) las jerarquías resultantes han devenido mucho más complejas: primero encontramos una serie de personajes históricos absolutamente condenados, que incluyen tanto representantes de la Ilustración como los emperadores y papas de la Cristiandad (...); en un nivel superior, pero claramente derrotados, encontramos a Rousseau, Platón, Aristóteles y Homero" (pg. 43). Si el análisis de un texto que no "acontece jamás en relación, positiva o negativa, a cualquier cosa que le preceda, siga o exista en lugar alguno" exige tan precisa contextualización, semeja que la historia, aun cuando su curso resulte "azaroso", se obstina, por emplear un termino afín a la deconstrucción, en *re-aparecer*. Sólo puedo hacer mía, en fin, la reflexión de Umberto Eco en *Los límites de la interpretación* (3ª ed., Lumen, Barcelona, 2000) con respecto a su seminal *Obra abierta*, donde señala que aun entonces, influido por "la estrategia textual de preguntar a la obra hasta el infinito", insistía en que "el lector debía preguntar a esa obra, y no a sus personales pulsiones, en una dialéctica de <fidelidad y libertad>" (pg. 26). Tal pretensión, plenamente afín al espíritu libre de William Blake, es el criterio metodológico esencial que guía este trabajo.

[44] McGann, Jerome J.: *Social Values and Poetical Acts*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., y Londres, 1988; pg. 46.

[45] Cf. Harmon, William (ed.): *The Top 500 Poems: A Columbia Anthology*, Columbia University Press, Nueva York, 1992; pg. 1077.

[46] Heaney, Seamus, y Ted Hughes (eds.): *The Rattle Bag*, Faber and Faber, Londres, 1982. A título meramente indicativo –pues mi propósito no es establecer ningun *ranking* literario, sino destacar el hecho de que la figura del Blake "vidente" ha oscurecido con frecuencia su extraordinaria riqueza poética-, cabe señalar que esta antología incluye 18 poemas de Blake, por encima incluso de Shakespeare (13) y Yeats (11), y que de los restantes autores del llamado "canon" romántico el más representado es Wordsworth, con 6 piezas. Conviene apuntar, asimismo, que entre los poemas seleccionados de Blake se incluyen "*Auguries of Innocence*" y "*Long John Brown and Little Mary Bell*", recogidos ambos en el *Pickering Manuscript* (h. 1807), y el popular "*Jerusalem*" del Prefacio a *Milton*, lo que, supuesta la autoridad de Heaney y Hugues, corrobora nuestra afirmación anterior de que la evolución de Blake

hacia estructuras poéticas cada vez más complejas fue fruto de una elección deliberada y no de una presunta merma de su capacidad lírica.

[47] En *Lewis Carroll: A Biography* (Random House, Nueva York, 1996), Morton N. Cohen ha dedicado especial atención al influjo de Blake sobre la visión de la infancia desarrollada por Carrol (Charles Dodgson), quien poseyó tanto las obras de Blake como la biografía de Gilchrist, y en fecha tan temprana como 1863 encargó una impresión personal de *Songs of Innocence* a fin de distribuirla entre sus amistades. Según Cohen, Dogdson "admiró a Blake, coincidió con sus ideas y lo evocó en su obra; y comprendemos mejor a Charles si lo reconocemos así. Al igual que Blake, rehusó moralizar la infancia, y la reverenció en todas sus manifestaciones" (pg. 162).

[48] Soupault, Phillipe: *William Blake*, Rieder, París, 1928. El estudio incluía además cuarenta láminas en huecograbado.

[49] La interpretación de Blake por Bataille como "poeta satánico" aparecería sintetizada años más tarde en *La littérature et le mal* (Gallimard, París, 1957; trad española: *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1971). Allí, en el capítulo dedicado al poeta inglés –pgs. 59-76-, Bataille reclamaba el "redescubrimiento" de Blake y hacia notar que sus evidentes vinculaciones con el surrealismo no habían sido suficientemente reconocidas debido al "carácter religioso de su vida y su poesía" (nota de pg. 59), probablemente en alusión a las críticas efectuadas por Breton en este sentido.

[50] Joyce, James: "*James Clarence Mangan*", incluido (pgs. 90-104) en *Escritos críticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1975; pg. 92.

[51] Por remitirnos exclusivamente a la llamada Joyce Industry, cabe hacer notar, por ejemplo, que en su estudio clásico *James Joyce's Ulysses* (Penguin, Hardmonsworth, 1963), aparecido por primera vez en 1932, Stuart Gilbert señalaba que la correspondencia establecida por Joyce entre la figura de Stephen Dedalus, "segunda persona de la trinidad de *Ulysses*", y la de Cristo hunde sus raíces en la heterodoxa recreación por Blake del cristianismo: "La personalidad de Stephen, cabe apuntar, encaja mejor con la visión blakeana que con la concepción ortodoxa de la Segunda Persona de la Trinidad" (pgs. 63-64). La extraordinaria biografía de Richard Ellman *James Joyce* (Oxford University Press, Oxford, 1959) abunda también en referencias a la influencia de Blake en *Ulysses*, entre ellas la utilización del juicio por sedición contra Blake en el episodio "*Circe*", cuya resolución narrativa por Joyce reelabora "la concepción central de Blake: la derrota de la tiranía por la imaginación" (pg. 381). La reaparición de este episodio en *Finnegans Wake* es indicio de la persistencia del influjo de Blake en esta segunda obra, que Ellman esboza sin llegar a desarrollar: "En Blake la figura humana arquetípica es Albión (…) semejante a la de Humprey Chimpden Earwicker, padre de la humanidad y símbolo de todos los seres humanos en *Finnegans Wake*" (pg. 330).

[52] Phipps, Frances: *Let me be Los. Codebook for Fineggans Wake.*, Station Hill Press, Barrytown, 1985.

[53] Gross, John: *Joyce*, Grijalbo, Barcelona, 1974; pgs. 37-38.

[54] Valverde, José María: *Joyce*, Barcanova, Barcelona, 1982; pg. 114.

[55] *Finnegans Wake*, Penguin, Hardmonsworth, 1999; Libro I, episodio 6, pg. 154; y Libro III, episodio 3, pg. 469. Aunque el análisis que realiza Phipps (1985, pg. 197) del primer fragmento citado no demuestra inequívocamente que la alusión a "Los Angeles" constituya una referencia explícita al poeta/profeta blakeano Los, lo cierto es que el

carácter de éste como representación del tiempo creativo parece bastante coherente con la continuación del pasaje, que, curiosamente, no es mencionado por la autora: "Is this space of our couple of hours too dimensional for you, temporiser?". Por lo que respecta a la segunda cita, Phipps no parece haber reparado tampoco en su semejanza con "*To the Christians*", pero señala, con notable agudeza, que por medio de este pasaje Joyce establece una vinculación directa con las reiterados ataques de Blake al mecanicismo newtoniano: "<Vacío> era el sinónimo para Ulro, el estado del error absoluto, el sueño mortal del espíritu. Hagamos notar que Joyce viajaba a través de este MUNDO VACÍO ligero como una nube. Blake, con una perspicacia que ninguno de sus contemporáneos mostró, supo comprender las implicaciones de los descubrimientos creativos de Newton: el vacío que éste describía conduciría a la Humanidad directamente al lugar donde hoy se encuentra, un mundo fragmentado en sus átomos dispersos" (pg. 125). [Debo señalar que, dado mi acuerdo con la opinión de José María Valverde acerca de que "no existe, ni puede existir, una traducción de *Finnegans Wake* a ninguna lengua" (1982, pg. 114), y a despecho de la existencia empírica de textos recientes que afirman constituir tales supuestas traducciones, he mantenido deliberadamente las citas en su lengua original.]

[56] Milosz, Czeslaw: *The land of Ulro*, Farrar Strauss Giroux, Nueva York, 1984. (Traducción por Louis Iribarne de *Ziemia Ulro*, Institute Littéraire in Polish, 1977.)

[57] **BB**, pg. 13.

[58] Cabe señalar que dicho Congreso, cuyo programa y ponentes puede consultarse en http://www2.kobe-u.ac.jp/~hikari/default.htm, se vio acompañado por la Exposición "*The reception of Blake in Japan*", encaminada a mostrar el influjo ejercido por Blake sobre diversos artistas japoneses a raíz de la primera gran exposición de su obra en Kyoto en 1927.

[59] Oé, Kenzaburo: *Rouse Up, O Young Men of the New Age*, Grove/Atlantic, Nueva York, 2003. [Sobre el pasaje de Blake, v. nota VII.233.]

[60] Íbid; pg. 223.

[61] Bradford, Richard: *A Linguistic History of English Poetry*, Routledge, Londres, 1993; pg. 111.

[62] Bloom, Harold: *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés* (1ª ed. inglesa, *The Visionary Company*, 1971), Barcelona, Barral Editores, 1974.

[63] Bindman, David: *William Blake, artista*, Swan, San Lorenzo de El Escorial, 1989. (1º ed. inglesa: *Blake as an Artist*, Phaidon, Oxford, 1977.)

[64] Bindman, David (gen. ed.): *Blake's Illuminated Books*, 6 Vols. The William Blake Trust and Princeton University Press, Princeton, y The William Blake Trust and Tate Gallery Publications, Londres: 1991-95. [V. Bibliografía y Lista de Abreviaturas y Siglas.]

[65] Sánchez Pérez, Aquilino: *Blake's Graphic Work and the Emblematic Tradition* (Universidad de Murcia, 1982), única obra de autor español incluida en la bibliografía del archivo digital *The William Blake Archive*.

[66] *William Blake: Poemas proféticos y prosas*, versión y prólogo de Cristóbal Serra, Barral Editores, Barcelona, 1971; Serra, Cristóbal; *Pequeño Diccionario de William Blake*, 1992, Olañeta Ediciones, Palma de Mallorca.

[67] V. nota I.23.

[68] Mora, José Joaquín de: *Meditaciones poéticas*, Ackermann, Londres y Méjico, 1823; pg. III.

[69] VV.AA.: *William Blake. Visiones de mundos eternos.*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1996, entradas 50ª-b-c-d; reproducción en pgs. 140-143, notas en pg.252.

[70] *The Grave, a Poem by Robert Blair*; R.H.Cromek, Londres, 1808.

[71] Una breve recensión de los cambios experimentados por el libro en sus sucesivas ediciones y del variable crédito concedido a la aportación de Blake en cada una de ellas puede consultarse en **BD**; voz "*Blair*", pgs. 47-49.

[72] Lloréns, Vicente: *Liberales y románticos*, 3ª ed., Castalia, Madrid, 1979; pg. 228.

[73] Cf. Gimeno Suances, Francisco: "*Notas sobre la difusión, influencia y recepción crítica de Blake en España durante las décadas de 1920 y 1930*", *Los Papeles Mojados de Río Seco*, año V, nº 6, Estepa, 2003; pgs. 38-45. [V. también la recensión de dicho artículo por G.E. Bentley, Jr., en "Annual Checklist of Publications and Discoveries", **B.I.Q.**, Vol. 38, nº 1, verano 2004; pgs. 9 y 23.]

[74] Madariaga, Salvador de: *Shelley & Calderón; and other essays on English and Spanish Poetry*, Constable & Company, Londres, 1920. La afirmación realizada por el autor en esta obra acerca de que Wordsworth era "un poeta de naturaleza inferior a Shakespeare, Blake and Shelley" (pg. 147) corresponde al ensayo sobre Wordsworth, no recogido en su versión española: *Ensayos anglo-españoles* (Publicaciones Atenea, Madrid, 1922), donde, de cualquier manera, se ensalza a Blake como "gran figura de la poesía inglesa" (pg. 132) por "su exquisita delicadeza para el símbolo o parábola que encubre y revela a la vez los misterios del pensamiento" (pg. 133).

[75] Jiménez, Juan Ramón: *Estética y ética estética,* Madrid, Aguilar, 1967; pg. 349.

[76] Unamuno, Miguel de: *Cancionero. Diario poético.*, edición y prólogo de Federico de Onís, Losada, Buenos Aires; pgs. 217-18.

[77] Cf. Cirlot, Juan Eduardo: "*La ideología de William Blake*", *Papeles de Son Armadans*, XLIII, 1966, pgs.166-175, reproducido (pgs. 79-87) en *Confidencias literarias*, Huerga y Fierro, Madrid, 1996; y Serra, Cristóbal: "*El rapto de un visionario: William Blake*",*Papeles de Son Armadans*, XVVI, 1967, pgs. ii-ix. Cabe hacer notar que Cirlot incluyó tambien numerosas referencias al arte de Blake en su fundamental *Diccionario de símbolos* (3ª ed., Labor, Barcelona, 1979): "La evolución de la poesía y de las artes plásticas (…), siendo particularmente importante en torno a 1800 la obra de William Blake, ha conducido los dominios de la lírica y de las artes visuales hacia una modalidad que, en conjunto, puede en justicia considerarse hermética" (voz "*Imagen ignota*", pg. 249).

[78]Cernuda, Luis: *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX).* Imprenta Universitaria, México, 1958; *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Tecnos, Madrid, 1986; 2ª ed., Tecnos –Alianza Editorial, Madrid, 2002. [El capítulo dedicado a Blake puede encontrarse además como Introducción a *Matrimonio del Cielo y el Infierno. Los cantos de Inocencia. Los cantos de Experiencia.*, trad. Soledad Capurro, Visor, Madrid, 1979; pgs. 11-26.]

[79] Cernuda, 1986; pg. 34.

[80] *El libro de Urizen*, traducción y noticia de N.N., Gráfico Ediciones, San Sebastián, 1947.

[81] *William Blake. Antología bilingüe*., introducción y traducción de Enrique Caracciolo Trejo; Alianza, Madrid, 1987; Introducción, pg. 11.

[82]*Los bosques de la noche*, ed. y notas Jordi Doce, Pre-Textos, Madrid-Buenos Aires-Valencia, 2001; pg. 22.

[83] *El Matrimonio del Cielo y del Infierno*, traducción, introducción y notas de José Luis Palomares, Hiperión, Madrid, 2000; pgs. 162-3 y 78.

[84] *Milton, un poema*, edición y traducción de Bel Atreides, DVD, Barcelona, 2002; *Prosa escogida*, edición y traducción de Bel Atreides, DVD, Barcelona, 2002. Es de justicia señalar que mis traducciones de los complejos pasajes de *Milton* se inspiran en gran medida en esta excepcional versión.

[85] Willey, Basil: *The Eighteenth Century Background*, Penguin, Hardsmonworth, 1962; pg. 133.

[86] Bacon, Sir Francis: *Essays Moral, Economical and Political*, Londres, 1798.

[87] *Ann. Bacon's Essays Moral, Economical and Political*; **Erdman**, 620-632. [Conviene aclarar aquí el sistema que seguiremos en lo sucesivo para nuestras citas de los ejemplares anotados por Blake. En aquellos cuyo original no he podido consultar, cuando el pasaje corresponda sólo a Blake o citemos el texto anotado a partir de la selección realizada por Erdman, mencionaremos únicamente, excepto en la primera cita, el título abreviado del texto (por ejemplo: *Ann. Watson*) y la referencia correspondiente de paginación del original proporcionada por **Erdman.** En aquellos casos en que he podido acceder a la consulta directa del original, cuando el pasaje se limite a la anotación de Blake o el texto original citado aparezca incluido en los breves fragmentos recogidos por Erdman, procederemos igual que en el caso anterior (*Ann. Bacon*); en tanto que, una vez proporcionada la referencia bibliográfica completa de la obra en la primera cita, incluiremos la referencia a la edición original (por ejemplo: Bacon, *Essays*, 1798) cuando citemos párrafos no recogidos en la selección de Erdman. V. también, como ejemplo relativo a aquellos casos donde las anotaciones de Blake corresponden tanto a los textos del autor como del editor, nota V.212.]

[88] Bacon, *Essays*, 1798; pg. 144: "But above all, for empire and greatness is importeth most, that a nation do profess arms as their principal honour, atudy and occupation".

[89] Íbid.; pg. 147: "A civil war, indeed, is like the heat of a fever; but a foreign war is like the heat of exercise, and serveth to keep the body in health".

[90] Christianson, Gale E: *Newton*, Salvat, Barcelona, 1986; Vol. 2, pg. 416.

[91] *Milton*, 4, 11; **Erdman**, 98: "*Art thou not Newtons Pantocrator weaving the Woof of Locke*". [Sobre la interrelación establecida por Blake entre el teísmo newtoniano y el lockeano, v. Apartado V.1.2.1, en particular las notas V.79-90.]

[92] *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil*, trad. prólogo y notas de Carlos Mellizo, Alianza Editorial, Madrid, 2000; V, 36, pgs. 63-64.

[93] Cranston, Maurice: *John Locke*, Longman, Greens & Co., Londres, 1969; pg. 28.

[94] *Four Zoas*, Noche VI, 73, 20; **Erdman**, 350: "*all futurity be bound in his vast chain*".

[95] Burke, Edmund: *Reflections on the Revolution in France*, Penguin, Hardmonsworth, 1986; pg. 195: "Each contract of each particular state is but a clause in the great primæval contract of eternal society, linking the lower with the higher natures, connecting the visible and invisible world (…) each in their appointed place."

[96] Íbid; pgs. 193 y 196: "whole chain and continuity" (…) "the institutor, and author and protector of civil society".

[97] Íbid; pgs. 194-95: "those who are living, those who are dead, and those who are to be born".

[98] Locke, *Segundo Tratado*, 2000; XI, 135, pg. 144.

[99] Burke, Edmund: *Thoughts and Details on Scarcity, Originally Presented to The Right Hon. William Pitt, in the Month of November, 1795*, incluido (pgs. 61-92) en el Vol. IV. de *Select Works*, *Miscellaneous Writings*, Liberty Fund, Indianápolis, 1999; pg. 81: "but manfully to resist the very first idea, speculative or practical, that it is within the competence of Government, taken as Government, or even of the rich, as rich, to supply to the poor, those necessaries which it has pleased the Divine Providence for a while to with-hold from them. We, the people, ought to be made sensible, that it is not in breaking the laws of commerce, which are the laws of nature, and consequently the laws of God, that we are to place our hope of softening the Divine displeasure".

[100] *Jerusalem*, 34, 38; **Erdman**, 180: "*every thing is Human, mighty! sublime*!"

[101] Por lo que respecta a los Libros Iluminados, el estudio fundamental sobre su gestación y producción es *Blake and the Idea of Book* (Princeton University Press, 1993) de Joseph Viscomi, que impuso definitivamente la tesis de la técnica autógrafa y estableció además una nueva datación, aceptada por Bentley y recogida en la edición facsímil llevada a cabo por el Blake Trust en la década de 1990: *Blake's Illuminated Books*, David Bindman (gen. ed), 6 Vols.; The William Blake Trust and Princeton University Press, Princeton, y The William Blake Trust and Tate Gallery Publications, Londres, 1991-95. [V. Bibliografía y Lista de Abreviaturas y Siglas.]

[102] *The William Blake Archive* (www.blakearchive.org), archivo digital dirigido por Morris Eaves, Robert Essick y Joseph Viscomi, que, además de su caudal bibliográfico y crítico, incluye un creciente número de reproducciones digitales de los diferentes ejemplares impresos por Blake de sus Libros Iluminados, así como de algunos de sus dibujos, acuarelas y manuscritos, y tiene previsto incorporar paulatinamente la totalidad de sus grabados comerciales. La extraordinaria calidad académica y técnica de esta pagina *web* queda atestiguada por la concesión en 2003 del Prize for a Distinguished Scholarly Edition, concedido cada dos años por la Modern Language Association (MLA), que recaía por primera vez en una edición electrónica.

[103] Sobre este ejemplo concreto de deliberada descontextualización, v. supra notas III.13-22.

[104] *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, ed. revisada, Anchor Books, Doubleday, Nueva York, 1988. [V Bibliografía y Lista de Abreviaturas y Siglas.]

[105] Sobre todas estas obras, v. Bibliografía y Lista de Abreviaturas y Siglas. En lo referente a *Blake Records*, he de hacer constar que en abril de 2004, cuando esta Tesis se encontraba ya en su última fase de revisión, vio la luz su largamente esperada segunda edición, *Blake Records. Second Edition.* (Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Yale University Press, New Haven y Londres), que incluye, junto a la práctica totalidad de los materiales incluidos en *Blake Records* y *Blake Records Supplement*, nuevos datos relativos a Blake y su entorno familiar, sintetizados por el autor en las pgs. xxiii-xxiv. No obstante, como el propio Bentley indica, una parte importante de dichos datos aparecía ya incorporada en *The Stranger from Paradise* (2001), y los más relevantes –por ejemplo las investigaciones de Keri Davies acerca de la filiación religiosa de la familia de Blake (v. supra nota IV.84)- han aparecido asimismo en otras publicaciones, por lo que se encuentran recogidos en esta Tesis.

[106] Por lo que respecta a las anotaciones marginales y *The Four Zoas*, fragmentos de ambos trabajos pueden encontrarse en Serra, 1971, y del segundo en Caracciolo Trejo, 1974. En lo relativo al ciclo profético de Lambeth, la única traducción española completa es la versión en prosa de Edmundo González-Blanco, 1928 –si bien existe una magnífica versión catalana de Miquel Desclot, 1987-89-. El único libro perteneciente a este ciclo que ha sido traducido de manera independiente es *The Book of Urizen* (N.N., 1947, Avantos Swann, 1984, y Palomares, 2002), incluido asimismo en Bartrá, 1971, y Caracciolo Trejo, 1974; *America* y *Europe* pueden encontrarse en versión lírica en Bartrá, 1971, y la primera de ellas en Caracciolo, 1974 y 1987. No hay, sin embargo, con independencia de la vetusta edición de González Blanco, versión castellana alguna de *The Song of Los*, *The Book of Los* y *The Book of Ahania*. La única edición en lengua española de *Jerusalem*, por último, es la traducción semántica en prosa de Campos Vilanova, 1997. [V., sobre todas estas obras, Bibliografía.]

[107] Circunstancia reconocida por el propio editor al señalar que tales ajustes podrían "dar lugar en ocasiones a un sentido diferente al pretendido por Blake" (**Keynes**, pg. xii).

[108] Sobre el significado de los símbolos gráficos empleados por Erdman, me limitaré a reproducir aquí sus propias palabras: "Italics within square brackets [*thus*] indicate words or letters or deleted or erased or written over. Matter in Roman type within square brackets [thus] is supplied by the editor. Angle brackets <thus> enclose words or letters written to replace deletions" (**Erdman**, pg. XXIV). En el caso de la poesía, excepto cuando es preciso rellenar alguna laguna del texto ("except for the few emmendations necessary to avoid lacunae"), Erdman sustituye este aparato formal por remisiones a sus Notas Textuales, e incluye ocasionales referencias al Comentario final de Bloom. Dado que en nuestras citas hemos eliminado dichas remisiones, cualquier referencia que incluyamos a las Notas Textuales o, en rara ocasión, al Comentario de Bloom, será mencionada específicamente. [Respecto a las citas relativas a las anotaciones marginales de Blake sobre ejemplares de otros autores, v. nota I.87.]

[109] A este respecto, debe tenerse en cuenta que, aun cuando sigamos siempre la ordenación del ejemplar reproducido, pueden existir discrepancias entre el número de lámina indicado en el pie de texto y el número impreso por Blake en la estampa, ya que el autor con frecuencia dejaba sin numeración el Frontispicio, la Portada, o incluso ambas láminas, de sus obras. Tal es el caso, por ejemplo, de las LÁMS. XII, XIII, XIV, XV y XVI, correspondientes todas ellas al ejemplar R de *Songs of Innocence and of Experience*, edición combinada de impresiones previas de *Innocence* y *Experience* donde el artista, que sí había numerado el Frontispicio y Portada de cada una de las impresiones independientes, no lo hizo con la nueva Portada conjunta. En el caso de la lámina XXI, sin embargo, la discrepancia se debe a que Blake dejó sin numerar el Frontispicio de este ejemplar B de *Europe*. La ordenación indicada en cada pie de texto, por tanto, se ajusta estrictamente a la secuencia de láminas de cada ejemplar, que en los casos mencionados pude consultar respectivamente en el Fitzwilliam Museum de Cambridge y en la University Library de Glasgow.

[110] Sobre todas estas obras, v. Bibliografía y Lista de Abreviaturas y Siglas. En lo relativo al último caso, las ilustraciones para obras de otros autores, **Bindman** reproduce y numera sólo las ilustraciones que fueron publicadas, en tanto que **Butlin**, por un lado, no incluye la totalidad de estas obras, y por otro, cuando lo hace, cataloga el conjunto de bocetos realizados por Blake para el libro correspondiente, aparecieran o no finalmente impresos. A fin de evitar innecesarias confusiones, por tanto, en las notas finales de capítulo introducimos la referencia a **Butlin** sólo cuando hacemos referencia a alguno de dichos bocetos o grabados (v., por ejemplo, nota IV.55).

[111] Cf. **BRS**, Apéndice II, "*Blake´s Library*", pgs. 124-129, donde se enumeran 51 libros. Una exposición más detallada, donde se rastrea con exhaustividad el origen y destino posterior de cada libro –en este caso 50- puede encontrarse en **BB**, Parte V, "*Books owned by Blake*", pgs. 681-702.

II. EL REINO DE URIZEN: INGLATERRA EN EL SIGLO XVIII

II.1. CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL

"*Sobre esta roca con fuerte mano afirmo mi libro*
de bronce eterno, en soledad escrito.
(...)
Un solo mandato, una alegría, un deseo,
una maldición, un peso, una medida,
un Rey, un Dios, una Ley."

William Blake, *The Book of Urizen* [1].

II.1.1. Blake y su tiempo.

En el Prefacio a su *Blake: Prophet against Empire*, obra que además de establecer sobre sólidas bases documentales los vínculos de la poesía de William Blake con la situación política y social de su tiempo, abrió nuevos caminos en el estudio de la sociedad británica durante el tránsito al siglo XIX, D. V. Erdman incluyó una vívida descripción sobre la percepción blakeana de la Inglaterra finisecular: "Como sus contemporáneos Goya y Beethoven, Blake vio" su propio tiempo "no primordialmente como una era de crecimiento industrial, sino como una época marcada por el prodigioso incremento de la guerra y la incertidumbre acerca de la paz (....) 'Revolución Industrial' es un concepto que sería elaborado por el intelecto racional en generaciones posteriores para describir un único componente entre los numerosos cambios acontecidos durante la vida de Blake (...) La Guerra y la Paz constituyeron el modelo que Blake vislumbró al contemplar, con deleite y terror aunados, 'la Nueva Era'. Para él, el problema humano no estaba formulado en términos de mejoría productiva, sino como una elección -o un debate- entre los placenteros Telares de Jerusalén, tejiendo ropa en una atmósfera simbólicamente luminosa, y las Fábricas de Satán (*Mills of Satan*), produciendo cañones de acero y ocultando el cielo con el humo de las

batallas y las ciudades en llamas. El humo de las factorías no era el componente esencial de la nube que se cernía sobre Londres."[2]

Esta descripción constituye sin duda un buen punto de partida para nuestro estudio, pues en ella se resalta el hecho singular, destacado asimismo por otros autores como Bronowski, de que los años en que Blake vivió constituyeron la etapa más violenta de la historia de Inglaterra, marcada sucesivamente por la guerra de los Siete Años, las revoluciones americana y francesa y las guerras contra Francia entre 1793 y 1815, apenas interrumpidas por la Paz de Amiens. La interpretación de estos hechos, no obstante, exige la clarificación de ciertos elementos apenas tratados en el libro de Erdman, quien, dando por supuesto el conocimiento de sus lectores acerca de la historia inglesa de la época, deja sin señalar varios factores inexistentes en el caso de Goya y Beethoven, pero esenciales para la comprensión *específica* del desarrollo del movimiento radical y los albores del Romanticismo en Inglaterra: en primer lugar, la peculiaridad del pasado histórico inglés, que en el siglo XVII había asistido a dos "revoluciones", la primera de las cuales supuso la ejecución de un rey y la segunda (1688) estableció los fundamentos sociales y jerárquicos que permitieron el desarrollo de las revoluciones agrícola y protoindustrial, dejando tras sí un poso de disidencia religiosa y radicalismo, hermanados como en ningun otro lugar de Europa, que renacería con enorme vigor en el período 1790-1830; en segundo lugar, la propia existencia de esa revolución protoindustrial que, asociada a fenómenos como los cercamientos agrícolas y la desposesión de gran número de pequeños propietarios que pasaron a convertirse en "mano de obra" para las manufactureras textiles y las factorías industriales, produjeron en la segunda mitad del siglo XVIII cambios significativos en el ordenamiento político y social inglés que sólo en fechas posteriores se extenderían al conjunto de Europa; y en tercer lugar, las peculiaridades del sistema representativo inglés que, al tiempo que convertían la mayor parte del país en feudo de un férreo absolutismo oligárquico, permitieron la aparición en diversos centros urbanos, sobre todo en Londres, de movimientos radicales nutridos fundamentalmente por artesanos que basaban sus aspiraciones de libertad en las reivindicaciones sostenidas un siglo atrás por los *levellers* ("niveladores" o "igualadores") puritanos y en una lectura igualitaria de ciertos aspectos de la *Bill of Rights* (Declaración de Derechos) de 1688.

Sólo una atenta consideración de esos elementos históricos, así como de los diferentes discursos ideológicos elaborados en torno a ellos, permitirá comprender el tejido social reformista en cuyo entorno brotaron los "poemas proféticos" blakeanos. Una síntesis contemporánea de los diversos circulos implicados en este movimiento puede encontrarse en el panfleto *The Rise and Dissolution of the Infidel Societies in this Metropolis* (1800), cuyo autor, el antiguo radical e informante de la policía W. H. Reid, afirmaba, en palabras de Iain McCalman, "que el movimiento democrático londinense de la década de 1790 comprendía tres elementos diferentes pero interrelacionados: los defensores, en su mayoría artesanos, del republicanismo jacobino francés; grupos de descreídos (*infidels*), o librepensadores políticos, dedicados a la subversión intelectual y moral; y una 'fuerza auxiliar' de entusiastas religiosos (*religious enthusiasts*) de clase baja, poseedores de una pasión similar por derrocar el orden establecido"[3]. Resulta indudable que sus contemporáneos hubieran incluido a Blake dentro del primer y tercer grupo; baste señalar a este respecto, por el momento, la carta de su patrono William Hayley donde describe indulgentemente al artista como "nuestro entusiasta grabador" [*] [4], o la dirigida por Samuel Greatheed al propio Hayley con motivo del penoso juicio por sedición al que se vería sometido Blake en 1804, indicando que "sabía de la excentricidad de nuestro amigo, y tenía entendido que, durante la crisis de la Revolución Francesa, había sido uno de sus más decididos partidarios"[5]. Mas, si bien es cierto que, pese al mencionado juicio (v. Apartado III.2.4), en su momento difícilmente hubiera sido considerado un intelectual subversivo –aunque sólo fuera por su consideración como un "infortunado lunático" al que, según señaló el crítico Robert Hunt en *The Examiner* con motivo de su exposición de 1809, "sólo su carácter inofensivo libra del confinamiento"[6]-, hoy resulta indudable que su relación con la filosofía política de su tiempo fue mucho más allá del mero contacto con el círculo reformista de su editor Johnson, Priestley y Paine, y que buena parte de su obra surge precisamente de la confrontación con el incipiente capitalismo de su tiempo. A este respecto, el Prefacio de Erdman, en su empeño por contextualizar el impacto de la Revolución Industrial –que, efectivamente, no tendría una repercusión clara sobre la sociedad sino varias décadas más tarde, hasta el punto de que ni siquiera Adam Smith o David Ricardo supieron prever su importancia futura-, hace poca justicia al hecho de que fue precisamente su aguda

[*] Debe hacerse notar que, como tendremos ocasión de analizar en el Cap. IV, el término "entusiasta" no posee aquí un valor simplemente descriptivo, sino derivado de la calificación a menudo peyorativa con que se denominaba como "entusiasmo" a todas las doctrinas religiosas radicales de la época.

percepción de las causas y consecuencias futuras de ese protoindustrialismo uno de los aspectos que distinguió a Blake de sus contemporáneos, pues, como ha señalado E. J. Hobsbawm, "pocos hombres advirtieron el terremoto social causado por la máquina y la factoría antes que William Blake, en la década 1790-1800, cuando todavía había en Londres poco más que unos molinos de vapor y unos ladrillares"[7], visión reafirmada por el propio Blake en una carta enviada a John Flaxman el 21 de septiembre de 1800, cuyos términos respecto al "humo londinense" parecen contradecir, o al menos atenuar, la referencia de Erdman:

"*Hemos llegado a nuestro cottage, que es mucho más hermoso y adecuado de lo que yo esperaba (...) Felpham es un agradable lugar para el estudio, ya que es más espiritual que Londres. El cielo abre aquí en todas direcciones sus doradas puertas; sus ventanas no están obstruidas por los vapores.*"[8]

Esta incomprensión de la percepción blakeana del fenómeno de la industrialización lastra en parte el, por lo demás, pionero y riguroso análisis que Erdman llevó a cabo acerca de la crítica blakeana al "*Imperio Universal*". Si bien resulta indudable que Blake llevó a cabo en sus obras una crítica acerba de la guerra imperialista, el colonialismo y el sistema esclavista, lo realmente extraordinario de su visión política fue la capacidad de vincular el fenómeno industrial con la expansión imperialista, hasta el punto de que, como Saree Makdisi ha apuntado en su estudio *Romantic Imperialism: Universal Empire and the Culture of Modernity*, Blake fue el primero en comprender "las implicaciones globales del proceso de modernización, que expresó mediante la noción de Imperio Universal" (acuñada en *The Four Zoas*), e incorporó además dichos elementos simbólicamente en su obra: "la tiranía mecánica de la Revolución Industrial es descodificada en sus obras, y aparece en su poesía como un complejo de ruedas y engranajes, metáforas tanto materiales como figurativas de los procesos de producción, dominación y comercio en el Imperio Universal"[9]. No deja de resultar paradójico, a este respecto, que Blake, perteneciente a la primera generación romántica, fuera el único poeta de su tiempo, por no decir el único pensador, que supo comprender los lazos que unían la opresión social y el imperialismo con el crecimiento descontrolado del capitalismo industrial -a él pertenece la expresión "*sombrías factorías satánicas*" ("*dark satanic mills*"[10]), convertida casi en un lema de los convulsos inicios de la moderna

sociedad industrial por la reciente historiografía inglesa-; cuestión apenas vislumbrada por sus coetáneos Wordsworth y Coleridge, pese a su entusiasmo inicial por los ideales revolucionarios, ni por los jóvenes poetas de la segunda generación -Byron, Shelley, Keats- que asistieron tanto a la consolidación del mercantilismo capitalista como a la creciente polución del aire londinense, ahora sí debido de forma casi exclusiva al "humo de las factorías".

II.1.2. El debate historiográfico sobre la "Inglaterra revolucionaria".

A fin de analizar adecuadamente el contexto político y social en que se desarrolló la obra de Blake, pues, será necesario estudiar en primer lugar los procesos históricos que llevaron a lo que algunos historiadores consideran una situación "prerrevolucionaria" en la década de 1790, la posterior reacción conservadora y el renacimiento del radicalismo hacia 1815, para luego definir el enfrentamiento entre radicales y conservadores en el marco de los textos y acontecimientos de la época y, finalmente, a la luz de todo ello, abordar la postura de Blake y su extraordinaria reinterpretación imaginativa de estos eventos en el marco de la historia universal.

Antes de iniciar dicho análisis, no obstante, hemos de referirnos necesariamente a la controversia generada respecto a estas cuestiones durante las últimas décadas dentro de la historiografía británica, cuya visión de la Inglaterra del siglo XVIII estuvo dominada hasta los años sesenta por la llamada escuela *whig* y su interpretación tradicional de la sociedad británica de la época como una comunidad eminentemente comercial, "a polite and commercial people", de acuerdo con la expresión acuñada por William Blackstone, quien en su obra *Commentaries on the Laws of England* (1765-69) "alabó a los ingleses como 'un pueblo cortés y comercial', que había abandonado 'las viejas acciones feudales' en cuanto que inadecuadas a 'los modos comerciales de la propiedad'"[11]. Asociada generalmente a una interpretación positiva de los cambios ejercidos sobre la sociedad británica por los cercamientos agrícolas y los primeros pasos de la Revolución Industrial, que habrian favorecido, en palabras de T.S. Ashton, "hombres prontos para imaginar nuevas combinaciones de los factores de la producción, ansiosos de encontrar nuevos mercados, sensibles a ideas nuevas" en una época donde "las diferencias políticas y religiosas que separaron a la sociedad durante las dos centurias precedentes

habían desaparecido (...) y el campo quedaba abierto para el libre ejercicio de la iniciativa y empresa individuales"[12], esta tesis, en suma, concedía un papel predominante en el desarrollo político y social de la época a una clase media cada vez más próspera y confiada en sus propias posibilidades.

Tales supuestos descansaban en buena medida sobre la visión complaciente del pasado nacional desarrollada por el liberalismo inglés decimonónico, que interpretaba teleológicamente la prosperidad industrial victoriana como fruto de un paulatino reformismo burgués, cuyo origen sería la Gloriosa Revolución de 1688 –fecha de la instauración de la monarquía parlamentaria de Guillermo de Orange y del establecimiento de la *Bill of Rights*- y su cristalización ideológica el liberalismo político lockeano. Dicha tesis, sintetizada y defendida aún en lo relativo a la filosofía lockeana, según trataremos en el apartado II.2.2, por autores como Neal Wood y Peter Laslett, se asentaba en una interpretación ideológica sumamente discutible, y carente en sus líneas básicas de apoyatura histórica objetiva. Es sintomático a este respecto, por ejemplo, que, ya en 1960, en el volumen dedicado al siglo XVIII dentro de *The Oxford History of England* -obra apegada en sus líneas maestras a la historiografía *whig*-, J. Steven Watson no dudara en matizar la homogeneidad de esa supuesta comunidad comercial, afirmando que, si bien en la Inglaterra de 1760, "los motines y desórdenes eran parte del modo de vida, una distracción periódica de la monótona vida de los pobres, una liberación de emoción y energía, asumidos como tales por las clases superiores y que poco hacían por debilitar al sistema"[13], durante las décadas siguientes el radicalismo de la oposición al sistema fue cobrando fuerza gracias al apoyo no de esa supuesta burguesía lockeana, ni tampoco "de los más pobres ni de los desorganizados trabajadores de las urbes industriales", sino "de los disidentes de clase media, bien artesanos o profesionales, conscientes tanto de sus propias capacidades como de su falta de privilegios y oportunidades"[14], hasta el punto de que en 1793 Inglaterra "era una civilización al borde de la revolución, tanto por los cambios económicos internos como por la repercusión de las teorias políticas y las guerras externas; y sin embargo quizá nunca haya parecido tan imperecedora, integrada e inmutable como en aquel momento"[15].

Radicalizando esta línea de argumentación, la imagen de la sociedad británica del siglo XVIII como "a polite and commercial people" (defendida, en cualquier caso, por autores modernos como el citado Wood o el historiador Paul Langford) sería cuestionada sucesivamente desde inicios de la década

de 1960 por dos escuelas a su vez opuestas entre sí, pero cuya visión estructural de la sociedad inglesa del siglo XVIII no resulta tan antagónica como pudiera parecer. La primera de ellas fue la escuela neomarxista representada por Chistopher Hill, Eric Hobsbawn y E.P..Thompson, que, sobre la base de un modelo bipolar plebeyos/patricios, enfatizaba la influencia y el carácter popular de los movimientos inconformistas, artesanos y radicales, y consideraba que la Inglaterra de fines del siglo XVIII era una sociedad al borde del estallido revolucionario, heredera de los aspectos más radicales de la revolución de 1646 y caracterizada, por emplear el título del más influyente y controvertido estudio de Thompson, por "la formación de la clase obrera inglesa". Posteriormente, la llamada escuela "revisionista", cuyo más influyente representante sería J. C. D. Clark, desarrolló la noción de "el siglo XVIII largo" (*the long Eighteenth Century*), basada en la consideración de que el período 1688-1832 no fue, en absoluto, una época de fermento revolucionario, sino un período dominado en todo momento por la alianza monarquía-aristocracia-Iglesia de Inglaterra, negando así tanto la validez del concepto "revolución" como la existencia durante ese período de cualquier "repentina y profunda discontinuidad de las estructuras sociales", que, en todo caso, "sería mejor localizada en 1828-1832, y (al igual que los acontecimientos de 1776 en América o de 1798 en Irlanda) mejor analizada bajo la la categoría de 'rebelión'."[16]

Dado que, evidentemente, no podemos efectuar aquí un análisis detallado de esta polémica ni de las connotaciones políticas subyacentes en ella[17], nos limitaremos a señalar aquellos aspectos más relevantes para nuestro estudio. El origen de la polémica se remonta a las tesis de Chistopher Hill, quien tendió a interpretar el siglo XVII inglés en términos de una primera revolución "radical" (1646), que había intentado "poner el mundo cabeza abajo"[18], seguida por una posterior reposición de las clases dirigentes (1660), por lo que el establecimiento de la monarquía parlamentaria en 1688 no habría supuesto en absoluto un triunfo de la clase media emprendedora y comercial, como mantenía la escuela *whig*, sino un recrudecimiento de la imposición de la aristocracia y la Iglesia. Sin embargo, sostenía Hill, a lo largo del siglo XVIII la herencia subterránea de los postulados radicales se habría mantenido viva en el pueblo, especialmente en el seno de los Disidentes religiosos, y los continuos abusos por parte de las clases dirigentes –cercamientos, aumento de la represión política, empobrecimiento del país debido a la protoindustrialización y la explotación mercantilista, etc-, junto con las convulsiones políticas producidas por las revoluciones americana y francesa, habrían llevado finalmente a Inglaterra a fines del siglo XVIII a

a una situación prerrevolucionaria que sólo pudo ser abortada mediante el establecimiento por parte del gobierno de un auténtico estado de excepción, justificado en virtud del estallido de la guerra contra Francia. Tesis similares, aplicadas ya de forma más precisa al siglo XVIII y los inicios del XIX, serían mantenidas por por Eric Hobsbawn –quien situaba el periodo de "despegue" (*take-off*) de la Revolución Industrial y el subsiguiente crecimiento de "la miseria y el descontento" en "los lustros que corren entre 1780 y 1800"[19]- y, especialmente, por E.P. Thompson, cuyo *The Making of the English Working Class* describía toda la segunda mitad del siglo XVIII como escenario de un soterrado enfrentamiento de clases, que desde la década de 1780 comenzaría a adoptar formas abiertamente revolucionarias, primero en pequeños círculos radicales y posteriormente en sectores cada vez más amplios del campesinado y del incipiente proletariado urbano, y que, tras el interregno conservador y la feroz represión impuesta por el gobierno de Pitt el Joven, recuperaría su impulso revolucionario con el ludismo y, ya bajo la forma de una auténtica conciencia de clase, con el cartismo, obteniendo su primer éxito con las tibias reformas de 1832.

Esta imagen de la "Inglaterra revolucionaria" sería atacada duramente en la década de 1980 por Jonathan Clark, cabeza visible del revisionismo, desde sus mismos supuestos iniciales: es decir, negando que en los hechos de 1646 subyaciesen ningún tipo de intenciones revolucionarias, afirmando que la interpretación neomarxista adolecía del mismo teleologismo retrospectivo que la escuela *whig* debido a su anacrónica aplicación de conceptos tales como "clase" o "revolución" a aquel período, minimizando el papel desempeñado a lo largo del siglo XVIII por los círculos radicales y, en fin, enfatizando el control absoluto ejercido sobre la sociedad por las clases dirigentes, como reafirmaría en la segunda edición de su clásico *English Society 1660-1832.*: "Fueron la eficaz formación del Estado, su cohesión y sus éxitos militares, los que crearon un entorno dominado por la confianza en un progreso pacífico. Fue la hegemonía patricia la que estableció las reglas de 'cortesía' (*politeness*) en las relaciones sociales, y la que convirtió en norma la asimilación en lugar del conflicto de clases. Finalmente, fue la hegemonía de la Iglesia de Inglaterra la que permitió el desarrollo de un sistema de tolerancia, es decir, la garantía de libertad de culto a las minorías hasta entonces revolucionarias (*hitherto-revolutionary minorities*), a cambio de que no persiguieran el poder político"[20]. Como cabe apreciar, aunque las tesis de Clark inciden en la crítica a la escuela *whig* –minimizando el papel desempeñado por "ese ubicuo recurso de la

historiografía inglesa, el <ascenso de la clase media>"[21]-, su auténtica "bestia negra" es la escuela marxista (y sus hijos espúreos, ya fuesen el neohistoricismo, el materialismo cultural o los *cultural studies*), cuyas concepciones acerca de una supuesta radicalidad de la "rebelión" de 1646, de la existencia de tipo alguno de conciencia de clase o lucha de clases, o de una presunta importancia de los movimientos revolucionarios a fines del XVIII y principios del XIX, descarta por inaplicables a una sociedad donde "la ley y la religión constituían elementos integrales, no imposiciones artificiales", dado lo cual "el esquema marxista de estructura y superestructura resulta incapaz de dar cuenta de una Inglaterra que se veía a sí misma de esa guisa, una Inglaterra en la que el indudable cambio social no pretendía subvertir un orden social que se consideraba firmemente asentado gracias al papel de la Iglesia"[22]. Es importante apuntar, no obstante, que si bien la demonización del teleologismo y la "*present-minded history*" por parte de Clark y sus seguidores supuso una importante corrección al exceso de interpretaciones unidireccionales por los defensores de la Inglaterra revolucionaria, su propia visión de las décadas de 1780 y 1790 tiende a caer en reduccionismos similares. A este respecto, acusar de simplista a cualquier presentación de dicha época "como un debate entre dos 'lados'"[23] o insistir en que "no deberíamos pensar en términos de Burke *versus* Paine, Malthus *versus* Godwin o More *versus* Wollstonecraft"[24] no deja de constituir una generalización teórica cuya aplicación estricta difuminaría la percepción de rasgos objetivamente esenciales del período tratado: por ejemplo, según veremos, el reconocimiento explícito de muchos de los autores de la época de la existencia de dos bandos enfrentados –por mucho que existieran diversas vías intermedias y opciones individuales-, o la constatación de que tanto *A Vindication of the Rights of Men* de Mary Wollstonecraft (1790) como *Rights of Man* (1791-2) de Thomas Paine y *Vindiciae gallicae* (1791) de James Mackintosh, entre otras obras polémicas, fueron redactados expresamente en respuesta a las *Reflections on the Revolution in France* (1790) de *Sir* Edmund Burke, escrita a su vez de manera explícita contra la aprobación de los eventos franceses por "dos clubes de caballeros en Londres, la Constitucional Society y la Revolution Society"[25]. Parece evidente, en suma, que las visiones ofrecidas por la escuela neomarxista y la revisionista difieren no tanto en lo que se refiere a la caracterización global de la estructura social de la época -pues ambas rechazan conceder un papel protagonista a la clase media- como en la importancia concedida a los movimientos radicales[26]. De hecho, cuando Hill, al analizar los resultados de la "Gloriosa Revolución" señala que "la restauración en 1660 de un Parlamento elegido según la tradicional franquicia

de voto*, de la Cámara de los Lores, la monarquía, y la Iglesia de Inglaterra episcopal, puso fin a la Revolución Inglesa (...) y reafirmó el poder de los 'rectores naturales' del país, las oligarquías terrateniente y mercantil, tanto contra cualquier recrudescencia del absolutismo monárquico con apoyo episcopal (...) como contra una república radical sustentada en un ejército democrático"[27], y que tras ella "la milicia volvió a estar en manos seguras, y desde entonces se empleó fundamentalmente contra cualquier posible amenaza de las clases inferiores"[28], está señalando como factores dominantes en el posterior desarrollo del siglo XVIII exactamente los mismos apuntados por Clark; y éste, a su vez, en su concepto de la "hegemonía patricia" no hace sino recoger la bipolaridad patricios/plebeyos desarrollada por Thompson, crítico igualmente acérrimo de la visión *whig* acerca de "una 'próspera sociedad de consumo' (signifique esto lo que signifique) poblada por 'una gente cortés y comercial'."[29].

Ambas tendencias historiográficas, en fin, coincidirían en buena medida con el diagnóstico que el propio William Blake estableció acerca de los factores hegemónicos en la Inglaterra de su tiempo: "*un Rey, un Dios, una Ley*". Una ley que, como veremos, se hallaba sancionada por la Iglesia de Inglaterra mediante la doctrina de la jerarquización natural de la sociedad, pero era de hecho establecida e incluso ejecutada, con ayuda del clero anglicano, por la nobleza patricia, que ostentaba las magistraturas estatales y locales. Y ambas asimismo admiten –con independencia de la valoración dispar que conceden a su repercusión política- la pujante aparición desde 1780 de movimientos radicales que, utópicos o no, creían posible el derrocamiento de la estructura oligárquica, y cuyos intentos de reforma, por lo demás, no parecen haber sido tan "triviales" a los ojos de las clases dominantes, pues, según el propio Clark admite, los temores despertados en el obispo Law ante las revueltas Swing de 1822, que consideraba "una amenaza nueva, más allá del mero desorden" ("a new threat, beyond mere disorder"), no eran en realidad tan nuevos, pues "el nexo social del antiguo orden se había visto amenzado ya con anterioridad, especialmente en la década de 1790"[30]. En ese germen de insurrección y esperanzas reformistas, en fin, y en la confrontación y el repudio contra las clases dominantes, germinó el arte visionario de William Blake. Comprender su obra, pues, exige necesariamente conocer las realidades de la Inglaterra de su

* En el siguiente apartado estudiaremos brevemente la composición del Parlamento y los sistemas de elección, absolutamente dominados por las clases dirigentes, que apenas cambiaron hasta mediados del siglo XIX.

tiempo, pero, insistamos en ello, exige sobre todo "reconstruir" la propia percepción blakeana de aquellos acontecimientos. Sólo así resultará posible entender el proceso por el que, de forma paulatina, la crítica a la injusticia social en todos sus aspectos –opresión oligárquica y religiosa, industrialismo deshumanizador, expansión imperialista…- sería anudada por Blake en torno a un eje central: la deshumanización básica surgida de la separación sujeto-objeto y la concepción mecanicista del mundo, cuyo entramado de ruedas y engranajes, reguladas por la "mano invisible" de Urizen y materializadas en un código pétreo de leyes físicas y morales, se extendía desde los vastos dominios de la cosmología a las más recónditas factorías del Imperio Universal.

II.1.3. Marco histórico.

II.1.3.1. La "Gloriosa Revolución" y los disidentes.

En un primer momento, podría parecer sorprendente que, con objeto de estudiar los acontecimientos y conflictos políticos acontecidos en en el período 1790-1832, sea preciso remontarse nada menos que un siglo atrás. Esta mirada retrospectiva, sin embargo, resulta imprescindible, pues, según hemos observado, en el período l646-1688 se determinaron los dos "bandos" (permítasenos, por el momento, esta simplificación esquemática) que volverían a enfrentarse, en torno a cuestiones ideológicamente similares pero enmarcadas dentro del nuevo orden económico industrial, a fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Aunque el término "Gloriosa Revolución" se reserva en la historia inglesa para la llamada "revolución de 1688", en sentido general suele aplicarse la denominación "Revolución Inglesa" para definir un período prolongado de guerras internas religiosas y sociales marcado por varias fechas decisivas: la ejecución del rey Carlos I en l649, que puso fin a la guerra civil entre el Parlamento y el soberano, dando paso al "gobierno puritano" y el protectorado militar de Oliver Cromwell hasta su muerte en 1658; la restauración monárquica de 1660, en la figura de Carlos II; y, tras un nuevo período de enfrentamientos entre el Rey y el Parlamento, apoyado ahora decididamente este último por el episcopado anglicano, la deposición del rey Jacobo II y, por invitación oficial de los representantes parlamentarios, el ascenso al

trono en 1688 de María, hija de Jacobo, y Guillermo de Orange, quienes juraron gobernar "de acuerdo con los estatutos convenidos", es decir, la célebre *Bill of Rights* (Declaración de Derechos) que establecía las relaciones entre la Corona y el Parlamento. Analicemos pues, brevemente, los hechos determinantes de cada uno de estos periodos, y las consecuencias que su resolución final tuvo para el desarrollo posterior de la sociedad inglesa.

Para entender el proceso histórico que llevó a la ejecución de Carlos I es preciso considerar, por un lado, las peculiares relaciones entre el Rey y el Parlamento, institución esta última entre cuyas teóricas prerrogativas se encontraba el derecho de controlar los gastos extraordinarios del Reino en cuestiones de política exterior; y, por otro, el enfrentamiento sostenido entre la Iglesia de Inglaterra (cuyos miembros fueron llamados "anglicanos" a partir del siglo XIX), episcopaliana, ceremonial y decidida partidaria por entonces del "derecho divino de los Reyes", y los sectores presbiterianos y puritanos (término empleado por primera vez hacia 1570, quizá en recuerdo de los dirigentes "puros" del catarismo), quienes sostenían que nada en la *Biblia* establecía ese derecho y se oponían radicalmente a "las ceremonias y el gobierno de la Iglesia por el Rey y los obispos"[31], que consideraban remanentes del catolicismo. A grandes rasgos, la situación evolucionó de acuerdo con la máxima del anterior monarca, Jacobo I, quien había afirmado que "sin obispos no hay Rey ni nobleza"[32]; en su intento de imponer su autoridad al parlamento Carlos decidió, apoyado por el arzobispo Laud, imponer en todo el reino el ceremonial anglicano, lo que provocó el alzamiento de los escoceses y, aprovechando la subsecuente confusión, una rebelión irlandesa. Consecuencia de todo ello fue el estallido de la guerra civil, que enfrentó al partido real, apoyado por la Iglesia establecida y la parte de la nobleza más apegada al monarca, y el partido parlamentario, entre los cuales se encontraban también numerosos nobles y hacendados que buscaban mayor libertad comercial, así como una multitud de radicales presbiterianos y puritanos que formaban el grueso del ejército. Auxiliados por los escoceses, los parlamentarios consiguieron la captura del Rey en 1647, pero no por ello la situación dejó de ser confusa: la victoria había correspondido de hecho al ejército, "hogar de un individualismo religioso opuesto tanto a la uniformidad presbiteriana como a los obispos anglicanos"[33], y éste, tras derrotar a sus antiguos aliados escoceses, expulsó del parlamento a realistas, anglicanos y presbiterianos, ejecutó a Carlos I en l649, proclamó a Inglaterra Estado Libre y

Commonwealth, y, finalmente, disolvió el parlamento estableciendo el protectorado militar de Oliver Cromwell.

La década de gobierno puritano en Inglaterra ha sido definida por Cristopher Hill, según ya señalamos, como un intento de "poner el mundo cabeza abajo" que, dada la composición del ejército -escindido entre los comandantes aristocráticos y conservadores y el contingente multiforme de los *levellers*- y las divisiones políticas y religiosas entre los propios puritanos, se vio irremediablemente abocado al fracaso. En realidad, incluso dentro de los propios *levellers* existían claras divergencias, pues mientras muchos de ellos eran pequeños propietarios que no deseaban en absoluto la eliminación de la propiedad privada, sino que simplemente abogaban por una mayor representación popular y se oponían a la política de cercamientos, los sectores más radicales agrupados en torno a John Lillburne elaboraron en 1646 una propuesta constitucional, *An agreement for the people*, donde, además de proponer la supresión de la monarquía y de la Cámara de los Comunes, abogaban por la concesión del derecho de voto a todos los varones adultos libres[34], la libertad de culto y expresión, la convocatoria anual de elecciones y la supresión de los impuestos para quienes poseyeran ingresos inferiores a 30 libras anuales. Pese a que la mayor parte de estas propuestas fueron rechazadas en los Debates de Putney debido a la presión de los comandantes del ejército, la propia dinámica de la guerra llevó al gobierno de Cronwell, opuesto a la eliminación de la franquicia pero necesitado del apoyo de los soldados rasos, a aceptar una tolerancia religiosa -ejemplificada por Milton en su *Areopagitica* (1647), donde defendía la separación entre Iglesia y Estado y la libertad de culto excepto para los católicos, precisamente por no ser éstos una religión sino "un principado romano"- que contradecía implícitamente la noción calvinista de predestinación[35], y permitió el desarrollo de sectas radicales, conocidas como Independientes y unidas en general por sus tendencias congregacionalistas y republicanas, tales cual los *diggers* ("cavadores" o "destripaterrones"), que exigían una revolución agraria y la abolición de la propiedad privada, los *ranters* ("oradores" o "aulladores"), quienes negaban la noción de pecado, o los *seekers* ("buscadores"), cuyo individualismo les impedía aceptar ninguna secta constituida.

El influjo de los *levellers* y su presión sobre el gobierno puritano logró en los años siguientes, pese a la condena por rebelión de varios de su líderes, una serie de medidas que hoy semejan cuando

menos extraordinarias. Así, por ejemplo, se abolieron los tribunales eclesiásticos, se permitió el matrimonio civil, se impulsó la creación de jurados populares para evitar la corrupción habitual de la justicia en manos de los "jueces locales" aristocráticos, se instauró el inglés como unica lengua jurídica a fin de hacer los juicios accesibles al pueblo, y se permitieron la libertad de imprenta y la libertad de conciencia en la interpretación de la ***Biblia***. Esto dio pie a la publicación de un extraordinario número de panfletos en los que, por ejemplo, el líder *digger* Gerard Winstanley pudo escribir: "Las leyes de la monarquía se han escrito siempre contra aquellos actos hacia los que mayor inclinación mostraba el pueblo (...) no son sino yugos y cadenas mediante los que una parte del pueblo es esclavizada por otra", llegando a preguntarse si "aquellas leyes que no están fundadas en la equidad y la razón, y no conceden una libertad universal a todos (...) ¿no deberían ser cercenadas junto con la cabeza del Rey?"[36].

Estas afirmaciones extremistas fueron rápidamente utilizadas por los conservadores para, apoyándose en la noción calvinista de que la mayoría de los hombres están predestinados al pecado, afirmar que la tolerancia sólo podía conducir al escepticismo y el ateísmo, y la democracia a la herejía. En realidad, la cuestión subyacente era de índole económica, y radicaba en las pretensiones radicales de eliminar o al menos reducir las franquicias electorales -por las que sólo aquellos individuos con unas propiedades y ganancias considerables tenían derecho a votar a los miembros del Parlamento-, lo que podría haber duplicado o incluso cuadruplicado el número de votantes, hecho inaceptable para la aristocracia terrateniente y la oligarquía comercial. Así, tras la muerte de Cromwell, el influyente reverendo Richard Baxter, un antiguo defensor de la eliminación de los obispos unido ahora a las filas conservadoras, dejó claro que "la cuestión no es si debe haber obispos o no, sino si debe haber o no disciplina", pues "que el voto mayoritario del pueblo sea habitualmente justo y beneficioso es casi imposible"[37]. La suerte, en suma, estaba echada, y los "elegidos de Dios" se aprestaban a recuperar el poder, como de hecho ocurrió tras la toma de Londres por el general Monck y el establecimiento en 1660 de un nuevo Parlamento, el cual "proclamó que 'de acuerdo con las antiguas y fundamentales leyes del Reino, el gobierno está y deberá estar compuesto por el Rey, los Señores y los Comunes', y que Carlos II había sucedido a su padre en el trono"[38]. A raíz de ello, punto en el que coincidirían tanto Hill como Clark, la restauración en el poder de la clase dirigente tradicional era un hecho consumado, lo que comportó además una tendencia de la ley "a mostrarse cada vez más despiadada en la protección de la propiedad

privada"[39]. Los años de gobierno de Carlos y de Jacobo II no constituyeron, en definitiva, sino un vano intento por su parte de restaurar el absolutismo, frente a la alianza ya claramente establecida entre la aristocracia terrateniente y la Iglesia de Inglaterra, cuyo dominio absoluto sobre el Parlamento se tradujo en la eliminación del mismo de todos los presbiterianos y puritanos, y en la expulsión de una quinta parte de los clérigos de sus cargos eclesiásticos, fuente de la que surgirían las iglesias Disidentes o Inconformistas. Así, el vano intento del monarca de favorecer la tolerancia religiosa –en busca de apoyos políticos- fue contestada con la aprobación parlamentaria de la *Test Act* contra toda heterodoxia religiosa, y las pretensiones de Jacobo II de aplicar su derecho de suspender las leyes y elaborar una Declaración de Indulgencia para disidentes y católicos supuso el fin de su reinado. Enfrentado al Parlamento y al pueblo –convenientemente agitado bajo la amenaza del papismo- hubo de huir a Francia, lo que permitió su deposición bajo la acusación de "gobierno arbitrario", el ascenso al trono en 1688 de Guillermo y María y su acatamiento de la *Bill of Rights*.

No podemos aquí realizar un análisis mínimamente riguroso acerca de la *Bill of Rights* o Declaración de Derechos, que en la práctica concedía todas las prerrogativas a un Parlamento dominado absolutamente por la oligarquía terrateniente y mercantil. Como señala Miguel Artola, constituye "un conjunto de normas destinadas a limitar el poder de la corona. El único derecho individual que en él se menciona es el de elevar peticiones <que es un derecho de los súbditos presentar peticiones al Rey> y, para los súbditos protestantes, la facultad de tener armas para su defensa personal"[40]. Añadiremos simplemente, para una mejor comprensión de los acontecimientos posteriores, que, según enfatizaría un siglo después Edmund Burke, la Declaración excluía cualquier "supuesto derecho a elegir a nuestros representantes"[41] y se fundamentaba en establecer el derecho a la propiedad privada hereditaria (sancionado asimismo por Locke en su *Segundo Tratado* e incluso en la *Carta sobre la Tolerancia*: "estimo que los intereses civiles son la vida, la libertad, la salud, el descanso del cuerpo y la posesión de cosas externas, tales como dinero, tierras, casas, muebles y otras cosas semejantes"[42]), y en la asunción de la doctrina de la jerarquización natural de la sociedad, fundamentada sobre los preceptos anglicanos, que garantizaba el establecimiento del "orden civil" por las clases dominantes: así, no sólo se mantenía la necesidad de una franquicia para acceder al Parlamento, sino también para poder formar parte de un jurado, y por medio de la *Toleration Act* (1689), si bien se estableció la libertad de culto en condiciones

restringidas para los disidentes, estos quedaron excluidos del acceso a cualquier cargo público. Quizá por su plena identificación con ella, en fin, François Guizot, ministro de Luis Felipe de Francia y acérrimo adversario de todo reformismo parlamentario y social, supo definir la revolución "aristocrática" de 1688 en términos no por idílicos menos ajustados: "En 1688 fue particularmente cuando la nación inglesa recogió el fruto de esa feliz combinación de jerarquía y armonía en el orden social (...) Las mismas influencias que acometieron la empresa fueron las que la contuvieron en sus justos límites y supieron consolidarla. La causa del pueblo inglés, triunfando por mano de la aristocracia, es lo que da carácter de grandiosidad a la revolución de 1688 y lo que le aseguró desde sus primeros pasos garantías para el porvenir."[43]

Atrás quedaban, pues, las demandas ejercidas en las décadas de l640 y l650 por las facciones más radicales de los *levellers:* aserción de los derechos naturales del hombre a la libertad, la igualdad, el autogobierno, la propiedad de la tierra, el trabajo, etc, que no pueden por menos que producir cierto asombro si consideramos cuántos siglos deberían pasar aún para que tales derechos fueran recogidos en las modernas constituciones. Muchas de sus propuestas, sin embargo, permanecieron latentes en pequeños grupos de disidentes religiosos y librepensadores, y renacieron, prácticamente en los mismos términos, en la década de 1790. Esto nos permite no sólo comprender que "si algunos de los jacobinos londinenses mostraron una sorprendente falta de preocupación ante la ejecución de Luis y María Antonieta, se debió a que recordaban como sus propios predecesores habían ya ejecutado a un rey"[44], sino también entender ciertas actitudes subyacentes en los autores románticos, pues, nos recuerda Hill, "no fue accidental que radicales como Blake, el primer Wordsworth y Shelley volvieran la vista a Milton en busca de inspiración poética, de igual forma que los seguidores de Wilkes y los Cartistas la volvieron hacia los radicales de la Revolución Inglesa en busca de inspiración política para su enfentamiento con los herederos del consenso de 1688"[45].

Tampoco cabe sorprenderse, en fin, de que las propuestas y la sombra de los *levellers* reaparecieran continuamente en las revueltas populares producidas entre las décadas de 1790 y 1840. Que esa influencia fue persistente queda ejemplificado en tres testimonios de diverso signo: en 1790, atemorizado ante la posibilidad de una revuelta democrática en Inglaterra, Edmund Burke escribía: "quienes intentan igualar, nunca equiparan (*those who attempt to level, never equalise*) (...). Los

igualadores (*levellers*), por tanto, sólo alteran y pervierten el orden natural de las cosas" (v. supra nota II.237); en l792, la primera organización antijacobina fundada en Londres recibió el nombre de Asociación para preservar la Libertad y la Propiedad contra Republicanos e Igualadores (*Association for Preserving Liberty and Property against Republican and Levellers*); mucho más concisa y coloquialmente, los trabajadores insurrectos de Pentridge en 18l7, que se llamaban a sí mismos los Regeneradores, cantaban: "la Nivelación (*Levelution*) ha comenzado"[46]. Ni fue tampoco accidental, claro está, que las ideologías conservadoras del XVIII y el XIX pusieran su mayor empeño en mantener y justificar la doctrina de la jerarquización y orden natural de la sociedad sancionada por la Iglesia de Inglaterra y la *Bill of Rights*, adaptándola a la nueva situación e identificando literalmente el papel ordenador de la divinidad con la "mano invisible" del mercado, garante de la estratificación económica y social.

Ahora bien, ¿en qué consistía, a los ojos de las clases dirigentes, ese "orden natural de las cosas" que, de acuerdo con Burke, los rebeldes radicales intentaban subvertir, y cuyos fundamentos Blake atacó en su obra? Para responder a esta pregunta es preciso examinar algunos de los rasgos característicos de la sociedad inglesa del XVIII, cuyo desarrollo siguió las pautas previstas ya en 1671 por el general Monck, convertido por entonces en duque de Albermarle: "Las gentes más pobres y miserables, que no tienen otro interés en la riqueza común sino su propio aliento, son siempre peligrosas para la paz de un reino, y, al no tener nada que perder, se entregan gustosos a cualquier forma de innovación, en la esperanza de ganar algo mediante la ruina de otros hombres"[47]. Ante esto, pensaba, sólo existían dos medidas imprescindibles para el aumento de la riqueza nacional: en el ámbito externo, la expansión colonial y, consiguientemente, la guerra imperialista –que, recordémoslo, constituía para Bacon "como el calor proporcionado por el ejercicio", sirviendo "para alcanzar el imperio y la grandeza" y mantener saludable el cuerpo de la nación, amén de que, en opinión de Locke, cuando era justa, proporcionaba "esclavos (…) por derecho de naturaleza sometidos al dominio absoluto y arbitrario de sus amos" que "no pueden ser considerados como parte de la sociedad civil del país, cuyo fin principal es la preservación de la propiedad"[48]-; y en el ámbito interno, el desarrollo agrícola –que implicaba los cercamientos (*enclosures*)- e industrial a fin de crear empleo y mano de obra barata. Tales serían, en definitiva, las líneas de actuación predominantes en la siguiente centuria.

II.1.3.2. El sistema parlamentario: alianza entre monarquía, oligarquía e Iglesia de Inglaterra. Orden divino y jerarquización natural.

Que el sistema parlamentario inglés no era en absoluto representativo de la voluntad popular es algo que no escapó a los observadores extranjeros, ya fuera a sus panegiristas, como Jean Luís de Lolme –"por lo que toca al común del pueblo (...) nunca interviene en la decisión final de ningún asunto público, y no concurre expresamente a apoyar las medidas que haya que tomar"[49]-, o, desde una perspectiva mucho más crítica, Immanuel Kant**:** "Otro silenciamiento, legalmente ordenado, si bien fácilmente perceptible, es el que se refiere a la verdadera naturaleza de su constitución política. Sería vejar la majestad del pueblo británico decir que vive bajo una *monarquía absoluta*, así que se pretenderá que se trata de una constitución que *limita* la voluntad del monarca por medio de las dos cámaras, representantes del pueblo, cuando todo el mundo sabe que el influjo de esa voluntad sobre los representantes es tan grande e indefectible que aquellas cámaras no acuerdan nada más que lo que ella quiere y propone por medio de sus ministros; y que también, de vez en cuando, propone algo que sabe le será discutido y hace que se le discuta (por ejemplo, la trata de negros), para así dar ocasión a una aparente libertad del Parlamento. Esta figuración de la índole de la cosa tiene el efecto de que no se indaga la constitución verdaderamente jurídica; porque se entiende haberla encontrado ya en el ejemplo que se tiene delante, y una publicidad engañosa embauca al pueblo con el espejismo de una *monarquía limitada* por una ley que parte de él, cuando la realidad es que sus representantes, ganados por el soberano, lo sometieron secretamente a un *monarca absoluto*."[50]. Aun cuando la observación de Kant resulta pertinente en cuanto a la inexistencia real de "representantes del pueblo", se equivoca, sin embargo, en su consideración de la soberanía británica como una monarquía absoluta. Pese a sus prerrogativas, la Corona constituía más bien un elemento de cohesión dentro del poder ostentado por la clase dirigente, pues, en palabras de Eric J. Evans, "los deseos de la Cámara de los Comunes y de la Cámara de los Lores eran los únicos que el monarca debía prudentemente tener en cuenta; los del electorado no importaban en absoluto", y "a medida que el derecho del Rey a colocar a sus favoritos en posiciones influyentes mediante un sistema de 'patronazgo' decayó a fines del siglo XVIII, el poder real comenzó a declinar"[51]. No es de extrañar, por tanto, que el sistema británico de la época haya recibido calificativos como los de "oligarquía" o "aristocracia absoluta", pues "durante los cien años posteriores a

1688, este compromiso –la oligarquía de la propiedad terrateniente y comercial- no fue desafiado, pese a la creciente trama de corrupción, sobornos e intereses”[52].

Las bases de esta absoluta opresión social, cuyos fundamentos serían desvelados por Thomas Paine a principios de la década de 1790, resultan patentes en la siguiente síntesis de Woodward acerca de la composición del Parlamento –es decir, la Cámara de los Comunes- y del sistema de elección por el que tales supuestos “comunes” eran elegidos: “La representación parlamentaria se basaba en un antiguo sistema de franquicias y en una caduca distribución de los escaños; en Inglaterra se asignaban 403 escaños entre 203 ciudades y distritos: en 1760, sólo 22 de esos distritos tenían más de mil electores y muchos de ellos menos de 400. Las votaciones eran públicas: los electores de los distritos vendían sus votos, y los electores de los condados juzgaban más provechoso votar según los deseos de sus amos. La Corona, a través del Tesoro, controlaba alrededor de 30 distritos, donde los nombramientos para el puesto de aduanas y otros semejantes aseguraban la mayoría. Los propietarios de tierras controlaban muchos más escaños (…). Menos de 3000 votantes –la mitad votantes *faggot* creados por los terratenientes- elegían a todos los miembros del condado escocés”[53].

Quizá sea conveniente precisar aquí que la llamada “franquicia” de voto se remontaba a un Acta del Parlamento de 1430, en virtud de la cual existían dos tipos de distritos electorales: los condados (*counties*) rurales, en los que era preciso ser un varón propietario de tierras que rentaran 40 chelines al año para tener derecho a dicho voto; y las ciudades (*boroughs*), donde las cualificaciones exigidas para el voto, señala Eric J. Evans en su influyente estudio *The Forging of the Modern State*, variaban enormemente “desde un pequeño puñado, como Westminster, Preston y Coventry, donde la mayoría, si no todos, de los varones adultos poseían derecho a voto, al grupo enormemente mayor en que el número de votantes era inferior a cien”[54]. Además, incidiendo en lo arriba apuntado por Woodward, el Parlamento no reflejaba en absoluto la distribución de la población, concediendo total predominio al sur de Inglaterra, controlado por el gobierno; a las zonas rurales, donde las posibilidades de acceder al voto de acuerdo con las condiciones de franquicia eran nulas para la ingente mayoría de sus habitantes, y las elecciones se manipulaban fácilmente mediante los citados votantes *faggot* –arrendatarios a los que el terrateniente cedía temporalmente la tierra para que pudiera votar, evidentemente según los dictados de su amo-; y,

por último, a las pequeñas villas controladas por un terrateniente, los *rotten-boroughs*: "Cornualles aportaba cuarenta y cuatro miembros al Parlamento de Westminster (uno menos que Escocia); Lancashire, en pleno desarrollo de su revolución industrial, sólo catorce; Birmingham, Leeds, Manchester o Sheffield, ninguno (...)". La elección de los parlamentarios en las pequeñas villas, en fin, estaba totalmente dominada por el hacendado o patricio local, y "la votación efectiva carecía de sentido ya que el burgo se encontraba enteramente a disposición de un individuo", hasta el punto de que " entre 1784 y 1831, poco más de un tercio de las elecciones fueron llevadas a cabo"[55]. Por otra parte, para poder ser miembro del Parlamento se exigían unos ingresos anuales de 600 libras en los condados, y 300 en las ciudades, lo que prácticamente –excepto, según veremos, en casos excepcionales como ciertos distritos londinenses- implicaba que la llamada Cámara de las Comunes estaba de hecho vetada al pueblo. Cabe así explicar lo que Evans ha señalado como "la paradoja del predominio de la Cámara de los Comunes en una era de oligarquía aristocrática": sencillamente, "la composición de dicha Cámara estaba en su mayor parte determinada por el patronazgo de los grandes terratenientes. Los Comunes no eran elegidos democráticamente"[56].

Las conclusiones que cabe extraer de esta breve reseña histórica son evidentes. El carácter supuestamente representativo de los Comunes era una pura ficción: "La Sociedad de Amigos del Pueblo que propugnaba una reforma parlamentaria observó en 1793 que una mayoría de los miembros del Parlamento inglés eran elegidos por apenas once mil personas. Dado que la población de Gran Bretaña casi se quintuplicó entre 1700 y la *Great Reform Act* de 1832, mientras que el número de votantes en la mayoría de las ciudades permanecía estático, las perspectivas de una elección democrática retrocedían más que avanzaban. En 1780 es dudoso que uno de cada ocho ingleses tuviera derecho a voto; en cualquier otro lugar de Gran Bretaña la proporción era mucho menor"[57] . Esta genuina oligarquía, en fin, no disminuyó su poder con el paso de los años, sino más bien al contrario; aproximadamente la mitad de los integrantes de la Cámara de los Comunes entre 1790 y 1832 eran descendientes de miembros anteriores, y en 1833 nada menos que 217 "representantes del pueblo" eran hijos de pares o barones. Por lo que respecta a los nuevos miembros, la gran mayoría provenían de las filas de la banca o el comercio, nuevos ricos nacidos a la sombra del creciente desarrollo urbano que eran aceptados siempre y cuando compraran propiedades rurales.

Todo este poder hubiera sido imposible de mantener sin la cooperación decidida de la Iglesia de Inglaterra, a la que el gobierno concedía extraordinarios privilegios, y que, consiguientemente, desarrolló una teología política encaminada a la defensa del orden establecido: "la religión proporcionada en las parroquias de la Iglesia Establecida estaba concebida para no alterar la paz. Un portavoz representativo fue el obispo William Warburton, quien en la década de 1730 escribió un libro defendiendo la 'alianza' entre el Estado y la Iglesia de Inglaterra, establecida por el Estado, porque aquélla constituía la más extensa y útil institución en la enseñanza de las bases religiosas de la moralidad"[58]. La doctrina que sustentaba dicha moralidad, por supuesto, no era otra que la de la jerarquización natural de la sociedad: es decir, la afirmación de la existencia de una desigualdad natural en el orden social, establecida por Dios y poseedora de rasgos inmutables, por lo que todo intento de subvertir dicho orden debería ser radicalmente reprimido por las autoridades civiles. Entre los más prominentes defensores de esta teoría cabe citar a George Horne, vicecanciller de la Universidad de Oxford, Deán de Canterbury desde 1780 y finalmente obispo de Norwich (1790), cuyo sermón "*The Origin of Civil Government*" del 2 de marzo de 1769 afirmaba: "la existencia de una íntima conexión entre la religión y el gobierno; que el segundo emanaba originalmente de la misma fuente divina que el primero (…); que el estado de naturaleza era un estado de subordinación, no de igualdad e independencia, que jamás poseyó la humanidad ni llegará nunca a existir; y que el magistrado civil es el ministro de Dios para nuestro bien."[59]

Ciertamente, Horne pertenecía a la facción más conservadora del anglicanismo, cercano a la posición *tory* y a las tesis absolutistas defendidas por Richard Filmer en su *Patriarca*. La doctrina de la desigualdad natural de la sociedad, sin embargo, podía muy bien apoyarse en el supuesto gran crítico de Filmer, John Locke, quien, a fin de cuentas, había matizado cuidadosamente su afirmación de que "todos los hombres son iguales por naturaleza" advirtiendo que "no quiero que se entienda que estoy refiriéndome a toda clase de igualdad. La edad o la virtud pueden dar a los hombres justa precedencia; la excelencia de facultades y de méritos puede situar a otros por encima del nivel común; el nacimiento puede obligar a algunos, y los compromisos y el beneficio recibido pueden obligar a otros a respetar a aquéllos a quienes la naturaleza o la gratitud o cualquier otro signo de respetabilidad hace que se les deba sumisión..."[60]. Virtud, excelencia, nacimiento y respetabilidad por un lado; obligación y sumisión por el otro. No es extraño, en fin, que aquellos sectores del anglicanismo más afines al pensamiento lockeano

mantuvieran tesis en último extremo similares a las de sus correligionarios conservadores, en particular cuando la agitación social comenzó a extenderse en la década de 1780. Así, mientras el *tory* Horne advertía en 1783 de que "los políticos deberían ser extraordinariamente cuidadosos a la hora de difundir principios que podrían estimular a los rangos subordinados de la sociedad descontentos con sus condiciones, y deseosos de aspirar a aquello para lo que no fueron diseñados por la Providencia"[61], Richard Watson, obispo de Llandaf de 1782 a 1816, que se describía a sí mismo como un *whig* cristiano y era un reconocido discípulo de Locke, no dudaba en 1793 en recopilar varios de sus sermones en el opúsculo "*The Wisdom and Goodness of God, in having made both RICH and POOR*" ("*Sobre la sabiduría y bondad de Dios en haber creado tanto ricos como pobres*"), cuyo título bastó para persuadir a William Blake de que "*éste debe ser un libro perverso y blasfemo*"[62]. Otro anglicano moderado, Edward Tatham, rector del Lincoln College, escribía en 1791 a Edmund Burke: "en la subordinación y gradación de personas y derechos consisten la salud y vida mismas de todo estado bien constituido", pues "en este compromiso político, establecido no por la sabiduría o la voluntad del hombre, sino por la mano invisible de la Providencia, cada hombre se mueve en aquella esfera de la existencia, sea alta o baja, en la que esa Providencia, no su propia elección, lo ha situado por nacimiento"[63].

Las tesis de la jerarquización natural de la sociedad, en cualquier caso, no se limitaban a los representantes oficiales del anglicanismo, sino que permeaban toda la "sociedad culta" de la época, gracias en gran medida a la enorme influencia de los miembros fundadores del Literary Club, cuyo ideario estético atacaría tan denodamente Blake (v. Apartado V.3.1): el pintor y caballero Joshua Reynolds; el doctor Samuel Johnson -de quien su biógrafo Boswell destacaba su inflexibilidad en "el mantenimiento de las obligaciones de la piedad y la virtud, tanto por su respeto al orden de la sociedad como a su veneración por la Gran Fuente de todo orden"[64]–, ardiente defensor de que "aumentar los salarios de los jornaleros es erróneo: pues no sólo no les hace vivir mejor, sino que los vuelve perezosos, y la pereza es algo muy malo para la naturaleza humana"[65]; y, por supuesto, Edmund Burke, que, como veremos en un posterior apartado, fue probablemente el más inspirado ideólogo de la paulatina identificación de esa "mano invisible" de la Providencia con las leyes del mercado. Antes de ello es preciso describir brevemente la situación social a la que se vio abocada la sociedad inglesa bajo el yugo de esa "estrategia divina" que, en palabras de Burke, determinaba el lugar de cada individuo en la comunidad "de acuerdo

con el estatus social de sus padres, dotado con todos los beneficios y cargado con todos los deberes de su situación"[66].

II.1.3.3. Pobreza, represión y control social.

> "¿Pero qué hacer si el salario del trabajador resulta corto para su subsistencia, y las calamidades de la época son tan grandes como para amenazar con una hambruna? (...). Ésta es, en ese caso, mi opinión. Cuando sucede que un hombre no está en condiciones de reclamar nada de acuerdo con las reglas del comercio y los principios de la justicia, queda fuera de este ámbito, y entra dentro de la jurisdicción de la caridad. En ese campo el magistrado nada tiene que hacer; su intervención constituye una violación de la propiedad que su oficio le obliga a proteger."
>
> Edmund Burke, *Thoughts and Details on Scarcity*, 1795[67].

> *"La Piedad no sería necesaria*
> *si no hiciéramos a nadie pobre;*
> *y la Misericordia no tendría que existir*
> *si todos fueran tan felices como nosotros."*
>
> William Blake, "*The Human Abstract*", 1795[68].

La cúspide social de la sociedad inglesa, como hemos señalado, estaba ocupada por la nobleza terrateniente, cuya riqueza descansaba en la agricultura, gracias a la cual conseguía la acumulación de capital necesaria para invertir en la incipiente industria, esencialmente manufacturera. El primer efecto evidente de esta dominación fue el incremento de los cercamientos (*enclosures*). Es decir, la conversión de los terrenos comunes en propiedades privadas por medio de leyes promulgadas por el Parlamento, que incluían a menudo pírricas indemnizaciones. Aunque el efecto de los cercamientos sobre la mejora de la producción agrícola británica y la consiguiente disponibilidad de capital es un tema polémico, incluso

aquellos que sostienen que su efecto fue a la larga beneficioso para el país, como Deane y Woodward, admiten que "los cercamientos se llevaron a cabo mediante leyes emanadas del Parlamento, y con un sistema que en todo momento favorecía al terrateniente"[69]; y, aun cuando existía la posibilidad legal de oponerse a las actas de cercamiento, la posibilidad de que fueran aceptadas por los magistrados locales –es decir, los propios hacendados- resultaba ínfima, como revelan las siguientes palabras, recogidas en acta, de *Sir* William Meredith al Parlamento en 1772: "Que, atravesando él en cierta ocasión una sala de comités donde se reunía un Comité constituido por un único miembro y un joven escribiente, acertó a oir algo acerca de ahorcamientos; e inmediatamente tuvo la curiosidad de preguntar qué se estaba discutiendo en aquel pequeño Comité que mereciera tal castigo. Se le respondió que era un Acta de Cercamiento, la cual afectaba a gran número de ciudadanos pobres que se oponían a la Ley; que temían que esos ciudadanos obstruyeran la ejecución del Acta, y que por tanto se introducía esta cláusula para declarar reo de crimen capital a cualquier persona que así lo hiciera". En consecuencia, señala Porter, hubo tres grandes grupos enormemente perjudicados: los pequeños granjeros independientes, que vieron impedido su acceso a complementos vitales para su subsistencia, como la caza, la leña y el forraje; los trabajadores asalariados de las granjas, que por tradición mantenían algunos animales y gavillas en los terrenos comunales; y, sobre todo, los cultivadores estacionales. Así, lo que pudo ser beneficioso a la larga para el desarrollo de la economía capitalista, constituyó "una patada en la boca para muchos trabajadores rurales"[70], motivando que, tanto en el medio rural como el urbano, la mayor parte de los trabajadores dependieran de los salarios y de las exiguas ayudas de la *Poor Law* –administradas por las parroquias anglicanas- como medio único de subsistencia.

La mayor parte de los historiadores coincide en que la consecuencia general de esta situación, extendida al ámbito urbano mediante las leyes draconianas que regían el trabajo en factorías y manufacturas, fue un aumento general de la desigualdad entre propietarios y trabajadores, especialmente a partir de las décadas finales del siglo XVIII. Según E. A. Wrigley, "hay razones para pensar que la renta real per cápita de la mayoría de la población se encontraba, en el mejor de los casos, estancada entre 1770 y 1820 más que en cualquier otro período desde las primeras décadas del siglo XVII. La valoración de los salarios reales está llena de problemas conceptuales, dificultades técnicas y deficiencias de los datos empíricos, pero hay un acuerdo considerable sobre la ausencia de testimonios convincentes de

mejora durante este medio siglo, en contraste con la primera mitad del XVIII o la segunda mitad del XIX"[71], afirmación corroborada por Evans -"la mayor parte de los trabajadores rurales vieron sus condiciones de vida deterioradas desde la década de 1780 al menos hasta de la de 1850"[72]- y, en una reciente obra de síntesis, por Sarah Lloyd: "si bien las acusadas diferencias en los salarios según la ocupación, el género y la región, al igual que la disparidad entre la experiencia y las estadísticas de la pobreza, hacen difícil cualquier generalización, los pobres vivían probablemente peor en el tránsito al siglo XIX que treinta años antes. En los distritos agrícolas del Sur, aquellos que habían sido relativamente bien pagados a mediados del XVIII se vieron particularmente afectados por el descenso del nivel de vida. A diferencia de las áreas agrícolas de la Inglaterra septentrional, no existía una fuente alternativa de empleo en las manufacturas que permitiera mantener el nivel de los salarios o estimular la emigración, y a lo largo de este período las fluctuaciones estacionales de la demanda de trabajo dejaban a muchos en condiciones extremadamente duras durante el invierno"[73]. La pobreza rural en las zonas agrícolas del Sur, bien conocidas por Blake gracias a sus paseos por Surrey, tenía su equivalente en las urbes y de manera muy especial en la gran metrópolis londinense, si bien "los pobres urbanos experimentaban un ciclo de pobreza diferente, marcado por penurias extremas durante las depresiones comerciales y una gran vulnerabilidad al aumento de los precios alimentarios"[74], lo que provocó períodos de auténtica hambruna manifestada en motines y desórdenes.

Como medio de evitar insurreciones debidas al descontento popular, el estado había desarrollado y fortalecido a lo largo de los siglos XVII y XVII una amplia red de instituciones de beneficencia privada –asilos, *workhouses*, escuelas para pobres, etc…-, tendente a asegurar el mantenimiento del orden y la jerarquización sociales. El eje de esta política fue la *Poor Law*, sistema tributario parroquial para la ayuda de pobres, enfermos y desposeídos, cuyas sucesivas enmiendas –que impedían, por ejemplo, que pudieran beneficiarse de ella quienes no estuvieran registrados en una parroquia (*Settlement Act*)- dejaron en manos de los párrocos y magistrados locales la distribución de las ayudas, de manera que "cada parroquia o unión seguía su propia política respecto a la *Poor Law*"[75], al tiempo que garantizaban el bajo nivel de los salarios y, consiguientemente, el control social y la dependencia de pobres y trabajadores respecto al patronazgo aristocrático. Las líneas maestras de esta política deben remontarse una vez más a la alianza establecida en 1688 entre Iglesia y Estado, y resultan

perfectamente ejemplificadas en el conjunto de iniciativas adoptadas por John Locke, según su biógrafo Maurice Cranston, durante su reorganización del Board of Trade: "Uno de los deberes del Consejo consistía en investigar el desempleo y la *Poor Law*. El plan concebido por Locke para la reforma de dichos campos constituye un documento revelador, mostrando que considera la pobreza no como una desgracia sino como un signo de debilidad moral. El desempleo, escribió Locke, se debía 'a la relajación de la disciplina y la corrupción de las costumbres', y el primer paso 'para poner a los pobres a trabajar' sería el cierre de las 'cervecerías innecesarias'. A continuación, recomendaba que cualquier hombre sorprendido mendigando debería, si tenía menos de cincuenta años, ser enviado durante tres años al servicio naval, y, en caso de que superara dicha edad, condenado a tres años de prisión y trabajos forzados. Las mujeres halladas mendigando podrían tener, sugería, sentencias más leves, pero tanto chicas como chicos menores de catorce deberían ser 'concienzudamente azotados'."[76].

No menos contundentes, señala Cranston, eran los planes de Locke para evitar la pretensión de que los "vagos" carecieran de trabajo. Primero, deberían ponerse a trabajar con patronos privados por un salario inferior al habitual, bajo amenaza de prisión. "En segundo lugar, deberían establecerse en todas las parroquias escuelas para pobres que capacitaran a madres e hijos para trabajar productivamente. Como dieta económica para los niños, Locke recomendaba pan, suplementado en las épocas frías con 'un poco de agua con cereales; pues el mismo fuego que calienta la habitación serviría para hervir un tazón'. De esta forma, 'considerando todas las ganancias proporcionadas por un niño desde los tres a los catorce años de edad, su alimentación y enseñanza durante ese tiempo no costaría nada a la parroquia', en lugar de las cincuenta o sesenta libras que le costaba con la *Poor Law* vigente"[77]. Otra ventaja, añadía Locke, es que así podía obligárseles a acudir a la iglesia cada domingo, garantizando su educación religiosa y su conformidad con el plan divino.

Independientemente de que la imagen que emerge de estas afirmaciones nos aleja considerablemente una vez más de la visión "filantrópica" de Locke tan cara al liberalismo inglés, su contenido es fiel reflejo de las tendencias políticas que marcarían durante todo el siglo XVIII la actuación de la alianza Iglesia-Estado, cuyas clases dirigentes estaban convencidas, al igual que Locke, de que los "trabajadores" (*working men*) eran un sector que, por su inferioridad natural, debía ser excluído de las

labores de gobierno, y, en general, "de las plenas responsabilidades y privilegios de la sociedad política"[78]. Consiguientemente, la beneficencia ofrecida a los pobres –cuya existencia, por lo demás, se aceptaba como un hecho necesario para el orden social- y, en general, a la clase trabajadora, no debía ir más allá de garantizar la existencia a bajo costo de una reserva de mano de obra barata indispensable para la prosperidad general del Reino, y su educación debía restringirse cuidadosamente a las capacidades manuales necesarias para su oficio y la asimilación de los principios morales y religiosos que fundamentaban el orden social.

Sobre estos dos factores, en suma, control de la educación y política penal represiva, se cimentaba el mantenimiento de la estructura social inglesa. Quizá el ejemplo más representativo de su interacción sea la *workhouse*, concebida a un tiempo como lugar donde, a cambio de alojamiento y comida y ocasionalmente un pequeño estipendio para sus gastos, se proporcionaba trabajo y una mínima instrucción a los pobres del lugar, y como centro correccional de vagos y pequeños maleantes. La dureza de las condiciones de vida impuestas en estos centros –donde el horario de trabajo oscilaba entre las doce y catorce horas, la obligación de asistencia a los servicios religiosos era absoluta y las penas impuestas, especialmente severas respecto a los delitos contra la propiedad, podían variar desde la administración de latigazos a quien se ausentara sin permiso a los dos meses de prisión por romper una ventana[79]- apenas si se mitigaría incluso tras la reforma de 1834, según reconocía renuentemente en 1860 *Sir* George Nicholls, secretario del Poor Law Board, quien tras advertir que su verdadero nombre era el de "casas parroquiales para pobres", señalaba: "si se añade que estos edificios no siempre fueron construidos para su ocupación actual, sino a menudo alquilados o comprados para la ocasión, por lo general de tamaño insuficiente y deficiente organización, y que su administración estaba sujeta a la negligencia, la arbitrariedad y el fraude, sería casi un milagro que no fueran, según lo antes comentado, focos y fuentes de contagio, y de hecho una especie de casas de la peste donde las enfermedades, morales, sociales y físicas, eran generadas y nutridas, y desde donde se extendían contaminando a los distritos adyacentes"[80].

En el transcurso del siglo XVIII, de hecho, la *workhouse* sólo ocasionalmente acogía a pobres o trabajadores desempleados –quienes tampoco podían muchas veces acogerse a beneficio alguno de la

Poor Law debido a las restricciones impuestas por la *Settlement Act*-, sino que sus principales inquilinos eran enfermos, ancianos, madres solteras y huérfanos. Estos últimos eran a su vez con mucha frecuencia "alquilados" a las factorías textiles, hasta el punto de que se ha estimado que a fines de la década de 1790 un tercio de los trabajadores de las factorías textiles eran aprendices provenientes de asilos y *workhouses*. Las condiciones de trabajo soportadas por estos aprendices, recogidas en los estudios de la comisión Sandler (v. supra nota VII.300), pueden deducirse del hecho de que la *Factory Act* de 1819 "limitaba" su número de horas de trabajo a 12. Tales condiciones de vida entre los niños no resultaban, por supuesto, exclusivas de los huérfanos ni de los trabajadores industriales, y de ello era bien consciente Blake, que en su poema "*The Chimney Sweeper*", perteneciente a las supuestamente "idílicas" *Songs of Innocence*, prestaba su voz al lamento de un niño deshollinador:

> "*Cuando mi madre murió era yo muy joven*
> *y mi padre me vendió antes de que mi lengua*
> *apenas pudiera gritar: limpia, limpia, limpia, limpia.*
> *Así que vuestras chimeneas limpio y en hollín duermo.*"[81]

Pues bien, Martin K. Nurmi ha mostrado lo poco de literario y mucho de literal que hay en la expresión blakeana "*y mi padre me vendió*": "Aunque la edad usual en la cual los niños se convertían en aprendices, o deshollinadores, era de seis o siete años, algunos lo eran a los cinco o incluso a los cuatro. Y la palabra 'vendido' debe ser tomada casi literalmente. A diferencia del aprendizaje habitual, en que la tarifa se pagaba al maestro, la cesión de niños –varones y hembras-a un maestro deshollinador comportaba un pago entre veinte chelines y cinco guineas por parte del maestro al padre, de existir éste, o bien a quien tuviera a su cuidado al niño (…). Cuando el deshollinador de Blake dice 'en hollín duermo', no está hablando metafóricamente. El hollín es su elemento día y noche. No había, ni siquiera temporalmente, algún desahogo, pues los pequeños pasaban a menudo seis meses sin lavarse"[82]. Destrozada su infancia, no lo estaba menos su futuro: al cabo de siete años, cuando su supuesto aprendizaje había concluido, los niños se encontraban sin oficio alguno, pues estaban demasiado crecidos para trepar por las chimeneas, y con su salud quebrantada por los años pasados entre el hollín: deformaciones de columna y extremidades, insuficiencia respiratoria, el llamado "cáncer de deshollinador"

en el escroto… Por tanto, su destino habitual era el asilo parroquial y la muerte a temprana edad. Si estremecedora resulta la descripción de este modo de vida, no lo es menos el desprecio social que, de acuerdo con la doctrina de la jerarquización natural, se mostraba hacia estos estos niños deshollinadores, considerados indignos de asistir a la Iglesia e incluso de recibir cualquier tipo de enseñanza religiosa, como lo refleja la despiadada frase pronunciada por el vizconde Sidmouth en 1811 con motivo de su presentación de una ley contra la expansión de los predicadores metodistas, cuyo ministerio estaba abierto "a cualquier persona depravada o iletrada, ya descendiera de una picota o de una chimenea"[83].

El rechazo a la educación de las clases inferiores, o cuando menos su limitación, era por tanto uno de los pilares sobre los que se mantenía la rígida estratificación social británica, hasta el punto de que hasta 1833 no se realizó ninguna aportación por parte del Estado para subvencionar escuelas públicas. Consiguientemente, la mayor parte de las escuelas para hijos de trabajadores pobres se hallaban administradas por las parroquias anglicanas o por grupos de reformadores disidentes moderados, coincidentes en considerar la educación a las clases inferiores como un instrumento estabilizador, capaz de lograr que los niños adquirieran conocimiento de las habilidades manuales necesarias para contribuir a la riqueza general y, al mismo tiempo, recibieran un adoctrinamiento moral y religioso que los conformara con el lugar inferior en la existencia mundana que les había sido asignado por el plan divino, reduciendo así la delincuencia y la agitación social. Tal era el propósito de las Charity Schools, promovidas por la asociación anglicana Society for the Promotion of Christian Knowledge, concebidas expresamente "Para la Educación de los Niños Pobres en el Conocimiento y Práctica de la Religión Cristiana, según es profesada y enseñada en la Iglesia de Inglaterra; y para enseñarles aquellas otras cosas más adecuadas a su Condición". Isaac Watts, disidente congregacionalista conservador y popular autor de himnos religiosos pedagógicos –cuyo tono catequista, como veremos, remedaría Blake en las *Songs* al tiempo que subvertía irónicamente su contenido- definió la esencia teológica de esa enseñanza en su *Essay towards the Encouragement of Charity Schools*, publicado en 1728: "El Gran Dios ha ordenado sabiamente en el curso de Su Providencia a través de los tiempos, que dentro de la humanidad existieran ricos y pobres. Y la misma Providencia ha dispensado a los pobres los más miserables servicios, y concedido a los ricos aquellos asuntos de la existencia más honorables y superiores. No es posible, de acuerdo con la presente condición de la naturaleza y los asuntos humanos,

alterar dicho estado de cosas, ni es nuestro propósito intentar algo tan carente de razón"[84]. Por si quedara alguna duda acerca de cuáles serían esos conocimientos "adecuados a la condición" de los pobres, el arzobispo de Canterbury Thomas Secker los resumió en el sermón pronunciado el 6 de mayo de 1743 durante la reunión anual en la catedral de los pupilos de las Charity School londinenses:

"Inmediatamente a continuación de los deberes que tenemos para con Nuestro Hacedor, el Cristianismo requiere la obediencia a nuestros gobernadores terrenales. Y el gobierno con el que ahora somos bendecidos, es tan necesario para la preservación de aquello que nos es valioso, que toda persona de cualquier rango debería estar habituada desde temprana edad a rogar por él, a honrarlo, y a vivir satisfecha y agradecida bajo él; y los de más bajo rango, en particular, *a ser pacíficos, y ejercer su propia labor* (1 *Tesalonicenses*, 2, 2) y *no inmiscuirse en materias demasiado elevadas para ellos* (*Salmos*, 23) (...) Y sobre todo la humildad ha de serles inculcada con el mayor cuidado. Deberían comprender (...) que ninguna educación, proporcionada como una limosna, puede servir de fundamento para mantener una opinión elevada de sí mismos, y su conducta debe ajustarse a dichas lecciones. (....) Si son alimentados, su comida debe ser de lo más austera, y estrictamente la indispensable (...) Pues, además de que la frugalidad es uno de los aspectos más importantes para la administración de la caridad, *es bueno que soporten el yugo desde su juventud* (*Lamentaciones*, 3, 27) y se acostumbren al tratamiento que pueden esperar recibir en el futuro; pues una errónea indulgencia constituye la mayor crueldad que puede ejercerse sobre ellos"[85].

El arzobispo Secker, desde luego, no pertenecía a la corriente *whig* ni se consideraba discípulo de Locke; pero resulta difícil distinguir las afirmaciones de unos y otros. Cabe señalar, por lo demás, que incluso este limitadísimo acceso a la instrucción, que en las zonas urbanas probablemente no afectaba ni a una décima parte de los niños, y se reducía a la enseñanza de rudimentos de aritmética, lectura y, ocasionalmente, escritura, amén de habilidades manuales como la confección de tejidos, hubo de afrontar serios ataques por parte de quienes consideraban que cualquier tipo de educación podría incitar a los pobres a rebelarse contra su posición. Hasta principios de la década de 1780 existía una cierta corriente de opinión entre los liberales moderados que tendía a considerar el carácter estabilizador de la educación como un instrumento beneficioso para la estabilidad social. Samuel Johnson, por ejemplo, que en abril de

1771 no dudaba en disipar los temores de su amigo Mr. Langton acerca de que establecer una escuela en su hacienda pudiera hacer menos laboriosos a sus trabajadores, pues "no hay gente más industriosa que nuestros manufactureros, y todos ellos saben leer y escribir" (aseveración, dicho sea de paso, totalmente infundada), podía afirmar sólo unos días más tarde, sin ser consciente de que ello implicara ninguna contradicción, que "los hombres son más felices en un estado de desigualdad y subordinación, pues si vivieran en un estado de igualdad, pronto degenerarían en brutos (...) Si todos trabajaran para todos, carecerían de progreso intelectual, ya que el progreso intelectual surge del ocio; y el ocio surge de que unos trabajen para otros"[86]. Como cabe apreciar, el papel concedido por Johnson a los trabajadores no distaba mucho del concedido por Aristóteles a los esclavos atenienses. Desde una perspectiva algo menos clasista, en fin, metodistas y cuáqueros estaban desarrollando, al margen de las parroquias anglicanas, sus propias escuelas para pobres –de igual manera que las Academias Disidentes proporcionaban a los inconformistas de mejor condición económica la enseñanza superior que, por motivos legales, les era vedada en las universidades-, si bien su repercusión era notablemente inferior. El aumento de la agitación social a partir de la década de 1780 trajo consigo, sin embargo, una creciente animadversión contra todo tipo de enseñanza para pobres, debido tanto al hecho de que algunos movimientos disidentes radicales estaban empezando a desarrollar doctrinas educativas más protestatarias como a la creciente convicción de que la proliferación de panfletos sediciosos era resultado de la enseñanza de la lectura y la escritura a dichos sectores de la población. Debido a ello, incluso las absolutamente conservadoras Escuelas Dominicales (*Sunday Schools*) promovidas por el movimiento evangélico anglicano -cuyas principales impulsoras, las escritoras Hannah More (de ideas ejemplificadas por su célebre sentencia "De la libertad, la igualdad y los derechos humanos, líbranos, Señor") y Sarah Trimmer, redactaron numerosos panfletos piadosos y antirrepublicanos para ser leídos en las clases- renunciaron en la práctica a la enseñanza de la escritura, y fueron aún así criticadas por los sectores más conservadores del partido *tory* y del anglicanismo. La tendencia dominante, en fin, queda perfectamente resumida en la respuesta que en 1807 ofreció en el Parlamento el reputado científico Davies Giddy (luego Gilbert), colaborador de Humphry Davy y más tarde presidente de la Royal Society (1827), a la propuesta parlamentaria de Samuel Whitbread relativa a la universalización de las escuelas parroquiales:

"Por muy atractivo que pueda ser en teoría el proyecto de dar educación a las clases trabajadoras de los pobres, en realidad sería perjudicial para su moral y su felicidad: les enseñaría a despreciar su suerte en la vida, en lugar de hacer de ellos buenos servidores para la agricultura y otras ocupaciones penosas a las que su posición en la sociedad los ha destinado; en lugar de enseñarles la subordinación, los convertiría en facciosos y refractarios, como se pone de manifiesto en los condados industriales; los capacitaría para leer panfletos sediciosos, libros perversos y publicaciones contrarias al cristianismo. Los volvería insolentes e indolentes con respecto a sus superiores, y en pocos años el resultado sería que la legislatura se vería obligada a dirigir su poder contra ellos"[87].

Nada cabe añadir en lo referente al desprecio por la educación de las clases trabajadoras a esta frase, pronunciada, conviene recordarlo, por uno de los más destacados representantes del *establishment* científico de su tiempo. Su final, no obstante, nos permite enlazar con el otro gran instrumento sobre el que se fundamentaba la opresión social social: la represión legal, que en el transcurso del siglo XVIII vio aumentado el número de delitos castigados con la pena de muerte hasta unos 200, y multiplicó las ejecuciones en el depauperado medio rural por crímenes contra la propiedad tales como la caza furtiva, el robo de leña o la destrucción de las vallas que delimitaban los cercamientos.

Dada la inexistencia de un sistema policial organizado, la administración de la justicia en el ámbito rural se hallaba totalmente en manos de los magistrados locales –es decir, de los propios hacendados- y, en ciertos delitos, de los jurados, cuya elección exigía una franquicia aún más restrictiva que la del derecho al voto. Este sistema era extraordinariamente valorado por la *gentry* y los grandes terratenientes debido a la capacidad discrecional que les concedía para reafirmar su patronazgo mediante la concesión de perdones pero, sobre todo, por su poder para utilizar la pena capital como "útil ejemplo disuasorio": "Durante el transcurso de los motines por la carestía de la comida en Warwickshire en 1756, el juez Willes condenó a cuatro amotinados y sentenció a dos de ellos a muerte, afirmando que si los disturbios cesaban en una semana, perdonaría a los dos restantes, pero si continuaban, serían colgados"[88]. Un poema de Bernard Mandeville -médico rural y maestro de la paradoja cuya despiadada exposición y aparente defensa de los mecanismos incipientes del capitalismo en *The Fable of the Bees* tendremos ocasión de tratar más adelante-, dedicado a la Justicia e incluido en su *An Enquiry into the*

Causes of the Frequent Executions at Tyburn (1725), refleja perfectamente los sentimientos de la población:

> "*Cabe pensar, pues, que la espada que ella portaba*
> *no golpeaba sino a los desesperados y los pobres,*
> *quienes, empujados por la necesidad,*
> *eran colgados del árbol infame*
> *por crímenes que no merecían ese destino*
> *excepto para la seguridad de los ricos y poderosos.*"[89]

Semejantes procedimientos de arbitrariedad y castigo públicos fueron aplicados asimismo durante mucho tiempo en Londres, la única gran ciudad de la época, y tuvieron su imagen más representativa en el célebre patíbulo triangular de Tyburn Tree, principal centro de ejecuciones públicas de Londres. Tyburn, donde a lo largo del siglo XVIII fueron ahorcados unos 1500 reos, constituye uno de los símbolos de la opresión más reiterados en la poesía de Blake: "*Fluían los gemidos a lo largo del arroyo de Tyburn y del Río de Oxford/ entre los Templos Druídicos. Albión gemía sobre el arroyo de Tyburn*"[90]. La distribución social de estas penas supone, además, un claro ejemplo de la imposibilidad de distinguir entre el llamado "submundo criminal", la población trabajadora y los pobres, pues todos ellos constituían una fluctuante amalgama dominada por la miseria: "498 (40%) de los 1.242 hombres y mujeres ahorcados en Tyburn en la primera mitad del siglo XVIII –entre aquellos de quienes poseemos datos biográficos- habían recibido la enseñanza de un oficio" : 46 tejedores, 45 carniceros, 34 zapateros, 17 herreros, 14 albañiles, etc.[91]. Se ahorcaba, en fin, a los auténticos constructores de Londres, por atentar contra la propiedad de quienes detentaban el uso de su trabajo; y se hacía públicamente para ejemplo de las multitudes que acudían a los macabros espectáculos.

La supresión de las ejecuciones en Tyburn en 1783 y su reemplazo por la prisión de Newgate fue motivo de tristeza para algunos caballeros, como el doctor Johnson, que lamentó la pérdida de tan acrisolada tradición: "el viejo método era satisfactorio para todas las partes, pues el público se sentía gratificado con la procesión y el criminal confortado. ¿Por qué, pues, eliminar todo esto?"[92]. En realidad su

declive marcaba el inicio de una nueva y más decidida forma de represión, donde a la persecución de los delitos contra la propiedad sería preciso añadir medidas encaminadas sobre todo a la represión política, y donde las ejecuciones públicas serían sustituidas por métodos más eficaces y profesionales que incluían la organización de sistemas de espionaje y delación contra los círculos radicales. Curiosamente, el primer intento de establecer una fuerza judicial profesional en 1785 en la metrópoli londinense encontró tanto la oposición de la aristocracia parlamentaria –que, bajo una supuesta invocación a la libertad, temía perder las prerrogativas del sistema tradicional- como de los radicales; pero es sintomático que finalmente fuera aceptada por la primera en 1792, cuando los acontecimientos políticos hacían prever la posibilidad de un auténtico alzamiento popular y Pitt se aprestaba a iniciar el llaamdo Terror Blanco.

II.1.3.4. El movimiento reformista londinense en el contexto de las Revoluciones americana y francesa. Disidencia política y disidencia religiosa.

> "Si un radical es un pensador que confronta y repudia las asunciones de la clase dominante de su sociedad sobre la base de sus propias asunciones revolucionarias, y si un poeta radical es aquél cuya obra, en su imaginería y estructura al igual que en en su temática, se halla conformada por la confrontación y el repudio, entonces Blake fue en todo momento un poeta radical."
>
> Mark Schorer,[93].

Dado el estado general de depauperación de los trabajadores rurales y su absoluto control por parte de la oligarquía terrateniente, resulta evidente que los movimientos reformistas no podían provenir de los propios campesinos y manufactureros analfabetos, sino de Londres, cuyo millón de habitantes estimado en 1800 no sólo la convertían en la única gran ciudad del país sino en su principal motor económico, amén de principal centro comercial del Imperio. Desde la revolución de 1688, además, en atención al papel desempeñado en la economía del país por la sede bancaria de la City, la capital había recibido privilegios especiales en lo referente a la elección de su propio Consejo y un importante, aunque minoritario, grado de representatividad en el Parlamento, así como un sistema electoral mucho más abierto que el de las zonas rurales. El distrito de Westminster, al que pertenecía por nacimiento Blake, era uno de los pocos que concedían la franquicia de voto a todos aquellos ciudadanos –entre ellos, por

ejemplo, el padre de Blake- que pagaban la *poor rate* ("tasa para pobres"); el desarrollo del comercio, además, había propiciado la aparición en Londres de una incipiente clase media artesanal y comercial, que, pese a poseer una importancia política muy reducida frente a la aristocracia o la clase acomodada (*gentlemen*) que la apoyaba, tenía la oportunidad única en el país de de hacer oir su voz en los comicios parlamentarios.

Sería erróneo, en cualquier caso, suponer que esta "clase artesanal" londinense –cuyos sentimientos radicales se debían tanto a su descontento con la política del gobierno como a su frecuente pertenencia a iglesias disidentes- constituía la fuerza predominante en Londres, que en esencia seguía siendo, al igual que el resto del país, una urbe dominada por la aristocracia y poblada por una masa trabajadora a menudo cercana al "submundo criminal", y donde "mientras los ricos y los moderamente acomodados se acrecentaban en número, poder y riqueza durante el siglo XVIII, aquellos que dependían de un salario fueron menos favorecidos", pues "los salarios permanecían continuamente por detrás del incremento del precio del pan y las necesidades domésticas"[94]. A este respecto, la visión *whig* de una ciudad eminentemente "*polite and commercial*", apreciable en clásicos sobre el tema como ***London Life in the Eighteenth Century*** de M. Dorothy George (1925) -que en el Prefacio a su reedición de 1965 señalaba la "aparente paradoja" de que convivivieran en Londres "el predominio de la multitud, el caos del gobierno local, y, bajo esas turbulencias, la existencia de un orden esencial (siempre exceptuando el submundo criminal, el 'cuarto estado' de Daniel Defoe)"[95]- y ***Georgian London*** de John Summerson, para quien "el Londres georgiano era una ciudad construida casi por completo de largas y estrechas calles con largas y estrechas casas y largos y estrechos jardines", las *terrace-houses* en cuyas diferentes modalidades "vivía prácticamente toda la población", excepto "un puñado de aristócratas en palacios aislados, y las clases desempleadas y criminales que habitaban en vetustos tugurios"[96], resulta hoy insostenible. Así, incluso historiadores aparentemente deudores de esa visión liberal como Hugh Clout, para quien "a pesar del profundo crecimiento de sus divisiones sociales, los londinenses se las apañaron para mantenerse juntos" y "celebrar patrióticamente" las victorias contra los franceses, ofrecen una cruda visión de las miserables condiciones de vida de las clases trabajadoras: "La penuria de los alojamientos y las rentas exorbitantes fueron causa de crecientes quejas y descontento a lo largo del siglo. (...) La tasa de mortalidad continuaba superando a la de nacimientos, y la mortalidad infantil era particularmente alta

en los distritos donde las familias pobres se hacinaban. La tisis y la disentería eran endémicas (...), la embriaguez, la prostitución y los asaltos eran continuos, e imposibles de controlar a medida que el numero de los muy pobres aumentaba y las distancias entre ricos y pobres se ampliaban"[97]. A fin de contener ese incremento del submundo criminal, estimado en 1797 por el magistrado Patrick Colquohon en "una octava parte de la población"[98], las medidas adoptadas por las autoridades fueron de dos tipos: por un lado, el control de la población mediante medidas como la iluminación y numeración de las calles (iniciada la primera en 1736, aunque la iluminación por gas no comenzó hasta 1806, y la segunda en 1770), aplicadas especialmente a los barrios acomodados; y, por otro, según vimos, el incremento continuo de las penas por los delitos contra la propiedad, que podían variar desde la imposición de azotes públicos por la sustracción de una camisa al ahorcamiento por el robo de 600 libras de azúcar[99].

Tales medidas, en cualquier caso, no podían ejercer su efecto mientras las elegantes calles del "Londres georgiano" fueran de fácil acceso al "cuarto estado", y por tanto la medida más importante fue la de la segregación social, que varió radicalmente la fisonomía de Londres hacinando a los trabajadores y las fábricas en barrios alejados del centro educado y comercial.

A fin de no extendernos sobre esta cuestión, nada mejor que ejemplificarla aludiendo a las condiciones de vida en el barrio de Lambeth, antaño una zona semirrural del sur de Londres, a raíz de que en 1792, un año después de que William Blake estableciera allí su residencia, "proliferaran nuevas edificaciones, y las leyes de la City y Westminter obligaran a las industrias más nauseabundas a concentrarse al sur del río junto a los pobres y los *homeless*"[100]. En las cercanías de la casa del poeta en Hercules Road se hallaba la nueva capilla anglicana, reservada para aquellos que pudieran sufragar las cincuentas guineas de un banco de madera, y los diversos centros de beneficencia –el Hospital de Westminster, el Asilo para Niñas Huérfanas cuyos estatutos negaban la acogida a negras, mulatas, enfermas y discapacitadas, la *workhouse* y las Escuelas de Caridad- por medio de los cuales, como hemos visto, el Estado mantenía su férreo control sobre la multitud. En sus calles, los trabajadores y sus familias se amontonaban generalmente en una única habitación, bajo condiciones descritas en 1802 por el médico Charles Stanger: "El aire y la luz faltan casi por completo de sus habitaciones, donde predominan la humedad y el frío. Los efluvios humanos y las emanaciones de la materia animal y vegetal

putrefacta se acumulan continuamente, y la atmósfera nunca se renueva"[101]. A todo lo cual, en fin, debería añadirse la contaminación producida por el empleo del carbón, la creciente polución y las exhaustivas jornadas de trabajo de más de 14 horas impuestas por la industrialización –cuyos incipientes efectos, por su incidencia excepcional en la poesía de Blake, trataremos con más detalle en el Apartado II.1.4-.

Ciertamente, como ha señalado Michael Phillips, este es el mundo miserable y oprimido surcado por "lamentos de niños y hombres"[102] descrito por Blake en memorables poemas de las *Songs of Experience* como "*London*" y "*Holy Thursday*"; pero es también el microcosmos a partir del cual se desplegarían sus grandes visiones proféticas, un mundo forjado por los poderosos "*conferenciando entre los intoxicantes humos del misterio*"[103], mientras sus habitantes, símbolo de la miseria de *Europe* y de la opresion universal, se debaten entre las cadenas de la pobreza:

"Cada casa una madriguera, cada hombre encadenado; las sombras pobladas
de espectros, las ventanas clausuradas con maldiciones de hierro.
Sobre las puertas escrito No debes, y sobre las chimeneas Miedo.
Con yugos de hierro sujetos por sus cuellos a los muros,
los ciudadanos: en sus grilletes de plomo, los habitantes de los suburbios
caminan pesadamente, débiles y aplastados los huesos de sus moradores."[104]

Lo que Blake y los radicales de su tiempo contemplaron no fue un mundo de creciente prosperidad comercial, sino una sociedad en la que el indudable incremento de la riqueza sólo repercutía en las rentas de los poderosos, donde "los aristócratas no sólo eran más ricos que nunca, sino cada vez más seguros en su administración del poder (...) y la franquicia era poseída por un porcentaje de la población inferior al de 1700"[105]; una sociedad, en fin, que expandía su poder a medida que se extendía el Imperio Universal, pero cuyos rectores se negaban a la redistribución de esa riqueza en nombre del respeto al designio divino y a las sacrosantas leyes del comercio. Ahora bien, señalaría Blake:

"*¿Es una cosa santa contemplar*

en una tierra rica y fértil,
niños reducidos a la miseria
nutridos con fría y usurera mano?

¿Y tantos niños pobres?
¡Es una tierra de pobreza!"[106]

Contra esa pobreza, y en nombre de otra justicia se alzaría la voz de los círculos radicales londinenses. El origen de los primeros intentos de reforma social debe buscarse en el movimiento generado en torno a la figura de John Wilkes, parlamentario por Aylesbury, a raíz de sus ataques al Rey y su primer ministro Bute en el periódico *The North Briton*. Acusado de libelo, Wilkes hubo de huir a Francia, pero en 1768 volvió al país y se presentó como candidato radical por Middlesex, pese lo cual fue condenado a 22 meses de cárcel y expulsado del Parlamento. Sorprendentemente, en el curso de tres sucesivas reelecciones obtuvo de nuevo la victoria, sin que el Parlamento aceptara su nombramiento. Como consecuencia de ello, en 1769 se fundó en su defensa la Bill of Rights Society, que pese a su breve vida de dos años constituiría el germen de todas las posteriores asociaciones reformistas, pues incluía entre sus miembros tanto a parlamentarios *whig* –deseosos de socavar la hegemonía *tory* en la Camara de los Comunes- como a radicales, entre ellos su secretario John Horne Tooke, futuro líder de la London Corresponding Society.

En realidad, el clima de enfebrecido apoyo a Wilkes hundía sus raíces en la creciente penuria económica, y el grito de "Wilkes y libertad" resonaría con un eco acrecentado por las convulsiones de la guerra americana, a la cual, como ha mostrado Erdman, "todos los representantes por Londres en la Cámara de los Comunes se opusieron consistentemente (…) afirmando que hablaban en nombre de sus representados"[107], en tanto que el Consejo Comunal de la ciudad se negaba a reclutar voluntarios para el ejército real. La Declaración de Independencia estadounidense (1776) fue de hecho saludada con alborozo por muchos artesanos londinenses, que por un lado veían en la nueva nación la concreción de los derechos individuales supuestamente proclamados por la *Bill of Rights*, y por otro rechazaban abiertamente los continuos gravámenes fiscales destinados a financiar la guerra. El clima generalizado de

desórdenes, en cualquier caso, afectaba a los más diversos estamentos, como quedó claro en los Gordon Riots de 1780 –llamados así debido a que su instigador fue Lord George Gordon, presidente de la Protestant Association-, cuya protesta inicial contra el intento de conceder más derechos a los católicos degeneró en una batalla campal contra las fuerzas del orden, con la destrucción de casas de numerosos potentados –no solo papistas-, el saqueo y liberación de los presos de la carcel de Newgate y un intento de asalto al Banco de Inglaterra. Tras la intervención del ejército por orden de Jorge III, el saldo de víctimas se elevó a unas 500 personas, y 25 más –en su mayoria trabajadores- fueron ahorcados en Tyburn. Blake, según testimonio de su biógrafo Gilchrist[108], asistió como testigo a estos desórdenes, y, según veremos en el Capítulo III, fue objeto por la misma fecha de una singular detención, junto a dos compañeros de la Royal Academy, al ser tomados por espías franceses mientras se hallaban realizando dibujos del natural en la costa, fiel reflejo–pese al feliz final del incidente- del enrarecido clima que se vivía en la época.

Durante los años siguientes, no obstante, la relativa calma que siguió al fin de la guerra americana permitió el desarrollo de asociaciones reformistas de diverso tipo, incluso por parte de un sector de la oligarquía *whig* que veía en la ampliación de la franquicia de voto tanto una forma de calmar los ánimos exaltados de artesanos y trabajadores cualificados como una posibilidad de arrebatar el poder al partido *tory*. Los acontecimientos, en cualquier caso, se precipitaron tras el estallido de la Revolución Francesa en 1789, saludado con entusiasmo por los radicales –entre ellos, por supuesto, William Blake- y acogido en principio con cautelosa satisfacción por los sectores anglicanos y *whig* más cercanos a las tesis reformistas, bajo el supuesto de que la revolución se detendría allí donde lo había hecho la inglesa de 1688 –es decir, en la instauración de una monarquía parlamentaria dominada por los hacendados- y que su triunfo constituía una derrota del papismo. En ningún momento, sin embargo, pese al apoyo inicial de figuras tan respetadas como el economista y antiguo secretario de agricultura Arthur Young –que había criticado en su momento los abusos en las actas de cercamiento, y cuyos *Travels in France* (1792) denunciaban los "insufribles abusos" del Antiguo Régimen- e incluso el ya mencionado obispo Watson[109], esta acogida llegó a ser mayoritaria. Ello explica la poca repercusión y breve vida de la sociedad reformista Friends of the People, fundada en 1792 por el parlamentario *whig* Charles Grey, cuya tímida propuesta de reforma parlamentaria presentada ese mismo año –que, so pretexto de garantizar la

tranquilidad de la nación, se limitaba a proponer la ampliación del derecho de voto en las ciudades a cierto número de inquilinos y arrendatarios, y extenderlo en las zonas rurales a todos los propietarios- fue ampliamente derrotada en la Cámara de los Comunes. Aunque Grey presentó propuestas similares en los años siguientes[110], el temor generalizado ante los acontecimientos franceses y la amenaza a la propiedad que éstos implicaban, así como las críticas generalizadas acerca de que todo intento reformista en aquellos momentos sólo serviría para alentar el radicalismo y la subversión internas, motivaron la práctica desaparición del reformismo *whig* y el total apoyo anglicano a la política de Pitt. En sus *Reflections* Burke había afirmado, en la mejor tradición lockeana, que "la esencia característica de la propiedad (...) es ser *desigual*"[111], y la unión de la clase dominante en torno a esta cuestión quedó ejemplificada por el cambio de opinión del antiguo reformista Young acerca de los peligros inherentes al conflicto revolucionario en Francia: "el combate que ahora desola ese país, una vez floreciente, no es una lucha entre la libertad y la tiranía, o entre sistemas de gobierno protectores u opresivos. Se centra, por el contrario, en un único punto: es sólo una cuestión acerca de la propiedad, un juicio armado acerca de si aquellos que *nada* poseen adquirirán y poseerán la propiedad de aquellos que tienen *algo*"[112]. No es extraño que el espíritu de la reforma sólo pudiera perpetuarse en aquellos círculos, generalmente de origen disidente, que tan precisamente definiera el espía W. H. Reid: los librepensadores *infidels*; los artesanos de extracción popular que veían en el jacobinismo una esperanza de culminación de las reforma exigidas una centuria atrás por los *levellers*; y los entusiastas de corte más o menos milenarista surgidos directamente de las masas trabajadoras no cualificadas.

Sin duda, uno de los aspectos más sorprendentes del movimiento reformista de fines del siglo XVIII en Inglaterra es la estrecha vinculación de sus diversos estamentos al llamado *Dissent* o Inconformismo, denominación comun dada al heterogéneo grupo de confesiones religiosas a las que, tras la aprobación por el Parlamento y la Iglesia de Inglaterra en 1689 de la *Toleration Act*, se les permitía "congregarse para el culto si juraban su vinculación a la nueva monarquía y la aceptación de todos, excepto tres, de los 39 Artículos de Religión de la Inglaterra", si bien se les negaba "la igualdad civil o social con los anglicanos"[113], excluyéndoseles de cualquier cargo público y del acceso a la enseñanza superior. Ahora bien, sería un error establecer una relación causal inmediata entre disidencia y reformismo, pues, como ha señalado Roy Porter, en el transcurso del siglo XVIII la mayor parte de las

iglesias disidentes desarrollaron un culto "igualmente moderado, antientusiástico y moralista" que el anglicano, su gobierno eclesiástico tendía a la jerarquización, y, al igual que los anglicanos, "los disidentes adinerados poseían su propio asiento en la iglesia (con los criados sentados a su espalda) y ejercían el patronazgo"[114]. Varias circunstancias, sin embargo, coadyuvaron a que a partir de 1780 una parte del *Dissent* evolucionara hacia el radicalismo político. En primer lugar, su exclusión de los cargos públicos condujo a los inconformistas al cultivo del comercio, por lo que sus filas estaban nutridas tanto de comerciantes adinerados como de artesanos, y su exclusión de la enseñanza superior había llevado al desarrollo de las Academias Disidentes –cuyo prestigio respecto al arcaico sistema pedagógico universitario de Oxford y Cambridge llevó incluso a numerosos anglicanos a inscribir en ellas a sus hijos-, lo que permitió que muchos de los más destacados científicos e intelectuales de la época fueran de origen inconformista. En segundo, el repetido rechazo del Parlamento, dominado por los *tories*, a anular el *Test and Corporation Act* que excluía de la igualdad de derechos a los disidentes motivó que muchos de estos se adhirieran a la causa de la reforma parlamentaria, adoptando en función de su estatus social posturas más o menos radicales. Por último, indica Porter, no debe olvidarse que, al carecer de una ortodoxia definida común, "el inconformismo estaba siempre en fermento" y "constantemente producía sus propios disidentes, una progenie enormente variada"[115] de sectas y cismas.

No es extraño, pues, que ante el rechazo del gobierno a sus reivindicaciones y el creciente descontento general, los grupos inconformistas constituyeran un caldo de cultivo especialmente propicio para el desarrollo del reformismo político. Dado que en el Capítulo IV tendremos ocasión de analizar con mayor detalle, al hilo de su influencia sobre Blake, las creencias religiosas dominantes en los principales grupos antinomianos, bastará aquí, a fin de comprender el desarrollo de los círculos radicales londinenses, con distinguir dos tendencias dominantes dentro del inconformismo: por un lado, las grandes iglesias, Presbiterianos, Independientes o Congregacionalistas, Baptistas, Cuáqueros y, desde 1783 –año en que se separaron del anglicanismo-, Metodistas; por otro, las pequeñas congregaciones de tendencias antinomianas y milenaristas (entre ellas los Hermanos Moravos y los Muggletonianos, grupos abogados como parte de la herencia familiar de Blake). La postura adoptada a grandes rasgos por estas dos corrientes definen asimismo el desarrollo de los movimientos reformistas: las primeras, aunque apoyaron incialmente la reforma parlamentaria, tendieron paulatinamente a retirarse de la arena política o apoyar la

causa contrarrevolucionaria, pero de sus filas, y en particular del llamado Unitarismo –cuyas doctrinas evolucionaron desde el arminianismo y el socinianismo a una especie de deísmo racionalista y liberal-, al que pertenecieron entre otros Joseph Johnson, Richard Price y Joseph Priestley, surgieron la mayor parte de esos "librepensadores descreídos" que Reid consideraba los teóricos del radicalismo; de las segundas, los grupos de artesanos jacobinos, organizados en torno a la London Corresponding Society, y los "entusiastas" que, sin un credo político definido, abogaban por el establecimiento milenarista de la nueva Jerusalén.

Entre todos estos grupos, sin duda el más conocido en la actualidad es el de los "librepensadores", en su mayoría intelectuales apoyados por el editor Joseph Johnson -que había participado en la fundación de la primera Iglesia Unitaria en Londres en 1774-, entre los que se encontraban el científico e historiador de las religiones Joseph Priestley, Richard Price, Jeremy Bentham, Thomas Paine, William Godwin y su amante y luego esposa Mary Wollstonecraf, y el pintor Fusseli, gran amigo de Blake. Buena parte de estos autores, que tuvieron su principal medio de expresión en la *Analytical Review* de Johnson y en *The Monthly Review*, editada por el también disidente Ralph Griffiths, poseían en común su origen inconformista –el propio Johnson había crecido en una familia baptista; Priestley, de origen congregacionalista, era clérigo unitario, al igual que Bentham; Paine provenía de una familia cuáquera, Godwin era hijo de un ministro disidente…-, y todos ellos gozaban de una sólida cultura racionalista forjada en las Academias Disidentes. Por otra parte, aunque su común deísmo racionalista era bastante fluctuante –el antitrinitarista Priestley fue uno de los principales críticos de *The Age of Reason* de Paine (v. notas III.83-86)-, coincidían por completo, al menos en la década de 1790, en la crítica al sistema social vigente, en la defensa de la tolerancia y la libertad de expresión, y en su entusiástico apoyo inicial a la causa de la Revolución Francesa. Las famosas tertulias (*dinner parties*) celebradas en casa de Johnson, por otra parte, congregaban también ocasionalmente, junto a este núcleo habitual, a otros muchos intelectuales de la época atraídos por sus ideas, entre ellos los científicos Erasmus Darwin y Humpry Davy, los jóvenes poetas Southey, Wordsworth y Coleridge –quienes, provenientes de respetables familias anglicanas, evolucionarían más tarde a un ferviente conservadurismo y defensa de la censura y la doctrina de la jerarquización natural, sucediéndose los dos

primeros como poetas laureados del reino en 1813 y 1843- y, por supuesto, William Blake, cuyo discutido grado de implicación con este círculo será objeto de estudio en el Apartado III.2.2.1.

Como ha señalado Marylin Butler, "la aparición de este grupo de intelectuales radicales interrelacionados pareció peligrosa en una época donde la importancia política de la 'opinión pública' comenzaba a ser reconocida", hecho acentuado por la consideración general de la opinión conservadora de que, debido a su abuso de la libertad de prensa en sus lujosamente editadas revistas y publicaciones, "la literatura reformista más vociferante era parte de la acción política, premisa sobre la cual actuarían tanto los radicales como sus antagonistas"[116]. Sin embargo, aunque pronto comenzaron a oírse voces en contra de la libertad de prensa, la espoleta que daría lugar al estallido de la represión por parte del gobierno de Pitt fue la conexión establecida entre estos intelectuales y el círculo de trabajadores y artesanos radicales agrupados en torno a la London Corresponding Society, que en 1792 decidieron "imprimir en forma de panfleto y publicar en toda la nación los *Rights of Man* de Thomas Paine"[117] .

Nos encontramos así ante el segundo elemento de los tres mencionados por Reid en su descripción del movimiento democrático londinense, aquellos "defensores del jacobinismo francés, especialmente artesanos", que gracias a la fundación de la London Corresponding Society por el zapatero Thomas Hardy -a quien pronto se unirían John Horne Tooke, que desde 1790 dirigía ya la Society for Constitutional Information, y su colaborador John Thelwall, hijo de un mercero al igual que Blake-, fueron capaces de establecer a lo largo del país, con especial incidencia en urbes industriales como Sheffield, Manchester y las ciudades escocesas, una red de sociedades correspondientes, dirigidas generalmente por trabajadores y con una módica suscripción de un penique a la semana, que por medio de la celebración de numerosos mitines distribuía sus panfletos de forma extraordinariamente efectiva. En el sustrato de las doctrinas abogadas por estos radicales –en cuyas filas militaron activamente compañeros de Blake como los grabadores Thomas Sharp y Ozias Humpry [118]- pesaba, sin duda, la huella de los *levellers*, pues, como señalaban los estatutos de la Society for Constitutional Information, su objeto fundamental era "revivir, en las mentes de sus compañeros ciudadanos, LA AUTÉNTICA COMUNIDAD, y el conocimiento de sus derechos perdidos"[119]. La circunstancia de que, en realidad, tales derechos –la igualdad ante la ley, el derecho de voto para todos los adultos, la devolución de las tierras

comunales- no se encontraran en la *Bill of Rights*, hace más patente aún la referencia a las demandas exigidas en los primeros años de la revolución puritana por los *levellers*, quienes, recordémoslo, habían estado muy cerca de alcanzar el poder –hecho a menudo olvidado por aquellos historiadores que prefieren limitarse a destacar sus aspectos utópicos y milenaristas-, y lograron durante algún tiempo bajo el gobierno de Cronwell el establecimiento de medidas cuya radicalidad constituiría el modelo inspirador de las revueltas de 1790. La adhesión al republicanismo francés de la London Corresponding Society, que en 1792 proclamaba: "Franceses, ya sois libres, pero los Britanos se están preparando para serlo"[120], poseía connotaciones claramente dirigidas a la reforma interna, y su conexión con las antiguas reivindicaciones de los *levellers* no pasó en absoluto inadvertida. Así, como ya quedó señalado, no sólo la primera asociación antijacobina tomó específicamente el nombre de Association for Preserving Liberty and Property against Republican and Levellers, sino que los partidarios de ambos bandos agitaron reiteradamente el fantasma de los *levellers* en sus proclamas, de acuerdo con una lógica que, nadie, desde el lado de la reacción conservadora, expresó quizá con mayor concisión que el antiguo reformista Arthur Young: "El verdadero cristiano nunca será un igualador (*leveller*). (…) Aquel que venera a Dios en espíritu y verdad amará el gobierno y las leyes que lo protegen sin poner en cuestión a quienes las administran"[121].

Esta reiterada identificación de la omnipotencia divina con la inmutabilidad de la jerarquización social, en fin, nos permite comprender mejor las raíces del tercer elemento mencionado por Reid en el contexto del movimiento reformista londinense: la "fuerza auxiliar" de entusiastas religiosos de clase baja, deseosos de atentar contra todo orden establecido y poseedores de una feroz pasión antinomiana. Intentar siquiera aquí una somera descripción de los grupos, sectas y conventículos que, inspirados por las profecías de Joanna Southcott o Richard Brothers, secundaban todo levantamiento, motín o desorden popular dirigido contra los símbolos del poder, resultaría imposible. En el Capítulo IV, donde trataremos de manera más detallada las conexiones –y diferencias- entre las raíces del arte blakeano y los tres grupos aquí mencionados, tendremos ocasión de analizar, por ejemplo, hasta qué punto la adopción por Blake de un tono profético constituyó una elección deliberada tendente a atraer la atención de los trabajadores, cuyas proclamas, ya fuera bajo la forma de reivindicaciones de la Nueva Jerusalén o de anónimos dirigidos contra los representantes del poder y la ley, adoptaban invariablemente el tono y

vocabulario de las profecías bíblicas, convertidas así en un estandarte del radicalismo. Baste señalar, por el momento, que más allá de la confusa mezcla de ideologías patente en muchos de estos agitadores religiosos, en el origen de sus imprecaciones –o de actos como los intentos de asesinato de Jorge III por fanáticos religiosos en 1786 y 1800- yacía siempre una convicción respecto a la sociedad de su tiempo que Blake supo resumir con cruda concisión:

"*¿Acaso no son Religión y Política una misma cosa?*"[122]

La interrelación entre estos tres grupos fue, de hecho, más frecuente de lo que su aparente disparidad de formación y origen podría hacer suponer, pues, por ejemplo, Joseph Johnson no se limitó a publicar a sus amigos los intelectuales reformistas, sino que de su imprenta salieron al menos treinta libros sobre profecías, mientras que los unitarios Joseph Priestley y Richard Price "fueron devotos milenaristas, convencidos de que la difusión del conocimiento y la reforma política encaminaban al mundo hacia el milenio"[123]. De cualquier forma, es opinión común entre los historiadores que fue sobre todo la vinculación entre librepensadores (considerados hasta entonces apenas un molesto pero limitado grupo de *gentlemen* descarriados) y trabajadores por medio de la London Corresponding Society –cuyo secretario, Horne Tooke, publicó diversos libros en la editorial de Johnson y acudía con frecuencia a sus cenas -, y muy en particular la mencionada impresión y difusión de los *Rights of Man* de Paine en formato barato, lo que, ante el peligro representado por "la combinación de organizaciones políticas en rápida proliferación con el suministro de elocuentes escritos radicales capaces de politizar a las masas", motivó a fines de 1792, en palabras de Marylin Butler, "la formación del frente antijacobino" y las primeras medidas del Gobierno para "detener la difusión del radicalismo por medio de la palabra escrita"[124], medidas que, tras la ejecución de Luis XIV y el estallido de la guerra con Francia, pasarían a abarcar todos los campos de las libertades ciudadanas en el llamado "Terror Blanco" de Pitt.

II.1.3.5. Auge y decadencia del reformismo. La reacción conservadora entre 1790 y 1832.

"Tom: ¿Qué son esos nuevos *Derechos del Hombre*?
Jack: Batallas, asesinato y muerte repentina.

Tom: ¿Qué es ser un *pueblo ilustrado*?
Jack: Desdeñar la luz del Evangelio, confundir lo justo
y lo injusto, y agruparse en la oscuridad del abismo.
Tom: ¿Qué es esa *Filosofía*….?
Jack: Creer que no hay Dios, ni demonio, ni cielo, ni
infierno. ¡Tom!... En vez de entregarme al descontento
porque otro hombre sea más rico que yo en este mundo
(pues la envidia está en la raíz de esos libros sobre
la igualdad), yo leo mi Biblia, voy a la iglesia, y pienso
en el tesoro que me espera en el cielo."

Hannah More, *Village Politics*, 1793[125].

*"Defender la Biblia en este año de 1798 podría costar a
un hombre su vida.
La Bestia y la Ramera gobiernan sin control.
(…) He sido conminado por el Infierno a no imprimir
esto, pues eso es lo que nuestros Enemigos desearían"*

William Blake, *Annotations to Watson*, 1798[126].

La publicación en noviembre de 1790 de las *Reflections on the Revolution in France* de Edmund Burke marcó, paradójicamente, el inicio del "bienio glorioso" del radicalismo inglés, pues, aunque dirigida en principio contra Richard Price y otros defensores de la Revolución Francesa, la obra constituía *de facto* una apasionada defensa de la doctrina de la jerarquización natural de la sociedad como única salvaguarda del orden social y un ataque hacia todos los defensores de la reforma parlamentaria. La inmediata aparición de numerosas obras destinadas a socavar las tesis de Burke, y muy en particular la publicación en dos partes (1791 y 1792) de *Rights of Man* de Thomas Paine, junto a su mencionada

difusión en panfletos por la recién formada London Corresponding Society, proporcionaron una extraordinaria pujanza al movimiento radical, manifestada en una venta acumulada entre ambas partes de unas 200.000 copias del libro de Paine entre 1791 y 1793[127], frente a las aproximadamente 30.000 de la obra de Burke. Dado que, por su importancia en la comprensión de la poética blakeana, en el Apartado II.2. sintetizaremos los argumentos esenciales esgrimidos por Burke –en absoluto ajenos a su poética de lo sublime- y la réplica de Paine, nos limitaremos a señalar aquí que, en un primer momento, el estilo preciso y elegante de los segundos pareció imponerse a las ampulosidades retóricas del primero, no siendo de extrañar, pues, que en numerosas reuniones radicales de principios de los 90 Burke recibiera irónicos brindis por los estímulos proporcionados al movimiento radical, de acuerdo con los razonamientos expresados en carta enviada en 1791 por el unitario Henry Wisemore al propio Burke, donde le invitaba a participar en la celebración de la toma de la Bastilla: "Si usted no hubiera escrito no habríamos sido bendecidos con la magnifica respuesta que le dio Paine, un libro que abrirá los ojos al Pueblo de Inglaterra. Catorce mil se han vendido ya, y una sociedad de leales patriotas ha suscrito una considerable suma para difundir una edición barata por todo el Reino, a fin de minar la *Aristocracia*, el *Poder de la Iglesia* y los prejuicios nacionales, los cuales se derrumbarán algunos años antes gracias a sus románticos intentos por consolidarlos"[128].

Sin embargo, pese a que en su optimismo el movimiento democrático pareció considerar 1792 como su *annus mirabilis*, lo cierto es que la obra de Burke, al situar sin ambages la cuestión de la Revolución Francesa en el contexto del reformismo británico –como queda patente en las referencias de su oponente Wisemore a la *Aristocracia* y la *Iglesia* inglesas-, había sembrado también las semillas de un radicalizado populismo antirrepublicano reflejado en la actividad de grupos patrióticos como King and Country –responsable del incendio en 1791 de la casa de Joseph Priestley-, State and Church y la ya mencionada Association for Preserving Liberty and Property against Republican and Levellers, conocida como "la Asociación", que mediante una cuidadosa estrategia sostenida por fondos gubernamentales decidió contraponer a la prensa y los panfletos liberales sus propios folletos gratuitos -entre ellos la popular serie "*Liberty and Property*" a la que pertenece el fragmento de *Village Politics* de Hanna More que encabeza este apartado-, "concebidos para alcanzar el corazón y la mente del populacho, mediante una redacción aún más dirigida al lector poco versado que la de Paine"[129].

El fiel de la balanza, de cualquier manera, se inclinó definitivamente en contra de los radicales a raíz de la ejecución de Luis XIV en enero de 1793 y la declaración de guerra entre Inglaterra y Francia un mes después, lo que trajo como consecuencia un decreto de Jorge III contra los escritos sediciosos que permitió el juicio en rebeldía contra Paine, exiliado en Francia, y la condena a cuatro años de prisión a su editor H. D. Symonds, pese a que éste había expurgado las secciones más radicales del libro. Se inciaba así el establecimiento sucesivo por el gobierno de Pitt de una serie de medidas que, en la práctica, permitían al Gobierno acusar de traidor a todo simpatizante de las ideas democráticas, comenzando por los delegados de la London Corresponding Society acusados de sedición por organizar una convención en Edimburgo, lo que motivó para varios de ellos la condena de catorce años de deportación. Indignados ante este hecho, los líderes londinenses de la Sociedad, Thomas Hardy, John Horne Tooke y John Thelwall, intentaron organizar otra convención, lo que les valió el arresto en la Torre de Londres bajo la acusación de alta traición –delito que implicaba la pena de muerte-. Sorprendentemente, el jurado decidió absolverlos, lo que prueba la persistencia de los sentimientos democráticos en el pueblo londinense, pero ni siquiera este veredicto pudo detener la ola de represión. Decidido a poner fin a todo reformismo, Pitt suspendió en mayo de 1794 el *habeas corpus,* lo que permitía la detención sin juicio de cualquier sospechoso, y un año después promulgó las *Two Acts* contra los mitines sediciosos y las prácticas de traición, definidas así por Erdman: "Una de esas leyes proporcionaba a la definición legal de traición una elasticidad similar a la del calificativo de 'no americano' en la década de 1950. Otra definía prácticamente cualquier tipo de reunión como sediciosa, prohibía toda discusión de la política gubernamental, y recortaba aún más la libertad de prensa"[130]. El republicano de origen aristocrático Charles Piggot, que pasó varios meses en prisión acusado de publicar un libelo contra el Rey y falleció en 1794, revela en la siguiente definición de su sardónico *Political Dictionary* –publicado póstumamente en 1795 y pronto convertido en un pequeño clásico del radicalismo- que la opinión de los radicales y reformistas era semejante a la de Erdman: "Investigación (*Enquiry*): de acuerdo con la construcción moderna, significa Sedición (…) y aquellos que son lo bastante *audaces* para reclamar este *obsoleto* privilegio, se exponen a sí mismos a las penas de multa, picota pública o encarcelamiento"[131]. El gobierno continuó acentuando la represión, y finalmente, con la promulgación de las seis *Combination Acts* de 1799, que prohibían la libertad de asociación y declaraban fuera de la ley a las Corresponding Societies, el movimiento radical

de los 90, con la mayor parte de sus impulsores encarcelados, exiliados, deportados o arrepentidos, había llegado a su fin.

Como cabe entrever en las líneas anteriores, desde un primer momento las medidas adoptadas fueron especialmente virulentas contra la prensa y los editores, pues, según señaló oportunamente en 1793 el reformado –que ya no reformista- obispo Watson, "la libertad de prensa es un instrumento esencial para la libertad de la nación (…) pero en ocasiones se hace mal uso de ella, y ese uso nunca es peor que cuando se emplea para infundir en las clases más bajas de la sociedad disparatadas ideas acerca de la constitución de su país"[132]. Así, tras la mencionada condena de Symonds, se sucedieron las detenciones y juicios a los editores reformistas. Ejemplos destacados serían Daniel Isaac Eaton, que a raíz de su condena por la publicación en formato barato de *The Age of Reason* (1795) de Paine (escrita durante su prisión en Francia, donde estuvo cerca de ser guillotinado por su oposición a la ejecución del Rey), pasó entre esa fecha y 1812 tres años en el exilio y catorce meses en prisión, siendo juzgado en siete ocasiones[133]; y Joseph Johnson, que pasó varios meses en prisión en 1798 por publicar una réplica de Gilbert Wakefield –sentenciado a su vez a dos años de cárcel- a la *Apology of the Bible, in a series of Letters, Adressed to Thomas Paine* del ínclito Richard Watson, obispo de Llandaf. No es de extrañar, pues, que en sus anotaciones a esta misma obra, según puede apreciarse en la segunda de las citas que encabezan este apartado, William Blake, al tiempo que reiteraba una vez más su visión absolutamente humanista y heterodoxa de la *Biblia*, decidiera seguir su instinto "infernal" y no exponerse a la ira celestial del gobierno publicando su propia réplica. Blake, de hecho, fue particularmente afectado por esta censura de la libertad de expresión, pues Johnson había aceptado publicar su poema *The French Revolution* en tipografía tradicional, lo que hubiera conferido al artista el estatus social de autor –y no meramente grabador o ilustrador- que siempre anheló; pero, como señala Bentley, bien porque Blake no finalizara el poema –del que sólo sólo sobreviven las galeradas del primer libro, impresas en 1791- o porque "Johnson decidiera que la creciente histeria gubernamental acerca de las fuerzas desencadenadas a través del Canal hacía poco recomendable la publicación de una obra tan favorable a los revolucionarios"[134], lo cierto es que el libro nunca vio la luz pública. Pese a todo, Blake jamás abandonó sus ideales revolucionarios, a diferencia, por ejemplo de Wordsworth, cuya propia réplica al obispo de Llandaf tampoco llegó a publicarse; de William Godwin, quien si en el Prefacio añadido en 1795 a su novela

Caleb Williams (1794) mantenía aún la relativa radicalidad, opuesta a toda violencia, de *Political Justice* (1793), denunciando que, en el clima de opresión reinante, "incluso podría argumentarse que el humilde autor de esta novela es un traidor"[135], durante las primeras décadas del siglo XIX evolucionó hacia el quietismo político; e incluso del propio Horne Tooke, que tras abandonar la defensa del sufragio universal engrosó las filas del moderado reformismo *whig* y gracias a su apoyo llegó a ser designado parlamentario en 1801 por el *rotten borough* de Old Sarum. La evolución de la obra de Blake, desde luego, ha sido en ocasiones erróneamente interpretada como fruto de una evolución semejante hacia el desencanto político, ignorando el hecho de que la aparente oscuridad de sus poemas proféticos tardíos esconde las críticas más radicales de toda su producción al sistema político dominante. Cuando quería expresarse con claridad, sin embargo, Blake sabía como hacerlo, y así, la desafiante alusión a los "escribas y fariseos" del poder en *The Everlasting Gospel* (poema anotado en el *Notebook* hacia 1815-20):

> *"La visión de Cristo que tu ves*
> *es la mayor enemiga de mi Visión (…)*
> *Tus puertas del Cielo son mis entradas al Infierno (…)*
> *Ambos leemos la Biblia día y noche.*
> *Pero tú lees negro donde yo leo blanco."*[136]

nos remiten, con antítesis y conceptos prácticamente similares, a las anotaciones efectuadas en su airada lectura de Watson dos décadas antes.

No existían tampoco motivos, en verdad, más allá del temor a la represión o el deseo de una acomodaticia integración dentro de la clase dominante, para cambiar de opinión acerca de la sociedad británica. Obviamente, la conversión del estado revolucionario francés en una agresiva dictadura militar a raíz de la proclamación de Napoléon Bonaparte como cónsul vitalicio en 1802, y la prolongación de las guerras napoleónicas tras la breve Paz de Amiens, favorecieron la política represiva del gobierno. Entre 1800 y 1810, vigentes las leyes de 1795 y 1799 contra la libertad de prensa, la sedición y la libre asociación, y establecida la unión de Gran Bretaña e Irlanda por la *Union Act* de 1801, que convertía a

todo movimiento secesionista irlandés en alta traición, resultaba casi imposible la organización de movimientos radicales. Asi pues, pese a las protestas y desórdenes generados por la *Corn Law* de 1804, que a costa de proteger los beneficios de los terratenientes produjo un enorme incremento en el precio del pan, sólo a partir de 1810 la continua subida de precios, el aumento del desempleo y las penosas condiciones salariales y laborales en el agro y las factorías comenzaron a generar revueltas populares, provenientes en este caso no de círculos intelectuales sino de los propios trabajadores, en un primer momento los agrícolas, y a renglón seguido los tejedores y los obreros de las manufacturas e incipientes industrias textiles. La revuelta ludita, iniciada en 1811, que tomó su nombre de un supuesto y legendario líder llamado Ned Ludd, fue la primera expresión de un movimiento que, según E. P. Thompson, marcó un nuevo rumbo en los levantamientos populares, pues supuso "la aparición de formas de acción ilegales y sostenidas, cercanas a la insurrección"[137], patentes en los posteriores motines *swing* de East Anglia y en los Rebecca Riots de 1830. La respuesta del gobierno *tory* de *Lord* Sidmouth fue, primero, la ejecución de diversos líderes y una nueva suspensión del *habeas corpus*; segundo, a raíz de la sangrienta masacre de Peterloo, la promulgación de las *Six Acts* de 1819, cuyo rigor represivo constituyó un auténtico renacimiento del "terror blanco": la primera (*Training Prevention Act*) prohibía cualquier tipo de entrenamiento u organización militar entre los campesinos; la segunda (*Seizure of Arms Act*) autorizaba los registros de casa y personas en búsqueda de armas; la tercera (*Seditious Meetings Prevention Act*) prohibía las reuniones públicas superiores a cincuenta personas; la cuarta y quinta (*Misdemeanours Act* y *Blasphemous and Seditious Libels Act*) aumentaban las prerrogativas de los magistrados locales –es decir, los terratenientes- para intervenir en casos de sedición y libelo; la sexta (*Newspaper and Stamp Duties Act*), en fin, incrementaba los impuestos a las publicaciones periódicas y recortaba la libertad de prensa. En 1820, cuatro seguidores del reformador radical Thomas Spence eran condenados a muerte por la llamada "conspiración de Cato Street", y ese mismo año William Blake grababa ***Jerusalem***, cuya radical requisitoria en favor de la libertad: "*Y Jerusalén es llamada libertad entre los Hijos de Albión*"[138], se alzaba sobre la sombría descripción de los eventos de la època:

> "*¡Todo amor se ha perdido! El terror triunfa, y el odio en lugar del amor,*
> *y las severas conminaciones al Derecho y al Orden sustituyen a la Libertad.*"[139]

II.1.4. Revolución Industrial e Imperio.

"Las manufacturas (…) prosperan más cuanto menos se emplee la mente, de forma que el conjunto de la factoría pueda considerarse, sin ningún esfuerzo imaginativo, como una máquina, cuyas partes son los hombres."

Adam Ferguson, *An Essay on the History of Civil Society*, 1767[140].

"*Construyó primero las corporaciones, navíos comerciales y buques armados*
para surcar los mares; mientras, en tierra, los niños son vendidos a la industria
en las más penosas condiciones, trabajando día y noche,
hasta que su vida extinguen, y espectrales formas
adoptan en su sombría desesperación.
A miles los esclavos, amontonados en las bodegas, cruzan el bronco mar,
rechinantes sus cadenas: el Imperio Universal gime."

William Blake, *The Four Zoas*[141].

La percepción moderna acerca del desarrollo de la Revolución Industrial en Inglaterra a fines del siglo XVIII y principios del XIX ha sufrido un importante cambio en las últimas décadas, cuando numerosos historiadores, siguiendo una pauta marcada por autores como Hobsbawn ("las repercusiones de esta revolución no se hicieron sentir de manera inequívoca, y menos aún fuera de Inglaterra, hasta muy avanzado ya el período que estudiamos: seguramente no antes de 1830, probablemente no antes de 1840. Sólo en 1830, la literatura y las artes empiezan a sentirse atraídas por la ascensión de la sociedad capitalista…"[142]) y Phyllis Deane ("las pruebas sugieren que, si hubo un agudo incremento en la tasa británica de inversiones como producto del proceso de industrialización, tuvo lugar en las décadas centrales del siglo XIX"[143]), han advertido de que los cambios económicos producidos durante ese período fueron mucho menos drásticos y espectaculares de lo que se había pensado con anterioridad.

Una síntesis de estas argumentaciones, especialmente interesante para nuestro propósito por su referencia específica al influjo ejercido por la obra de Blake sobre las concepciones modernas acerca de la Revolución Industrial, es presentada por Eric J. Evans: "La imagen más habitual del cambio en la

Inglaterra protoindustrial se centra en el crecimiento urbano y unas condiciones de trabajo dominadas por las '*dark satanic mills*' de William Blake. No cabe duda de que la Revolución Industrial supuso el desarrollo de factorías y la aparición de patrones de trabajo más especializados, en los cuales el trabajo humano podía subordinarse a los ritmos arbitrarios de la máquina. Ni tampoco puede negarse que la mayor parte de las factorías (aunque no las primeras, alimentadas hidráulicamente y por tanto localizadas en valles rurales junto a arroyos y ríos caudalosos) se hallaban en las ciudades. La Revolución Industrial y el crecimiento urbano se desarrollaron de la mano". Sin embargo, matiza Evans, es importante tener en cuenta cuatro puntos acerca de las condiciones concretas de ese desarrollo: "primero, la Revolución Industrial tuvo lugar durante un periodo mucho más largo de lo que suele asumirse", y en su primera etapa se centró sobre todo en las manufacturas textiles de ciudades como Manchester, Glasgow y Leeds; "segundo, estas ciudades no estaban en absoluto dominadas por fábricas monstruosas empleando miles de trabajadores", por lo que la escala de la primera fase del industrialismo ha sido sobreestimada; "tercero, gran parte del crecimiento urbano en la primera mitad del siglo XIX se debió a la expansión y consolidación de métodos tradicionales de fabricación, más que a las factorías"; y "cuarto (…) el crecimiento urbano en este período no se debió a una migración masiva del campo a la ciudad" debido a los cercamientos, ya que "la emigración de larga distancia desde el campo a la ciudad constituyó una excepción, válida sólo para explicar el crecimiento de Londres"[144].

En realidad, no es preciso acudir a las modernas estadísticas para percibir que los efectos de la industrialización no fueron apenas percibidos en su tiempo por ningún pensador. Basta con consultar los textos contemporáneos de los grandes autores de la economía clásica, que unánimemente destacaron el papel primordial de la agricultura para el desarrollo económico y comercial: Adam Smith –para quien "el capital invertido en agricultura no sólo pone en funcionamiento una cantidad de trabajo productivo mayor que el mismo capital invertido en la industria, sino, que en proporción al trabajo productivo que emplea, (...) de todas las formas en que un capital se puede invertir es, con diferencia, la más beneficiosa para la sociedad"[145]-; Robert Malthus -"fomentando la laboriosidad en las ciudades más que en el campo, se puede decir, tal vez, que Europa se ha buscado una vejez prematura"[146]; y, en una fecha tan tardía como 1817, David Ricardo, cuyos *Principios de economía política y tributación* se iniciaban con una clara consideración de la industria como un fenómeno secundario aplicable esencialmente al producto agrícola,

base de la economía: "El producto de la tierra –todo lo que se deriva de su superficie mediante la aplicación unida del trabajo, de la maquinaria y del capital- se distribuye en tres clases, a saber: el propietario del terreno, el poseedor del *stock* o capital necesario para su cultivo y los trabajadores por cuya industria es cultivado"[147] (de hecho, sólo en la tercera edición de 1821 decidió Ricardo insertar "un capítulo nuevo acerca del asunto de la maquinaria", pese a lo cual la mayor parte de su "Advertencia" inicial incidía nuevamente en consideraciones sobre política agraria). La insistencia de los economistas clásicos en el papel central del producto agrícola como desarrollo del comercio fue tal que, señala Wrigley, tanto Smith como Ricardo –y, por supuesto, Malthus- mostraron un notable pesimismo respecto al futuro de la economía, pues, según el principio de los beneficios decrecientes, existiría "una tendencia natural de los beneficios a caer, porque cada vez era necesario más trabajo para conseguir el incremento de una unidad en la producción de alimentos"; por tanto, "para mostrar que las expectativas de los economistas clásicos eran falsas, fue necesaria una Revolución Industrial", el despuntar de "un nuevo régimen económico"[148], no previsto por aquéllos.

Todas estas circunstancias hacen aún más relevante el hecho de que, como señalara Hobsbawn, "pocos hombres advirtieran el terremoto social causado por la máquina y la factoría antes que William Blake"[149]. No deja de resultar sorprendente tal percepción en un oscuro poeta y grabador cuando ni los mayores economistas de la época ni los grandes polemistas políticos -no hay en Paine, por ejemplo, o en Burke, sino referencias secundarias a la industrialización- fueron capaces de vislumbrar las consecuencias futuras del fenómeno industrial, cuya creciente importancia nadie negaba, pero que se consideraba una fuerza económica secundaria respecto a la producción y comercialización de los bienes agrícolas. Desde luego, uno se siente tentado a calificar dicha percepción como profética en el sentido más estrictamente blakeano del término: es decir, según tendremos ocasión de tratar en el Cap. IV, no como una imposible adivinación de del futuro, sino como un proceso de desvelamiento de los aspectos ocultos de la realidad, pues el profeta es un "*visionario, no un dictador arbitrario*"[150]. Más allá de la extraordinaria capacidad crítica de Blake, sin embargo, lo que esto nos revela es su íntima conexión, en cuanto artesano y radical, con los fenómenos concomitantes de la industrialización, bien patentes en la desolada pobreza generada en Lambeth por la instalación en sus barrios aledaños de las factorías pestíferas trasladadas desde el centro urbano, entre ellas la célebre *Albion Flour Mill*, o *Albion Mills*, la

primera gran factoría establecida en Londres (1786), diseñada por John Rennie y alimentada por una máquina de vapor rotatoria de cincuenta caballos, que, antes de su incendio en 1791, producía unos seis mil *bushels* de harina a la semana y fue "el primer establecimiento importante en que cada pieza de la fábrica y del equipo, ejes, ruedas, piñones y árboles, eran de metal"[151]. Se ha especulado a menudo con la posibilidad de que el Albión caído de Blake incluyera una referencia polisémica al desarrollo de dicha fábrica. Resulta evidente, en todo caso, que los sentimientos de Blake respecto a este primer gigante automatizado y sus críticas a las "*dark satanic mills*" estaban mucho más cercanos al pueblo que a intelectuales progresistas del círculo de Johnson, como Erasmus Darwin, que cantó al "vapor invencible (...) arrastrando la lenta barcaza, guiando el rápido vagón" y consideró la fábrica "un logro ingente y victorioso del arte humano"[152]. Por su parte, los molineros tradicionales de Blackfriars no dudaron en expresaron su alborozo tras el incendio, mediante una inscripción que deseaba "éxito a los molinos de ALBIÓN … pero no a las *Albion Mills*" ("*Success to the Mills of ALBION… but no Albion Mills*")[153].

Toda la obra de Blake, como iremos viendo en el desarrollo de esta Tesis, se halla permeada por su crítica a la progresiva deshumanización que el industrialismo, basado en el desarrollo de la máquina rotatoria de vapor, la maquinaria fabril y el consiguiente perfeccionamiento de la metalurgia del hierro, y apoyado en su desarrollo por la alianza entre anglicanismo y oligarquía, estaba generando en las condiciones laborales. Entre los rasgos más manifiestos cabe citar la imposición de jornadas de 14 a 16 horas diarias –recordemos que la reducción a 12 horas de la jornada de trabajo infantil no se produjo hasta 1819, y sólo en la *Factory Act* de 1844 se extendería esta limitación a las mujeres-, así como un entorno laboral que justifica plenamente el calificativo blakeano de "*dark mills*", entre otras cosas porque las fábricas carecían de ventanas (debido al impuesto sobre éstas) y se iluminaban con gas. Las tasas de mortalidad por accidentes laborales eran por supuesto elevadas, debidas al efecto aunado del cansancio y la exposición a las piezas móviles de la maquinaria; pero muy superiores, aunque imposibles de establecer con precisión, debieron ser las muertes causadas por el deterioro físico debido al calor y a las emananaciones venenosas de los productos químicos empleados, que más tarde se filtraban hasta los pozos comunales.

En realidad, por dantescas que puedan parecer estas condiciones, el marco de explotación y represión aplicado a los obreros industriales no constituía sino una prolongación de los criterios que, según vimos en el apartado II.1.3.3, venían aplicandose en general a los trabajadores agrícolas con la extensión del capitalismo mercantil, marcado por el aumento de los beneficios y el descenso de los salarios, especialmente gravosos para el Sur del país. Así, al igual que los cercamientos habían traído consigo un reforzamiento de las leyes de propiedad, pasando a considerar delito de robo –castigado incluso con la pena capital- derechos antaño sancionados por la "costumbre" (*custom*), como la recogida de leña en los campos comunales, en las nuevas factorías, tras un período de relativa tolerancia, comenzó a considerarse igualmente sancionable la costumbre de muchos obreros de apropiarse de la quincalla y otros restos sobrantes en los talleres, conducta que condujo a buen número de trabajadores al patíbulo de Tyburn o a los penales australianos de Botany Bay[154]. A su vez, el desarrollo de las pautas mecanizadas del trabajo industrial ejerció una influencia directa sobre la opresión en el mundo rural, manifestada tanto en la mecanización de las labores agrícolas, origen de las revueltas luditas, como en el intento de imponer la llamada "economía del tiempo", pues, según célebres palabras del Dr. Johnson, "en un país comercial, el tiempo se convierte en algo precioso".

No quisiera, en fin, extenderme sobre estos hechos bien conocidos, sino destacar la circunstancia de que su repercusión sobre la vida de los conciudadanos de Blake era ya patente en la década de 1790 y no hizo sino incrementarse en las décadas siguientes, época en que Blake abordó de manera decidida el tema en sus grandes profecías finales, *The Four Zoas* (h. 1795/6-1804/5), *Milton* (redactado entre 1804 y 1818) y *Jerusalem* (1804-1820), siendo sin duda su cercanía a las clases populares lo que le permitió, a diferencia de los encumbrados teóricos de la economía clásica, vislumbrar el curso futuro de la industrialización. Como humanista, artesano y creador, toda su obra manifestaría asimismo su repudio a la creciente subordinación del trabajo individual a la mecanización, cuyos criterios, avanzados ya en 1767 por Adam Ferguson en la cita que encabeza este apartado, serían sintetizados décadas después por Andrew Ure, fundador del Mechanics' Institute (1820): los obreros no debían constituir sino una parte más de "un inmenso complejo autómata (*vast automaton*) compuesto por diversos órganos mecánicos e intelectuales que trabajan al unísono en la producción del mismo objeto, subordinados a una fuerza motriz autorregulada", lo que implicaba "adiestrar a los seres humanos para

abandonar sus intermitentes hábitos de trabajo e identificarlos con la regularidad invariable del complejo autómata, pues (...) debido a la debilidad de la naturaleza humana, cuanto más diestro sea el trabajador más terco y díscolo se volverá, y naturalmente menos propio para el sistema mecánico en el que (...) puede causar gran daño al conjunto"[155]. Palabras demoledoras que revelan cómo el trabajo en las nuevas factorías se encontraba regido por un "sistema de la fábrica" cuyos tres requisitos básicos, según señalara Lewis Mumford, eran "la castración de la pericia (…), la disciplina de la miseria (…) y el cierre a toda ocupación alternativa mediante el monopolio de la tierra y la des-educación"[156]. Los mismos principios, en definitiva, que regían los criterios de control social vigentes en las escuelas caritativas, hospicios y *workhouses*, como bien supo mostrar Blake en ***Jerusalem*** al describir a los habitantes de las urbes esclavizados por:

"Los Telares y Factorías y Cárceles y Casas de Trabajo de Og y Anak"[157].

Lo que Blake *vio*, en suma, fue que la industrialización no sólo no traería consigo el aumento de la riqueza común, sino que, por el contrario, constituía un nuevo y poderoso instrumento de perpetuación de las diferencias sociales, acrecentado por la expansión del "*Imperio universal*", y la conversión definitiva del ser humano en un objeto económico. Especialmente significativas a este respecto son sus numerosas alusiones a la vinculación entre la esclavitud y las factorías (la expresión "*slaves grinding at the mill*" se repite en diversas variantes en todos sus libros proféticos tardíos, correspondientes a la etapa de rápido crecimiento del fenómeno industrial), que parecen reflejar su convicción de que la abolición del comercio de esclavos por la Cámara de los Comunes en 1807 no era sino una medida económica encaminada a impedir el acceso de mano de obra barata a las posesiones coloniales de sus competidores y garantizar la supremacía comercial de las propias -donde, por lo demás, como en Inglaterra, no se suprimió la esclavitud en sí misma hasta 1833, con la consiguiente compensación económica a los propietarios afectados[158]-. Mano de obra barata que el Imperio Británico, en fin, supo proveerse mediante la exportación a sus territorios coloniales de la "esclavitud fáctica" impuesta en sus propias factorías, cuyos métodos de represión y castigo corporal no distaban en exceso de los establecidos en las colonias esclavistas, bien conocidos por Blake, según veremos en el siguiente capítulo, gracias a su trabajo como

grabador en la obra de John Gabriel Stedman *Narrative of a five years' expedition against the revolted negroes of Surinam* (1796).

Los lazos entre industrialización e imperialismo eran, por lo demás, evidentes: por un lado, las colonias constituían el mercado preferente de la producción inglesa; por otro, la implantación de nuevas factorías en los territorios coloniales permitía acrecentar la opresión ejercida sobre los propios obreros británicos. Así, las huelgas de tejedores londinenses en 1760 se hallaban directamente vinculadas al descenso de salarios generado por la política de la East India Company en Bengala, país donde "las castas de trabajadores de seda sufrían la reducción de salarios y el confinamiento en las factorías de Dacca y Murshidabad" -provocando en 1769 la primera "hambruna imperialista"- y el capital inglés encontró "una fuente de seda cruda bajo su control directo"[159]. Seda que, entre otros lugares y para desesperación de los tejedores desempleados, era tejida sin costo alguno para los patronos por las inquilinas del Asilo para Niñas Huérfanas de Lambeth, a pocos metros del hogar de Blake.

No cabe duda por tanto de que, si bien es cierto que la mayor parte de las revueltas surgidas en las primeras décadas del siglo XIX tuvieron un origen agrario (pues, señala Hobsbawn, aunque "para la mayoría de los no especialistas, los términos 'destructor de máquinas' y 'ludita' son intercambiables", en la práctica fueron "rebeliones de trabajadores del campo" y constituyeron "básicamente una gran ofensiva contra la maquinaria agraria, aunque incidentalmente hayan supuesto la destrucción de una gran cantidad de maquinaria industrial"[160]), no lo es menos que, según concluye Evans, "el poder económico básico del país estaba variando espectacularmente"[161]. La dinámica de la economía británica ya no abandonaría el rumbo marcado por la industrialización, traducida en mayores jornadas laborales y salarios cada vez menores, que afectaban tanto a los obreros de factorías y telares como a los trabajadores agrícolas.

Contra esta deshumanización alienante se alzaron los trabajadores encarnados en herederos de líderes míticos –Ned Ludd, el capitán Swing, Rebeca y sus Hijas-, cuyos miles de cartas anónimas amenazadoras empleaban el estilo literario de las profecías bíblicas; contra ella se alzó el reformador Thomas Spence, autodenominado "abogado de la desheredada semilla de Adán"; contra ella, en fin, se alzaban las profecías de William Blake, que supo además, mucho antes que cualquier otro pensador,

percibir cómo los eventos históricos ingleses sólo podían comprenderse plenamente integrándolos en la lógica demoledora del Imperio Universal británico, erigido a su vez sobre dos grandes pilares salvaguardados por la figura del Dios arquitecto y providente: la doctrina de la jerarquización social y su paulatina transformación en la consideración del capitalismo industrial como ley natural de la sociedad. Al amparo de estas concepciones, el expansionismo británico, señalaría Blake en *Jerusalem*, estaba creando "*un mundo en que el Hombre es por naturaleza enemigo del Hombre*"[162]:

> "*Los ingleses se esparcen sobre el rostro de las Naciones: ¿son éstos los hijos de Jerusalén?...*"[163]

II.2. EL PENSAMIENTO POLÍTICO INGLÉS EN TIEMPOS DE BLAKE. LA DOCTRINA DE LA JERARQUIZACIÓN NATURAL Y LA JUSTIFICACIÓN IDEOLÓGICA DEL CAPITALISMO INDUSTRIAL DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII.

> "Otro medio de de despertar sentimientos de humanidad y mantenerlos vivos en los niños consiste en acostumbrarlos a la cortesía en su lenguaje y comportamiento hacia sus inferiores y la gente de baja condición, en particular los criados (…). Actuando así nada perderían de su superioridad; por el contrario, la distinción aumentaría y su autoridad se vería reforzada, pues el afecto de los inferiores se uniría a su respeto, y la estima hacia la persona sería un elemento más de su sumisión."

John Locke, *Some Thoughts concerning Education*[164].

> "*Todos los hombres son iguales (aunque infinitamente variados)*"

William Blake, *All Religions are One*[165].

> "*¿No soy yo como Bacon, Newton y Locke, que predican humildad al hombre?*"

William Blake, *Jerusalem*[166].

Tal y como señalamos en la Introducción, uno de los problemas que más parecen haber perturbado a los intérpretes progresistas de Blake es su crítica hacia Bacon, Newton y Locke, dada la consideración retrospectiva de estos pensadores como jalones decisivos en la superación del oscurantismo y superstición medievales, el rechazo del absolutismo y, en definitiva, el desarrollo del pensamiento democrático. Esta concepción, nacida en el seno del liberalismo clásico y de la historiografía *whig*, posee aún importantes defensores, y sus líneas maestras fueron sintetizadas por Neal Wood en *The Politics of Locke's Philosophy* (1983), donde fijó claramente la filiación baconiana del presunto liberalismo lockeano: "el baconismo fue un factor imprescindible en los cambios estructurales acontecidos en la sociedad inglesa durante el siglo y medio siguiente (...). Ejerciendo una influencia 'democratizadora', el *Essay* de Locke se convirtió en un factor de la compleja maraña de fuerzas históricas que culminaron en la industrialización decimonónica de Gran Bretaña y el triunfo de la burguesía (...), un arma de los socialmente progresivos 'modernos' en su conflicto intelectual con los 'antiguos' conservadores (...), una historia natural baconiana de la psique impregnada con las actitudes sociales 'liberales' de los modernos (...), un compromiso con el 'partido' de la libertad y las reformas sociales moderadas contra los defensores de la autoridad, la tradición y el antiguo orden"[167].

Esta interpretación resulta sorprendente si nos atenemos a los textos de los propios autores, pues, según mostraremos en los siguientes apartados, ambos filósofos fueron ardientes defensores de la doctrina de la jerarquización natural, y sólo resulta explicable, a mi entender, sobre la base de una concepción errónea del supuesto carácter democrático del parlamentarismo inglés del siglo XVIII. Es posible, desde luego, como tendremos ocasión de tratar más adelante, argüir que en la filosofía de Locke subyacen elementos que, desarrollados en un sentido radical, podrían conducir al moderno estado democrático; pero el hecho es que Locke rechazó expresamente ese desarrollo, y, al igual que anteriormente Bacon, sus textos políticos, económicos y educativos reflejan sin ambages la noción de la superioridad natural de una parte de la sociedad sobre otra, y la consideración de la propiedad hereditaria y la acumulación de riqueza como el criterio distintivo de la representatividad legislativa. En todo caso, lo que resulta esencial para nuestro propósito es mostrar la consideración que hacia estos autores existía por parte de los radicales ingleses a fines del siglo XVIII; y, como veremos, resulta evidente que su ideología era identificada por aquéllos con la de la aristocracia *whig*, que, según sabemos, cuando los

eventos de la Revolución Francesa parecieron poner en peligro los fundamentos del dominio oligárquico, abandonaron todo reformismo fundiéndose en una misma reacción conservadora con el resto de la clase dominante. A este respecto, las tesis políticas de Locke –a quien prestaremos especial atención, ya que las constantes referencias blakeanas a su obra "podrían ser consideradas la preocupación dominante de Blake"[168]- apenas diferían de las de adversarios confesos del radicalismo como Samuel Johnson o Edmund Burke, y resulta por tanto absolutamente anacrónico considerar las críticas de Blake hacia aquéllas como una muestra de conservadurismo.

Conviene recordar, por otra parte, que Bacon y Locke no sólo desempeñaron cargos importantes en el desarrollo efectivo de la política inglesa, sino que ambos sentaron en buena medida las bases de la consideración del mercado libre capitalista –las "wheels of trade" ("ruedas del comercio") lockeanas- como una ley natural, circunstancia quizá hoy poco recordada, pero bien patente entre sus contemporáneos. Los escritos económicos de Locke acerca de la reducción del interés y la concesión de privilegios a los terratenientes, por ejemplo, fueron reiteradamente citados en los debates parlamentarios de 1637 como argumento autoritario[169]. Pero es más, ya en plena época victoriana, un artículo editorial aparecido en el *Blackwood's Edimburgh Magazine* en 1849, "*Free Trade at its Zenith*", sostenía la necesidad de favorecer el libre comercio combinando la libre circulación de capital con el establecimiento de medidas proteccionistas en favor de hacendados e industriales, y apoyaba sus tesis en la línea ideológica desarrollada durante los dos siglos anteriores por Bacon, Locke y Malthus: así, tras señalar que "si nuestros gobernantes hubieran seguido el consejo de los sabios de antaño (...) hubieran evitado esta acumulación de desastres sin precedentes", ofrece diversas citas de los *Essays* de Bacon, "el más grande y sabio de los hombres", y de las *Considerations* de Locke, para culminar su argumentación señalando que "nos limitaremos a añadir la opinión de una de las mayores autoridades entre los defensores del librecomercio, Mr. Malthus"[170].

No debe olvidarse, por último, que la propia epistemología de Bacon y Locke, en conexión con el mecanicismo newtoniano, tendió a establecer la idea de un universo esencialmente estático, regido por leyes naturales garantizadas por la Providencia divina que, afectando tanto a la física como al orden social, suponían la necesaria inmutabilidad de éste último y conferían un sustento "trascendente" a las

leyes del libre comercio, como sería enfatizado por Edmund Burke. La conexión establecida por Blake entre la epistemología empirista y la doctrina del orden natural de la sociedad no era, pues, en absoluto ingenua, y se hallaba firmemente asentada tanto en su interpretación crítica de la política inglesa contemporánea como en sus reflexiones acerca de los orígenes históricos de la alianza Iglesia-Estado y su posterior corroboración positivista y teológica por la física cuantitativa newtoniana. Antes de analizar estas cuestiones en el Capítulo V, es necesario establecer con claridad la fundamentación de las doctrinas de la jerarquización natural y la primacía de la propiedad hereditaria en el pensamiento político inglés, así como los debates surgidos en torno a ella durante la década de 1790.

II.2.1 Dos posturas antitéticas: Bacon y los *levellers*.

> "Primero exhaló la luz sobre el rostro de la materia; después exhaló la luz en el rostro del hombre; y por último exhaló e inspiró la luz en el rostro de sus elegidos."
>
> Francis Bacon, *Essays*[171].

> "*¿Acaso no descendió Jesús para convertirse en un siervo? El príncipe de las tinieblas no es un Hombre, es un Caballero: es el Lord Canciller.*"
>
> William Blake, *Annotations to Bacon*[172].

Aun cuando la centralidad de la Providencia divina y la jerarquización social en el pensamiento de Bacon puede encontrarse en muchos de sus escritos, entre ellos la utopía inconclusa *La Nueva Atlántida*, por motivos metodológicos me atendré aquí exclusivamente al ejemplar anotado por Blake de sus *Essays Moral, Economical and Political* (1798), cuyos distintos escritos constituyen una perfecta síntesis de la doctrina teológica y social baconiana que hará, sin duda, mucho más comprensible la inclusión por Blake del barón de Verulam en su "tríada" Bacon-Newton-Locke. Dado que en la Introducción apuntábamos las glosas del autor a la expansión imperialista, nos centraremos ahora en sus concepciones acerca de la estratificación social, que ya desde el primer ensayo, *On Truth* (cuya crítica a la Imaginación, no recogida por Erdman, tendremos ocasión de tratar en el Cap. V), establece sin ambages, como cabe apreciar en la cita que encabeza estas páginas, su absoluta convicción de la

existencia dentro de la humanidad de una grupo privilegiado de "elegidos" por Dios. Por si cupiera alguna duda acerca de quiénes son esos elegidos, *On Praise* nos aclara –en un texto tampoco incluido por Erdman, pero que constituye la continuación de un párrafo anotado por Blake- que: "El pueblo es incapaz de comprender las más excelentes virtudes: las más bajas obtienen su alabanza, las virtudes medias medias les producen asombro o admiración, pero carecen de sentido para percibir las más elevadas"[173].

Resulta evidente, en fin, que el pueblo no parece pertenecer para Bacon al grupo de los elegidos, reservado al Rey y la nobleza. Así, *Of a King,* tras establecer que "el Rey es un dios mortal en la Tierra, sobre quien el Dios viviente ha conferido como gran honor su nombre"[174], sienta las bases sobre las que el poder real debe establecerse: "Aquel Rey que no es temido no es amado; y si quiere que su mandato sea apreciado debe poner los medios para ser tan temido como amado"[175] para concluir que "quien honra al Rey es lo más lejano al ateo, que carece del temor a Dios en su corazón"[176]. Las anotaciones de Blake a las dos primeras afirmaciones: "*¡Oh esclavo abyecto y despreciable*" (…) "*El temor no puede amar*", son suficientemente indicativas de su ideario político y existencial y de su opinión sobre Bacon; mientras que la contundente "*¡Blasfemia!*"[177] descalificadora de la tercera constituye una muestra de la concepción absolutamente heterodoxa que, según tendremos ocasión de analizar en detalle en los Capítulos IV y V, poseía Blake acerca de las nociones de religiosidad y ateísmo. Sin mayor comentario, en fin, cabe señalar la posición otorgada por Bacon a la nobleza en *Of Nobility* (que Blake, agudamente, considera contradictoria con su glosa anterior del derecho divino de los reyes): "La monarquía, cuando no existe la nobleza, es siempre pura y aboluta tiranía (…) pues la nobleza modera la soberanía, y de alguna manera desvía los ojos del pueblo de la línea real (…). Por otro lado, los nobles poseen la capacidad de extinguir la pasiva envidia de los demás, gracias a su posesión del honor. Ciertamente, los reyes que poseen hombres capaces entre su nobleza harán bien en emplearlos y ello facilitará su gobierno; pues el pueblo tiende por naturaleza a inclinarse ante ellos reconociendo su innata capacidad para el mando"[178]. Desde luego, el apóstol de la *empiria* tenía claro tanto quiénes eran los elegidos para el conocimiento como quiénes debían gobernar por designación divina, y, puesto que no consideraba al pueblo capacitado para tan elevadas misiones, sin duda consideraba más conveniente que desarrollara su limitada experiencia sensible yendo a combatir al extranjero en aras de la salud nacional. Ironías aparte, lo cierto es que frases similares abundan a lo largo del libro y, si bien cabría

objetar que no eran inusuales en la época, desde luego no justifican en absoluto la consideración por Wood de Bacon como un liberal *avant la lèttre*.

En un aspecto, sin embargo, sí sorprende la modernidad de Bacon, y es precisamente en su elogio de la combinación de imperialismo y comercio como fuentes de la riqueza nacional, incluido en el ensayo *Of Seditions and Troubles*: "Es importante recordar, puesto que el engrandecimiento de cualquier estado debe ser a costa de otro, que son tres las cosas que una nación vende a otra: los productos que la naturaleza le ha concedido; las manufacturas; y el transporte. De manera que, si esas dos ruedas van bien, la riqueza fluirá como un torrente en primavera"[179]. La evidente anticipación contenida en estas frases de las doctrinas de Locke y Burke, así como de la política expansionista del imperialismo británico en tiempos de Blake, no pasó sin duda inadvertida para el poeta, cuya anotación marginal refleja una indignación semejante a la que expresara en tantos otros pasajes respecto a la oligarquía terrateniente y comercial de su tiempo:

"*El engrandecimiento de un Estado, como el de un hombre, tiene su origen en una mejora interna o en la instrucción intelectual. El hombre no mejora gracias al daño de otro. Los Estados no mejoran a expensas de los extranjeros.*

Bacon no sabe de nada excepto de Mammon."[180]

La teoría política de Bacon, en suma, parece constituir un intento incipiente de conjugar la doctrina del derecho divino de los reyes con el reconocimiento del ascenso de la aristocracia y oligarquía comercial como fuerzas motoras del desarrollo económico. Según vimos anteriormente, la resolución final de esta tensión interna iba a tener lugar gracias a la Restauración de 1660, consolidada en 1688; pero ello no significaría en absoluto una democratización del gobierno, sino, por el contrario, el asentamiento de la unión entre la Corona, la clase oligárquica y la Iglesia como rectores absolutos de la sociedad. Nada tiene de extraño, pues, que el Lord Canciller Clarendon, heredero del cargo de Bacon, lo fuera también de su desprecio por el pueblo en su declaración al Parlamento tras la primera Restauración:

"Es privilegio (…) y prerrogativa del común del pueblo (*common people*) en Inglaterra ser representado por las personas más elevadas, instruidas, ricas y sabias que puedan elegirse en la nación; y confundir los Comunes de Inglaterra (…) con el pueblo común de Inglaterra constituyó el primer ingrediente de ese maldito veneno (…) una república (*Commonwealth*)"[181].

Si la alternativa entre una monarquía absoluta y una moderada representatividad parlamentaria restringida a la clase dominante fueran, en suma, las únicas opciones que se hubieran planteado en la política inglesa hasta los tiempos de Blake, tal vez serían comprensibles las críticas hacia el poeta por su descalificación de Locke, quien, al fin y al cabo, refutó con contundencia el absolutismo de Hobbes y de Filmer. Lo que parece olvidarse con frecuencia es que existía una tercera alternativa, planteada por los sectores más radicales de los *levellers*, que rechazaba tanto la monarquía absoluta como el parlamentarismo oligárquico, y que tal concepción de la *Commonwealth* fue la recogida por los radicales de 1790. Una visión igualitaria de la sociedad absolutamente opuesta al liberalismo aristocrático de Bacon, Clarendon y Locke, y expresada, además, por medio de una imaginería religiosa peculiar, cuyo rechazo por las clases dominantes explica la persecución ideológica del *enthusiasm* y las profecías populares desde el siglo XVII, y permite asimismo una comprensión cabal de las raíces populares del lenguaje y la iconografía bíblicas elegidas por William Blake para elaborar sus proclamas proféticas contra los nobles y poderosos de la Tierra. Nada más ilustrativo en este sentido que el siguiente pasaje de *The Law of Freedom in a Platform* (1651) del líder *digger* Gerrard Winstanley, cuya alusión a una Nueva Jerusalén en la Tierra, la representación simbólica de la comunidad como un sólo hombre –semejante al Albión de Blake, también enterrado y deforme en espera de su resurgir-, el rechazo de la guerra y la crítica a los diversos estamentos implicados en la alianza Iglesia-Estado, contraponiéndolos a las artes comunales del agro, muestran claramente una de las fuentes originarias en que bebió el simbolismo blakeano:

"El gobierno de la república (*commonwealth*) gobierna la tierra sin compras ni ventas, y por tanto deviene un hombre de paz, restaurador de la antigua paz y libertad. Él hace provisión para los oprimidos, los débiles y los sencillos, tanto como para los ricos, los sabios y los fuertes; funde las espadas y lanzas

convirtiéndolas en espadas y arados; convierte tanto al hermano mayor como al menor en hombres libres sobre la tierra. Miqueas 4, 3-4; Isaías 33,1 y 65, 17-25.

Todas las esclavitudes y opresiones que han caído sobre la humanidad por obra de reyes, nobles, abogados y terratenientes, y por obra del sacerdocio, serán desterradas por este gobierno, si su poder ha de hacer justicia a su nombre.

Pues este gobierno es el verdadero restaurador de las libertades perdidas ha largo tiempo, y así trae el gozo a todas las naciones, y la bendición a la Tierra toda; pues destierra la maldición monárquica, y hace de Jerusalén una loa en la Tierra.

(…) Pues donde los hermanos oprimen a los hermanos, no hay allí gobierno de la república, sino todavía del rey. Y el misterio de la iniquidad ha adoptado allí el nombre de esos pacificadores como una capa bajo la que esconder su sutil alianza, su orgullo y opresión.

Oh Inglaterra, Inglaterra, ¿deseas lograr este gobierno claro y vigoroso? Entonces ponte a la tarea y desvela con diligencia todos los abusos cometidos por los reyes, a fin de destruirlos; entonces tu gobierno de la república ascenderá desde el barro, bajo el cual yace aún deforme y enterrado."[182]

II.2.2 John Locke: la oligarquía y las *wheels of trade*.

Si existe un punto en el que en el que los estudiosos de la teoria política lockeana coinciden es en que su *Second Treatise of Government* (*Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil*) constituyó la justificación teórica de los acuerdos alcanzados tras el establecimiento de la monarquía parlamentaria por medio de la Gloriosa Revolución en 1688 y la promulgación de *Bill of Rights*. Las diferentes consideraciones acerca del significado real de dicha "revolución" han determinado, sin embargo, muy distintas visiones de la doctrina expuesta en dicho tratado, controversia que John Dunn sintetizó en su influyente *The Political Thought of John Locke* (1969) en dos líneas básicas: la "interpretación liberal (…) apoyada en la creación de un orden legal predictivo y la consiguiente seguridad física, y en el papel

central concedido a la aprobación popular en la adquisición de este notable logro constitucionalista ('*government by consent*', gobierno por consentimiento)", que tendría entre sus principales valedores a J. W. Gough, Peter Laslett y Maurice Cranston; y la interpretación conocida como neomarxista, defendida destacadamente por C. B. Macpherson, que "aprecia como propósito principal del libro su argumentación sobre la propiedad, la racionalización moral de una eficiente estructura de explotación"[183]. El propio Dunn aporta una tercera postura, basada en la consideración de que el objetivo esencial de Locke era teológico: ciertamente, la doctrina lockeana acepta un parlamentarismo restringido basado en la doctrina de la jerarquización natural de la sociedad, pero no porque, como sostiene Macpherson, diera carta de naturaleza a "una diferencia de clases en derechos y en racionalidad" a fin de proporcionar "una base moral positiva a la sociedad capitalista"[184] y perpetuar así el poder de las clases propietarias, a las que el propio filósofo pertenecía; sino porque, afirma Dunn, Locke creía sinceramente en la asignación divina a cada individuo de un papel preestablecido en el orden social y consideraba que, siendo esta vida una mera transición contingente hacia la auténtica gloria trasmundana, la forma propia en que cada hombre, rico o pobre, podía alcanzar la salvación consistía en cumplir con su "llamada" (*calling*). Por tanto, para Locke "la desigualdad social extrema resultaba compatible con la igualdad de oportunidades religiosa, y puesto que ésta última era lo verdaderamente importante, y dada además (…) su propensión a una suerte de quietismo político, la desigualdad social sólo se convertíría en objeto de su crítica si impedía el cumplimiento de la llamada de los individuos"[185].

Pese a su aparente disparidad, estas opiniones no resultan incompatibles entre sí en lo relativo al problema que nos concierne –es decir, la interpretación dada al pensamiento de Locke por los reformistas radicales de 1790-. De hecho, ante la contundencia de las afirmaciones explícitas de Locke en el *Segundo Tratado*: "considero, pues, que el poder político es el derecho de dictar leyes bajo pena de muerte y, en consecuencia, de dictar también otras bajo penas menos graves, a fin de regular y preservar la propiedad y ampliar la fuerza de la comunidad" (I, 3); "hay en el mundo tierra suficiente para abastecer al doble de sus habitantes, si la invención del dinero y el tácito consentimiento de asignarle a la tierra un valor no hubiese dado lugar al hecho de posesionarse de extensiones de tierra más grandes de lo necesarias, y a tener derecho a ellas" (V, 36); "los hombres han acordado que la posesión de la tierra sea desproporcionada y desigual" (V, 50) y se han dado el poder de "traspasar sus bienes a quienes ellos

quieran"(VI, 72)[186], las tres interpretaciones citadas corroboran que Locke era un defensor convencido de la doctrina de la jerarquización natural y del gobierno oligárquico. Así, Cranston, pese a asumir en general las tesis liberales, deja claro, según apuntamos en la Introducción, que para Locke "los trabajadores estaban excluidos de las plenas responsabilidades y privilegios de la sociedad política" y es por tanto "absurdo que se hable de Locke, como a menudo se hace, como un filósofo de la democracia"[187], observación con la que Dunn coincide, matizando que "mediante su relación con Dios cada hombre poseía su propio lugar dentro la trama de la deferencia social del siglo XVIII, en la que el más humilde pastor, tanto como el primer conde de Shaftesbury, participaba ayudando a constituir la legitimidad ética de la comunidad política"[188].

Puesto que no cabe dudar, en suma, de la asunción lockeana de la jerarquización social de origen divino, el aspecto más aducido a favor de la interpretación liberal es el énfasis prestado por Locke a la idea de la *Commonwealth* como una comunidad civil en la que la mayoría da su consentimiento a la constitución del cuerpo político. Esta es la argumentación ofrecida por Carlos Mellizo en el estudio introductorio a su traducción del *Segundo Tratado*, donde, rebatiendo expresamente las tesis de MacPherson, afirma que Locke considera "la institución de la sociedad civil, y con ella la del gobierno dentro de un Estado" como fruto de la superación de la plena pero insegura libertad del estado de naturaleza, mediante un acuerdo por el que los fundadores "se unen formando una comunidad, un cuerpo político en en el que *la mayoría* tiene derecho a 'actuar y decidir en nombre de todos'(VIII, 95)". Por tanto, puesto que "cada individuo que ha entrado a formar parte del cuerpo social *consiente* en apoyar las decisiones mayoritarias, y las hace suyas; y se compromete a respetarlas bajo condición de que dichas decisiones respondan a las *leyes* dictadas por quienes –nuevamente por encargo de la mayoría- tengan la misión de hacerlas"[189], no cabe dudar de que "pese a las ambigüedades que pueden observarse en el discurso, el contenido del *Segundo Tratado* sigue siendo uno de los pilares fundamentales del Estado democrático moderno"[190].

Lo cierto es, sin embargo, que esas ambigüedades, al afectar precisamente a la propia noción de "consentimiento de la mayoría", son demasiado profundas y significativas como para aceptar las tesis de Mellizo. Aun cuando resulta aquí imposible profundizar en esta discusión, lo cierto es que la interpretación

liberal, a mi entender, no sólo tiende a ignorar las circunstancias históricas concretas en que se redactó este tratado, sino que en el ámbito teórico confiere carácter de "permanente" a lo que en Locke es, lisa y llanamente, un hecho hipotético y "originario": la instauración del cuerpo político por medio de la mayoría. A este respecto, su arraigada creencia en la jerarquización natural parece haber traicionado a Locke incluso en la definición de la supuesta plena libertad del estado de naturaleza, pues al equiparar dicho estado con el estatus aún existente "por virtud de un convenio (*compact*)" en las tierras comunales –en lo que parece un claro intento de justificar la política de cercamientos y apropiación ilimitada de la tierra como propia de la comunidad civil, frente al superado estado comunal de naturaleza-, afirma: "la hierba que mi caballo ha rumiado, las turbas que mi criado ha cortado y los minerales que yo he extraído de un lugar al que yo tenía un derecho compartido con los demás, se convierten en propiedad mía, sin que haya concesión o consentimiento de nadie" (V, 28)[191]. Mas, como bien apunta Ayer, "nada se nos dice acerca de cómo Locke, en el estado de naturaleza, adquirió el derecho a tener un sirviente…"[192], ni tampoco, en irónicas palabras de E.P.Thompson, acerca de por qué esas hierbas y minerales "han de ser suyas y no de su criado, o, de hecho, de su caballo"[193]. Aun haciendo abstracción de tan significativo lapsus, el "consentimiento de la mayoría" lockeano en ningún momento parece considerarse un derecho permanente del pueblo, sino sólo propio del momento fundacional del Estado, según se aclara expresamente en los Cap. VIII ("*Del origen de las sociedades políticas*") y X ("*De los tipos de estado*"): "cuando un grupo ha consentido formar una comunidad o gobierno, quedan con ello incorporados a un cuerpo político en el que la mayoría tiene el derecho de actuar y decidir en nombre de todos" (VIII, 96)[194]. Una vez establecido ese hipotético pacto original, los acuerdos adoptados por la mayoría fundacional darán legitimidad a cualquier forma de gobierno elegida, sea una democracia, una oligarquía –depositando "el poder de hacer leyes en manos de unos pocos hombres selectos y sus herederos" (X, 132)[195]- o una monarquía, bien puras o combinadas; y la forma de gobierno elegida se considera desde entonces aceptada tácitamente por todos los súbditos nacidos en el reino: "todo hombre que tiene posesiones o disfruta de alguna parte de los dominios de un gobierno está con ello dando su tácito consentimiento de sumisión (…) Y ello será así tanto si sus posesiones son tierras que le pertenecen a él y a sus herederos para siempre, como si las tiene arrendadas por una semana o si, simplemente, está haciendo uso de una carretera o viajando libremente por ella" (VIII, 119)[196]. Por otra parte, a lo largo del *Segundo Tratado* Locke identifica consistentemente la mayoría con sus "representantes", sin ofrecer

mayores precisiones acerca de la constitución formal de dicha representatividad. Así, en lo referente al poder legislativo, se nos dice que "es sagrado e inalterable, una vez que está ya en las manos a las que la comunidad lo haya entregado (...) y cuando el pueblo ha dicho: 'nos someteremos a las reglas, y seremos gobernados por las leyes que hagan estos hombres, y de esta manera', nadie podrá ya decir que serán otros los hombres que hagan leyes para ellos" (XI, 134)[197]; mientras que el poder político, poseído por todos los hombres (ignoramos si también por sus criados) en el estado de naturaleza, "es entregado por éstos a la sociedad, y a través de ella, a los gobernantes que la sociedad misma ha erigido con el encargo expreso o tácito de que ese poder sea empleado para su propio bien y para la preservación de la propiedad" (XV, 171)[198]. Si tenemos en cuenta, en fin, que en ningún momento se nos habla de cómo fueron elegidos esos legisladores y gobernantes, y que posteriormente se concede al poder ejecutivo el privilegio de prerrogativa para "actuar a discreción para el bien público, sin hacerlo conforme a lo prescrito por la ley" (XIV, 160)[199], no podemos sino llegar a las mismas conclusiones que John Dunn: "No se ofrece ningún criterio claro acerca de qué conducta es necesaria para constituir este mutuo y libre acuerdo. Desde luego, Locke estaba dispuesto a considerar el acuerdo como siendo realizado en nombre del pueblo súbdito por sus 'representantes'. La selección de esos representantes se habría llevado a cabo, sin duda, sobre una base cuando menos tan antiigualitaria como la de la franquicia inglesa de 1680, y no parece claro que se considerara necesaria ningún tipo de elección social formal para que fueran considerados como representantes. En la imagen ofrecida por Locke de la estructura social, la existencia de la jerarquía es aceptada sin necesidad de argumentación por la mayoría de los hombres, y se considera moralmente correcta"[200]. En el mejor de los casos, pues, el derecho de rebelión o disolución del estado, aceptado hipotéticamente por Locke, concerniría sólo a esos representantes, sancionando así el estatus representativo alcanzado en 1688.

Dado, en fin, que Locke procura en el *Segundo Tratado* mantenerse en un plano teórico, quizá sea conveniente recurrir a sus escritos y actuaciones de índole más práctica para determinar su apoyo a una forma u otra de gobierno, y su defensa del sistema representativo oligárquico resulta a este respecto incontestable. A fines de la década de 1660 redactó, en colaboración con *Lord* Ashley y a requerimiento de su protector Shaftesbury (uno de los ocho propietarios a quienes Carlos II había concedido el territorio) una constitución para Carolina definida así por A. C. Board: "extremadamente aristocrática y oligárquica,

parece admirablemente diseñada, como su preámbulo expresa, 'para evitar erigir una democracia numerosa'. El territorio debía ser dividido en ocho condados, un quinto de cada cual sería dividido en ocho señoríos iguales, que constituirían la posesión inalienable de los ocho propietarios. Otro quinto sería dividido en ocho baronías iguales, posesión inalienable de la nobleza hereditaria. Los tres quintos restantes se repartirián en veinticuatro colonias, dividas en cuatro distritos, pobladas por el común y sujetas a un elaborado sistema de casas señoriales y cortes locales". Aunque esta constitución, "un intento de proporcionar a los americanos los últimos encantos de la Edad Media"[201], nunca fue ratificada, los principios que la inspiraron parecen haber pervivido, según ya observamos, en las draconianas medidas propuestas años después por Locke para el desarrollo de la *Poor Law*. Pero tal vez el rasgo más definitorio de la aplicación práctica de las doctrinas de Locke se halle en sus pequeños tratados económicos, entre ellos *Some Considerations of the Consequences of the Lowering of Interest, and Raising the Value of Money* (1692; *Algunas consideraciones sobre las consecuencias de la reducción del tipo de interés y la subida del valor del dinero*), donde podemos encontrar una pionera simbiosis entre la doctrina de la jerarquización natural y la defensa del libre comercio: la reducción obligatoria del interés sería negativa para la actividad económica, pues "la decadencia del comercio rápidamente agotará todo lo que quede y entonces el hombre de campo (*landed man*), que piensa que por la caída del interés subirá el valor de su tierra, se dará cuenta de que se ha equivocado cruelmente cuando el dinero se haya ido (lo que sucederá si nuestro comercio no se mantiene) y no consiga un granjero que le arriende su tierra, ni un comprador que se la compre. Por consiguiente, cualquier cosa que obstaculice el préstamo de dinero, perjudica al comercio y (...) será una pérdida para el Reino, al detener en gran medida la corriente que mueve las ruedas del comercio (*wheels of trade*)"[202]. Podemos ver, una vez más, que para Locke el "hombre de campo" es el propietario (*landed man*), pues los intereses de los trabajadores, la inmensa mayoría de la población del país, no afectan en absoluto a esas "wheels of trade" que, como acertadamente sabrá simbolizar Blake, hacen girar la economía con el automatismo impersonal propio de las "*ruedas estelares*" ("*starry wheels*") de Newton y las ruedas mecánicas que, un siglo después de Locke, impulsarán el crecimiento de la Revolución Industrial. Pero las bases sobre las que se cimentará la economía capitalista se sintetizan aún con mayor precisión en el siguiente pasaje: "Así como este incremento en el precio de la compra de la tierra no es una ventaja para el Reino, tampoco lo es para el terrateniente, que es la persona que soporta la mayor parte de la carga

del Reino, y que creo debe recibir la mayor protección y disfrutar de tantos privilegios, y tanta riqueza, como la ley pueda conferirle (teniendo en cuenta el bien público)"[203]. He aquí, reducida a su pura esencia, la doctrina política de Locke: en virtud de las leyes naturales establecidas por designio divino, desarrolladas por los hombres en su acuerdo fundacional de la comunidad civil, surge una clase superior de hombres cuya inviolable propiedad hereditaria, consolidada por la política de cercamientos, ha favorecido su acumulación ilimitada de capital. Esta clase superior posee el ingrato deber de arriesgar su dinero en inciertas empresas comerciales por el bien de la nación; nada más justo, pues, que conceder todos los privilegios posibles a los depositarios de tan pesada carga, y, en aras de ese mismo bien público, equilibrar la economía reduciendo, por ejemplo, la dieta de los niños de las escuelas parroquiales a un tazón de cereales.

No es mi propósito, en cualquier caso, minimizar el alcance de la teoría monetaria de Locke a estos breves trazos, ni exponer las injusticias del sistema protocapitalista, sino mostrar que la doctrina política lockeana procedía, en esencia, de la misma doctrina de la jerarquización natural que la mantenida por sus adversarios políticos *tories*. A este respecto, es posible argumentar, desde luego, que las doctrinas epistemológicas de su *Essay* o la afirmación inicial de *Some Thoughts concerning Education* acerca de que "de todos los hombres con que tropezamos, nueve de cada diez son lo que son, buenos o malos, útiles o inútiles, debido a su educación"[204], contienen en sí semillas de igualdad, al suponer una constitución natural semejante para todos los hombres. Pero debe recordarse que las tesis educativas de Locke en sus *Thoughts* están dirigidas expresamente, como señala su conclusión, a la "educación de un joven *gentleman*"[205]; y que, según cabe apreciar en la nota que encabeza este apartado, Locke mantenía la idea de una absoluta sumisión de los inferiores a sus superiores, siendo constantes sus referencias a la mala influencia ejercida sobre la educación del joven *gentleman* por el trato con sus corruptos sirvientes: "La mayor dificultad proviene de la imbecilidad y perversión de los criados, que difícilmente se conseguirá que no se interpongan, contrariando los designios del padre y la madre" (§ 59); "Pero hay otro inconveniente, no menos grave, que resulta de los malos ejemplos que los niños tienen ante los ojos cuando viven en la sociedad de los criados más humildes. Hay que tenerlos enteramente privados, si es posible, de este trato; porque el contagio de estos malos ejemplos, lo mismo en urbanidad que en virtud, infecta horriblemente a los niños cuando están a su alcance. Con frecuencia aprenden de los servidores

ineducados y viciosos tal lenguaje, maneras inconvenientes y vicios, que de otro modo es probable que hubieran podido ignorar toda su vida. Es muy difícil, desde luego, prevenir este mal. Será muy afortunado aquél que nunca haya tenido a su servicio criados groseros o viciosos, evitando así toda infección de sus hijos; pero debe hacerse todo lo posible por conseguirlo" (§ 68-69)[206]. Los criados están para lo que están: en el estado de naturaleza, para cortar turba en nombre de su señor; en el estado civil, para servir y callar a una prudente distancia. Locke parece admitir en *Of the Conduct of Understanding* que sólo la educación determina esencialmente el desarrollo de las capacidades comunes a todos los hombres: "un labrador de mediana edad difícilmente llegará a alcanzar el porte y el lenguaje de un caballero, aunque su cuerpo esté igualmente proporcionado, sus articulaciones sean igual de flexibles y sus talentos naturales no sean inferiores en modo alguno"[207]. Sin embargo, no sugiere en ningún momento que el bien público aconseje la educación popular (ya vimos lo que preconizaba al respecto en su proyecto de Ley de Pobres), sino que establece que "el conocimiento y el estudio general de las ciencias es asunto exclusivo de quienes viven con desahogo y poseen tiempo libre"[208]. Sea cual fuere la consideración que se dé a las implicaciones de su epistemología –tema que abordaremos en el Cap. V-, resulta evidente, pues, que Locke nunca supuso que la existencia de una constitución natural similar debiera conducir a una igualdad de oportunidades, ya que el plan divino había situado a cada uno en su estatus jerárquico correspondiente, y el fracaso y la pobreza no constituían sino pruebas de defecto moral.

Desde una perspectiva actual, por tanto, puede ser lícito considerar que Locke introdujo en sus obras ciertos elementos igualitarios que, en contraste con las actitudes absolutistas extremas de sus oponentes *tories*, favorecieron el desarrollo del reformismo *whig* y, a la postre, del liberalismo democrático; o incluso, al límite del malabarismo interpretativo, sostener que la validez de sus escritos educativos permanece "dado que las costumbres de las clases actuales constituyen una forma democratizada de las responsabilidades tradicionales de la *gentry class*"[209]. Nada permite, sin embargo, afirmar, que los pensadores radicales coetáneos a Blake, cuya inspiración se remontaba a los *levellers*, consideraran su obra como un paradigma de libertad política y social, sino en todo caso como una forma más o menos moderada de reformismo, cercana a los intereses de la oligarquía *whig* y asociada a los intereses de la clase dominante. A este respecto, por ejemplo, la leyenda de la influencia del pensamiento de Locke sobre la Revolución Americana carece totalmente de apoyatura en los textos de los partidarios

ingleses de dicha revolución, y, como ha mostrado John Dunn, "es fundamentalmente falsa"[210]. De igual manera, afirmaciones como la de J. S. Watson relativas a que las doctrinas de la London Corresponding Society "eran esencialmente las de Locke con una pizca de Rousseau (...) siendo su base la idea del gobierno como concesión otorgada por la mayoría del pueblo", inducen al más absoluto equívoco, sobre todo si tenemos en cuenta que las doctrinas enumeradas a continuación nada tienen de lockeanas: "en detalle esto se tradujo en sufragio universal, Parlamento anual, un gobierno más austero, el fin de los injustos cercamientos de tierra y un sistema legal más sencillo"[211]. Si recordamos los tres grupos que, según Reid, conformaban el movimiento democrático londinense, lo cierto es que Locke era más bien considerado un adversario tanto por los artesanos, que veían en él un instrumento de la clase dominante, como por antinomianos y entusiastas, expresamente ridiculizados, según tendremos ocasión de comentar al hilo de las criticas blakeanas a la epistemología de Locke, en un capítulo del *Essay*. Por lo que respecta a los "librepensadores", su influencia se limitó básicamente a los disidentes unitarios Price y Priestley, que compartían con él su antitrinitarismo y su moderada tolerancia religiosa, y en ciertos aspectos a Bentham; pero su ascendencia sobre la London Corresponding Society y su líder moral Tom Paine, cuyos *Rights of Man* constituyeron la auténtica proclama del movimiento democrático, fue muy reducida, si no inexistente. Es cierto, sin duda, como ha resaltado Saree Makdisi, que tanto la London Corresponding Society como el propio Paine aceptaron el derecho a la propiedad hereditaria; pero también negaron que debiera concederse ningún tipo de privilegio especial a sus posesores, a fin de "permitir a toda la humanidad partir en iguales oportunidades en la carrera de la vida"[212], y exigieron una extensión del sufragio accesible en breve tiempo a todos los ciudadanos, lo que chocaba frontalmente con la doctrina lockeana. Nada mejor para aclarar este aspecto que las propias palabras de Paine, en dos cartas enviadas al *The New York Public Advertiser* en 1807 respecto a la supuesta influencia del *Segundo Tratado* sobre su obra. En la primera de ellas Paine juzgaba a Locke como un mero defensor del estatus de 1688, y negaba cualquier posible influencia sobre su pensamiento (e indirectamente, mediante su referencia a Horne Tooke, sobre las ideas igualitarias de la London Corresponding Society): "Nunca leí a Locke, ni tan siquiera tuve esa obra en mi mano, y por lo que había escuchado a Horne Tooke sobre ella tampoco me sentí interesado en leerla. Supongo que Locke ha hablado acerca de una *monarquía electiva* y hereditaria, pero el gobierno representativo, tal como se expone en *Rights of Man* y *Common Sense*, es algo absolutamente diferente a la monarquía electiva"[213]; en la segunda ampliaba su

respuesta rechazando la leyenda de la influencia lockeana sobre la Revolución Americana y, por cierto, dejaba constancia de que el proyecto constitucional destinado, según el irónico comentario de Board, a "proporcionar a los americanos los últimos encantos de la Edad Media", no había caído en el olvido:

"El pueblo de América, al dirigir su revolución, nada sabía de Locke; ni, que yo sepa, se mencionó jamás su nombre ni su obra en el transcurso de la revolución. El trance a que América se enfrentaba era absolutamente nuevo, sin ningún modelo anterior, y el pueblo tuvo que buscar su camino por sí mismo guiándose por sus propias luces, labor en la que puedo honrada y orgullosamente afirmar que yo cumplí con mi parte. Locke fue encargado por los primeros pobladores de Carolina del Sur de diseñar una forma de gobierno para esa provincia, pero el resultado fue algo tan absolutamente aristocrático e inconsistente que fue rechazado."[214]

Lo que estas palabras de Paine corroboran es, en definitiva, el hecho evidente de que ni la London Corresponding Society, heredera confesa de los *levellers*, ni pensadores como Mary Wollstonecraft o el propio Paine -que según veremos en el el apartado II.2.4., abogaban por una extensión casi universal del sufragio y rechazaban radicalmente la doctrina de la jerarquización social-, podían considerar en el ámbito político la obra lockeana, opuesta a cualquier principio igualitario, como una de sus influencias. Su ascendencia fue reconocida por Priestley o Price, pero también, conviene no olvidarlo, por todos aquellos pseudorreformistas que, como Arthur Moore y el obispo Watson, no dudaron en ponerse de parte de la clase dominante en cuanto los acontecimientos franceses hicieron temer que la sacrosanta primacía de la propiedad podía verse amenazada. El eco de las teorías lockeanas aparece además de manera prominente en los grandes adversarios del radicalismo: el Dr. Johnson, cuya mencionada defensa de la desigualdad en aras de que los ociosos pudieran desarrollar su trabajo intelectual resulta inequívocamente lockeana; y sobre todo Edmund Burke, quien astutamente supo comprender que el desarrollo del capitalismo industrial no sólo no debía quebrar la doctrina de la jerarquización natural, sino que, por el contrario, para que las "ruedas del comercio" continuaran girando era preciso "que la clase trabajadora continuara aceptando su posición subordinada tradicional"[215].

Sobre este punto de partida , en fin, deben comenzar a a entenderse las críticas al pensamiento de Locke por Blake, quien en sus *Annotations to Watson*, que tendremos ocasión de tratar ampliamente en el siguiente capítulo, llevó a cabo una encendida defensa de Paine, autor del milagro de "*derrumbar a todos los ejércitos de Europa con un sencillo panfleto*"[216], frente a las acusaciones del obispo de que aquél había despreciado la *Biblia*. Lo que Blake compartía con Paine, además de buena parte de sus ideales políticos, era precisamente el rechazo a la visión bíblica de un Dios vengativo y colérico que había impuesto sobre este mundo leyes de castigo y opresión; lo que execraba en Watson, como en todos los defensores de la doctrina de la jerarquización natural, era el recurso a la Providencia divina para justificar la desigualdad social, y su perversión histórica de la ley de Jesús, la Divina Humanidad, a fin de convertirla en instrumento justificador de la sacrosanta alianza entre Iglesia y Estado. Por ello, ante la pretensión del obispo de emplear en su ayuda la autoridad de Locke, Blake no dudó en afirmar que: "*Creo que el obispo se rió de la Biblia en su interior, y lo mismo hizo Locke*"[217].

Si afirmamos, no obstante, que el repudio a sus ideas políticas debe suponer sólo un "punto de partida" para analizar las críticas de Blake a Locke, se debe a que en esta crítica aparecen involucradas cuestiones de mucha mayor complejidad. De haber querido simplemente atacar la doctrina de la desigualdad social y la política oligárquica, Blake hubiera centrado sin duda sus críticas en sus contemporáneos Johnson o Burke, a quienes sin embargo dedica menor atención que a Locke; por tanto, entender plenamente el sentido de la crítica blakeana exigirá, como llevaremos a cabo en el Cap. IV, delimitar la crítica epistemológica y religiosa de Blake a la "tríada satánica" Bacon-Newton-Locke, cuya importancia estribaba para él en que, mediante su reificación del hombre y la naturaleza, habían puesto las bases epistemológicas sobre las que se erigiría la deshumanización comercial y expansionista del Imperio al que, por otra parte, habían servido como fieles funcionarios. Para Blake, esta tríada representaba la perversión urizénica de la razón; pero, no lo olvidemos, la razón es una parte constituyente del Hombre Eterno, y puede ser regenerada. De ahí, como ya señalara en la Introducción, que Blake reconociera la importancia histórica de estos pensadores y, al tiempo que rechazaba su concepción excluyente de la racionalidad lógica y su recurso al deísmo trascendentalista, valorara los aspectos positivos potencialmente implícitos en su pensamiento; de ahí, en fin, deriva que, junto a Milton, Shakespeare y Chaucer, la tríada Bacon-Locke-Newton, al igual que el propio Urizen, sean "regenerados"

expresamente en el apocalipsis final de *Jerusalem*. Regeneración en la que no aparecen representados, por el contrario, ni el Rey, ni los nobles, ni el obispo Watson, ni, por supuesto, los insignes miembros fundadores del Literary Club: Joshua Reynolds, Samuel Johnson y Edmund Burke.

II.2.3. La mano invisible de la Providencia y el capitalismo industrial. Burke: *the swinish multitude* **y la Revolución Francesa**.

> "El orden es la primera ley del cielo: admitido esto,
> algunos son, y deben ser, superiores al resto,
> más ricos y más sabios…"
>
> Alexander Pope, *Essay on Man*[218].

> "Las leyes del comercio (…) son las leyes de la naturaleza y
> por tanto las leyes de Dios."
>
> Edmund Burke, *Thoughts and Details on Scarcity*, 1795[219].

El desarrollo y formulación explícita de la interrelación establecida por Locke entre los designios divinos, la inmutabilidad de la estructuración social y el capitalismo comercial constituyó una constante en el pensamiento político inglés a lo largo del siglo XVIII, alcanzando su más acabada expresión con la identificación por Edmund Burke de las leyes del librecomercio con las leyes de Dios. Esta concepción fue elaborada y justificada en buena medida mediante la integración de dos cosmovisiones filosóficas que serían directamente repudiadas por Blake: la jerarquización natural, por un lado, y el mecanicismo newtoniano, que tendremos ocasión de estudiar en el Cap. V, por otro. Cabe apuntar, por el momento, que las implicaciones metafísicas y religiosas del newtonismo eran, frente a lo que se ha arguido por diversos críticos, plenamente reconocidas en la época, como muestra esta reseña del *Gentleman's Magazine* en 1732 con motivo de la colocación de sendos bustos de Locke y Newton en el Palacio Real de Richmond: "Newton se distinguió de manera eminente por sus profundas investigaciones en el seno de la Naturaleza. Parece como si hubiera sido expresamente destinado para guiar a la humanidad hacia las más elevadas nociones de la Sabiduría, Bondad y Poder del Gran Autor de la Naturaleza: mostró que el mundo había sido filosófica y matemáticamente creado, y que no podía haber sido concebido y

sustentado sino por un infinitamente sabio y todopoderoso Arquitecto"[220]. Una acabada descripción, desde luego, del Urizen blakeano.

Quizá precisamente por evitar toda referencia a una justificación religiosa, la temprana y despiadada exposición del incipiente sistema capitalista ofrecida por Bernard de Mandeville en su demoledora *Fable of the Bees; Private Vices, Publick Benefits* (1714; *La fábula de las abejas, o, los vicios privados hacen la prosperidad pública*), fue objeto de innumerables ataques por parte del clero anglicano y de filósofos como Francis Hutcheson –maestro de Adam Smith- y George Berkeley. A primera vista, tales ataques no dejan de resultar sorprendentes, pues muchas de las afirmaciones de Mandeville, por ejemplo su rechazo de cualquier educación o mejora social para los pobres, no difieren en nada de las que, según vimos en el Apartado II.1.3., eran moneda corriente entre los pensadores y clérigos de la epoca; y su opinión acerca de "la degradación de los sirvientes (…) lascivos, borrachos, pendencieros"[221] coincide plenamente con el piadoso Locke. Lo que realmente incitó al escándalo fue el aparente cinismo con que, sin intentar ninguna justificación moral ni recurrir a hipotéticos designios divinos, Mandeville fundamentaba sus argumentaciones sobre el reconocimiento del egoísmo humano y la conveniencia económica: "En una nación libre, en la que no se permite la esclavitud, la riqueza más segura consiste en una multitud de pobres laboriosos; porque además de ser éstos el infalible vivero del ejército y de la marina, sin ellos no podrían existir los placeres (…). Para hacer feliz a la sociedad y tener contentas a las gentes, aun en las circunstancias más humildes, es indispensable que el mayor número de ellos sean, al tiempo que pobres, totalmente ignorantes. El saber amplía y multiplica nuestros deseos, y cuantas menos cosas ambicione un hombre, mucho más fácilmente se satisfarán sus necesidades"[222].

De hecho, lo que hace Mandeville no es sino exponer por primera vez, en toda su crudeza, la doctrina del *laissez-faire,* y en este sentido su *Fábula* es reconocida precursora de las concepciones de Adam Smith. Así, encontramos en ella la regulación del mercado por medio de la economía –"En el presente orden de cosas, sería absurdo tener tantos cerveceros como panaderos, o tantos pañeros como zapateros. Esta proporción numérica en cada oficio encuentra su propio nivel y nunca se conserva mejor el equilibrio que cuando nadie interfiere en ella."[223]-, sin intervención alguna del Estado, que debe tomar medidas encaminadas a estimular la producción y no "las fútiles reglamentaciones de la prodigalidad y la

frugalidad"[224]; o la necesidad de que el hombre aprenda a "dividir y subdividir su trabajo", pues "si uno de ellos se dedica enteramente a fabricar arcos y flechas mientras otro busca el sustento, un tercero construye cabañas, un cuarto confecciona prendas de vestir y un quinto elabora utensilios, no solamente llegarán a serse útiles mutuamente, sino que los mismos oficios y empleos progresarán en el mismo tiempo mucho más que si todos esos trabajos los realizara desordenadamente cada uno de los cinco"[225].

No es extraño, en suma, que el propio Adam Smith reconociera la influencia de los aspectos "económicos" de la obra de Mandeville sobre su trabajo, o que el Dr. Samuel Johnson considerara la lectura de la *Fábula* un saludable ejercicio para el conocimiento de la verdadera naturaleza humana. Existen, sin embargo, notables diferencias entre Mandeville y los posteriores defensores de esta doctrina social, pues aquél, en primer lugar, se negó a sustentar su modelo en ningún tipo de revelación o designio divino, y, en segundo enfatizó claramente que consideraba esta doctrina injusta y deshonesta: "La frugalidad, como la honestidad, es una pobre virtud hambrienta, útil solamente para las pequeñas sociedades de hombres buenos y apacibles, contentos de ser pobres para vivir más tranquilos; pero en una nación grande y bulliciosa pronto os hartaréis de la frugalidad."[226]. Tal como es presentada por su autor, la doctrina de Mandeville se erige sobre una visión esencialmente negativa de la naturaleza humana, y las críticas vertidas sobre la supuesta brutalidad e impiedad de su obra, por tanto, no se debieron a su defensa de la desigualdad social o del libre comercio, que no dejaban de ser, como señala Kaye, "la actitud económica en boga", sino "al hecho de haber omitido Mandeville el condimento sentimental y moralizador con que sus contemporáneos solían endulzar sus opiniones; se escandalizaron con estas afirmaciones categóricas (…) por el mero hecho de exponerlas con absoluta sinceridad"[227].

No podemos, claro está, entrar en polémicas acerca de las verdaderas intenciones de Mandeville, cuya *Fábula* es tan virulenta que, en verdad, parece en ocasiones más bien un ataque en forma de "reducción al absurdo" contra esas mismas doctrinas que no duda en defender y tildar al tiempo de absolutamente injustas -lo que, por otra parte, encajaría con sus acerbas críticas a la persecución penal contra los trabajadores (v. nota II.89) y su rigorismo en la identificación entre vicio y egoísmo-. Lo que aquí nos interesa es que, en su descarnada crudeza, la exposición mandevilliana refleja con absoluta precisión las bases estrictamente económicas que llevaron a la clase dominante a elaborar sus

concepciones acerca de la identidad entre el plan divino, la jerarquización social y el desarrollo del capitalismo; y, por la misma razón, desvela la hipocresía latente en las justificaciones morales de dicha elaboración.

El desarrollo lógico de estas nociones, por tanto, pasaba evidentemente por identificar las leyes del librecomercio con las leyes naturales, y mostrar que dichas leyes implicaban necesariamente la concesión de privilegios a los terratenientes y el mantenimiento de la mayor parte de la población en la pobreza. Así, la metáfora cristiana de la "mano invisible de la Providencia" sustentadora de la división entre pobres y ricos -reiterada hasta la saciedad en los textos moralizantes de la época-, se convirtió, por obra de Adam Smith, defensor a ultranza de la jerarquización clasista y los derechos de la "aristocracia natural del país"[228] en la mano invisible del mercado; y fue en definitiva la propia Iglesia de Inglaterra la encargada de sancionar esta doctrina, al asumir, como ha señalado uno de sus más destacados historiadores, "que los capitalistas de cuyas empresas parecía depender el 'progreso' irían a la bancarrota si los salarios ascendían más de lo imprescindible para la subsistencia, y que cualquier interferencia por parte del Estado resultaba inconcebible (…), aceptando las 'severas' leyes de la economía como las leyes de Dios"[229]. Sería, en fin, un clérigo de la Iglesia de Inglaterra, Robert Malthus, quien invocase "la constancia de las leyes de la naturaleza", debidas a "la mano de Dios (pues la mano de Dios es ciertamente visible en cada brizna de hierba que se ofrece a nuestra vista)" y descubiertas "por el espíritu inmortal de un Newton"[230], para justificar su consideración de que "en toda sociedad que haya salido del estado salvaje debe existir necesariamente una clase de propietarios y otra de trabajadores"[231]. En consecuencia, cualquier repartición equitativa de los bienes y horarios de trabajo "hundiría a la totalidad de la raza humana en la escasez y en la miseria" e iría además contra la dignidad del hombre: "En virtud del principio de población, unos tendrían más necesidades que otros. Quienes tengan familias numerosas querrán, naturalmente, cambiar dos horas más de su trabajo por una mayor cantidad de subsistencias. ¿Cómo impedírselo? Intentar interferir a través de instituciones coercitivas en el dominio del hombre sobre su propio trabajo sería violar la primera y más sagrada propiedad que el hombre posee"[232]. Negro panorama el dibujado por Malthus, suficiente para evitar los excesos de filantropía aristocrática y disuadir al Estado de toda medida coercitiva encaminada a limitar los horarios de trabajo. Menos mal, en fin, que el autor tranquiliza a sus lectores, pues, mientras no se caiga en idealismos igualitarios, "parece probable

(…) que incluso las admitidas dificultades que ocasiona la ley de población más bien tiendan a promover que a impedir el cumplimiento de los propósitos generales de la Providencia"[233]. Era éste, sin duda, un tiempo urizénico, y Malthus uno de sus más sutiles artífices. No es extraño, por tanto, que entre las "*melifluas artes*" transmitidas por Urizen a los poderosos de la tierra para mantener la sumisión de los pobres -dentro de un pasaje estremecedor en *The Four Zoas* que analizaremos por extenso en el siguiente capítulo-, Blake incluyera una recomendación expresamente malthusiana:

> "*Y si sus hijos enferman los dejaréis morir, ya hay suficientes,*
> *e incluso demasiados, si no queremos saturar nuestra tierra.*"[234]

Ningún autor fue tan representativo de la identificación entre jerarquización natural y desarrollo del libre comercio como Edmund Burke, cuyo pensamiento resulta especialmente pertinente para este trabajo por la estrecha relación que Blake estableció entre sus convicciones políticas y estéticas, vinculando a su vez estas últimas con las raíces mecanicistas de la opresión social: "*El Tratado de Burke sobre lo Sublime y lo Bello está fundado en las opiniones de Newton y Locke*"[235]. Dado que, por su carácter de indiscutible lider ideológico de la reacción conservadora contra las reformas igualitarias inspiradas por la Revolución Francesa, hemos ido introduciendo en este capítulo citas suficientemente expresivas de las doctrinas burkeanas, nos limitaremos a exponer aquí los argumentos esenciales ofrecidos por el autor de *Reflections on the Revolution in France* (1790) acerca de la necesidad de mantener la jerarquización social como motor del desarrollo capitalista, sin analizar por ahora la vinculación de aquéllos con su estética de lo sublime.

Según hemos mostrado en las páginas precedentes, las *Reflections*, aunque escritas al hilo de la ocasión proporcionada por los eventos revolucionarios franceses, constituían en realidad una requisitoria contra todos aquellos radicales o liberales que durante los años precedentes habían venido propugnando la necesidad de una reforma parlamentaria. Por ello, a diferencia de otros pequeños tratados posteriores que luego comentaremos, no emplea apenas recursos economicistas para sustentar sus tesis, sino que utiliza todos los recursos de la retórica cristiana conservadora a fin de enarbolar la causa de la jerarquización natural de la sociedad como único sistema capaz de salvar a ésta, y por tanto

al Estado, del caos y la bancarrota. Como era previsible esperar, las primeras páginas del discurso de Burke intentan minar toda posible simpatía hacia la causa antimonárquica de los revolucionarios franceses, precisando que las revoluciones inglesas del XVII no justificaban el regicidio, ya que fueron producto de una época turbulenta y una conducta criminal por parte del monarca que bajo ningún aspecto se daban en el caso francés, y aclarando que el compromiso general del pueblo inglés establecido en la *Bill of Rights* de 1688 establecía claramente la monarquía hereditaria y excluía cualquier supuesto derecho del pueblo a elegir a sus gobernantes (v. nota II.41). Significativamente, los argumentos empleados por Burke son prácticamente idénticos a los establecidos años antes por el Dr. Samuel Johnson en *Taxation no Tiranny. An answer to the resolutions and address of the American Congress*, que poseían una evidente raigambre lockeana en su consideración de que el "consentimiento de la mayoría" sólo es necesario en el acto constitutivo fundacional del contrato civil, lo que invalida toda posible derogación posterior por el pueblo: "Los colonos son los descendientes de hombres que, o carecían de voto en elecciones, o renunciaron voluntariamente a él por algo que consideraban de mayor estima; poseen, por tanto, ni más ni menos que lo que sus antepasados les legaron, es decir, no la capacidad de voto para hacer leyes o nombrar legisladores, sino la felicidad de ser protegidos por la ley y el deber de obedecerla. Al abandonar su participación en la legislatura, por tanto, no han conseguido derecho alguno a constituir otra exclusiva e independiente; exactamente igual que la multitud popular, apartada del voto, carece del derecho a establecer por sí misma un Parlamento separado"[236]. No es extraño, por tanto, que en sus *Rights of Man* Paine hiciera coextensivas sus críticas a Johnson, Burke y la supuesta "Constitución" de 1688.

Una vez determinados sus principios, Burke procede a un ataque frontal contra cualquier tipo de reforma democrática e igualitaria inspirada en los *levellers*, que considera contrarias a la estabilidad social y el orden natural: "Creedme, señor, quienes intentan igualar, nunca equiparan (*those who attempt to level, never equalise*). Puesto que todas las sociedades están integradas por diversas clases de ciudadanos, alguna clase debe ser siempre superior. Así pues, los igualadores únicamente alteran y pervierten el orden natural de las cosas…". Por tanto, como argumenta en términos reminiscentes de la *República* platónica, la dirección del Estado no puede ponerse en manos de las clases inferiores: "La ocupación de un peluquero, o de un vendedor de velas, por no mencionar otros empleos aún más

serviles, no puede constituir motivo de honor para ninguna persona. Tal clase de hombres no deben sufrir opresión alguna por parte del Estado; pero el Estado resulta oprimido si se permite a dichas personas gobernar, individual o colectivamente. Al permitirlo, creéis que estáis combatiendo el prejuicio, pero en realidad estáis guerreando contra la naturaleza."[237].

Como cabe apreciar, Burke insiste en todo momento en el carácter natural y, por tanto, divino –establecido "por la voz de Dios y del hombre"[238]-, de la jerarquización social. Pero, junto a esta distinción de clases, será también necesario para sus fines resaltar que el otro elemento imprescindible para la perpetuación de la sociedad es la acumulación de la propiedad en pocas manos, pues su repartición sólo conduciría a la dispersión, impidiendo así que pudiera ser defendida con el consiguiente perjuicio para el conjunto de la sociedad: "En la representación deben figurar asimismo las grandes masas de capital acumulado, o la propiedad no estará justamente protegida. La esencia característica de la propiedad, derivada de los principios que rigen su adquisición y conservación, es ser *desigual*. Por tanto, las grandes acumulaciones de propiedad que suscitan la envidia y la rapacidad ajenas, deben ser protegidas de todo peligro (...) Una misma cantidad de propiedad, si por el curso de la naturaleza queda dividida entre muchos, carece de la misma capacidad operativa. Su poder defensivo se debilita si se dispersa."[239]**.** Establecida así la necesaria primacía de los poseedores y herederos naturales de la propiedad –es decir, la oligarquía terrateniente y mercantil, aunque Burke siempre concede especiales prerrogativas a la nobleza de sangre-, y sustentado el principio jerárquico de la estratificación social, Burke, empleando el mismo criterio del "derecho hereditario a la propiedad", da paso a un demoledor ataque contra la noción de los derechos del hombre, propugnada por la Revolución Francesa, cuyo fantasma creía ver agitarse en Inglaterra: "Lejos estoy de negar los auténticos derechos del hombre (...) Si la sociedad civil se ha construido para beneficio del hombre, todos los beneficios para los cuales se ha erigido devienen su derecho. Es una institución de beneficencia; y la ley misma es sólo beneficencia sometida a normas. Los hombres tienen derecho a comportarse según esas normas (...). En esta asociación todos los hombres tienen iguales derechos, pero no a las mismas cosas. Aquél que aporta sólo cinco chelines tiene un derecho tan válido a ellos como el que posee quinientas libras lo tiene a su mayor proporción; pero aquél no tiene derecho a un dividendo igual de la riqueza común. Y, por lo que respecta a la suposición de que

todo individuo debería participar en el poder, la autoridad y la dirección de la administración del Estado, debo negar que éste sea uno de los derechos originales del hombre en la sociedad civil."[240]

Hasta este momento, en definitiva, lo que Burke lleva a cabo no es sino una actualización de los principios clásicos de la jerarquización establecidos, entre otros, por Bacon y Locke. Ello resulta manifiesto en su expresa limitación de los derechos humanos a aquellos existentes en la "comunidad civil", donde el "consentimiento de la mayoría" queda de hecho reducido al acuerdo entre los representantes de la propiedad; en el énfasis sobre la racionalidad de la ley como defensa frente a la pasión –cuestión cuyo estudio abordaremos en capítulos posteriores-; o en su convicción de que sólo mediante la perpetuación del "espíritu del caballero y el espíritu de la religión" (*the spirit of a gentleman, and the spirit of religion*) será posible perpetuar el progreso de la sociedad y de la ciencia, pues en caso contrario "el saber, junto con sus protectores y guardianes naturales, será arrojado al barro y aplastado bajo las pezuñas de una multitud porcina"[241]. En honor de Bacon, Locke o Johnson debe señalarse que ninguno de ellos llegó a emplear un lenguaje tan absolutamente despreciativo hacia el pueblo como para calificarlo de "multitud porcina" (*swinish multitude*); y probablemente Blake pensaba en ello cuando, en sus *Annotations to Reynolds*, descalificó con amarga ironía la conducta de Burke como supuesto guardián del saber: "*Barry pintó un cuadro para Burke equiparable a los de Rafael, Miguel Ángel o cualquiera de los italianos. Burke solía enseñárselo a sus amigos comentando: pagué veinte guineas por este engendro horrible, y a cualquiera que me diera (…)* (línea perdida). *Así era el patronazgo por Burke del Arte y la Ciencia*"[242].

Lo que convierte a Burke en el precursor de las modernas concepciones capitalistas no es, en todo caso, la mera defensa de la jerarquización social, sino su defensa del librecomercio y su oposición a todo intervencionismo estatal a favor de la redistribución de la riqueza, puesta de manifiesto en un significativo pasaje de las *Reflections* donde aletea el fantasma de la plusvalía: "En toda comunidad próspera se produce algo más de lo necesario para el sustento del productor. Este excedente (*surplus*) constituye el ingreso del capitalista terrateniente. Será gastado por un propietario que no trabaja. Pero esta ociosidad constituye en sí misma una fuente de trabajo, pues supone un acicate a la laboriosidad. La única función del Estado, pues, es lograr que el capital obtenido de la tierra retorne al trabajo de donde

provino"[243]. Es preciso fortalecer el espíritu y no dejarse llevar por la humana compasión –la carne es débil-, incluso ante el penoso espectáculo de aquellos que trabajan "del alba a la noche en los innumerables trabajos serviles, degradantes, rudos, inhumanos y con frecuencia malsanos y pestilentes, a los que tantos infelices se hallan inevitablemente destinados por mor de la econonomía social. Si no resultara generalmente pernicioso alterar el curso natural de las cosas e impedir en cualquier grado que continúe girando la gran rueda de la circulación (*great wheel of circulation*) mantenida en movimiento por el trabajo misteriosamente dirigido (*strangely directed*) de estas gentes desdichadas, me sentiría infinitamente más proclive a rescatarlas de sus míseras labores (…) excepto por la necesidad de someterse al yugo del lujo y al despotismo de la moda, los cuales, de acuerdo con sus propios imperativos, distribuirán el excedente de la tierra.."[244].

El hipócrita moralismo de estas afirmaciones resulta tanto más evidente si lo comparamos con las crudas argumentaciones de Mandeville en defensa de los "vicios" públicos o con la opinión despreciativa del propio autor respecto a la *swinish multitude*. Pero hay dos elementos en este discurso cuya interrelación sólo puede comprenderse cabalmente si nos remitimimos a Locke: la referencia explícita a la "*wheel of circulation*", por un lado; y la sutil alusión a cómo esas "inhumanas labores" de los pobres de la tierra se hallan "*strangely directed*", formando parte, al igual que el lujo, la ociosidad y la moda (los cuales, recordemos, no sólo distribuyen riqueza, sino que permiten también el desarrollo de la ciencia por la clase ociosa), de un plan general cuya alteración supondría la quiebra de las leyes divinas. Lo que Burke comprendió, en suma, es que el nuevo orden establecido por el capitalismo industrial debía reposar necesariamente sobre el mantenimiento del poder de los grandes terratenientes y de sus corporaciones oligárquicas, para lo cual era precisa la concesión de privilegios fiscales –única y significativa excepción al no intervencionismo estatal- y la perpetuación de la jerarquización social como medio de lograr una mano de obra abundante y barata. Ninguna explicación, en fin, puede resumir mejor la doctrina burkeana de la identificación entre Providencia divina y capitalismo que su célebre pasaje en los *Thoughts and Details on Scarcity* (1795) en contra de la introducción de medidas paliativas de la pobreza en tiempos de hambruna, texto que ya mencionamos en la Introducción, pero cuyos fundamentos sin duda se comprenderán mejor ahora: "Nosotros, el pueblo, deberíamos ser conscientes de que no es en la ruptura de las leyes del comercio, que son las leyes de la naturaleza y por tanto las

leyes de Dios, donde debemos depositar nuestras esperanzas de dulcificar el Divino disfavor" (v. nota I.99). Burke no nos aclara si su pomposo "nosotros, el pueblo" incluye a la multitud porcina, ni si, al igual que Locke, consideraba que el pobre capaz de sobrellevar con animoso talante y limitado entendimiento sus cuitas en esta tierra se hallaría en pie de igualdad con los privilegiados en el otro mundo. El mismo año de su muerte, en sus *Annotations to Thornton*, William Blake dejó muy clara su opinión acerca de las relaciones entre ambos mundos:

"*Danos este Día Eterno el pan que por justicia nos pertenece, y aléjanos del dinero, las deudas o los impuestos, pues todas las cosas sean comunes entre nosotros*"[245].

II.2.4. Los argumentos revolucionarios y el ordenamiento social inglés: Paine *versus* Burke.

"*Bien hecho, Paine.*"
William Blake, *Annotations to Watson*[246].

La controversia suscitada por las *Reflections* de Burke, como ya señalamos en el Apartado II.1.3.4, fue enorme, y motivó la aparición de diversos panfletos y ensayos dirigidos a descalificar sus afirmaciones, entre los que destacó, por su inmediatez, *A Vindication of the Rights of Men* (1790) de Mary Wollstonecraft, que incluía una dura denuncia de la doctrina de la jerarquización: "La civilización que se ha desarrollado en Europa ha sido muy parcial (...) ¿Qué es lo que ha detenido su progreso?: la propiedad hereditaria, los honores hereditarios. El hombre ha sido convertido en un monstruo artificial de acuerdo con el estadio en que tuvo lugar su nacimiento"[247]. En su mayor parte, sin embargo, tales escritos constituían una amalgama de reivindicaciones éticas y abstracciones teóricas racionalistas, sin aportar de hecho medidas prácticas concretas que pudieran mejorar el bienestar social. Dichas medidas serían propuestas de manera contundente y precisa por Thomas Paine en *Rights of Man*, obra publicada en dos partes – la Parte I en febrero de 1791, y la II en febrero de 1792-, cuyos argumentos expondremos con cierto detalle tanto por su influencia directa sobre ciertos aspectos de la obra de Blake, como porque, al sintetizar de manera general las concepciones que los radicales de 1790 poseían acerca de la reforma social, nos permitirá asimismo comprender: primero, las afinidades y diferencias del pensamiento

blakeano respecto a dichas concepciones, tema que trataremos en el Capítulo III; y, segundo, en qué forma determinaron sus reflexiones sobre estas cuestiones la evolución de su obra, aspecto que iremos desarrollando en los Capítulos IV y V.

La cuidadosa estructura de este tratado revela tanto el calado intelectual de Paine como su maestría estilística, pues, sin renunciar al rigor expositivo, emplea deliberadamente un lenguaje claro y expresivo capaz de atraer a su causa tanto a los círculos intelectuales como a las clases artesanas. Ello es sobre todo perceptible en la Parte II, subtitulada "Combinar los principios y la práctica", que, tras una exposición general de principios, se estructura en dos grandes núcleos temáticos, dedicado el primero de ellos a mostrar el estado general de corrupción y pobreza generado por la alianza Iglesia-Estado y la dominación oligárquica, y el segundo a proponer medidas concretas tendentes a lograr una reforma social equitativa.

Especial atención merece a nuestros efectos, por su relevancia para la comprensión de la obra de Blake, el primero de estos núcleos, que constituye una andanada directa contra la idea del "contrato civil" expuesta por Johnson y Burke, y en particular contra la afirmación de que la *Bill of Rights* de 1688 constituyera una constitución acordada por la mayoría del pueblo: "Aparece aquí esa ley llamada Declaración de Derechos (*Bill of Rights*). ¿Qué es, sino una componenda entre las distintas partes del gobierno para dividirse poderes, beneficios y privilegios? Tú te quedas con tanto, y yo con el resto; y en cuanto a la participación de la nación, se le dijo: TÚ tendrás el derecho de petición. Al ser así el caso, la Declaración de Derechos es más propiamente una declaración de carencias y de injurias. En cuanto a lo que se ha llamado el parlamento-convención, fue algo que se creó a sí mismo, y después estableció la autoridad en cuyo nombre decía actuar. Unas cuantas personas se reunieron, y se dieron a sí mismas ese nombre. Varias de ellas jamás habían sido elegidas, y ninguna de ellas para ese fin"[248]. Comparando estas afirmaciones con las "ambigüedades" del *Second Treatise* lockeano, garante de la supuesta constitución de 1688, resulta difícil dudar de la sinceridad de Paine al afirmar que Locke jamás ejerció influencia alguna sobre su pensamiento. Ello se hace asimismo patente en la refutación de la validez de la jerarquía natural de las "clases privilegiadas" –monarquía, aristocracia, oligarquía comercial y terrateniente, Iglesia- por Paine, quien intenta mostrar no sólo la absoluta inexistencia de derechos

naturales al poder por parte de tales clases, sino, y esto es particularmente relevante, que el abuso de poder característico de las minorías privilegiadas del Antiguo Régimen en absoluto favorece la riqueza general de la sociedad, sino que supone la más grave tara para su progreso, tanto en cada Estado nacional como respecto al conjunto de la humanidad: "Nada puede resultar más contradictorio que los principios sobre los cuales los antiguos gobiernos se iniciaron, y la condición a la que la sociedad, la civilización y el comercio son capaces de llevar a la humanidad. El gobierno, en el antiguo sistema, consiste en la asunción del poder para el engrandecimiento del mismo; en el nuevo, es una delegación del poder para el beneficio común de la sociedad. El primero se sostiene a sí mismo mediante el mantenimiento de un sistema de guerra; el segundo promueve un sistema de paz, como verdadero medio para el engrandecimiento de una nación. Uno estimula los prejuicios nacionales; el otro promueve la sociedad universal, como medio para el comercio universal (…). La primera distinción general entre esos dos sistemas es que el ahora llamado antiguo es *hereditario*, en todo o en parte; y el nuevo es enteramente *representativo*. Éste rechaza todo gobierno hereditario:

PRIMERO Por ser una imposición sobre la humanidad.
SEGUNDO Por resultar inadecuado para los fines por los que el gobierno es necesario."[249]

La estrategia de Paine en este primer núcleo temático parece clara: no sólo es preciso mostrar que el "sistema hereditario" está basado en principios morales injustos y contrarios a los derechos naturales del hombre, sino probar asimismo que constituye un sistema arcaico e ineficaz. Una excelente muestra de sus argumentos la encontramos en el Capítulo Cuarto, conocido como "el capítulo social", que constituye una sobrecogedora descripción de la realidad social inglesa y ejerció sobre Blake una influencia quizá no suficientemente reconocida. Apoyándose en la previa consideración de los logros de la Constitución americana, Paine comienza por señalar: "Cuando se conceden un poder extraordinario y una remuneración extraordinaria a cualquier individuo dentro de un gobierno, aquél se convierte en su centro, en torno al cual se generan y producen todas las formas de corrupción. Dad a cualquiera un millón al año, y añadid a eso el poder de crear y dispensar cargos a su antojo, a expensas del país, y las libertades de ese país ya no estarán seguras. Lo que suele llamarse el esplendor del trono no es otra

cosa que la corrupción del Estado. Está constituido por una banda de parásitos que viven en la indolencia a costa de los impuestos públicos"[250].

Como ha señalado Marilyn Butler, este breve párrafo sobre la monarquía combina de forma singular la llaneza de la dicción y el ritmo estilístico a fin de realzar su mensaje: "Las tres primeras frases emplean la antítesis, límpidamente sintetizada en la tercera bajo la forma de un epigrama. Ello proporciona una impresión de dignidad, y consigue que, por contraste, la informalidad coloquial de la siguiente frase –'una banda de parásitos'- resulte doblemente incisiva"[251]. Aun cuando la prosa de Paine, desde luego, no posee la poderosa expresividad de la poesía de Blake, cabe hacer notar que éste empleó en sus *Songs* e incluso en algunos de los textos proféticos procedimientos similares, especialmente al tratar de los temas sociales; así, como ha destacado Geoffrey Hughes en su *A History of English Words*, si bien uno de los objetivos del Romanticismo inglés fue la búsqueda de "una dicción simplificada" accesible a un público más amplio, "el poeta más audaz en este aspecto fue William Blake (…) muy directo en su crítica social", destacando que tanto la canción de Experiencia "*London*" –que trataremos por extenso en el siguiente capítulo- como el célebre poema "*Jerusalem*" del Prefacio de *Milton*, que incluye la referencia a las "*dark satanic mills*", basan gran parte de su efectividad en el empleo de un lenguaje sencillo donde "la introducción de términos léxicos especializados –'*chartered*', '*satanic*'- está cuidadosamente concebida para lograr un mayor efecto"[252]. La influencia de la crítica social paineana sobre Blake, en cualquier caso, se hace aun más patente si consideramos los siguientes párrafos, pertenecientes ya al Capítulo V de *Rights of Man*, donde los males de la sociedad inglesa son expuestos mediante una enumeración de símbolos represivos –reyes, jueces, patíbulos, *workhouses*, mercenarios, espías, prostitutas explotadas- que reaparecen continuamente a lo largo de la obra blakeana:

"Cuando, en países que se llaman civilizados, contemplamos como los ancianos van a las casas de trabajo (*workhouse*) y los jóvenes al patíbulo, algo debe estar equivocado en el sistema de gobierno. Podría parecer, por la apariencia exterior de tales países, que todo fuera felicidad; pero, oculta al observador común, yace una masa de miserables que apenas tiene otra posibilidad que morir en la

pobreza y en la infamia. Su entrada en la vida está marcada por el presagio de su destino, y hasta que esto se remedie, todo castigo será en vano.

El gobierno civil no consiste en llevar a cabo ejecuciones, sino en establecer disposiciones para la instrucción de la juventud y el sustento de los ancianos, que impidan, en la medida de lo posible, la carencia de moral en los unos y la desesperación en los otros. En lugar de ello, los recursos del país se despilfarran en reyes, cortes, mercenarios, impostores y prostitutas (*upon kings, upon courts, upon hirelings, impostors and prostitutes*), e incluso los propios pobres, pese a la carga de sus necesidades, son obligados a sostener el fraude que los oprime.

¿Por qué apenas se ejecuta a a nadie más que a los pobres? Este hecho es una prueba, entre otras, de lo miserable de su condición. Educados sin valores morales y arrojados al mundo sin perspectivas, son el sacrificio expiatorio del vicio y la barbarie legal. Los millones superfluamente gastados por los gobiernos resultan más que suficientes para reformar esos males y mejorar la condición de todos los hombres, no sólo los incluidos en los recintos de una corte. Esto es lo que confío probar en el desarrollo de esta obra"[253].

La última parte de la argumentación de Paine, en fin, que constituye ese segundo núcleo temático al que hacíamos referencia, se desarrolla en el mismo Cap. V, "*Ways and Means of Improving the Conditions of Europe, interspersed with Miscellaneous Observations*", y constituye un genuino intento de mostrar prácticamente la superioridad y mayor eficacia del modelo representativo. Así, tras una detallada descripción de los males del sistema inglés –que comienza con una crítica de las "cartas otorgadas" (*charters*) y los privilegios de las corporaciones, recogida por Blake en "*London*" (v. notas III.101-105)-, proponía en detalle una reforma económica y social radical, que, entre otras propuestas, incluía: la redistribución de los impuestos de tal manera que se gravaran las grandes fortunas y se descargara la imposición sobre las clases artesanas y los pobres[254]; el establecimiento de ayudas sociales a los necesitados, y un sistema público que garantizara la enseñanza e instrucción de todos los ciudadanos; el establecimiento de salarios justos, acordes a la producción y los precios de los productos básicos; y, de manera implícita, la implantación progresiva del sufragio universal para los varones,

mediante una reducción inicial de la franquicia similar cuando menos a la propuesta por la Constitución francesa, que permitía el voto a todo ciudadano que pagara impuestos por el equivalente a dos chelines y seis peniques ingleses.

Ciertamente, aun cuando no son pocos los historiadores que consideran las propuestas de Paine utópicas para su época, es evidente que su éxito entre las clases populares se debió en gran medida a ese conjunto de medidas concretas, muy diferente a las vagas abstracciones teóricas apuntadas por Godwin o la propia Wollstonecraft. Precisamente por ello, no deja de sorprender el hecho de que, mientras la obra de Blake recoge con extraordinaria fidelidad las denuncias efectuadas por Paine, apenas aparezca recogida en su obra ni una sola de sus propuestas reformistas, a no ser ciertas alusiones generales a la reducción de impuestos. Esta circunstancia ha sido utilizada por algunos defensores de la interpretación "trascendentalista" de Blake para sostener que la religiosidad del poeta era tan opuesta al supuesto ateísmo del "*Paine set*" que ello le impedía aceptar sus propuestas políticas; mas, como creo quedará suficiente demostrado en el Capítulo III, tal suposición carece por completo de base y constituye una malinterpretación tanto de la radical heterodoxia blakeana como de las opiniones religiosas del círculo de intelectuales afines a Paine y al editor Joseph Johnson.

Una discusión mas concreta de este punto sólo será posible una vez hayamos documentado la persistencia de las preocupaciones sociales en el transcurso de la obra blakeana. Cabe, no obstante, apuntar aquí dos aspectos que permitirán una mejor comprensión de las diferencias entre la actitud política de Blake –inseparable, como veremos, de sus concepciones estéticas- y la de Paine: la adhesión de éste a la idea de que el "comercio universal" permitiría paulatinamente, sin otra guía que la del mero sentido común, una redistribución efectiva de la riqueza en el mundo; y, sobre todo, la concepción apuntada por Paine, en este aspecto muy poco diferente a sus compañeros librepensadores, de que la racionalidad lógica de inspiración newtoniana, sobre la que edificaría su *The Age of Reason*, sería suficiente para lograr el logro de una paz universal: "Razón y debate, persuasión y convicción, se convierten en las armas de esta lucha, y sólo cuando aquéllas son reprimidas surge el recurso a la violencia"[255]. Desde luego, Blake estaba de acuerdo con Godwin y con Paine en el rechazo a la violencia, pero, mucho más cercano a las clases trabajadoras, y consciente como ningún otro artista o intelectual de

su tiempo de la forma en que la expansión imperialista y la deshumanización industrial se estaban erigiendo en nombre del comercio y la razón instrumental, no podía en absoluto compartir el optimismo ilustrado de aquéllos. Ni, por supuesto, como abordaremos por extenso en el Apartado V.1.2.3, podía aceptar una reforma social donde, una vez más, el deseo, la pasión y las energías instintivas fueran sojuzgados en nombre de la abstracción racional.

NOTAS AL CAPÍTULO II.

[1] *Urizen*, 4, 32-33 y 38-40; **Erdman**, 72: "*and on/ This rock, place with strong hand the Book/ Of eternal brass, written in my solitude./ (…) / One command, one joy, one desire,/ One curse, one weight, one measure/ One King, one God, one Law.*"

[2] David V. Erdman: *Blake: Prophet against Empire*, 3ª ed. revisada, Princeton University Press, 1977; Prefacio, pgs. VIII-IX.

[3] McCalman, Iain: *Prophets, Revolutionaries and Pornographers in London, 1795-1840.*, Oxford University Press, Oxford, 1993; Introducción, pg. 1. [He optado por traducir *infidels* como "descreídos" ya que, en este contexto, el término inglés *infidelity* alude a "carencia de fe", mientras que los términos españoles "infieles" o "incrédulos" podrían inducir a confusión.]

[4] Carta de William Hayley a Lady Hasketh de 20 de diciembre de 1802. Citada en Bentley, G.E. jr: *The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake,* Yale University Press, Yale y Londres, 2001, pg. 239; y en **BRS**, pg. 23.

[5] Citado en **BR**; pg. 149.

[6] *The Examiner*, 17 de septiembre de 1809. Citado en Bentley, 2001; pg. 333: "WILLIAM BLAKE, an unfortunate lunatic, whose personal inofensiveness secures him from confinement…".

[7] Hobsbawm, E.J.: *La era de la revolución*, Labor, 1991; pg. 241.

[8] Carta a John Flaxman, 21 de septiembre de 1800; **Erdman**, 710: "*We safely arrived at our cottage, which is more beautiful than I thought and more convenient. Mr. Hayley received us with his usual brotherly affection. I have begun to work. Felpham is a sweet place for study, because it is more spiritual than London. Heaven opens here on all sides her golden gates; her windows are not obstructed by vapours*".

[9] Makdisi, Saree**:** *Romantic Imperialism: Universal Empire and the Culture of Modernity*, Cambridge University Press, 1998; pg. 159**.**

[10] *Milton*, Prefacio; **Erdman**, 95. [V. supra nota VII.444.]

[11] Clark, J.C.D: *English Society 1660-1832*, 2 ª edición, Cambridge University Press, Cambridge, 2000; pgs. 34-35.

[12] Ashton, T. S.: *La Revolución Industrial*, F.C.E., México, 1978 (1ª edición inglesa, *The Industrial Revolution*, Oxford University Press, 1948); pg. 19.

[13] Watson, Steven: *The Reign of George III. 1760-1815*., *The Oxford History of England*, Vol. XII, Clarendon Press, Oxford, 1960; pg. 38.

[14] Íbid.; pg. 357.

[15] Íbid.; pg. 327.

[16] Clark, J.C.D: *Revolution and Rebellion. State and Society in England in the Seventeeth and Eighteenth Centuries,* Cambridge University Press, Cambridge, 1986; pg. 39.

[17] Un estudio exhausitvo de estas cuestiones puede encontrarse en MacLachlan, Alastair: *The Rise and Fall of Revolutionary England* (MacMillan Press, Houndmills y Londres, 1996), que refleja la formulación inicial de la "Inglaterra revolucionaria" por Hill y Hobsbawn; su reinterpretación en términos cercanos al materialismo cultural por estos mismos autores y E.P.Thompson a raíz de su ruptura con el estalinismo y la formación de la Nueva Izquierda (*New Left*), cuyo órgano de difusión sería la revista *Past and Present*; y la feroz crítica a sus planteamientos por parte de la Nueva Derecha revisionista encarnada por "la demonización por Jonathan Clark del progresismo liberal y del marxismo" (pg. 323).

[18] O bien "poner el mundo del revés", traducciones posibles de su clásico *The World Turned Upside Down* (1972).

[19] Hobsbawm, 1991; pg. 33.

[20] Clark, 2000; pg. 36. No puedo por menos de hacer notar que la alusión de Clark a "hitherto-revolutionary minorities" no encaja muy bien con sus críticas al empleo del término "revolucionario" por otros autores.

[21] Íbid; pg. 36.

[22] Íbid; pg. 38.

[23] Clark, 1986: pg.1.

[24] Hole, Robert: Introducción a *Selected Writings of Hanna More*, William Pickering, Londres, 1996; pg. IX..

[25] Burke, Edmund: *Reflections on the Revolution in France*, Penguin, Hardmonsworth, 1986; pg. 85: "the approvers of certain proceedings in France (...) two clubs of gentlemen in London, called the Constitutional Society, and the Revolution Scociety".

[26] De hecho, la mencionada obra de Clark *English Society 1660-1832.* resulta un tanto engañosa en su título, pues constituye más bien un exhaustivo estudio de historia de las ideas, encaminado sobre todo a argumentar que gran parte de la aristocracia y del anglicanismo permanecía fiel a la teoría del derecho divino de los reyes y que sólo una

pequeña parte del Inconformismo apoyó a los movimientos radicales. Respecto a la escasa importancia concedida por Clark a éstos últimos, baste destacar que la London Corresponding Society sólo es citada una vez en todo el libro, mencionando que "Thomas Williams, bookseller to the London Corresponding Society", fue multado y encarcelado por publicar una edición barata de *The Age of Reason* de Paine (pg. 493). El hecho de que Clark no se moleste en ofrecer ningún dato aclaratorio acerca de dicha sociedad indica con claridad que la obra posee un carácter esencialmente polémico, cuya comprensión presupone un conocimiento de la historia de la época y de las denostadas tesis de la Nueva Izquierda.

[27]Hill, Cristopher: *Some intellectual consequences of the English Revolution*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1980; pg. 3.

[28] Hill, Christopher: *The Century of Revolution. 1603-1614.*, Sphere Books Ltd., Londres, 1974; pg. 237.

[29] Thompson, E. P.: *Costumbres en común*, Crítica, Barcelona, 1995; pg. 31. Cabe hacer notar que la continuación de esta frase por Thompson: "No se nos recuerda claramente que fue el siglo en que el pueblo llano perdió finalmente su tierra, en que se multiplicó el número de delitos que se castigaban con la pena capital, en que miles de felones fueron deportados, y en que se perdieron miles de vidas en las guerras imperiales; un siglo que terminó con con un serio empobrecimiento rural, a pesar de la 'revolución' agrícola y los cada vez más abultados libros de registro de rentas" (pgs. 31-32), ejemplificaría mucho mejor sus diferencias con Clark y la escuela revisionista, cuya visión del siglo XVIII tiende a ignorar los datos económicos en favor de un análisis ideológico pretendidamente neutro. De hecho, Thompson parece aludir directamente a ellos y su "visión blanda de las cosas" cuando afirma que, habiendo sido criticado él mismo por emplear términos como "feudal", "capitalista" o "burgués", porque son "demasiado imprecisos y abarcan fenómenos demasiado vastos y dispares para utilizarlos en un análisis serio", ahora "nos encontramos con que se usan constantemente una serie de términos nuevos tales como 'preindustrial', 'tradicional', 'paternalismo' y 'modernización', que parecen estar expuestos a las mismas objeciones y cuya paternidad teórica es menos segura (...). Puede ser interesante observar que mientras los términos del primer grupo dirigen la atención hacia el conflicto o la tensión dentro del proceso social, los del segundo parecen empujarte a ver la sociedad en términos de un orden sociológico que se regula a sí mismo. Se ofrecen a sí mismos, con un cientificismo especioso, como libres de valores. También tienen una intemporalidad misteriosa. Mi aversión particular va dirigida contra 'preindustrial', tienda bajo cuyo techo se sientan, unos al lado de otros, los pañeros del oeste de Inglaterra, los plateros persas, los pastores guatemaltecos y los bandidos corsos" (pg.32). Independientemente de la posible exageración de la "conciencia revolucionaria" popular durante el siglo XVIII por parte de la Nueva Izquierda, no puedo por menos que suscribir estas afirmaciones de Thompson, que resumen perfectamente a mi entender el sustrato ideológico de este debate historiográfico –e, incidentalmente, explican el uso en este trabajo del término "protoindustrial", considerado por aquél algo más preciso y descriptivo que "preindustrial"-.

[30] Clark, 2000; pg. 191.

[31] Edwards, David L.: *A concise History of English Christianity*, Harper Collins, Londres, 1998; pg. 67.

[32] Recogido en íbid; pgs. 70-71: "No bishops, no king, no nobility".

[33] Woodward, E. L.: *Historia de Inglaterra*, Alianza Editorial, Madrid, 1974; pg. 128.

[34] Sobre la exclusión del sufragio universal a delincuentes, sirvientes y mendigos, cf. "*Los levellers: Derecho de sufragio y libertad*" en Macpherson, C. B: *La teoría política del individualismo posesivo*, Fontanella, Barcelona, 1970; pgs. 99-140. Cabe señalar, en cualquier caso, que la exclusión de los sirvientes por los *levellers* es deducida por este autor de formulaciones un tanto ambiguas en los textos de Putney, y admite que "en algunos de sus escritos anteriores a Putney y en algunas de sus formulaciones en este debate parecen pronunciarse por el sufragio universal masculino" (pg. 106). Aunque la cuestión es controvertida, lo evidente es que los *levellers* exigían la eliminación o reducción drástica de la franquicia.

[35] Sobre el conflicto ideológico del propio Milton entre su creencia en la predestinación y su defensa de la libre elección racional, v. supra notas VII.259-60.

[36] Citado en Hill, 1974, pg. 157: "The laws of kings have always been made against such acts as the common people were most inclinable to (...) are yokes and manacles, tying one sort of people to be slaves to another (...) all laws that are not grounded upon equity and reason, not giving a universal freedom to all (...) ought no to be cut off with the King's head?".

[37] Citado en íbid, pgs 153: "The question is not, whether Bishops or no, but whether discipline or no" y 149: "That the major vote of the people should ordinarily be just and good is next to an impossibility" .

[38] Woodward, 1974; pg. 133.

[39] Hill, 1974; pg. 248.

[40] Artola, Miguel: *Los derechos del hombre*, Alianza Editorial, Madrid, 1986; pg. 9. El texto incluye la *Bill of Rights* de 1689 (pgs. 79-83).

[41] Burke, *Reflections*, 1986; pg. 100: "right to choose our own governors".

[42] Locke, John: *Carta sobre la tolerancia*, Tecnos, Madrid, 1985; pg. 8. [V. también, supra, nota II.186.]

[43] Guizot, François: *Historia de la Revolución de Inglaterra*, Sarpe, Madrid, 1985; pg. 379.

[44] E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Penguin, Hardmonsworth, 1991; pgs. 56-57.

[45] Hill, 1980; pgs. 89-90. Es importante señalar aquí que la "inspiración poética" encontrada por Blake en Milton se debió más a su republicanismo inicial que a *Paradise Lost*, objeto de feroz crítica en varios de los libros proféticos del autor londinense, entre ellos el propio *Milton*; v., a este respecto, notas VII.259-65.

[46] Recogido en Thompson, 1991, pg. 733: "The *Levelution* is begun…".

[47] Monk, G., Duque de Albermarle: *Observations upon Military and Political Affairs*, Londres, 1671, pgs. 145-46; citado en Hill, 1980, pg. 41: "The poorer and meaner people, that have no interest in the commonwealth but the use of breath, these are always dangerous to the peace of a kingdom, and having nothing to lose, willingly embrace all means of innovation, in the hope of gaining something by other men's ruin".

[48] Locke, John: *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil*, trad. prólogo y notas de Carlos Mellizo, Alianza Editorial, Madrid, 2000; VII, 85, pg. 101.

[49] De Lolme, Jean Luis: "*Constitución de Inglaterra, ed. de 1812*", incluido en De Lolme, Jean Luis: *Constitución de Inglaterra*, ed. Bartolomé Clavero, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1992; pg. 286.

[50] Kant, Immanuel: "*Si el género humano se halla en progreso constante hacia mejor*", 1798, incluido en Kant, Immanuel: *Filosofía de la historia*, trad. Eugenio Imaz, FCE, México, 1941; pg. 112.

[51] Evans, Eric J: *Britain Before the Reform Act: Politics and Society 1815-1832*., Longman Group, Londres, 1989; pg. 2.

[52] Thompson, 1991; pg. 26.

[53] Woodward, 1974; pg. 155.

[54] Evans, Eric J.: *The Forging of the Modern State. Early industrial Britain 1783-1870.*, Longman, Londres y Nueva York, 1983; pg. 15.

[55] Íbid.; pg. 15.

[56] Íbid.; pg. 15.

[57] Íbid.; pg. 15.

[58] Edwards, 1998; pg. 97.

[59] Horne, George: *The Works of the Right Reverend George Horne*, 4 Vols., Vol. II, Londres, 1818; pg. 448: "an intimate connexion between religion and government; that the latter originally flowed fron the same divine source with the former (...) that the state of nature was a state of subordination, not one of equality and independence, in which mankind never did, nor ever can exist, and that the civil magistrate is 'the minister of God to us for good'."

[60] Locke, John: *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil*, 2000; VI, 52, pg. 77.

[61] Horne, George: *The Works of the Right Reverend George Horne*, 4 Vols., Vol. III, Londres, 1818; pgs. 76-77: "politicians should be extremely cautious how they propagate principles tending to render subordinate ranks in society discintents with their conditions, and desirous of aspiring to one for which they were never designed by Providence" .

[62] *Ann. Watson*, Prefacio; **Erdman**, 612: "*This must be a most wicked & blasphemous book*".

[63] Tatham, E.: *Letters to the Right Honourable Edmund Burke on Politics*, Oxford, 1791; pgs. 32 y 40: "In the subordination and gradation of persons and rights, consists the the very life and health of every well constituted state (...) In this political arrangement, made not by the wisdom or the will of man, but by the invisible hand of Providence, every man moves in that sphere of life, whether higher or lower, in which that Providence, not his own choice, has placed him at his birth".

[64] Boswell, James, *The Journal of a Tour to the Hebrides*, en Johnson, Samuel, y James Boswell: *A Journey to the Western Islands of Scotland and The Journal of a Tour to the Hebrides*, Penguin, Hardsmonworth, 1984; pg. 163: "steady and inflexible in maintaining the obligations of piety and virtue, both from a regard to the order of society, and from a veneration to the Great Source of all order" .

[65] Boswell, James: *The Life of Samuel Johnson*, Oxford University Press, Oxford, 1979; pg. 1203: "Raising the wages of day-labourers is wrong; for it does not make them live better, but only makes them idler, and idleness is a very bad thing for human nature".

[66] Burke, Edmund: *An Appeal from the New to the Old Whigs*, incluido (pgs 1-136) en *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*, Vol. V, Oxford University Press, Oxford, 1907; pg. 94: "Men come in that manner into a community with the social state of their parents, endowe with all the benefits, loaded with all the duties, of their situation".

[67] Burke, Edmund: *Thoughts and Details on Scarcity, Originally Presented to The Right Hon. William Pitt, in the Month of November, 1795*, incluido (pgs. 61-92) en Vol IV. de *Select Works*, *Miscellaneous Writings*, Liberty Fund, Indianápolis, 1999, pgs. 71-72: "But what if the rate of hire to the labourer comes far short of his necessary subsistence, and the calamity of the time is so great as to threaten actual famine? (…). In that case, my opinion is this.Whenever it happens that a man can claim nothing according to the rules of commerce, and the principles of justice, he passes out of that department, and comes within the jurisdiction of mercy. In that province the magistrate has nothing at all to do; his interference is a violation of the property which it is his office to protect."

[68] *Songs*, *Experience*, "*The Human Abstract*", 1-4; **Erdman**, 27: *"Pity would be no more,/ If we did not make somebody Poor:/ And Mercy no more could be,/ If all were as happy as we*".

[69] Woodward, 1974; pg. 159.

[70] Porter, Roy: *English Society in the Eighteenth Century*, Penguin, Hardsmonworth, 1990; pgs. 210-11.

[71] Wrigley, E.A.: *Gentes, ciudades y riqueza. La transformación de la sociedad tradicional*.,Crítica, Barcelona, 1992; pg. 14.

[72] Evans, 1983; pg. 138.

[73] Lloyd, Sarah: "*Poverty*", incluido (pgs. 114-125) en McCalman, Iain (ed.): *An Oxford Companion to the Romantic Age. British Culture 1776-1832.*, Oxford University Press, Oxford, 1999; pg. 117.

[74] Íbid.; pg. 117.

[75] Webb, Sidney y Beatrice: *English Poor Law Policy*, Longmans, Green & Co., Londres, 1910; pg. 10.

[76] Cranston, Maurice: *John Locke*, Longman, Greens & Co., Londres, 1969; pg. 26: "One of the Board's duties was to investigate unemployment and the Poor Law. The plan Locke drew up for reform in these fields is a revealing document. It shows that he regarded poverty not as a misfortune but as a sign of moral failure. Unemployment, Locke wrote, was due to 'the relaxation of discipline and the corruption of manners' and the first step 'towards setting

the poor on work' should be the closing of 'unnecesary alehouses'. Next, he recommended that any man found begging shuould, if under fifty, be impressed for three years' naval service, or, if over fifty, be sent to prison for three years' hard labour. Women found begging, he suggested, might have lighter sentences, but girls as well as boys under fourteen should be 'soundly whipped'."

[77] Íbid.; pg. 27: "Secondly, pauper-schools should be set up in every parish to enable both mothers and children to work productively. As an economical diet for the children, Locke recommended bread, supplemented in cold weather with 'a little water gruel: for the same fire thath warms the room may be made use of to boil a pot of it'. By this means, 'computing all the earnings of a child from three to fourteen years of age, the nourishment and teaching of such a child during that whole time will cost the parish nothing' instead of the fifty or sixty pounds a year each pauper child was then costing the parish under the existing Poor Law."

[78] Íbid.; pgs. 27-28.

[79] Estas penas aparecen recogidas en el Pauper Offence Book de la *workhouse* de Beaminster, Dorset. El presente texto, junto con otros documentos similares, puede consultarse en *The Workhouse History*: http://www.workhouses.org.uk/. [Acceso 3 de julio de 2004.]

[80] Nicholls, *Sir* George: *A History of the English Poor Law*, 2 Vols., ed. revisada de la 1ª de 1860; P.S. King & Son, Londres, 1898; pg. 101.

[81] *Songs*, *Innocence*, "*The Chimney Sweeper*", 1-4; **Erdman**, 10: "*When my mother died I was very young,/ And my father sold me while yet my tongue,/ Could scarcely cry weep weep weep weep/ So your Chimneys I sweep & in soot I sleep*".

[82] Nurmi, Martin K: "*Fact and Symbol in 'The Chimney Sweeper' of Blake's Songs of Innocence*", incluido (pgs. 15-23) en Frye, Northrop (ed.): *Blake. A Collection of Critical Essays.*, Prentice Hall, New Jersey, 1966; pgs. 15 y 17.

[83] Citado en McCalman, 1993; pg. 51: "Sidmouth, in a memorably nasty phrase, claimed their ministry to be open to 'any person however depraved or illiterate, whether descending from a pillory or a chimney'."

[84] Citado en Briggs, John, et al.: *Crime and Punishment in England*, UCL Press, Londres, 1996; pg. 96.

[85] *The Works of Thomas Secker*, Vol. III, Edimburgo, 1792, pags. 501-5; recogido en Sylvester, D.W: *Educational Documents 800-1816*., Methuen & Co., Londres, 1970; pgs. 184-85.

[86] Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, 1979; pgs. 490-91 y 514: "There are no people whatever more industrious, none who work more, than our manufacturers; yet they have all learnt to read and write" (...) "mankind are happier in a state of inequality and subordination. Were they to be in in this pretty state of equality, they would soon degenerate into brutes (...) Sir, all would be losers were all to work for all: they would have no intellectual improvement. All intellectual improvement arises from leisure; all leisure arises from one working for another" .

[87] Recogido en Rule, 1990; pgs. 339-40.

[88] Phillips, David: "*<A New Engine of Power and Authority>: The Instutionalization of Law-Enforcement in England 1780-1830*", incluido (pgs. 155-189) en Gatrell, V.A.C., Bruce Lenman y Geoffrey Parker (eds.): *Crime and the Law. The Social History of Crime in Western Europe since I500.*, Europa Publications, Londres, 1980; pg. 158.

[89] Citado en Hill, 1974, pg. 248: "Yet, it was thought, the sword she bore/ Checked but the desperate and the poor/ That, urged by mere necessity,/ Were tied up to the wretched tree/For crimes which no deserved that fate/ But to secure the rich and great".

[90] *Four Zoas*, Noche II, 25, 7-8; **Erdman**, 314: "*Groans ran along Tyburns brook and along the River of Oxford/ Among the Druid Temples. Albion groand on Tyburns brook*".

[91] Linebaugh, Peter: *The London Hanged: Crime & Civil Society in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993; pg. 105 y Tabla 7 (pgs. 105-106).

[92] Boswell, *The Life of Samuel Johnson,* 1979; pg. 1211: "The old method was most satisfactory to all parties: the publick was gratified by a procession; the criminal was supported by it. Why is all this to be swept away?".

[93] Schorer, Mark: *William Blake: The Politics of Vision*, 2ª edición, Vintage Books, Nueva York, 1959; pg. 154.

[94] Clout, Hugh: *The Times London History Atlas*, Times Book, Londres, 1998; pg. 71.

[95] George, M. Dorothy: *London Life in the Eighteenth Century*, Penguin, Hardmonsworth, 1965; pg. 9.

[96] Summerson, John: *Georgian London*, Penguin, Hardmonsworth, 1969; pg. 65.

[97] Clout, 1998; pgs. 71-72.

[98] Íbid.; pg. 72.

[99] Cf. Tabla 2 en Linnebaugh, 1993; pg. 81.

[100] Phillips, Michael: "*Mark of Weakness, Marks of Woe*", incluido en VV.AA.: *William Blake*, Tate Gallery Publishing Limited, Londres, 2000; pg. 144.

[101] Citado en íbid.; pg. 144.

[102] Íbid.; pg. 144.

[103] *Four Zoas*, Noche VIIa, 85, 5; **Erdman**, 360*:* "*Thus they conferrd among the intoxicating fumes of Mystery*".

[104] *Europe*, 12, 26-31; **Erdman**, 64: "*Every house a den, every man bound; the shadows are filld/With spectres, and the windows wove over with curses of iron: /Over the doors Thou shalt not; & over the chimneys Fear is written./With bands of iron round their necks fasten'd into the walls/The citizens: in leaden gyves the inhabitants of suburbs/Walk heavy: soft and bent are the bones of villagers*".

[105] Porter, 1990; pgs. 358-59.

[106] *Songs*, *Experience*, "*Holy Thursday*", 1-4 y 7-8; **Erdman**, 19: "*Is this a holy thing to see,/ In a rich and fruitful land,/ Babes reduced to misery,/ Fed with cold and usurous hand?/ (....)/ And so many children poor?/ It is a land of poverty!*"

[107] Erdman, 1977; pg. 6.

[108] Cf. Gilchrist, Alexander: *Life of William Blake, Pictor Ignotus*, Dover Publications, Mineola, Nueva York, 1998; pgs. 36-37.

[109] Cf. Butler, Marilyn (ed.): *Burke, Paine, Godwin and the Revolution Controversy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, pg. 145, donde se describe el apoyo de Watson a los Disidentes, su moderada acogida inicial a la Revolución Francesa y su posterior recuperación de los principios básicos de la teoría de la jerarquización natural.

[110] Una síntesis de los contenidos de las diversas propuestas de reforma parlamentaria entre 1783 y 1830, así como de los resultados de las votaciones, puede consuiltarse en Evans, 1983, tabla B.i.1; pg. 376.

[111] Burke, *Reflections*, 1986; pg. 140: "The characteristic essence of property (…) is to be *unequal*".

[112] Young, Arthur: "*France, a Warning*"; citado en Butler, 1984, pgs 105-106.

[113] Edwards, 1998; pg. 88.

[114] Porter, 1990; pg. 179.

[115] Íbid.; pg. 181.

[116] Butler, 1984; Introducción, pgs. 6-7.

[117] Íbid.; pg. 7.

[118] Cf. Erdman, 1977, pgs. 35-36.

[119] Citado en Butler, 1984; Introducción, pg. 7.

[120] Citado en Porter, 1990; pg. 347.

[121] Arthur Young, *An enquiry into the State of the Public Mind among the Lower Classes*, 1798; citado en Hill, 1969, pg. 275: "The true Chistian will never be a leveller (…) He who worships God in spirit and truth will love the government and laws which protect him without asking by whom they are administered" .

[122] *Jerusalem*, 57, 10; **Erdman**, 207: "*Are not Religion &Politics the Same Thing*?"

[123] Mee, Jon: "*Millenarianism*", incluido (pgs. 603-4) en McCalman (ed.), 1999; pg. 604.

[124] Butler, 1984; Introducción, pg. 8.

[125] Citado en Butler, 1984; pg. 183.

[126] *Ann. Watson*, contraportada; **Erdman**, 611: "*To defend the Bible in this year 1798 would cost a man his life.The Beast & the Whore rule without controls (...) I have been commanded from Hell not to print this as it is what our Enemies wish*".

[127] Cf. Duff, David: "*From Revolution to Romanticism*", incluido (pgs. 23-34) en Wu, Duncan (ed.): *A Companion to Romanticism*, Blackwell Publishers, Malden, Massachussets, 1999, pg. 28; y Butler, 1984, pg. 108.

[128] Carta del 16 de abril de 1791, recogida en Bromwich, David: "*Edmund Burke, Reflections on the Revolution in France*", incluido (pgs.113-121) en Wu (ed.), 1999; pg. 121.

[129] Butler, 1984; pg. 179.

[130] Erdman, 1977; pg. 285.

[131] Piggot, Charles: *Political dictionary*, 1795; recogido en Duff, David:"*From Revolution to Romanticism*", incluido (pgs. 23-34) en Wu (ed.), 1999, pg. 31: "Enquiry – according to the modern construction, signifies Sedition... and they who are *audacious* enough to claim this *obsolete* privilege, expose themselves to the penalties of fine, pillory, or imprisonment."

[132] Watson, Richard: "*Appendix to a Sermon*", 1793; incluido (pgs. 145-148) en Butler, 1984; pg. 148.

[133] Cf. Thompson, 1991; pg. 105.

[134] Bentley, 2001; pg. 109.

[135] Godwin, William: *Caleb Williams*, Oxford University Press, Oxford, 1998; Prefacio, pgs. 1-2: "even the humble novelist might be shown to be constructively a traitor".

[136] *The Everlasting Gospel*; **Erdman**, 524: "*The Vision of Christ that thou dost see / Is my Visions Greatest Enemy/ (...)/ Thy Heaven doors are my Hell Gates/ (...)/ Both read the Bible day & night / But thou readst black where I read white*". [Dadas las diferentes ordenaciones existentes de este poema, escrito fragmentariamente en diversas páginas del *Notebook*, nos limitaremos en nuestras citas a reseñar la paginación de Erdman; v., a este respecto, nota IV.97.]

[137] Thompson, 1991; pg. 67.

[138] *Jerusalem*, 54, 5; **Erdman**, 203: "*And Jerusalem is called Liberty among the Children of Albion*".

[139] *Jerusalem*, 22, 10-11; **Erdman**, 167: "*All Love is lost! terror succeeds & Hatred instead of Love/ And stern demands of Right & Duty instead of Liberty*".

[140] Ferguson, Adam: *An Essay on the History of Civil Society*, Edimburgo, 1767; pg. 280: "Manufactures (...) prosper most where the mind is least consulted, and where the workshop may, without any great effort of imagination, be considered as an engine, the parts of which are men."

[141] *Four Zoas*, 25-31; **Erdman**, 360: "*First Trades & Commerce ships & armed vessels he builded laborious/ To swim the deep & on the Land children are sold to trades/ Of dire necessity still laboring day & night till all/ Their life extinct they took the spectre form in dark despair/ And slaves in myriads in ship loads burden the hoarse sounding deep/ Rattling with clanking chains the Universal Empire groans*".

[142] Hobsbawm, 1991; pg. 31.

[143] Deane, Phyllis: *The first Industrial Revolution,* 2ª ed. revisada, Cambridge University Press, Cambridge, 1979; pgs. 168-169.

[144] Cf. Evans, Eric J: *Britain Before the Reform Act: Politics and Society 1815-1832*., Longman Group, Londres, 1989; pgs. 5-6.

[145] Smith, Adam: *La riqueza de las naciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1999; pg. 465-66.

[146] Malthus, Robert: *Primer ensayo sobre la población*, Altaya, Barcelona, 1993; pg. 247.

[147] Ricardo, David: *Principios de economía política y tributación*, Orbis, Madrid, 1985; pg. 21.

[148] Wrigley, E.A.: *Cambio, continuidad y azar. Carácter de la Revolución industrial inglesa.* Crítica, Barcelona, 1993; pgs. 65-66.

[149] Hobsbawm, 1991; v. frase completa en nota II.7.

[150] *Ann. Watson*, 14; **Erdman**, 617: "*a Prophet is a Seer not an Arbitrary Dictator*".

[151] Mumford, Lewis: *Técnica y civilización*, Altaya, Barcelona, 1998; pgs. 180-81.

[152] Citado, respectivamente, en Mumford, 1998, pg. 78; y Ackroyd, 1995, pg. 130.

[153] Cf. Ackroyd, 1995, pg. 131.

[154] Cf., sobre esta criminalización de la *custom*, Briggs, John, et al.: *Crime and Punishment in England*, UCL Press, Londres, 1996, pg. 92-93; y Linebaugh, Peter: *The London Hanged: Crime & Civil Society in the Eighteenth Century.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pgs. 404-409.

[155] Ure, Andrew: *The Philosophy of Manufactures*, Londres, 1835; pgs. 13-14.

[156] Mumford, 1998; pg. 192.

[157] *Jerusalem*, 13, 57; **Erdman,** 157: "*The Looms & Mills & Prisons & Work-houses of Og & Anak*" .

[158] Muchos historiadores actuales, sin negar el celo reformista de los predicadores que la impulsaron, coinciden en poner en duda las raíces altruistas de dicha prohibición. Christopher Hill, por ejemplo, recuerda que ya en 1729 Joshua Gee había afirmado que "todo este incremento de nuestro tesoro procede fundamentalmente del trabajo de los negros en las plantaciones" ("All this great increase in our treasure proceeds chiefly from the labour of negroes in the plantations", citado en Hill, 1969, pg. 227), lo que no impidió que la esclavitud continuara siendo legal durante más de un siglo. A raíz de la abolición del comercio, por otra parte, Gran Bretaña, que poseía esclavos sobrantes en sus plantaciones de las Indias Occidentales, se aseguró la prohibición del tráfico esclavista trasatlántico mediante la concesión de indemnizaciones a los gobiernos español y portugués. Asimismo, las compensaciones concedidas a los propietarios tras la *Slavery Abolition Act* de 1833 alcanzaron sumas descomunales, sobre todo si tenemos en cuenta que en la práctica dichos esclavos continuaron trabajando en las plantaciones por apenas poco más que su manutención. El obispo de Exeter, por ejemplo, recibió a cambio de la liberación de sus 665 esclavos una cantidad superior a las doce mil libras, que sin duda contribuyeron a hacer aún más gratificante tal acto de caridad cristiana.

[159] Linebaugh, 1993; pg. 272.

[160] Hobsbawn, Eric J.: *Trabajadores. Estudios de historia de la clase obrera.*, Barcelona, Crítica, 1979; pg. 18.

[161] Evans, 1989; pg. 6.

[162] *Jerusalem*, 38, 52; **Erdman**, pg. 185: "*A World in which Man is by his Nature the Enemy of Man".*

[163] *Jerusalem*, 38, 46-7; **Erdman**, 185: "*The English are scatterd over the face of the Nations: are these/ Jerusalems children?*"

[164] Locke, John: *Some Thoughts concerning Education and Of the Conduct of the Understanding*, ed. Ruth W. Grant y Nathan Tarcov, Hackett, Indianapolis, 1996; *Thoughts*, § 117, pg. 92: "Another way to instill sentiments of humanity, and to keep them lively in young folks, will be, to accustom them to civility in their language and deportment towards their inferiors and the meaner sort of people, particularly servants (…) No part of their superiority will be hereby lost; but the distinction increased, and their authority strengthen'd; when love in inferiors is join'd to outward respect, and an esteem of the person has a share in their submission" .

[165] *All Religions are One*; **Erdman**, 2: "*PRINCIPLE 7th As all men are alike (tho' infinitely various)*".

[166] *Jerusalem*, 54, 17; **Erdman**, 203: "*Am I not Bacon & Newton & Locke who teach Humility to Man!"*

[167] Wood, Neal: *The Politics of Locke's Philosophy***,** University of California Press, Berkeley, 1983; pg. 5.

[168] Clark, Steve: "*'Labouring at the Resolute Anvil': Blake's response to Locke"*, incluido (pgs, 133-152) en Clark, Steve, y David Worrall (eds.): *Blake in the Nineties*, St. Martin's Press, Londres, 1999; pg. 134.

[169] Véase, por ejemplo, la reseña aparecida en el *Gentleman´s Magazine*, Vol. 7, diciembre 1737, pg. 732, de una intervención parlamentaria: "From these considerations I am of Opinion, that the Lowering of Interest would be hurtful instead of being beneficial to our trade; and I may, I think, declare my opinion boldly, because, I find, the famous *Mr. Locke* was of the same Opinion".

[170] "*Free Trade at its Zenith*", *Blackwood's Edinburgh Magazine*, Vol. 66, diciembre de 1849; pg. 777.

[171] Bacon, Sir Francis: *Of Truth*, incluido en *Essays Moral, Economical and Political*, Londres, 1798; pg. 3: "First he breathed light upon the face of the matter; then he breathed light into the face of man; and still he breathed and inspireth light into the face of his chosen". [Como ya señalé en la Introducción, el ejemplar anotado por Blake, perteneciente al legado de *Sir* Geoffrey Keynes y del que extraemos las siguientes citas, se conserva en la Cambridge University Library, donde tuve oportunidad de consultarlo. Respecto al sistema de citas que seguiremos, v. nota I.87.]

[172] *Ann. Bacon*, 14; **Erdman**, 622: "*Did not Jesus descend & become a Servant The Prince of darkness is a Gentleman & not a Man he is a Lord Chancellor*".

[173] Bacon, *Essays*, 1798; pg. 239: "for the common people understand not many excellent virtues: the lowest virtues draw praise fron them, the middle virtues work in them astonishment or admiration; but of the highest virtues they have no sense of perceiving at all…".

[174] Íbid.; pg. 56: "A king is a mortal god on earth, unto whom the living God hath lent his own name as a great honour"; **Erdman**, 624.

[175] Íbid.; pg. 58: "That king which is not feared is not loved; and he that is well seen in his craft must as well study to be feared as loved…"; **Erdman**, 624.

[176] Íbid.; pg. 60: "He then that honoureth him not is next an atheist, wanting the fear of God in his heart"; **Erdman**, 624.

[177] *Ann. Bacon*, 58; **Erdman**, 624: "*O Contemptible & Abject Slave*"*;* "*Fear Cannot Love*"*;* "*Blasphemy¡*".

[178] Bacon, *Essays*, 1798: pg. 62: "A monarchy, where there is no nobility at all, is ever a pure and absolute tyranny (…) for nobility attempers sovereignty, and draws the eyes of the people somewhat aside from the line royal (…) On the other side, nobility extinguisheth the passive envy from others towards them, because they are in possession of honour. Certainly, kings that have able men of their nobility shall find ease in employing them, and a better slide into their business; but people naturally bend to them as born in some sort to command."; **Erdman**, 624.

[179] Íbid; pgs. 69-70: "It is likewise to be remembered, that forasmuch as the increase of any estate must be upon the foreigner there be but three things which one nation selleth unto another: the commodity as nature yieldeth it; the manufacture; and the vecture or carriage: so that if these two wheels go, wealth will flow as in a spring tide." **Erdman**, 624, recoge la frase corrigiendo entre corchetes: "two [three] wheels..". No estoy seguro de que la corrección sea pertinente, pues si bien Bacon habla de tres "*things*", la expresión "*wheels*", como veremos luego en Locke y Burke, suele aludir a la libre circulación del comercio, y por tanto el "*two*" podría referirse sólo a los dos últimos elementos: manufactura y transporte.

[180] *Ann. Bacon*, 69; **Erdman**, 625: "*The Increase of a State as of a Man is from Internal Improvement or Intellectual Acquirement. Man is not Improved by the hurt of another States are not Improved at the Expense of Foreigners. Bacon has no notion of any thing but Mammon.*"

[181] Recogido en Hill, 1980; pg. 12.

[182] Winstanley, Gerrard: *The Law of Freedom and other writings*, ed. Christopher Hill, Penguin, Hardmonsworth, 1973; pg. 311: "Commonwealth's government governs the earth without buying and selling; and thereby becomes a man of peace, and the restorer of ancient peace and freedom. He makes provission for the opressed, the weak and the simple, as well as for the rich, the wise and the strong. He beats swords and spears into prunning hooks and ploughs; he makes both elder and younger brother freemen in the earth. Micah 4.3, 4, Isai. 33.I and 65.17 to 25. All slaveries and oppresions which have been brought upon mankind by kings, lord of manors, lawyers and landlords and the divining clergy, are all cast out again by this government, if it be right in power as well as in name. For this government is the true restorer of all long-lost freedoms, and so becomes the joy of all nations, and the blessing of the whole earth: for this takes off the kingly curse, and makes Jerusalem a praise in the earth (...) For where oppresion lies upon brethren by brethren, that is no commonwealth's government, but the kingly government still; and the mistery of iniquity hath taken that peace-makers name to be a cloak to hide this subtle covetousness, pride and opression under. O england, england, wouldst to have thy government sound and healthful? Then cast about and see and search diligently to find out all those burdens that came in by kings, and remove them; and then will thy commonwealth's government arise from under the clods, under which as yet it is buried and covered with deformity". [Las referencias bíblicas aludidas por Winstanley pueden encontrarse en *Biblia*, pgs. 967 (*Miqueas*, 4, 3-4), 759 (*Isaías*, 33, 1) y 788 (*Isaías*, 65, 17-25).]

[183] Dunn, John: *The Political Thought of John Locke. An Historical Account of the Argument of the 'Two Treatises of Government'.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969; pg. 204.

[184] Macpherson, C. B: *La teoría política del individualismo posesivo*, Fontanella, Barcelona, 1970; pg. 191.

[185] Dunn, 1969; pg. 251.

[186] Locke, *Segundo Tratado*, 2000; pgs. 35, 63-4, 74 y 91.

[187] V. nota I.93.

[188] Dunn, 1969: pg 260.

[189] Mellizo, Carlos: Introducción a Locke, *Segundo Tratado*, 2000; pg. 23.

[190] Íbid.; pg. 26.

[191] Locke, *Segundo Tratado*, 2000: pg. 58. [Aunque sigo en general la correcta versión de Carlos Mellizo, en este caso he cambiado su versión de "*turfs*" como "heno" por "turbas", si bien el sentido de la expresión es dudoso. La frase original es: "Thus the grass my horse has bit; the turfs my servant has cut; and the ore I have digged in any place, where I have a right to them in common with others, become my property, without the assignation or consent of any body"; *Second Treatise of Government*, ed. Richard Cox, Crofts Classics, Harlan Davidson, Wheeling, 1982; pg. 19.]

[192] Ayer, A. J.: *Thomas Paine*, Secker & Warburg, Londres, 1988; pg. 19.

[193] Thompson, E. P.: *Costumbres en común*, Crítica, Barcelona, 1995; pg. 186. Como bien señala Thompson más adelante, el criterio sancionado aquí por Locke sirvió de pauta para la apropiación colonial: "En 1770 Cook tomó

posesión de la costa oriental de Nueva Gales del sur en nombre de la Corona, no porque allí no hubiese aborígenes, sino porque <en ningún momento vimos siquiera una pulgada de tierra cultivada en todo el país>" (pg. 192).

[194] Locke, *Segundo Tratado*, 2000; pg. 111.

[195] Íbid.; pg. 139.

[196] Íbid.; pg. 130.

[197] Íbid.; pg. 141.

[198] Íbid.; pg. 173.

[199] Íbid.; pg. 165.

[200] Dunn, 1969; pg. 46.

[201] Broad, C. D.: "*John Locke*", incluido (pgs. 1-24) en Yolton, Jean S.: *A Locke Miscellany*, Thoemmes, Bristol, 1990; pg. 11. [Esta constitución –sorprendentemente juzgada por Mellizo como garante de "derechos populares a los colonos, pero restringiendo al mismo tiempo sus privilegios feudales" (Introducción a Locke, 2000, pg. 9)- incluía asimismo rigurosos preceptos religiosos.]

[202] Locke, John: *"Algunas consideraciones sobre las consecuencias de la reducción del tipo de interés y la subida del valor del dinero"*, incluido (pgs. 51-128) en: *Escritos monetarios*, estudio preliminar de Victoriano Martín; Ediciones Pirámide, Madrid, 1999; pg. 64. El texto original inglés de *Some Considerations of the Consequences of the Lowering of Interest, and Raising the Value of Money* puede encontrarse en: http://socserv2.socsci.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/locke/consid.txt: "Decay of Trade will quickly waste all the Remainder; and then the Landed-Man, who thinks perhaps by thefall of Interest to raise the Value of his Land, will find himself cruelly mistaken, when the Money being gone, (as it will be if our Trade be not kept up) he can get neither Farmer to Rent, nor Purchaser to Buy his Land. Whatsoever therefore hinders the Lending of Money, injures Trade: And so the reducing of Money, to Four per Cent. which will discourage Men from Lending, will be a Loss to the Kingdom, in stopping so much ofthe Current of Money, which turns the Wheels ofTrade." [Acceso 3 de julio de 2004.] La expresión "Wheels of Trade" es repetida por Locke en otras dos ocasiones dentro del mismo escrito.

[203] Íbid.; pg. 109. [Íbid.: "As this increase of the Fine in the purchase of Land is not an advantage to the kingdom, so neither is it to the Landholder, who is the person, that bearing the greatest part of the burthens of the Kingdom, ought, I think, to have the greatest care taken of him, and enjoy as many Privileges, and as much Wealth , as the favour of the Law can (with regard to the Publick-weal) confer upon him."] En esta cita he añadido a la traducción de Victoriano Martín la expresión "y tanta riqueza" (*and as much Wealth*), no recogida en su texto. En todo caso, si bien sigo la traducción de Martín por su conocimiento del vocabulario económico, no deja de sorprender que "*landed man*" sea traducido, en la cita anterior, por el ambiguo "hombre de campo"; y "*land-holder*", aquí, por "terrateniente".

[204] Locke, 1996; *Thoughts*, § 1, pg. 10: "I think I may say, that of all the men we meet with, nine parts of ten are what they are, good or evil, useful or not, by their education."

[205] Íbid.; *Thoughts*, § 216, pg. 161: "having had here only some general views in reference to the main end and aims in education, and those designed for a gentleman's son".

[206] Íbid.; *Thoughts*, § 59, pg. 37: "The great difficulty here is, I imagine, from the folly and perverseness of servants, who are hardly to be hindered from crossing herein the design of the father and mother"; y §45, pgs. 68-69: "I mention'd above one great mischief that came by servants to children, when by their flatteries they take off the edge and force of the parents' rebukes, and so lessen their authority: and here is another great inconvenience which children receive from the ill examples which they meet with amongst the meaner servants. They are wholly, if possible, to be kept from such conversation; for the contagion of these ill precedents, both in civility and virtue, horribly infects children, as often as they come within reach of it. They frequently learn from unbred or debauch'd servants such language, untowardly tricks and vices, as otherwise they possibly would be ignorant of all their lives" (…) "'Tis a hard matter wholly to prevent this mischief. You will have very good luck if you never have a clownish or vicious servant, and if from them your children never get any infection".

[207] Íbid.; *Conduct*, § 4, pg. 173: "we are born with faculties and powers capable almost of anything (…) but it is only the exercise of those powers whing give us ability and skill in anything (…) a middle-aged ploughman will scarce ever be brought to the carriage and language of a gentleman, though his body be as well proportioned, and his joints as supple, and the natural parts not any way inferior".

[208] Íbid; *Conduct*, § 7, pg. 182: "Knowledge and science in general is the business only of those who are at ease and leisure".

[209] Grant, Ruth W., y Nathan Tarcov; Introducción a íbid, pg. XI.

[210] Dunn, 1969, pg. 7. Las investigaciones de Dunn sobre este tema, aceptadas por la mayoría de los estudiosos actuales, aparecen sintetizadas en "*The Politics of Locke in England and America in the Eighteenth Century*", incluido en *John Locke: Problems and Perspectives*, ed. J.W. Yolton, Cambridge, 1969.

[211] Watson, 1960; pg. 358.

[212] "*An Explanation of the Word <Equality>*", en London Corresponding Society, *Selection of the Papers*, pgs. 41-42; recogido en Makdisi, 2003, pg. 61.

[213] Carta del 21 de agosto de 1807; reproducida en Vale, Gilbert: *The Life of Thomas Paine. Author of "Common Sense," "Rights of Man," "Age of Reason," & C. & C., with Critical and Explanatory Observations on His Writings; and an Appendix Containing His Letters to Washington.*, Vale, Nueva York, 1841; pg. 165.

[214] Carta del 5 de septiembre de 1807, reproducida en íbid; pgs. 168-9.

[215] Macpherson, C. B.: *Burke*, Oxford University Press, Oxford, 1980; pg. 71.

[216] *Ann. Watson*, 12; **Erdman**, 617: "*overthrow all the armies of Europe with a small pamphlet".*

[217] *Ann. Watson*, 2; **Erdman** 613*:* "*I believe that the Bishop laught at the Bible in his slieve & so did Locke.*"

[218] Pope, Alexander: *Collected Poems*, Everyman, Londres, 1980; *Essay on Man*, IV, 44-46: "Order is Heaven's first law: and, this confess'd,/ Some are, and must be, greater than the rest,/ More rich, more wise…".

[219] V. nota I.99.

[220] "*Royal Honour*", *Gentleman's Magazine*, Vol. II, agosto 1732, pg. 917: "Newton was eminently distinguish'd by his deep searches in Nature herself: He seem'd sent on purpose to lead Mankind into the highest notions of the Wisdom, Goodness and Power of the Great Author of Nature: He shew'd the World was philoshophically and mathematically made; and that it could framed and held together by none but an infinitely wise and almighty Architect".

[221] Mandeville, Bernard: *La fábula de las abejas, o Los vicios privados hacen la prosperidad pública,* trad. José Ferrater Mora, comentario crítico de F.B. Kaye, Fondo de Cultura Económica, México, 1982; pg. 201. [Sobre las distintas ediciones y añadidos de la *Fábula*, v. la Introducción de Kaye, pgs. XXII-XXIV; una selección de las críticas recibidas por Mandeville se incluye en las pgs. 645-656.]

[222] Íbid.; pg. 190.

[223] Íbid.; pg. 199.

[224] Íbid.; pg. 127.

[225] Íbid.; pg. 556.

[226] Íbid.; pg. 65.

[227] Íbid.; Introducción, pg. XLVI.

[228] Smith, *La riqueza de las naciones*, 2001; pg. 672. Sobre la defensa por Smith de la jerarquización social y la existencia necesaria de "un rico por cada quinientos pobres", ver notas V.101-104.

[229] Edwards, 1998; pg.104.

[230] Malthus, *Primer ensayo,* 1993; pg. 258.

[231] Íbid.; pg. 217.

[232] Íbid.; pgs. 220-21.

[233] Íbid.; pg. 261.

[234] *Four Zoas*, Noche VIIa, 80, 12-13; **Erdman**, 355: "*And when his children Sicken let them die there are enough/ Born even too many & our Earth will be overrun*". [V. el pasaje completo en nota III.144.]

[235] *Ann. Reynolds*, 244; **Erdman**, 660: "*Burke's Treatise on the Sublime & Beautiful is founded on the Opinions of Newton & Locke*." [Sobre el sistema de citas que hemos empleado para las *Annotations to Reynolds*, cuyo original pude consultar en la British Library de Londres, v. nota V.212.]

[236] Johnson, Samuel: *Taxation no Tiranny. An answer to the resolutions and address of the American Congress*, incluido (pgs. 401-450) en *Political Writings*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1977; pg. 431: "The colonists are the descendants of men, who either had no vote in elections, or who voluntarily resigned them for something, in their opinion, of more estimation; they have, therefore, exactly what their ancestors left them, not a vote in making laws, or in constituting legislators, but the happiness of being protected by law, and the duty of obeying it. What their ancestors did not carry with them, neither they nor their descendants have since acquired. They have not, by abandoning their part in one legislature, obtained the power of constituting another, exclusive and independent, any more than the multitudes, who are now debarred from voting, have a right to erect a separate parliament for themselves."

[237] Burke, *Reflections,* 1986; pg. 138: "Believe me, Sir, those who attempt to level, never equalise. In all societies, consisting of various descriptions of citizens, some description must be uppermost. The levellers therefore only change and pervert the natural order of things" (...) "The occupation of a hair-dresser, or of a working tallow-chandler, cannot be a matter of honour to any person—to say nothing of a number of other more servile employments (…) Such descriptions of men ought not to suffer oppression from the state; but the state suffers oppression, if such as they, either individually or collectively are permitted to rule. In this you think you are combating prejudice, but you are at war with nature." [La edición de Penguin por la que citamos –v. nota II.25 y Bibliografía- mantiene la disposición original del texto como una larga carta, sin la subdivisión posterior en capítulos. Mi traducción, a fin de que pueda apreciarse el empleo indirecto de esta retórica por Blake, intenta ajustarse en lo posible al texto de Burke evitando las perífrasis; otra alternativa, más explicativa, es la proporcionada por Mellizo en *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*, Alianza, Madrid, 2003, como puede apreciarse en su traducción de la frase "those who attempt to level, never equalise": "aquellos que intentan nivelar arrasando las diferencias, nunca logran llegar a una sociedad igualitaria" (pg. 89).]

[238] Íbid.; pg. 143: "by the voice of God and man".

[239] Íbid.; pg. 140: "It must be represented too in great masses of accumulation, or it is not rightly protected. The characteristic essence of property, formed out of the combined principles of its acquisition and conservation, is to be *unequal.* The great masses therefore which excite envy, and tempt rapacity, must be put out of the possibility of dange (…)The same quantity of property, which is by the natural course of things divided among many, has not the same operation. Its defensive power is weakened as it is diffused".

[240] Íbid.; pg. 149: "Far am I from denying in theory (...) the *real* rights of men (...)If civil society be made for the advantage of man, all the advantages for which it is made become his right. It is an institution of beneficence; and law itself is only beneficence acting by a rule. Men have a right to live by that rule (…). In this partnership all men have equal rights; but not to equal things. He that has but five shillings in the partnership, has as good a right to it, as he that has five hundred pounds has to his larger proportion. But he has not a right to an equal dividend in the product of the joint stock; and as to the share of power, authority, and direction which each individual ought to have in the management of the state, that I must deny to be amongst the direct original rights of man in civil society".

[241] Íbid.; pg. 173: "Along with its natural protectors and guardians, learning will be cast into the mire, and trodden down under the hoofs of a swinish multitude".

[242] *Ann. Reynolds*; "*Account*" de Moses Malone, pg. cxx; **Erdman**, 641: "*Barry Painted a Picture for Burke equal to Rafael or Mich Ang or any of the Italians Burke used to shew this Picture to his friends & to say I gave Twenty Guineas for this horrible Dawb& if any one would give (...) Such was Burkes Patronage of Art & Science*". La observación refleja tanto la admiración de Blake por el pintor John Barry, de conocidas ideas reformistas, como su desprecio por la imposición de criterios comerciales y políticos en el arte, cuestión sobre la que trataremos por extenso en el Cap. V. [Sobre el sistema de citas que hemos empleado para las *Annotations to Reynolds*, cuyo original pude consultar en la British Library de Londres, v. nota V.212.]

[243] Burke, *Reflections*, 1986, pg. 270: "In every prosperous community something more is produced than goes to the immediate support of the producer. This surplus forms the income of the landed capitalist. It will be spent by a proprietor who does not labour. But this idleness is itself the spring of labour; this repose the spur to industry. The only concern of the state is, that the capital taken in rent from the land, should be returned again to the industry from whence it came".

[244] Íbid.; pg. 271: "from dawn to dark in the innumerable servile, degrading, unseemly, unmanly, and often most unwholesome and pestiferous occupations, to which by the social economy so many wretches are inevitably doomed. If it were not generally pernicious to disturb the natural course of things, and to impede in any degree, the which is turned by the strangely-directed labour of these unhappy people, I should be infinitely more inclined forcibly to rescue them from their miserable industry (...) except the necessity of submitting to the yoke of luxury, and the despotism of fancy, who in their own imperious way will distribute the surplus product of the soil."

[245]*Ann. Thornton*; **Erdman**, 669; v. nota I.17.

[246] *Ann. Watson*, 109; **Erdman**, 619: "*Well done Paine*".

[247] Wollstonecraft, Mary: *A Vindication of the Rights of Men and A Vindication of the Rights of Woman*, Könemann, Colonia, 1998; *Rights of Men*, pg. 15: "The civilization which has taken place in Europe has been very partial (...) And what has stopped its progress? –hereditary property –hereditary honours. The man has been changed into an artificial monster by the station in which he was born". A la luz de estas palabras, quizá el rostro de aquel otro "monstruo artificial" forjado por la mente de la hija de Wollstonecraft, Mary Shelley, se nos aparezca dotado de rasgos aún más trágicos.

[248] Paine, Thomas: *Rights of Man*, Wordsworth Editions, Ware, 1996; Parte II, Cap. IV, pg. 148: "The act, called the Bill of Rights, comes here into view. What is it, but a bargain, which the parts of the government made with each other to divide powers, profits, and privileges? You shall have so much, and I will have the rest; and with respect to the nation, it said, for your share, YOU shall have the right of petitioning. This being the case, the bill of rights is more properly a bill of wrongs, and of insult. As to what is called the convention parliament, it was a thing that made itself, and then made the authority by which it acted. A few persons got together, and called themselves by that name. Several of them had never been elected, and none of them for the purpose."

[249] Íbid.; Parte II, Cap. III, pgs. 128-29: "Nothing can appear more contradictory than the principles on which the old governments began, and the condition to which society, civilisation and commerce are capable of carrying mankind. Government, on the old system, is an assumption of power, for the aggrandisement of itself; on the new, a delegation of power for the common benefit of society. The former supports itself by keeping up a system of war; the latter promotes a system of peace, as the true means of enriching a nation. The one encourages national prejudices; the

other promotes universal society, as the means of universal commerce. The one measures its prosperity, by the quantity of revenue it extorts; the other proves its excellence, by the small quantity of taxes it requires."

[250] Íbid.; Parte II, Cap. III, pg. 158: "When extraordinary power and extraordinary pay are allotted to any individual in a government, he becomes the center, round which every kind of corruption generates and forms. Give to any man a million a year, and add thereto the power of creating and disposing of places, at the expense of a country, and the liberties of that country are no longer secure. What is called the splendour of a throne is no other than the corruption of the state. It is made up of a band of parasites, living in luxurious indolence, out of the public taxes."

[251] Butler, 1984; pg. 108.

[252] Cf. Hughes, Geoffrey: *A History of English Words*, Blackwell Publishers, Oxford, 2000; pgs. 235-38.

[253] Paine, *Rights*, 1996; Parte II, Cap. V, pg. 171: "Civil government does not consist in executions; but in making such provision for the instruction of youth and the support of age, as to exclude, as much as possible, profligacy from the one and despair from the other. Instead of this, the resources of a country are lavished upon kings, upon courts, upon hirelings, impostors and prostitutes; and even the poor themselves, with all their wants upon them, are compelled to support the fraud that oppresses them. Why is it that scarcely any are executed but the poor? The fact is a proof, among other things, of a wretchedness in their condition. Bred up without morals, and cast upon the world without a prospect, they are the exposed sacrifice of vice and legal barbarity. The millions that are superfluously wasted upon governments are more than sufficient to reform those evils, and to benefit the condition of every man in a nation, not included within the purlieus of a court. This I hope to make appear in the progress of this work."

[254]Cf. íbid., Parte II, Cap. V, pgs. 208-209. Entre las catorce medidas sugeridas, la última es: "Plan of a progressive tax, operating to extirpate the unjust and unnatural law of primogeniture, and the vicious influence of the aristocratical system."

[255] Íbid.; Parte II, Cap. V, pg. 215: "Reason and discussion, persuasion and conviction, become the weapons in the contest, and it is only when those are attempted to be suppressed that recourse is had to violence".

III. UN PROFETA PARA UN TIEMPO

III.1. LA TEMÁTICA SOCIAL EN LA OBRA DE BLAKE: CONTROVERSIA CRÍTICA

Una de las interpretaciones más extendidas del Romanticismo inglés, argumentada exhaustivamente por M. H. Abrams en sus tratados *El espejo y la lámpara* (1954) y *Natural Supernaturalism* (1971), tiende a mostrarnos el arquetipo de autor romántico como un idealista cuya rebeldía juvenil, vinculada a las creencias ilustradas en el progreso y la justicia social, se vio pronto sofocada ante el horror por los excesos de la Revolución Francesa. Fruto de este desencanto, acrecentado además por el rechazo a la evolución tecnológica y mecanicista de la sociedad industrial, sería el paulatino abandono por parte de estos artistas de los ideales colectivos y sociales, sustituidos por la expresión subjetiva de las emociones y la búsqueda de los poderes creativos de la Imaginación, facultad mediante la cual esperaban hallar una "íntima armonía" con los ritmos y la fecundidad de la naturaleza. De acuerdo con esta concepción crítica, el tratamiento de la realidad social ofrecido por los autores románticos resultó, en el mejor de los casos, superficial y apenas comprometido, o, en palabras de José María Valverde, "una ambigua actitud semiliberal, también ambigua -como veremos- en su protesta estética ante el sucio y feo industrialismo"[1], tesis que, dada su validez para autores como Wordsworth y Coleridge, tendió a extenderse injustificadamente a su coetáneo Blake (y, de paso, a los otros tres autores, más tardíos, que completan el llamado canon romántico inglés: Keats, Shelley y Byron). Así, por ejemplo, el propio Abrams, en *El espejo y la lámpara*, insiste en considerar la obra final de Blake como un abandono de sus reivindicaciones sociales, además de dar una interpretación literal al carácter "inspirado" que Blake atribuía a su obra, llegando a caracterizarlo como "el reivindicador más extremo del automatismo poético"[2]; mientras que en su artículo "*English Romanticism: the Spirit of the Age*" abundaba en tal consideración, afirmando, al hilo de su análisis del *Prelude* de Wordsworth, que si bien éste compartía "el reconocimiento por sus compañeros románticos, alemanes e ingleses, de la grandeza del infinito *Sensucht* del hombre, su perpetua insaciabilidad, el '*¡Quiero! ¡Quiero*!' de Blake, el '*anhelo de la mariposa por la luz*' de Shelley", en su última etapa "la esperanza se ha desplazado desde la historia de la humanidad al espíritu del individuo particular, desde la acción externa militante a un acto

imaginativo", para culminar, en alusión evidente a Blake, que "el matrimonio entre el cordero y la Nueva Jerusalén se ha convertido en un matrimonio entre el sujeto y el objeto, el espíritu y la naturaleza, que crea un nuevo mundo más allá de los sentidos"[3].

Pues bien, esta visión general del Romanticismo fue durante mucho tiempo predominante en la interpretación de la obra de Blake, dentro de dos polos definidos agudamente por Michael Ferber: "la 'teoría del desencanto', por la que Blake es asimilado al modelo de los poetas lakistas; y la 'teoría de la trascendencia', que afirma que Blake estuvo 'por encima' de la política desde sus inicios, preocupado únicamente con las verdades eternas"[4]. De hecho, al menos hasta la década de 1980, ambas interpretaciones presentaban numerosos puntos en común, pues mientras la "teoría de la trascendencia" era defendida por autores que, como Milton Percival, J.G. Davies, George Mills Harper, Kathleen Raine y Aileen Ward, tendían a destacar, desde diferentes perspectivas, el componente idealista y religioso de la obra blakeana, celebrando su supuesto apoliticismo como una inmersión en campos de profunda espiritualidad ajenos a las efímeras contingencias de la historia mundana, la "teoría del desencanto" se asentaba sobre una ideología no muy diferente, ejemplificada por E. D. Hirsch, quien consideraba probado que el artista se había "arrepentido" del radicalismo de su obra inicial a raíz de que "la Revolución de 1789 constituyera la ocasión para un cambio radical en la valoración de Blake de la vida real", cambio que lo llevó incluso a aceptar "la divinidad inherente del orden natural" y buscar "el solaz individual en la perfección y divinidad del mundo sobrehumano"[5]. Así pues, ambas teorías hunden sus raíces en una tradición interpretativa que, al considerar la supuesta radicalidad de las obras iniciales de Blake un rasgo puramente epidérmico –recordemos la afirmación de Caracciolo Trejo, autor de una difundida traducción de poemas de Blake al español, acerca de que "tal vez solamente en ciertos poemas de *Songs of Experience* hallemos una mención concreta del mal social, aunque éste proviene siempre de algo más profundo, anterior a lo histórico", dentro de "un mundo de espiritualidad total"[6]-, considera que la pretendida conversión religiosa de Blake en su obra tardía no constituyó, de hecho, sino una reafirmación o redescubrimiento de la naturaleza esencialmente trasmundana de su pensamiento.

En realidad, la mayor parte de estos autores parten de una visión ideológica preestablecida de Blake, debido a lo cual, aunque han realizado estudios de indudable importancia sobre las conexiones del

pensamiento blakeano con las tradiciones esotéricas, tienden a ignorar la enorme cantidad de referencias explícitamente políticas realizadas por Blake durante su vida y obra, así como la persistencia de su radicalismo religioso, para centrarse, bien en las imágenes más piadosas del autor descritas por *The Ancients* y recogidas por Gilchrist -entre ellas, como tendremos ocasión de tratar en el siguiente apartado, las relativas a sus aparentes discrepancias religiosas con el círculo progresista de Joseph Johnson-, bien en citas cuidadosamente seleccionadas de su obra o correspondencia. Un claro ejemplo de este apriorismo lo constituye el hecho ya apuntado de que, pese a su coincidencia en juzgar a Blake como un autor absolutamente alejado de la política –mera manifestación temporal del mal-, para quien la auténtica liberación debía trascender los límites contingentes de la historia humana, los distintos representantes de la "teoría de la trascendencia" en su forma clásica ofrecen interpretaciones divergentes, e incluso incompatibles entre sí, acerca de las fuentes de tal espiritualidad blakeana. Así, Kathleeen Raine mantiene la absoluta primacía dentro de la obra de Blake del neoplatonismo y la alquimia –lo que se traduce, por ejemplo, en afirmar que "Blake fue el profeta de una 'Nueva Era', hoy presente entre nosotros, la 'Era de Acuario', que se debate en los dolores de parto de su antimaterialismo"[7] o limitar su interpretación de un poema desolador como "*The Chimney Sweeper*" a la visión idílica de "los cuerpos limpios de los deshollinadores de Londres, que se lavan en el río de la vida y juegan al sol"[8]-; J. G. Davies defiende que, aunque "ocasionalmente heterodoxo (…) la teología de Blake (…) y sus doctrinas entran dentro de la tradición general del cristianismo"[9]; y Charu Sheel Singh, en su *The Chariot of Fire*, convierte a Blake en un defensor del sistema de castas y considera que su obra "distorsiona, adapta y adopta libremente motivos de la historia y la cultura occidentales con el fin de lograr que expresen el pensamiento hindú que constituyó su inspiración"[10].

Aunque la teoría de la trascendencia (y sus variantes idealistas del "desencanto" o "arrepentimiento") mantiene hoy una vigencia relativa, manifestada en estudios como los de Marsha Keith Schuchard y Sheila Spector acerca de las relaciones entre la obra de Blake y la Cábala o la masonería, son pocos los autores que consideran la influencia del simbolismo mistérico, en sus distintas variantes, la "clave" determinante del pensamiento de Blake. Uno de ellos sin embargo, es el conocido novelista Peter Ackroyd, cuya biografía de Blake, publicada en 1995 y de gran repercusión popular en el ámbito anglosajón, así como en algunos comentadores españoles del poeta británico, llega a afirmar que, puesto

que la obra de aquél constituye "una expresión de reverencia y adoración", no es de extrañar que "al día de hoy, no sea muy admirado por los críticos seculares, en gran medida porque rehúsan comprender los misterios que él deseaba revelar tanto en su arte como en su poesía"[11]. Lo insólito de esta afirmación no es su renovada defensa de la presunta conversión espiritual blakeana, sino la tranquilidad con que el autor afirma que Blake no es admirado por los autores seculares, eliminando así de un plumazo tanto el trabajo pionero de Schorer, Bronowski o Erdman (cuya influencia, incidentalmente, motivó que desde 1965 la *Enciclopedia Soviética* considerara a Blake un "artista revolucionario"[12]) como las aportaciones realizadas en las décadas de los 80 y 90, curiosamente citadas por Ackroyd en su bibliografía, por Mee, Thompson y Worrall, entre otros muchos ejemplos. De cualquier manera, puesto que las referencias aducidas en el capítulo anterior, así como las que iremos desgranando más adelante, constituyen a mi entender suficiente prueba de la constante preocupación de Blake por la temática social, el libro de Ackroyd –que, si bien brillantemente escrito, no aporta nada nuevo a la investigación blakeana- puede servirnos como modelo para el análisis de uno los procedimientos más usuales seguidos, bajo cualquiera de sus avatares ideológicos, por los defensores de la teoría de la trascendencia, procedimiento que tendremos ocasión de encontrarnos reiteradamente al analizar diversos apartados de esta Tesis: la minuciosa descontextualización de alguna de las afirmaciones de Blake, a fin de llegar a las conclusiones deseadas, haciendo abstracción tanto del contexto inmediato de esa frase como de su posible inconsistencia con otras tesis blakeanas mucho más reiteradas en el conjunto de su producción. Un ejemplo característico, mencionado someramente en nuestra Introducción, es la interpretación dada por Ackroyd (que por lo demás puede encontrarse en la mayoría de los autores antes citados, e incluso, de forma más matizada, en la magnífica biografía de Bentley[13]) a la aparente descalificación por Blake de la política en lo que aquél juzga "su más elaborada afirmación acerca de la política organizada y doctrinal", pese a constituir una nota "escrita en el margen del *Notebook*": "*Me siento realmente triste al ver a mis compatriotas preocuparse por la política. Si los hombres fueran Sabios, los Príncipes más arbitrarios no podrían herirlos. Si no son sabios, el Gobierno más libre acabará inevitablemente en una Tiranía. Los Príncipes me parecen unos idiotas, Las Cámaras de los Comunes y las Cámaras de los Lores me parecen unos idiotas, me dan la sensación de ser algo absolutamente ajeno a la Vida Humana…*"[14]; frase que, en opinión de Ackroyd, indica un "absoluto rechazo" a la actividad política, revelador de que "creía

sólo en la eficacia de la virtud e ilustración individuales, sin mostrar el más ligero interés por ninguna filosofía política o social concreta"[15].

Pues bien, contextualicemos: en primer lugar, el escrito al que pertenece esta frase, supuesta muestra incontestable del abandono de las preocupaciones políticas y, en general, temporales, por Blake, es el pequeño manifiesto *Public Address* (h. 1810), texto editado por Keynes y Erdman a partir de diversas secciones manuscritas dispersas en el *Notebook*[16] y nunca publicado por Blake, que el artista concibió como un intento de explicar sus ilustraciones a Chaucer[17] y cuyo objeto básico era la crítica a la comercialización del arte, pues "*el comercio no puede reconocer el mérito individual (...) y no sólo no es beneficioso para las artes o para el imperio sino que por el contrario los destruye -como su historia muestra- puesto que el mérito individual es su mayor enemigo. Los imperios florecen hasta que se convierten en comerciales, y entonces son esparcidos a los cuatro vientos*"[18], todo ello expresado en un tono de abierta indignación (el encabezamiento previsto para su publicación rezaba: "*Grabado por William Blake, rodeado ahora por la Calumnia y la Envidia*"[19]), motivada por las críticas despreciativas del *Examiner* hacia la reciente exposición del artista y su *Descriptive Catalogue* (1809). Nada de esto, en principio, permitiría justificar la consideración de esta frase inédita y aislada de su contexto como "su más elaborada afirmación acerca de la política organizada y doctrinal"; pero es que, además, Ackroyd omite cuidadosa y manipuladoramente la continuación del texto, contradictoria con su lectura del mismo, donde Blake atribuye de manera expresa "*el estado lastimoso en que se hallan las artes en este país, y en Europa*" al "*lastimoso estado de indigencia en que se halla la ciencia política, ciencia máxima*", lo que exige "*una firme y decidida conducta por parte de los artistas con el objeto de resistir a los despreciables enemigos del arte*"[20]. Todo parece indicar, en suma, que, al ser éste un texto concebido para su divulgación, el empleo en él de términos como "*politics*" o "*empire*" tuviera como objeto atraer la atención del público socavando al tiempo la visión dominante de tales conceptos, y por tanto, a no ser que consideremos a Blake un perfecto orate capaz de despreciar la política en un párrafo y considerarla la "*ciencia máxima*" en el siguiente, la frase aducida por Ackroyd y su continuación resultan mucho más comprensibles entendiéndolas como un ataque implícito a la uniformidad autista de las instituciones de la época -afirmación en absoluto incompatible con las críticas efectuadas por los radicales al carácter falsario del parlamentarismo inglés- y a la nefasta vinculación entre censura y esterilidad estética,

expresada con contundencia en otra frase de este manifiesto, incluida en la misma página del *Notebook*, donde Blake escribió, en clara referencia a Reynolds, la Royal Academy y el *establishment* artistico, que "*los despreciables idiotas que han sido llamados grandes hombres en los últimos años, deberían despertar la indignación pública de los hombres juiciosos en cualquier profesión*"[21]. Esta interpretación alternativa resulta además mucho más consistente con otros ejemplos contemporáneos característicos de la ironía blakeana, como la representación "*apoteósica*" de sus odiados Pitt y Nelson en la exposición a la que hace referencia el *Descriptive Catalogue*, amén de que las referencias a las instituciones parlamentarias como algo "*ajeno a la vida humana*" y el énfasis en la necesidad de que los hombres se hagan más sabios en absoluto contradicen la convicción blakeana, manifestada en "*London*", de que sólo un cambio en la concepción humana de la realidad permitirá la liberación de las "*cadenas forjadas por la mente*".

En caso de que sólo poseyéramos este texto acerca de las concepciones políticas del artista resultaría difícil, de cualquier manera, deducir de él una postura concreta. Ahora bien, si se pretende ser honesto al analizar el empleo del término "*politics*" en la etapa final de Blake, parece claro que el único método válido consistiría en comparar su uso en estas frases con el de otros escritos coetáneos y, en caso de duda, conceder mayor relevancia a las afirmaciones incluidas en aquellos textos que Blake *sí* publicó. Y este modo de proceder, aun haciendo abstracción de las continuas referencias de Blake a cuestiones a todas luces políticas en sus profecías tardías, difícilmente puede sostener el supuesto predominio concedido por el autor británico en este período a la contemplación religiosa, excepto si ignoramos deliberadamente pasajes tan concluyentes como la implicación expresada en *Jerusalem*, su último Libro Iluminado, acerca de que "*¿Acaso no son Religión y Política una misma cosa?*", o las demoledoras afirmaciones de la carta a Cumberland del 12 de abril de 1827[22], donde el artista critica sin ambages el apoliticismo de los ingleses desde la Revolución Francesa y define su propio trabajo como "*arte republicano*".

Dados sus planteamientos, en fin, la llamada "teoría de la trascendencia" (incluso en la versión literaria y "arquetípica" de Frye y Bloom, que si bien no rechaza cierta influencia social tiende a minimizarla y disociarla del análisis estético), resulta hoy inaceptable por su unilateralidad, ya que además sus diferentes formulaciones se asientan en una visión apriorística de lo que Blake entendía por

"religión", sobre la cual, a su vez, la "teoría del desencanto" tradicional erige el paradigma de una conversión espiritual que, según intentaremos mostrar en el siguiente capítulo y en nuestro análisis de las profecías finales en el Capítulo VII, carece de toda apoyatura textual, pues el Blake de sus últimas obras continúa rechazando de manera radical la existencia de un creador providente. No obstante, los trabajos de estos autores, al mostrar la diversidad y profundidad de las fuentes sapienciales recogidas por Blake, constituyen una importante aportación al conocimiento de la obra blakeana, cuya interpretación, si pretende ser cabal, debe intentar dar cuenta de todos aquellos elementos que el artista quiso integrar dentro de su síntesis imaginativa.

Y es importante tener en cuenta este hecho porque, si bien hoy en día la importancia de la temática social en la obra blakeana es indudablemente reconocida –como resulta evidente, por ejemplo, en los diversos artículos incluidos al respecto dentro del reciente *The Cambridge Companion to William Blake*[23]-, no es menos cierto que, quizá por un afán reduccionista opuesto al de los interpretes exclusivamente espiritualistas de Blake, las dos últimas décadas han visto un renacimiento de la "teoría del desencanto", revitalizada ahora por algunos autores de corte progresista y neohistoricista que, aun cuando consideran carente de fundamento la suposición de un "arrepentimiento" blakeano, sí han puesto en duda que la problemática social constituyera un elemento importante dentro de la producción blakeana en su último periodo, aduciendo, en particular, que las continuas alusiones de Blake a tradiciones esotéricas y míticas y la compleja estructura simbólica de los últimos libros de Blake revelarían una "pérdida de radicalidad" respecto a la supuesta sencillez del *Marriage* y las *Songs*, así como un elitismo incompatible con la búsqueda de la liberación colectiva. Dado que, según apunté en la Introducción, el intento de dar una solución integradora a esta compleja cuestión constituye precisamente el eje central de mi Tesis, creo conveniente analizar con cierto detalle esta polémica crítica, así como dejar sentados algunos serios problemas planteados en torno a ella.

En el origen de esta nueva versión de la teoría del desencanto se encuentra, a mi entender, uno de los más influyentes estudios sobre la ideología del Romanticismo británico, *Romantics, Rebels and Reactionaries* (1981), cuya autora, Marilyn Butler, afirmaba respecto a Blake que "con *Vala, or the Four Zoas* tornó su atención poética al desarrollo de una mitología privada (…) efectivamente despolitizada" y

"comenzó a valorar el misterio y secretismo que durante su período revolucionario denunció como característicos de la casta sacerdotal", de manera que "el alejamiento del mundo material de la acción política y de los cinco sentidos" en sus últimos libros refleja "la sombra de una frustración colectiva y de una esperanza pospuesta, si es que no definitivamente perdida". Además, continúa Butler, aun cuando Blake siguió detestando la guerra con Francia, que consideraba una conspiración de los poderes aristocráticos y comerciales, sus obras de ese último período "comparten de hecho el pietismo y (en el contexto escritural) el literalismo que subyugó a muchos de los seguidores del derrotado movimiento radical durante el ascenso de la contrarrevolución"[24].

Esta opinión resulta a mi parecer insostenible, por al menos dos razones fundamentales. En primer lugar, porque, según venimos reiterando, una lectura atenta de los poemas proféticos finales revela con claridad que Blake no sólo no abandonó en ningún momento la denuncia de de la injusticia social, sino que fue de hecho en sus últimos libros cuando, ampliando el campo de su análisis, introdujo de manera decidida la crítica a la revolución industrial y a la explotación imperialista (baste recordar por el momento que la noción de "*Universal Empire*" aparece precisamente en *The Four Zoas*, y que las denuncias de las "*satanic mills*" se inician con *Milton*), dentro de una intrincada estructura metafórica en la que el "complejo de ruedas y engranajes" señalado por Makdisi (v. nota II.9), las guerras imperialistas y la deshumanización mecanicista, se oponen dialécticamente a una no menos compleja trama de referencias orgánicas –nervios, venas, fibras-, trabajos artesanales y experiencias individuales; en segundo, porque la afirmación de Butler ignora el hecho de que, paralelamente a la elaboración de *The Four Zoas*, *Milton* y *Jerusalem*, Blake continuó escribiendo numerosos poemas líricos (recogidos en sus cuadernos, pero no grabados) de una radicalidad y maestría literaria absolutas[*], igualmente patente en *The Everlasting Gospel* (h. 1815-1820), donde se afirma, sin ninguna sombra de literalismo pietista: "*Eres un hombre. Dios no es más/ Aprende a adorar tu propia humanidad.*"[25]. Parece innegable, por tanto, que Blake eligió deliberadamente el lenguaje y la sintaxis distorsionadas de sus profecías, en

[*] Cabe señalar, por ejemplo, que en la misma época en que Blake se entregaba a la redacción de *Milton* y *Jerusalem* compuso los poemas recogidos en el *Pickering Manuscript* , varios de los cuales, como "*The Golden Net*", "*The Mental Traveller*" –traducido por Pablo Neruda en 1934 para la revista *Cruz y Raya*-, "*Auguries of Innocence*" y "*The Crystal Cabinet*", se encuentran entre los textos más apreciados y analizados de su obra.

búsqueda de una visión totalizadora cuyos resultados, evidentemente, están sujetos a la valoración crítica personal, pero cuyo origen no fue, desde luego, el de un mero "retraimiento" espiritualista y ensimismado.

De cualquier manera, aun cuando la propia Butler parece haber variado posteriormente de opinión, pues su Introducción al catálogo de la gran exposición de Blake exhibida en la Tate Gallery de Londres (2000) y el el Metropolitan Museum de Nueva York (2001) destaca que Blake introdujo siempre referencias que hicieran accesible su obra al público y fijó precios extraordinamente moderados para sus Libros Iluminados (v., sobre esta cuestión, Apartado VII.1), y, en referencia a las profecías finales, considera que la "narrativa épica" de *Jerusalem* describe "la vida del escritor individual participando en la historia de los británicos y de la humanidad"[26], lo cierto es que la dificultad de conjugar el simbolismo blakeano tardío con la supuesta intención política de su obra sigue motivando notables controversias. Cabría señalar a este respecto, por ejemplo, que un defensor radical del progresismo político de Blake como Thompson se limitó casi exclusivamente al análisis de las *Songs*, aun cuando apuntara su prolongación antinomiana en los textos proféticos. Asimismo, dentro del antes citado *Cambridge Companion*, Jon Mee casi parece disculparse por su empeño en mantener la importancia de los aspectos políticos en la obra tardía de Blake –"insistir en la centralidad de la política dentro de sus logros artísticos podría parecer una insistencia filistea en la ideología"[27]-, mientras que Andrew Lincoln sintetiza muchos de los argumentos y dificultades ya planteados por David Punter, en particular el "problema de la audiencia", a la hora de constatar el propósito revolucionario de sus profecías: "Tenemos pocas dudas cuando ataca a reyes y sacerdotes. El problema yace en otros aspectos, en el manejo del tiempo y el espacio, el empleo de figuras míticas cuya significación nunca se explica con claridad, la sintaxis irresoluble, las continuas alusiones, la incierta relación entre entre lo figurativo y lo literal, o entre el texto y la ilustración. En cuanto profeta, parece presuponer la existencia de un lector documentado como él mismo. Parece improbable que tal lector haya siquiera aparecido"[28].

Desde luego, todas estas preguntas, al igual que otras semejantes planteadas por diversos críticos –la supuesta incompatibilidad de la elección de la forma profética con la búsqueda de soluciones comunitarias y dialogantes, la posible renuncia de lo revolucionario a favor de lo meramente artístico e individual mediante la sustitución de Orc por Los como heraldo de la liberación, o en fin, la dificultad de

conceder patente de rebeldía a un texto como *Jerusalem*, en el que la crítica a las instituciones políticas y sociales se combina con la creación de una mitología propia, la reflexión epistemológica, el rechazo a la física de Newton, las alusiones al druidismo, el hinduismo y la Biblia, la exaltación de Jesús y una apoteosis final basada supuestamente en el perdón de los pecados- plantean cuestiones de gran calado, basadas además, a diferencia de las formulaciones selectivas de la "teoría de la trascendencia", en un análisis comprehensivo de los textos. En último extremo, sin embargo, todas ellas remiten a una misma cuestión fundamental: ¿qué pretendía Blake al adoptar esa trama y esa lenguaje?; la cual, no obstante, debería ir acompañada por otra que, curiosamente, casi ninguno de estos autores se plantea: ¿por qué los símbolos fundamentales de la "opresión universal" sólo se desarrollan en la obra tardía de Blake, y por que éste decidió exponer *esos* símbolos mediante *esa* trama y *ese* lenguaje, esas "figuras míticas cuya significación nunca se explica con claridad", esa "sintaxis irresoluble", esa "incierta relación entre entre lo figurativo y lo literal", etc, cuando, según sabemos, era perfectamente capaz de seguir escribiendo textos extraordinariamente concisos y precisos?

Responder a estas preguntas es, repito, el objetivo de esta Tesis, y exigirá, por ejemplo, determinar primero qué entendía Blake por "Jesús", o por druidismo, y posteriormente qué papel ocupa cada uno de dichos elementos en la síntesis blakeana, aspectos que sólo estaremos en plenas condiciones de abordar en el transcurso del Capítulo VII. La respuesta, en cualquier caso, debe perfilarse mostrando, primero, mediante el apoyo en los textos, que efectivamente la temática social no sólo persistió sino que amplió su perspectiva a lo largo del desarrollo de la obra blakeana; y, segundo, una vez analizados en los siguientes capítulos las peculiaridades de la espiritualidad blakeana y su relación con el mecanicismo ilustrado, intentando establecer qué impulsó a Blake a adoptar un lenguaje profético, en qué medida se relacionó esta decisión con el problema de la audiencia, y por qué decidió que, al abordar el análisis de las raíces de la opresión, no podía emplear ni la estructura racional propia de los radicales de su tiempo ni, tan siquiera –o, al menos, tan sólo-, la ambigua y arrebatadora lírica de sus poemas cortos.

III.2. PERMANENCIA Y EVOLUCIÓN DE LA CRÍTICA SOCIAL EN LA OBRA DE BLAKE

III.2.1. Infancia y juventud: el despertar de Albión.

Nacido en 1757 en Londres e hijo de un mercero, Blake creció en el seno de la clase artesana londinense –poseedora, según vimos en el capítulo anterior, de unas libertades representativas inusuales en el resto del país- y de la tradición disidente inglesa, a una de cuyas iglesias pertenecían sus padres. El sustrato ideológico propio de estos ámbitos, coincidentes en aspectos como la crítica a la alianza entre la oligarquía terrateniente y la Iglesia de Inglaterra y una recepción inicialmente favorable a las revoluciones americana y francesa, constituyó sin duda el caldo de cultivo donde germinó el radicalismo político blakeano, si bien su influjo debe sopesarse cuidadosamente. A este respecto, incluso E. P. Thompson, defensor de la posible afiliación familiar a la iglesia Muggletoniana (hecho puesto en duda por investigaciones posteriores de Keri Davies, v. supra nota IV.84) y de la consiguiente adhesión de Blake a algunos de los postulados antinomianos* más radicales –que no sólo rechazaban la ortodoxia anglicana sino que se oponían, en nombre de la libertad individual, a toda autoridad y doctrina moral institucionalizadas[29]-, advirtió en todo momento que uno de los peligros que deben eludirse para la comprensión plena de la obra blakeana es su reducción a un mero vehículo panfletario. Dejaremos, pues, para el Capítulo IV el análisis de las posibles influencias de unas u otras iglesias disidentes sobre la obra de Blake. Es interesante reseñar aquí, en cualquier caso, por su importancia para comprender los testimonios de sus contemporáneos, que si bien la reivindicación de la capacidad visionaria no constituía en absoluto un fenómeno extraño en el marco del entusiasmo religioso, Blake siempre sostuvo que sus propias visiones –uno de los tópicos más extendidos en torno a su figura- poseían un carácter exclusivamente poético y creativo, y nunca las entendió como "revelaciones" personales. Crabb Robinson, por ejemplo, dejó sentado que, si bien Blake afirmaba haber experimentado visiones "desde la infancia", consideraba asimismo que "la facultad de la Visión es común a todos los hombres, pero desaparece al no ser cultivada" y, en clara muestra de su igualitarismo inveterado, estaba convencido de que "todos los hombres poseen las mismas facultades en mayor o menor grado"[30]. A este respecto, su propio biógrafo Gilchrist, aunque receptivo a la visión idealizada de Blake legada por algunos de sus admiradores tardíos, enfatizó que Blake siempre había juzgado sus visiones como "fenómenos vistos por su imaginación (…) dentro del ámbito de su mente"[31]. Así, dado que estas visiones incluían eventos tan

* Es decir, opuestos a la *nomos*, la ley.

poco ortodoxos como "funerales de hadas"[32], parece razonable considerarlas parte de la estrategia deliberada de Blake por reivindicar, tanto en su vida como en su obra, el carácter esencialmente popular del Genio Poético, marcando así deliberadamente las distancias respecto al carácter "revelado" conferido a sus raptos visionarios por los profetas del entusiasmo religioso, más proclives a la creencia en la predestinación de lo que algunos de sus apologistas modernos han sugerido (v., a este respecto, notas IV.85-94).

Si bien no existen datos fiables relativos a la forja de las opiniones políticas de Blake durante sus años de aprendizaje en el taller de grabado de James Basire (1772-79), la confluencia de varios acontecimientos biográficos y creativos acontecidos en el año 1780 permiten que nos hagamos una idea de la temprana incidencia de los acontecimientos políticos en su formación. Un año antes, Blake había sido admitido como estudiante de grabado en la Royal Academy, donde desde el primer momento mostró una decidida animadversión por el talante elitista de su director, el suizo Georges Michael Moser, y su presidente, *Sir* Joshua Reynolds. Allí, no obstante, tuvo la oportunidad de tratar a "jóvenes aspirantes a artistas, pintores y escultores, cuyas ambiciones y principios políticos y religiosos radicales congeniaban especialmente con el joven disidente"[33]. Entre ellos se hallaban varias de sus más perdurables amistades, los luego célebres John Flaxman, considerado el mayor escultor neoclásico británico, y Thomas Stothard, el más prolífico de los grabadores ingleses, así como el polifacético George Cumberland, autor de *Thoughts on Outline*, y el grabador William Sharp, que ese mismo año –en circunstancias ciertamente hostiles- grabó "un retrato político de George Washington con la gorra de la libertad"[34], fue un destacado miembro de la London Society for Constitutional Information en la década de los 90 y llegó a intimar con Blake "cuando Sharp había abandonado la declinante causa de la reforma a favor del misticismo radical, o al menos plebeyo, de Richard Brothers y Joanna Southcott, aunque fue incapaz de 'convertir a Blake' a la causa de Joanna"[35]. Con independencia de su evolución posterior, en cualquier caso, los jóvenes artistas de la Royal Academy eran favorables a la causa de la Independencia americana y de la reforma parlamentaria, pues, cuenta Erdman, Stothard y Sharp realizaron conjuntamente en 1782 un inmenso grabado con numerosas inscripciones y emblemas alusivos a *The Declaration of Rights*, dedicado a la Society for Constitutional Information, que "difícilmente pudo pasar inadvertido a Blake"[36]. También por esas fechas, en fin, Blake realizó sus primeros trabajos como grabador de diseños de Stothard para el

editor Joseph Johnson, y, si bien se carece de datos fehacientes al respecto, cabe suponer que conoció a algunos de los intelectuales reformistas que frecuentaban la librería de aquél.

Pero no fueron sólo las influencias teóricas las que hicieron de 1780 un año clave en la evolución del pensamiento blakeano, sino que de entonces datan asimismo sus primeras experiencias directas acerca de la represión política. En junio de ese año, según relatara Gilchrist, Blake fue un participante involuntario de los Gordon Riots, pues mientras se encontraba caminando cerca de la casa de su antiguo maestro Basire "se encontró repentinamente con la vanguardia de los insurgentes", viéndose forzado por el empuje de la multitud "a marchar en su mismo frente, y ser testigo de la desenfrenada destrucción de la prisión fortificada, y la liberación de sus trescientos prisioneros. Esto constituyó una peculiar experiencia para un poeta espiritual, no carente además de peligro si algun soldado borracho lo hubiera reconocido durante las semanas posteriores de venganza indiscriminada; aquellas negras semanas en que grupos de muchachos menores de catorce años fueron ahorcados como ejemplo vindicativo de la ofendida majestad de la Ley. *'Nunca vi a tantos muchachos llorar así'*, observó Selwyn, *connoisseur* del ahorcamiento, en su Diario."[37] Fuese o no involuntaria la participación de Blake en estos eventos -lo que ha sido puesto en duda por Erdman y Ward, entre otros autores-, podemos colegir la impresión que el espectáculo de las revueltas y la feroz represión prudjeron sobre su ánimo por las constantes alusiones en su obra posterior al lugar de las ejecuciones, el infame Tyburn Tree, y a los incontables incendios que en aquellos días asolaron Londres. Dicha "peculiar experiencia", por otra parte, se vio sin duda corroborada por el tragicómico episodio de su detención pocos meses después cuando, en compañía de Thomas Stothard y su antiguo condiscípulo y posterior socio James Parker, se encontraba realizando esbozos del natural en Upnor Castle, junto al estuario del Midway, donde se aprovisionaba "la gran flota dispuesta para la guerra con las colonias americanas rebeldes y sus impertinentes aliados franceses"[38]. Así, "fueron repentinamente sorprendidos por la aparición de algunos soldados, que los hicieron prisioneros sin ceremonias, bajo la sospecha de de ser espías del gobierno francés (...). En vano arguyeron que sólo realizaban esbozos para su propio disfrute; se les respondió que podían estar llevando a cabo nada menos que un reconocimiento con propósitos hostiles a la seguridad de la antigua Inglaterra"[39]. Aunque, tras unas horas de arresto, fueron puestos en libertad gracias a la intercesión de la Royal Academy e incluso confraternizaron con el oficial de guardia, no cabe duda de que "para Blake, el

incidente debió confirmar lo que siempre había sospechado acerca de la arbitrariedad del poder civil y militar, de lo fácil que resulta abusar de él y de cómo dicho poder constituye un abuso en sí mismo"[40].

Dado que no se conservan anotaciones ni cartas de Blake relativas a aquellos años, sólo el testimonio de sus obras puede indicarnos la repercusión de estos acontecimientos en su pensamiento. A este respecto, aunque buena parte de sus *Poetical Sketches* (1783) está constituido por meditaciones líricas sobre la naturaleza o el quehacer poético ("*To the Muses*"), que reflejan tanto un creciente dominio de las formas clásicas de la lírica inglesa como un subyacente deseo de ruptura de sus convenciones formales, encontramos en la balada "*Gwin, King of Norway*", bajo la forma aparentemente tradicional de motivos heredados de Chatterton y Macpherson, una requisitoria contra los "*Reyes*" y "*Nobles*" que oprimen al pueblo sumergiéndolo en la miseria ("*Los nobles del país se alimentaban/ de los hambrientos pobres,/ les arrebataban sus corderos, y expulsaban/ a los necesitados de sus puertas*"[41]), así como la descripción, en términos muy similares a los que empleará en sus textos proféticos de la década de 1790, de la insurrección popular bajo el mando del gigante Gordred, dormido durante años, cuyo despertar trae consigo el alzamiento de una multitud formada por los hombres del común ("*El labrador deja su arado/ para recorrer los ensangrentados campos./ El mercader se toca de acero/ y deja las costas del comercio./ El pastor abandona su dulce caramillo/ y hace resonar la estridente trompeta./ El artesano arroja su martillo/ para enarbolar el sangriento estandarte.*"[42]) que logra derrotar al Rey, decapitado por Gordred, y liberar el país. Desde luego, teniendo en cuenta la semejanza de los eventos, resulta tentador identificar esta revuelta con una alusión a la lucha de los insurgentes americanos; pero, dado que *Poetical Sketches* recoge poemas escritos durante varios años, algunos de ellos incluso con proclamas patrióticas juveniles como "*A War Song to Englishmen*", cuyas afirmaciones ("*¡Las flechas de Dios Todopoderoso están preparadas!/¡Los Ángeles de la Muerte se aprestan en los cielos que ya descienden!/ (...) ¡Preparaos, soldados, nuestra causa es la causa del Cielo!*"[43]) semejan absolutamente antitéticas con el Blake autor del *Marriage* e incluso de la sátira coétanea *An Island in the Moon* (escrita probablemente en 1784), resultaría aventurado extraer conclusiones definitivas acerca de la evolución de las convicciones políticas de Blake en aquellos años sólo a partir de "*Gwin*" y otros fragmentos aislados (v. supra notas VI.3-10).

Existe, no obstante, otro singular ejemplo contemporáneo que puede arrojar luz sobre la interpretación blakeana de aquellos acontecimientos históricos y revelar cómo, en su mente, la figura de la opresión comenzaba ya a tomar caracteres simbólicos inseparables de sus concepciones estéticas: el célebre grabado inscrito "W.B. *inv*. 1780" al que Gilchrist, para quien poseía ya mucha de la posterior "calidad e intensidad de Blake", dio el nombre de *Glad Day*, juzgando que su tema era "evidentemente una personificación de la Mañana, o Día Feliz: una figura masculina desnuda, con un pie sobre la tierra, iluminada desde arriba, una aureola radiante en torno a su cabeza (...) no con la clásica indiferencia apolínea, sino con el divino y casto fervor de un ministro angélico"[44]. Pues bien, el mismo dibujo[45] que sirvió de base para el grabado original, hoy desaparecido, constituyó el modelo de varios grabados posteriores de Blake (más conocidos como *Albion Rose* o *The Dance of Albion*, v. LÁMS. I y II) , uno de los cuales, monocromo y datado hacia 1803/4 (v. LÁM. I)[46], ostenta en su base la siguiente inscripción:

"*Albión se alzó desde donde trabajaba en el Molino con los Esclavos*
Dándose a sí mismo por las Naciones danzó la danza de la muerte eterna."[47]

Ciertamente, es difícil asegurar cuál era la intención original del grabado en 1780; pero este pasaje resulta enormemente significativo respecto al recuerdo poseído de aquellos años por Blake, pues, como ha apuntado Erdman, el significado simbólico de la figura –"sobre la cima de una montaña, los brazos en gesto de extraordinaria energía y confianza, permanece <*la multitud desnuda*> representada como un gigante, de acuerdo con la teoría de Blake de que <*las multitudes de hombres*> en armonía aparecen <*como un sólo Hombre*>"- enlaza directamente con el texto de la inscripción, derivado de la paráfrasis por Blake de la Declaración de Independencia en *America: a Prophecy* (1793) y vinculado a un simbolismo de desarrollo aún posterior, ya que "Albión es aquí algo más que un topónimo: es <*Albión el hombre antiguo*> de *The Four Zoas*, esto es, el inglés eterno o, más ampliamente, el pueblo. Blake está afirmando que en 1780 el pueblo de Inglaterra se alzó en una demostración de independencia, danzando la danza de la insurrección (el autosacrificio apocalíptico) para salvar a las Naciones (término que Blake emplea en *America* para referirse a las Colonias)"[48].

La interpretación de Erdman es sin duda coherente con la visión política de Blake hacia 1804 (cuando, recordemos, según las teorías del "desencanto" y la "trascendencia" se hallaba entregado a especulaciones estrictamente supramundanas); pero de hecho, frente a la opinión general y las dudas del propio Erdman, considero que no es descartable tampoco su hipótesis de que la concepción original del dibujo incluyera ya la idea de la multitud reunida como un solo hombre. Desde luego, las referencias aducidas por Erdman para demostrar que Blake "podría haber formado este concepto ya en 1780" haciendo referencia a un panfleto de la época son poco concluyentes[49], si bien cabría aducir en su apoyo que la idea del pueblo unido en un único hombre se remonta cuando menos a los *levellers* -cuyo líder Gerard Winstanley, recordémoslo, definía el gobierno de la *commonwealth* como "un hombre de paz"-, y que la representación del gigante/multitud en una cumbre podría aludir al antiguo simbolismo del pueblo como un valle cuya "liberación" implicaría la nivelación (*levelling*) con la montaña, tradición recogida por el propio Winstanley –"un ejército republicano es como Juan el Bautista, que nivela las montañas a los valles, derriba a los tiranos y eleva a los oprimidos"[50]- y empleada por Blake en numerosas ocasiones. Pero, sobre todo, creo que la presencia de este elemento iconográfico hace plausible –aun cuando el propio Erdman no parece haber barajado esta posibilidad- reconsiderar la figura del antes citado gigante Gordred, la descripción de cuyo despertar en "*Gwin"* ("*Gordred the giant rous´d himself/ from sleeping in his cave*"[51]), sacudiendo las colinas y alzando así a "*the num'rous sons of blood*"[52], escrita con anterioridad a 1783, presenta, según puede apreciarse en los textos ingleses originales, evidentes afinidades léxicas y semánticas tanto con el inicio de la inscripción de 1803/4 ("*Albion rose from where he labourd at the Mill with Slaves/ Giving himself…*") como con las descripciones del sueño y despertar de Albión en los poemas proféticos finales (*Four Zoas*: "*Rising upon his Couch of Death Albion beheld his Sons*"; *Milton*: "*Awake thou sleeper on the Rock of Eternity Albion awake*"; *Jerusalem*: "*Albions mountains run with blood, the cries of war & of tumult*"[53]). Todo ello, en fin, permitiría ver en la figura de Gordred un trasunto del posterior Albión y apuntaría a, cuando menos, sospechar que el grabado de 1780 poseía ya una intención política subyacente.

Dos hechos, en cualquier caso, resultan evidentes: que las preocupaciones sociales constituyeron desde sus primeras obras un elemento central de la creación blakeana, y que, cuando hubo de "reinterpretar" aquellos años en su madurez, los recordó como una época marcada por la insurgencia

popular, reflejando la vívida impresión que dejaron en él las revueltas generadas por los Gordon Riots y su animadversión permanente hacia la política imperialista de su país. A ello cabe añadir que los términos empleados en esta inscripción (al igual que la reutilización de pasajes de "*Gwin*" en *America: a Prophecy* –e incluso, a título hipótetico, la parodia de su propia "*War Song"* juvenil mediante la inversión del sentido del "cielo" en *The Marriage*-) indican algo determinante para nuestra Tesis, y es la extraordinaria capacidad de Blake para reelaborar continuamente su trabajo, así como su continua búsqueda de síntesis; pues la expresión de 1804 "*at the Mill with Slaves*" constituye un evidente homenaje a Milton, de cuya descripción del cautiverio de Sansón bajo los filisteos en *Samson Agonistes*[54] está tomada, pero, al enlazarla con la alusión a las "*Nations*" y el nuevo sentido adquirido por el término "*mill*" como factoría, esta sencilla frase de dos líneas pone en conexión la antigua aspiración a la igualdad de los sectores revolucionarios radicales del XVII, la imagen de la esclavitud implícita de los propios obreros ingleses una centuria más tarde y el rechazo al imperialismo colonial, simbolizando así la "universalidad" de la opresión y, en la triunfante figura de Albión, la esperanza de la liberación.

III.2.2. Los años radicales: 1789-1795.

Si existe un período en el que se dé una coincidencia crítica casi generalizada acerca de la importancia de la denuncia política en la obra de Blake y su cercanía a los postulados radicales, es el que se extiende desde 1790, año en que fijaría su residencia en Lambeth, a 1795, fecha en que, tras dar a luz la edición conjunta de las *Songs* y grabar los llamados "libros de Urizen", puso fin, durante un período de más de quince años, a la impresión de nuevos Libros Iluminados. Dado que en este capítulo no pretendemos hacer un análisis exhaustivo de la obra blakeana, sino mostrar la persistencia y ampliación de la temática política, bajo formas progresivamente más complejas, en toda su producción, simplificaremos la exposición dividiéndola en en el análisis de dos grupos de obras cuya coetaneidad –el *Marriage*, por ejemplo, es grabado en 1790, al tiempo que Blake redacta su vehemente defensa de *The French Revolution*, y la edición combinada de las *Songs* aparece en 1794, el mismo año que *Europe* y *Urizen*, obras decisivas en el proceso de elaboración de la nueva forma de mito blakeana- confirma, como apuntábamos en la Introducción, que no existe en realidad en Blake hasta este período una "predilección" por determinado tipo de estructura sino una búsqueda de diversas formas creativas

susceptibles de expresar su denuncia de los males sociales integrándolos en una visión general de la psique e historia humanas.

Antes de abordar este análisis, sin embargo, considero conveniente tratar aquí una cuestión previa que, a la hora de definir el componente "social" del arte de Blake, en ocasiones ha parecido influir sobre el ánimo de los críticos más que el propio análisis objetivo de su producción. Me refiero, claro está, a la polémica acerca de hasta qué punto las indudables simpatías iniciales de Blake por la Revolución Francesa se debieron a su contacto con el círculo progresista de Joseph Johnson y Thomas Paine, qué grado de intimidad mantuvo con sus componentes y cuáles fueron sus afinidades y divergencias con ellos.

III. 2.2.1. Blake y el Paine set.

"*¿Acaso no son Religión y Política una misma cosa?*"
William Blake, *Jerusalem*[55].

Una vez más, el sesgo ideológico de cada crítico se hace patente a la hora de analizar los hechos conocidos, por lo que intentaré resumir la cuestión en sus trazos esenciales: debido a sus trabajos para Johnson, Blake tuvo sin duda oportunidad de conocer a Mary Wollstonecraft, para cuyo *Original Stories from Real Life* (1791) dibujó y grabó las ilustraciones; a Priestley, probablemente satirizado ya en *An Island in the Moon*; y a Thomas Paine, con quien mantuvo una relación cuyo alcance comentaremos más tarde. Asimismo, puesto que acudía con frecuencia al taller de Johnson, para quien realizó unas noventa láminas entre 1786 y 1801[56], parece cuando menos probable que tratara también a otros representantes del círculo progresista reunido en torno a aquél, cuyas ideas hemos tenido ya ocasión de comentar.

Dado que la conexión de Blake con este círculo es evidente, los aspectos debatidos son, en primer lugar, hasta qué punto llegó a intimar con sus miembros, y en segundo, la mayor o menor afinidad de sus ideas respecto a la actividad revolucionaria. Por lo que respecta al primero, la escasez de

información es notable, y lo cierto es que ninguno de aquellos autores ha dejado referencias directas de su trato con Blake, a excepción de la mera mención de su nombre en alguna anotación. Sí existen, por el contrario, datos relativos a la vinculación de Blake con ellos, entre las que destaca poderosamente la biografía de Gilchrist, que, sintetizando como siempre las noticias proporcionadas por otros, comienza por señalar la asistencia de Blake a las reuniones: "En la tienda de Johnson (…) Blake acostumbraba, por estas fechas, a encontrarse con una destacable *coterie* (…) pues el librero, además, solía ofrecer sencillas pero hospitalarias cenas semanales en su casa (…). Aquí acudían los doctores Price y Priestley, y ocasionalmente Blake"[57], para, tras enumerar a los "ardientes republicanos" que asistían a dichas cenas –Price, Priestley, Fuseli, Godwin, Holcroft, Barlow, Paine, Wollstonecraft, etc.-, pasar a describir la actitud política general de Blake, en un pasaje que, por su relevancia para las interpretaciones posteriores, reproduciré casi en su totalidad:

"Blake mismo era un ardiente miembro de la nueva escuela, un vehemente republicano y simpatizante de la Revolución, que odiaba y condenaba a los reyes y la realeza. Y, al igual que la mayoría de los reformadores de aquella época (…) podría haber llegado incluso a manifestarse contrario a la 'Constitución'. Hasta sus últimos días Blake se describió como un 'Chico de la Libertad', un fiel 'Hijo de la Libertad'; e incluso podía jocosamente afirmar en su defensa que la forma de su frente hacía de él un republicano. 'No puedo evitar serlo', aseguraría a sus amigos *tories*, 'más de lo que vosotros podéis evitar ser *tories*. Vuestra frente es más ancha en su parte superior; la mía, por el contrario, sobre los ojos'. Para él, en aquellas fechas, como para los espíritus apasionados de cualquier lugar, la Revolución Francesa constituía el heraldo del milenio, de una nueva era de luz y razón. Portaba valerosamente el célebre símbolo de la libertad y la igualdad –el *bonnet-rouge*- a pleno día, y tocado con él caminaba filosóficamente por las calles. Se dice que fue el único del grupo que tuvo el coraje de hacer esa pública profesión de fe. Bravo como el de un león era el corazón de este dulce espiritualista. El decoroso Godwin, Holcroft, el astuto Paine, se lo pensaban dos veces antes de correr el riesgo de ser perseguidos por las multitudes del movimiento Church and King. Todo esto ocurría mientras la Revolución, aunque fuera ya de los márgenes constitucional, permanecía moderada: es decir, antes de los Días del Terror de septiembre de 1792 y su desafío a los reyes y a la humanidad. Cuando el pintor supo de los hechos de

septiembre, se quitó su escarapela blanca y nunca volvió a usar el gorro rojo. Se iniciaban días de humillación para los simpatizantes y revolucionarios ingleses.

Aunque afín a Paine, Godwin, Fuseli y los otros, en lo referente a la política, era un rebelde a sus ideas teológicas, o anti-teológicas. Él mismo un hereje entre los ortodoxos, allí entre los descreídos (*infidels*) era un santo, y defendía vehementemente el cristianismo –su espíritu- contra aquella extraña asamblea."[58]

Leyendo entre líneas las afirmaciones de Gilchrist, podemos ver dibujarse en ellas tanto las bases de la "teoría del arrepentimiento" como de la "teoría de la trascendencia", apoyada además esta última, por lo que al rechazo de Blake a las ideas anticristianas del circulo de Priestley se refiere, sobre una cita de la semblanza de su maestro escrita por Frederick Tatham, probable fuente de Gilchrist sobre esta cuestión: "En una de sus conversaciones, Paine dijo que la religión constituía una ley y una atadura para cualquier mente capaz. Blake, por el contrario, afirmó lo que siempre repetía: que la religión de Jesús era una ley perfecta de libertad"[59]. Las conclusiones elaboradas durante décadas por los defensores del espiritualismo blakeano aparecen sintetizadas, una vez más, en la biografía de Ackroyd: "Paine también despreciaba a Isaías, al que juzgaba 'un charlatán absolutamente incoherente', y, dado que Blake había celebrado la gloria de ese profeta en *The Marriage of Heaven and Hell*, es difícil que pudieran haber coincidido sobre la cuestión del Antiguo Testamento. Paine era además un filósofo político que negaba el valor de la tradición histórica de una forma que Blake, el hijo de la Antigüedad y de Westminster Abbey, habría encontrado profundamente ofensiva. De igual forma difícilmente podría haber sido un entusiasta de los trabajos de Joseph Priestley, cuyo materialismo y creencia en la predestinación se oponían por completo a todo lo que Blake consideraba sagrado. Ni puede haber quedado muy impresionado por la creencia de Mary Wollstonecraft en la 'ley de la razón' y la 'religión racional'. En muchos aspectos importantes, pues, difería de sus principios y creencias fundamentales, y sería erróneo verlo en ningún sentido formando parte de este pequeño grupo de radicales (...); sus encuentros con ellos fueron probablemente breves y esporádicos, y, por su parte, aquéllos lo contemplarían sólo como un grabador asalariado de opiniones excéntricas"[60].

Si analizamos estos argumentos, podemos ver en ellos tres afirmaciones complementarias: primero, los datos biográficos –es decir, los hasta ahora aducidos- revelan que Blake, aunque compartiera temporalmente las convicciones políticas radicales de este círculo, discrepaba por completo de sus ideas religiosas, y que por tanto no mantuvo sino relaciones ocasionales con ellos; segundo, las ideas religiosas de ese círculo eran muy cercanas al ateísmo; tercero, las ideas religiosas de Blake eran mucho más ortodoxas. Aunque la última cuestión se abordará con mayor rigor en el siguiente capítulo, analicemos brevemente estas tres afirmaciones.

En primer lugar, en lo relativo a los datos biográficos, ¿qué fiabilidad poseen estas fuentes? Como se observará, no se cita ninguna carta o texto del propio artista, sólo las noticias recogidas por Gilchrist, hacia 1860, de los discípulos tardíos de Blake acerca de lo que, según ellos, Blake había dicho a su vez treinta años antes de que lo conocieran; y entre dichos discípulos destaca especialmente Frederick Tatham, cuya breve semblanza de Blake, que según Bentley presenta "muy graves defectos" y está teñida por "su vigorosa pero ingenua piedad"[61], es descrita por Aileen Ward -en absoluto sospechosa de veleidades materialistas- como la exaltación de un "santo visionario" descrita por un "fanático religioso"[62]. Ahora bien: ¿poseemos otras referencias a la relación de Blake con el líder del grupo, Thomas Paine? En efecto, pues el propio Gilchrist, basándose asimismo en Tatham, describe una curiosa anécdota relativa a la participación de Blake en la huida de Paine a Francia, que "el mismo artista gustaba de relatar"[63]: en el mes de septiembre de 1792, poco después de que una delegación francesa anunciara a Paine su elección como miembro de la Convención, éste "estaba exponiendo en casa de Johnson los elocuentes e incendiarios argumentos que había vertido en un mitin la noche anterior. Blake, que se hallaba presente, caviló en silencio que, a tenor de sus palabras, los detentadores del poder, dispuestos por entonces a apresar a todo aquél que consideraran peligroso, no dejarían escapar tal oportunidad. Cuando Paine se disponía a partir, Blake puso sus manos en los hombros del orador, exclamando '¡Debe partir ahora, o es hombre muerto!', acuciándolo a que marchara inmediatamente a Francia"[64], consejo que, según Gilchrist, Paine siguió afortunadamente para él, pues al tiempo que "llegaba a Dover, los oficiales lo hacían a su casa", lo que sería muestra no tanto de la "facultad visionaria" de Blake como de su "prudencia y sagacidad en las cuestiones cotidianas"[65].

Esta anécdota, desde luego, es considerada espúrea por los principales biógrafos del artista –pues Paine, aunque ya acusado, no se hallaba bajo inmediata amenaza de arresto cuando abandonó el país para tomar parte en la Convención francesa[66]-, y parece haber sido fruto, al menos en parte, de la imaginación bien de Blake, bien de Tatham –que en un rasgo de audacia hacía huir a Paine nada menos que a América...[67]-; por el mismo motivo, en cualquier caso, cabría dudar de las demás referencias de Tatham. Más significativa parece, sin embargo, la afirmación de Gilchrist de que Blake, después de su juicio por sedición en 1804, "acostumbraba a afirmar que el gobierno, o alguna persona de posición, sabiendo que había pertenecido al grupo de Paine, <habían enviado al soldado para tenderle una trampa>"[68], pues, como luego veremos, Hayley, patrono de Blake durante su estancia en Felpham, recibió cartas de varios amigos previniéndolo sobre las tendencias subversivas del artista. En todo caso, el único dato por completo relevante respecto a la opinión de Blake sobre Paine lo encontramos en sus propios escritos, donde por ejemplo es presentado como un héroe de la libertad en *America*; y particularmente en las *Annotations to Watson* de 1798, cuya defensa de las opiniones expuestas por Paine en *The Age of Reason* (1795) frente a las críticas del ínclito obispo de Llandaf resultan sumamente alejadas de la supuesta indignación que, según Tatham, Gilchrist, Raine, Ackroyd y un largo etcétera, despertaban en Blake las concepciones religiosas de aquél.

Antes de comentar las opiniones vertidas por Blake, en todo caso, considero interesante reproducir algunos párrafos de *The Age of Reason*, cuya crítica racional a las religiones reveladas –y en particular a la *Biblia*- se iniciaba con la siguiente "Profesión de fe": "Creo en un Dios, y no más; y espero la felicidad después de esta vida. Creo en la igualdad de los hombres, y creo que los deberes religiosos consisten en hacer justicia, amar la misericordia, y dedicarnos a hacer a nuestros congéneres felices (…). En el transcurso de este libro, declararé las cosas en que no creo, y mis razones para no creerlas. No creo en los credos profesados por la Iglesia Judía, la Iglesia Romana, la Iglesia Griega, la Iglesia Protestante, ni ninguna otra iglesia que conozca. Mi propio espíritu (*mind*) es mi propia iglesia", culminada con la denuncia de "la adúltera vinculación entre Iglesia y Estado"[69]. En el caso concreto, mencionado por Ackroyd, acerca de la visión profética e Isaías, expresaba lo siguiente: "Todas las restantes partes de la *Biblia*, conocidas generalmente por el nombre de Profetas, son obra de poetas y predicadores itinerantes judíos, quienes combinaban poesía, anécdota y devoción, y sus obras, incluso traducidas, aún retienen el

aire y estilo de la poesía. No hay, a lo largo de todo el libro conocido como la ***Biblia***, palabra alguna que nos describa lo que hoy llamamos un poeta, ni ninguna que describa lo que entendemos por poesía. El hecho es que la palabra profeta, a la que epocas posteriores han añadido una nueva concepción, era el término bíblico para poeta, y el término 'profetizar' aludía al hecho de componer poesía. También significaba el arte de recitar poesía en un melodía acompañada por cualquier instrumento", tras lo cual, citando un pasaje de ***Samuel***, concluía: "hemos perdido el significado original de la palabra profecía, y puesto otro en su lugar (...) pues es imposible emplear y aplicar el término profecía, en el lugar donde aquí se emplea y aplica, sin darle el sentido que la posteridad le ha añadido. La manera en que aquí es usado se aparta de todo significado religioso, y muestra que un hombre entonces podía ser un profeta, o profetizar, al igual que ahora podría ser un músico, sin referencia alguna a la moralidad o inmoralidad de sus carácter"[70].

Por lo que respecta a la citada "profesión de fe", resulta difícil apreciar qué incompatibilidad profunda podía sentir respecto a estas afirmaciones Blake, cuya obra reitera continuamente que todas las iglesias establecidas, mediante su perversion del Genio Poético original y el establecimiento de la "red del misterio y la religión" sobre la mente humana, eran culpables de haber fraguado junto al Estado el gran sistema coercitivo universal: "*Las prisiones están construidas con las piedras de la Ley, los burdeles con los ladrillos de la Religión*"[71]. Y en lo relativo al carácter revelado de la ***Biblia*** y su lectura literal, veamos, siguiendo el orden del texto, algunas observaciones del propio Blake al libro del obispo Watson, *Apology for the Bible*:

"*Defender la Biblia en este año de 1798 podría costar a un hombre su vida.*

La Bestia y la Ramera gobiernan a su antojo.

Es fácil para un Obispo salir indemne del ataque de Paine, pero no lo es para quien ama la Biblia.

La adulteración de las palabras y hechos de Cristo es lo que Paine ataca, así como las adulteraciones de la Biblia: ¿Quién osa defender que los hechos de Cristo y la Biblia no han sido pervertidos?"[72]

"*Paine no ha atacado al cristianismo. Watson ha defendido al Anticristo.*" [73]

"*No tengo hacia el obispo la Caridad que él finge tener hacia Paine. Creo que es un fullero del Estado.*"[74]

Parece, en fin, que Blake se sentía bastante más escandalizado por la ortodoxia del obispo que por la crítica paineana. Más aún: pocas paginas más adelante, Watson –quien, recordemos, a riesgo de parecer reiterativos, había publicado ya su escrito ***De la sabiduría de Dios en hacer ricos y pobres*** (juzgado en estas mismas anotaciones por Blake "*un libro perverso y blasfemo*")- llevaba a cabo una encendida defensa frente a Paine de la perfecta armonía del mundo, centrada en este caso en rebatir el problema del mal y justificar la cólera divina: "Usted sostiene que es imposible que la ***Biblia*** sea la palabra de Dios, porque se dice allí que los israelitas destruyeron a los cananeos por orden expresa de Dios; y que si aceptamos la ***Biblia*** como cierta, debemos, afirma, abandonar todas nuestras creencias acerca de la justicia moral de Dios. Me asombra que un razonador tan agudo pueda perseverar en esta desacreditada objeción. La Palabra de Dios se halla en perfecta armonía con su obra. El llanto y la sonrisa de los niños están sujetos a la muerte en ambas"[75]. La respuesta de Blake es contundente:

"*Para mí, que creo en la Biblia y profeso ser cristiano, defender la maldad cometida por los israelitas al asesinar a tantos miles bajo pretexto de una orden divina es totalmente abominable y blasfemo. ¿Para qué vino Cristo, sino para abolir la impostura de los judíos? ¿No fue Cristo asesinado porque enseñó que Dios amaba a los hombres y era su padre, y no prohibió toda búsqueda de la prosperidad mundana en oposición a las Escrituras judías, que son sólo un ejemplo de la maldad y la astucia de los judíos, y fueron escritas como ejemplo para mostrar hasta dónde puede llegar la bestialidad humana en todos sus aspectos? Cristo murió como un incrédulo. Y si los Obispos se conideran herederos de su legado, así puede hacerlo Paine (…) Pero aquél que habla contra el Hijo del Hombre será perdonado, que el obispo pruebe que no ha hablado contra el Espíritu Santo, que en Paine se enfrenta a la Cristiandad como en Jesús se enfrentó a los judíos (…) Que Dios se comunica y se comunicó siempre con los hombres honrados es algo que Paine no niega, sólo niega que Dios conversara con asesinos y vengadores tales como los judíos, y desde luego sostiene que los judíos se comunicaron con su propia*

Religión de Estado a la que llamaron Dios, y fueron pues unos mentirosos como Jesús afirma (…) Que los judíos asumieran un derecho –exclusivo- a los beneficios de Dios será un permanente testimonio en su contra, e igualmente lo será contra los cristianos"[76].

Las implicaciones de estas afirmaciones son evidentes, pues no sólo vemos que Blake comparte con Paine su idea de la religión organizada –con mención expresa al cristianismo- como un instrumento represivo del Estado, sino que llega incluso a asumir que las críticas efectuadas por Paine están inspiradas por el Espíritu Santo –que en Blake, según trataremos en el Capítulo IV, no es sino la propia Imaginación humana-. Pero esto nos permite asimismo analizar la supuesta incompatibilidad de los ataques de Paine a los profetas, y en particular a Isaías, con lo que Ackroyd considera la celebración por Blake de la "gloria de ese profeta" en *The Marriage of Heaven and Hell*. Veamos un breve extracto de dicha celebración, ciñéndonos por el momento a la cuestión que aquí nos ocupa:

"*Los profetas Isaías y Ezequiel cenaron conmigo, y les pregunté cómo osaron afirmar tan rotundamente que Dios les habló; y si no pensaron que al hacerlo así podrían ser malinterpretados, y convertirse en causa de abusos.*

Isaías contestó: no vi a ningún Dios, ni escuché a ninguno, por medio de una percepción orgánica y finita. Pero mis sentidos descubrieron el infinito en todas las cosas, y pues ya entonces estaba convencido, como aún lo estoy, de que la voz de la honrada indignación es la voz de Dios, no me preocupé de las consecuencias y escribí. (…)

Entonces Ezequiel dijo: (…) Nosotros los de Israel enseñamos que el Genio Poético (como lo llamáis ahora) fue el primer principio (…) Esta fue la causa de que despreciáramos a los sacedotes y filósofos de otros países, y de que profetizáramos que terminaría por demostrarse que todos los dioses tienen su origen en el nuestro (…) y tanto amamos a nuestro Dios que en su nombre maldijimos a todas las deidades de las naciones vecinas, y afirmamos que se habían rebelado. A partir de estas opiniones el vulgo llegó a pensar que todas las naciones terminarían por someterse a los judíos.

Esto –dijo- como todas las opiniones firmes se ha hecho realidad, puesto que todas las naciones creen en el código de los judíos y adoran al Dios de los judíos y ¿qué mayor imposición puede haber? (…)

También pregunté a Isaías qué le impulsó a andar desnudo y descalzo durante tres años. Contestó: lo mismo que a nuestro amigo Diógenes el griego.

Entonces pregunté a Ezequiel por qué comió excrementos y yació durante tanto tiempo sobre sus costados derecho e izquierdo. Respondió: por el deseo de elevar a otros hombres hasta la percepción del infinito. Esto lo practican las tribus de América del Norte…"[77].

Es importante destacar que estas palabras, con su evidente recriminación a la religión estatal instaurada por los judíos –que en obras posteriores se equiparará al druidismo- y su en absoluto "ortodoxa" visión de la profecía, fueron escritas por Blake hacia 1790, es decir, en los años donde se supone debía sentirse escandalizado por las afirmaciones de Paine en casa de Joseph Johnson. Pero es que, además, las anotaciones a Watson, efectuadas por Blake ocho años después, no sólo rechazan radicalmente las críticas a la supuesta "desconsideración" de Paine hacia los profetas, sino que incluyen probablemente las más reveladoras afirmaciones de Blake acerca del carácter profético *("todo hombre honesto es un profeta*", "*un profeta es un visionario, no un dictador arbitrario*"), que por su especial importancia trataremos con mayor detenimiento en apartados posteriores, e inciden en dos consideraciones apuntadas por Blake ya en sus primeros pequeños panfletos iluminados ***There is no natural religion*** y ***All religions are one*** (*"Las religiones de todas las Naciones derivan de la diferente recepción por cada Nación del Genio Poético, al que en todas partes se llama el Espíritu de Profecía*"[78]), reelaboradas en el ***Marriage*** y confirmadas, por ejemplo, en el ***Descriptive Catalogue*** de 1809 ("*las antigüedades de cualquier nación bajo el cielo no son menos sagradas que las de los judíos*"[79]): la existencia de una espiritualidad innata e inspirada igualmente válida en todos los pueblos humanos, y el corolario consiguiente de que sólo la imposición de la religión estatal, fuente de todas las injusticias sociales, ha desvirtuado sus valores:

"Leed la Edda de Islandia los Cantos de Fingal los relatos de los salvajes de América (como se les llama). Leed asimismo la Ilíada de Homero. Era ciertamente un salvaje, a juicio del Obispo. No sabía nada de Dios, en el sentido que el Obispo da a esta palabra, y sin embargo no era un necio. La Biblia, o palabra particular de de Dios, si se le excluye la conciencia, es decir, la palabra del Dios universal, es esa abominación, que, como las ceremonias judías, habría de ser desterrada para siempre, para que de hoy en adelante cada cada hombre pueda conversar con Dios y ser un Rey y Sacerdote en su propia casa (...)

Todas las leyes penales persiguen la Transgresión, y por tanto suponen crueldad y exterminio. Las leyes de los judíos (ceremoniales y reales) fueron los más infames y opresivos códigos humanos, y, al igual que otros códigos establecidos so pretexto del mandato divino, fueron lo que Cristo afirmó de ellos: la Abominación que genera la Desolación, es decir, la Religión de Estado, fuente de toda Crueldad"[80].

Pues bien, amén de la crítica implícita en estas líneas a la doctrina del origen divino de la jerarquización natural de la sociedad, defendida por Watson, su comparación con las líneas dedicadas al mismo tema por Paine en la Segunda Parte de su *Rights of Man* muestra elocuentemente la similitud, a este respecto, entre su postura y la de Blake: "Si suponemos una familia con muchos hijos, que en cualquier día determinado, o en circunstancias concretas, tienen la costumbre de presentar a su padre un símbolo de su afecto y su gratitud, cada uno de ellos haría una ofrenda diferente, y, lo que es más probable, de forma diferente (...). Al padre le agradaría más esa variedad que si todos hubieran actuado conforme a un plan concertado y cada uno hubiera traído una ofrenda. Esto tendría el aspecto urdido de lo frío, o el severo del control. (...) ¿Por qué no hemos de suponer que al gran Padre de todos le agrada la diversidad en la devoción? (...) Por mi parte, estoy plenamente convencido de que lo que estoy haciendo ahora, como tentativa de conciliar a la humanidad, de hacer que su condición sea feliz, de unir a las naciones que hasta ahora han sido enemigas, y extirpar la horrorosa práctica de la guerra y romper las cadenas de la esclavitud y la opresión, le resulta aceptable, y como es el mejor servicio que puedo prestar, lo hago de buen grado"[81]. No es extraño, en fin, que en su última anotación al texto de Watson, Blake concluyera con una clara reivindicación de Paine:

"*Me resulta evidente ahora que Paine es mejor cristiano que el Obispo.*

He leído este libro con atención, y considero que el Obispo apenas ha herido el talón de Paine, mientras que Paine le ha partido la cabeza. El Obispo no ha respondido una sola de las grandes objeciones de Paine"[82].

Resulta fácil ver que la supuesta incompatibilidad de las ideas religiosas de Blake con las de Paine no se sostiene en la lectura de los textos, y es fruto en gran medida de una "vulgarización" de las ideas de Paine que no hace justicia a los escritos de este autor. Semejante procedimiento, por lo demás, sería aplicable al resto de los componentes del círculo de Paine. Así, por ejemplo, la afirmación de Ackroyd acerca de que Blake no podía aceptar el materialismo y el predestinacianismo de Priestley –combinación de creencias bastante peculiar, por cierto-, o la apelación al racionalismo de Wollstonecraft, ignoran hechos como que lo que Priestley llamaba materialismo en su *Disquisitions Relating to Matter and Spirit* (1777) era en realidad una doctrina basada en la consideración de la materia como "puntos de fuerza" (*points of force*) y el rechazo del dualismo materia-espíritu, por lo que, según señalara ya Morton D. Paley en *Energy and the Imagination*, "la negación por Priestley de la dicotomía alma-cuerpo y su afirmación de que la energía podía ser un atributo del cuerpo son opiniones muy cercanas a las expresadas [en *The Marriage*] por la 'voz del diablo' de Blake (…)"[83]; que Priestley era un deísta unitario de convicciones religiosas profundas, que profesó siempre su adhesión al cristianismo y atacó duramente *The Age of Reason* de Paine; y que el racionalismo de Mary Wollstonecraft, pese a su absoluta oposición a la doctrina de la jerarquización social, se mantuvo muy cercano al moralismo cristianismo tradicional, llegando a afirmar, en expresa reivindicación de la tradición lockeana, que la educación de los niños debía someterse a la razón pues "ello es someterse a la naturaleza de las cosas, y al Dios que las creó, a fin de favorecer nuestro auténtico interés"[84]. Mary Wollstonecraft fue, en todo caso, una pensadora compleja y contradictoria, cuya vida a menudo contradijo sus propias doctrinas teóricas y cuya controvertida influencia sobre Blake, que tendremos ocasión de analizar al estudiar las *Visions of the Daughters of Albion*, pudo basarse más en aspectos emocionales que intelectuales; pero si bien es cierto que Blake rechazó su racionalismo, ello no se debió en absoluto a que lo considerara "irreligioso",

sino, por el contrario, a que implicaba un sometimiento de las pasiones excesivamente cercana a la ortodoxia moral.

Si me he extendido sobre este punto, en fin, es simplemente para mostrar mediante ejemplos concretos con qué frecuencia las interpretaciones de la obra de Blake adolecen de profundos anacronismos. Así, de igual manera que al juzgar las críticas de Blake a Bacon, Locke y Newton como "reaccionarias" se hace abstracción de las convicciones teológicas y del conservadurismo político de aquellos autores, al juzgar su relación con el círculo de Paine se da por supuesto que el hecho de que Blake no se implicara directamente en sus actividades políticas sólo puede deberse a su antagonismo religioso; pero tales afirmaciones se llevan a a cabo mediante una interpretación esquemática y retrospectiva de las ideas de tales pensadores, y seleccionando exclusivamente aquellos pasajes de Blake propicios para dicha interpretación. Es un lugar común, por ejemplo, tanto entre los defensores de la teoría de la trascendencia como entre algunos progresistas desencantados con Blake, incidir en que la visión profundamente utópica de Blake resultaba irreconciliable con el pragmatismo del círculo de Paine. Mas ello implica ignorar el utopismo latente en muchos de los pensadores de este grupo, patente en la alusión a un estado de felicidad primitivo en Paine, en la convicción de Bentham y Godwin –quien, incluso en su *Political Justice* (1793), mantenía que "la doctrina de los derechos no posee conexión legítima o racional con la práctica de tumultos"[85]- de que el mero empleo de la razón y la perfectibilidad inagotable del ser humano serían suficientes para alcanzar un mundo perfecto, sin leyes, imposiciones ni estados, o en la esperanza similar de Joseph Priestley acerca de la cercanía del Milenio, donde "podemos esperar ver al Gobierno, no ya en la teoría o en los libros sino en la práctica real, concebido para el bien general (…), la extinción de todo prejuicio nacional y enemistad, y el establecimiento de la paz universal y la buena voluntad entre todas las naciones"[86].

Si retornamos ahora a las tres afirmaciones complementarias que considerábamos involucradas en la hipótesis del "rechazo" de Blake a las tesis religiosas del círculo de Paine, podemos ver, centrándonos en la figura de este último, que ninguna de ellas se ajusta a la realidad: ni los datos biográficos ni los textos que hemos aportado muestran que Blake considerara sus ideas religiosas incompatibles con las de Paine, y las discrepancias entre ambos eran en cualquier caso bastante

menores que las que Blake mantenía respecto a la ortodoxia oficial; la religiosidad de Paine, al menos en sus propias palabras, está más cercana al deísmo que al ateísmo; y las ideas de Blake sobre la religión eran mucho más revolucionarias de lo que una mera lectura apresurada haría suponer. Ahora bien, esto no quiere decir que Blake "coincidiera" con las tesis de Paine, Godwin o Priestley, sino que sus divergencias deben basarse en un terreno bastante más complejo que la trillada afirmación acerca de la religiosidad y el utopismo de Blake.

De hecho, como bien ha señalado Leslie Tannembaum, la discrepancia esencial entre Blake y las posturas deístas mantenidas por el grupo de Paine debe buscarse en la comprensión por parte de aquél de que, en lo que al discurso argumentativo se refiere, "la batalla entre los ortodoxos y los deístas no era en absoluto ardiente, y que ambos lados coincidían en la aceptación de la autoridad de la razón"[87]. A este respecto, conviene recordar que Blake no rechazaba el empleo de la razón *per se*, sino sólo su uso reduccionista como única fuente de autoridad; y así, al igual que podía aceptar perfectamente las críticas racionalistas a la ***Biblia*** de Paine o Volney, que afectaban a la historicidad de los hechos o autores bíblicos y por tanto minaban la base de la religión estatal y los códigos morales impuestos en ella, e incluso concedía –según tendremos ocasión de tratar en el Capítulo V- a Locke y Newton el valor de haber iniciado el rechazo a la superstición oscurantista, rechazaba de plano la conversión de esa Razón en una nueva deidad que estaba conduciendo al mundo a la más absoluta deshumanización, y que se encontraba en la base de la opresión mercantilista. Desde el punto de vista político, en suma, Blake estaba de parte de Paine y en contra de Locke y Burke; pero lo que no podía compartir era la convicción de Paine –cuya *The Age of Reason*, especialmente en su Primera Parte, está inspirada por la visión mecanicista newtoniana- de que fuera posible reformar la sociedad mediante el mismo instrumento que la había llevado a su absoluta postración. Es importante recordar que para Blake la ***Biblia*** era un texto inspirado, pero no más que otros textos sagrados de otras religiones, y que distinguía cuidadosamente entre lo que en esos textos procedía del Genio Poético o Imaginación, cuyo origen era no era otro que "*El hombre Verdadero (...) puesto que él es el Genio Poético*"[88], y lo que había sido añadido por reyes y sacerdotes para justificar la religión de Estado. Por ello, cuando, pese a considerar la lectura efectuada por Paine más cristiana que la de Watson, achaca a ambos no haber "comprendido" realmente la ***Biblia*** ("*El obispo nunca supo del Evangelio Eterno más que Tom Paine*"[89]), lo que está enfatizando es que

Paine, al criticar a los profetas por ser poetas -lo que para Blake no sólo no es motivo de rechazo sino fuente de la verdad subyacente en los pasajes no adulterados de las Escrituras-, tampoco ha sido capaz de comprender esa base inspirada de la ***Biblia*** y los demás textos sagrados, que no proviene de una revelación trascendente sino que yace en el interior de la propia Humanidad divina. Y esto nos hará comprender mucho mejor por qué, en fin, Blake –si aceptamos el testimonio de Tatham- replicó a Paine que "*la ley de Jesús era una ley perfecta de libertad*": porque, como Blake mismo nos señala, las "*antiguedades de las Naciones*" (a despecho de que sólo las de los judíos se encuentren "*recopiladas y organizadas*"), poseían "*todas originalmente un solo lenguaje, y una sola religión, y ésta era la religión de Jesús, el Evangelio Eterno. La Antigüedad predica el Evangelio de Jesús*"[90].

No, pues, el el corrupto cristianismo de su época ni la ley mosaica, sino la ley de "*Jesús, la imaginación humana*"; el evangelio eterno, que te enseña a "*adorar tu propia humanidad*". Esa facultad integradora, Imaginación o Intelecto, es lo que Blake oponía al racionalismo de Paine (cuyos criterios de verdad, y por tanto de acción, sólo hallan fundamento, paradójicamente, mediante la aceptación de un orden estático del mundo establecido por obra del Dios geómetra newtoniano), convencido de que sólo mediante su recuperación sería posible liberar al individuo y la sociedad de las "*cadenas forjadas por la mente*" en siglos de opresión y deshumanización, desde que las filosofías abstractas ocuparon el lugar de la experiencia individual. Sobre las divergencias de Blake respecto al pensamiento de Paine, no obstante, volveremos al final de este capítulo, pues en ellas se encuentra en buena medida una de las claves de la comprensión del pensamiento blakeano, que sólo podrá ser plenamente apreciada una vez tratada en su conjunto el desarrollo político de la obra blakeana.

No podemos saber, en suma, si los refinados intelectuales del círculo de Joseph Johnson consideraban a Blake otra cosa que un simple artesano excéntrico, competente grabador y pobre poetastro utópico. Pero creo que sí podemos afirmar que, aun admirando su coraje y sus convicciones politicas, Blake consideraba que las bienintencionadas reformas sociales defendidas por aquéllos en aras de la sacrosanta racionalidad estaban irrevocablemente condenadas al fracaso. Blake, en suma, los consideraba unos utópicos.

III.2.2.2. Las Songs y The Marriage.

Sin ninguna duda las obras más conocidas de William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* y las *Songs of Innocence and of Experience* constituyen también, por la complejidad subyacente en su prosa y lírica, una de las muestras más claras tanto del radicalismo político del autor en la primera década de 1790 como de su aproximación absolutamente idiosincrática a la crítica social, que no se contenta con limitarse a razonar acerca de unos hechos sino que intenta subvertir el mismo lenguaje que subyace en la ideología que los ha generado.

Dado que el análisis estructural de estas obras resulta determinante para mi interpretación de la evolución posterior de Blake, sería prematuro entrar aquí en un estudio general de sus peculiaridades, pues ello implicaría el uso de fuentes que habremos de analizar en los siguientes capítulos. Sí parece necesario incidir en que tanto la despiada crítica de las convenciones morales y religiosas tradicionales llevadas a cabo en el *Marriage* como las sutiles implicaciones subversivas de las *Songs* poseen en común un procedimiento absolutamente característico de Blake: la continua confrontación a que se somete el "horizonte de expectativas" del lector (v. notas I.42-44), obligándolo a poner en cuestión sus ideas convencionales acerca de los temas tratados, ya sea la distinción entre Cielo e Infierno, la hipocresía de los códigos civiles y religiosos o la piadosa moralidad de los libros infantiles de la época, todo lo cual conduce a una creciente complejidad simbólica que puede llegar a malinterpretarse como ausencia de contenido social. Algunos ejemplos concretos, y en particular el análisis de las diversas interpretaciones surgidas en torno al poema "*London*", permitirán comprender mejor este aspecto.

Debido a la temática social directamente expresada en varios de sus poemas, probablemente sean las *Songs of Innocence and of Experience* el libro de Blake que mayor unanimidad crítica concita respecto a su intencionalidad política, y trabajos como el excepcional *Vision and Disenchantment: Blake's Songs and Wordsworth's Lyrical Ballads* (1983) de Heather Glen han mostrado hasta qué punto incluso las más aparentemente idílicas canciones de Inocencia, según tendremos ocasión de analizar en el Apartado VI.3.2, encierran en su deliberada ambigüedad una voluntad radical de transgresión respecto a los discursos ideológicos de la época. Esta radicalidad, desde luego, se hace aún más patente considerando el libro en su conjunto y las interrelaciones dialécticas que Blake introduce

entre Inocencia y Experiencia, dando así una nueva dimensión a poemas homónimos de ambos textos que hacen referencia explícita a hechos de la época. Tal sería el caso, por ejemplo, del ya mencionado "*The Chimney Sweeper*", cuya descripción en Inocencia de la miseria de los niños deshollinadores, que una visión superficial podría considerar atenuada por la alegría con que el pequeño Tom Dacre acepta su destino (v. supra nota VI.129), aparece sombríamente desvelada en Experiencia, donde el narrador señala las raíces de su condición, afirmando que los padres que lo han vendido "*se han ido a la iglesia a rezar*", pues:

> "*Porque soy feliz, y bailo, y canto,*
> *creen que no me han hecho daño alguno,*
> *y han marchado a alabar a Dios, a su Sacerdote y su Rey,*
> *que erigen un cielo con nuestra miseria.*"[91]

Un procedimiento similar encontramos en "*Holy Thursday*" -descripción de las reuniones anuales de acción de gracias en la catedral de San Pablo, donde los niños de los hospicios y las Charity Schools eran sermoneados por los altos prelados acerca de la necesidad de honrar al gobierno y rogar por él, no inmiscuirse en asuntos demasiado elevados para ellos y recordar humildemente que, dada su baja condición, debían acostumbrarse a "soportar el yugo desde pequeños"[92]-, que si en su versión de Inocencia contrapone la pureza de las voces infantiles con la sombría descripción de sus mentores, "*los ancianos, sabios guardianes de los pobres*" que "*alaban la piedad*"[93], en Experiencia adopta el tono de una indignada requisitoria contra esos hipócritas mentores, que predican la piedad y persiguen el beneficio personal, y contra las clases opulentas de la sociedad inglesa, cuya acumulación de riqueza ha creado un "*país de pobreza*" capaz de confundir un grito tembloroso con una canción y permitir que los hijos de los pobres se vean "*reducidos a la miseria, nutridos con fría y usurera mano*"[94]. Y, en fin, desde una perspectiva si cabe más sombría, en "*The Divine Image*", donde la ya de por sí inconformista y heterodoxa refutación de toda ortodoxia religiosa en Inocencia, reivindicando el amor universal por la "*divina forma humana*" frente a los distintos credos religiosos, adquiere tonos desesperados en su contrafigura prevista para Experiencia, "*A Divine Image*", tal vez uno de los poemas más pesimistas de Blake, donde su angustia ante la represión salvaje de la época y los horrores de la guerra lo llevan casi a

renegar de la naturaleza humana, pues "*La crueldad tiene corazón humano/ (…)/ el terror la divina forma humanal y el secreto la humana vestidura./ La humana vestidura es hierro forjado…*"[95].

El último poema citado, junto con otros incluidos en Experiencia como "*The Tyger*" o "*The Human Abstract*", revelan con claridad el creciente interés de Blake por ir más allá de la mera descripción de los males sociales –mucho más descarnada, en todo caso, que en cualquier otro autor de su tiempo- para desvelar los mecanismos ideológicos latentes en su gestación. En ningún poema del ciclo, sin embargo, se hace más evidente la conjunción entre la incidencia directa de la temática social y el análisis de las raíces universales de la opresión que en el portentoso "*London*", cuya aparente sencillez e intensidad emocional esconden un complejo entramado de alusiones simbólicas que han conducido, asimismo, a un variado abanico de interpretaciones, centradas, con demasiada frecuencia, en un único aspecto del poema, y desvirtuando así lo que éste, a todas luces, constituye primariamente para cualquier lector, con independencia de su conocimiento del contexto o la obra blakeana: la amarga descripción de una urbe deshumanizada y dominada por un sistema social generador de pobreza y desolación, junto con una enigmática referencia a cómo las "*cadenas*" que oprimen a sus habitantes han sido forjadas por la propia mente humana. Dado que la traducción del poema implica ya una determinada "lectura" de sus términos, lo ofreceré aquí en inglés antes de llevar a cabo un somero análisis crítico de algunas de sus interpretaciones:

"*London*"

I wander thro' each charter'd street,
Near where the charter'd Thames does flow.
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every Man,
In every Infants cry of fear,

In every voice: in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear

How the Chimney-sweepers cry
Every blackning Church appalls,
And the hapless Soldiers sigh
Runs in blood down Palace walls

But most thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlots curse
Blasts the new-born Infants tear
And blights with plagues the Marriage hearse" * [96]

Probablemente la mejor manera de aproximarse a los diferentes comentarios del poema sea llevar a cabo un breve análisis de la interpretación dada a sus términos fundamentales. Para ello, es imprescindible tener en cuenta que, como ha mostrado con claridad Michael Phillips en *The Creation of the Songs* (2000), "*London*", al igual que las demás *Songs of Experience*, es un poema (limitándonos por el momento al texto) cuidadosamente meditado, cuya primera versión, conservada en el *Notebook*, presentaba notables diferencias: el empleo de "*dirty*" (*sucio*) en lugar de "*charter'd*" ("*I wander thro each dirty street/ Near where the dirty Thames does flow*"); la inclusión de "*see*" (que aparece borrado) en lugar de "*mark*" en el tercer verso; la expresión "*The german forged links I hear*" ("*las cadenas de germana forja escucho*") en lugar del célebre octavo verso, "*The mind forg'd manacles I hear*"; y, entre otras variaciones menores, la inexistencia de la cuarta estrofa[97]. Esta primera versión, por su mayor sencillez y brevedad,

* "*Vago a través de las calles aforadas/ cerca de dónde el Támesis de los privilegios fluye. / Y en cada rostro que encuentro observo/ marcas de debilidad, marcas de infortunio./ En el grito de cada hombre/ en cada grito infantil de miedo/ en cada voz, en cada prohibición/ las cadenas forjadas por la mente escucho./ Cómo el lamento de los deshollinadores/ cada oscurecida iglesia empalidece,/ cómo el el suspiro del soldado infeliz/ se desliza sangriento por los muros de palacio./ Pero a medianoche, en las calles, sobre todo escucho/ cómo la maldición de la joven puta/ se eleva sobre el llanto del recién nacido/ y en plagas agosta la carroza fúnebre del matrimonio.*"

hace más evidente la crítica política: pues, de acuerdo con su habitual ironía, señala Phillips, Blake invierte "el piadoso punto de vista del orador de la canción IV, "*Praise for Mercies Spiritual and Temporal*" de las *Divine Songs, attempted in Easy Language for the Use of Children* de Isaac Watts"[98], cuyo inicio, "Cada vez que emprendo mis paseos, ¡qué multitud de pobres contemplo!" no conduce al narrador a cuestionar el orden jerárquico natural impuesto por Dios ni a criticar la organización social, sino a agradecer al Señor "todos los dones que me ha concedido" por tener "un hogar donde morar" y haber aprendido a temer Su nombre "mientras otros, desde niños, aprenden a jurar,/ maldecir, mentir y robar"[99]. Asimismo, la referencia a los "*german forged links*" alude directamente al origen germánico de la monarquía británica y su alianza con el Emperador germánico y el Rey de Prusia para "marchar sobre Francia y restaurar el poder y la autoridad de la monarquía francesa", clarificando además la alusión de la línea 7, "*in every ban*", que reflejaría "la atmósfera depresiva que siguió a la Proclamación Regia del 21 de mayo de 1792, prohibiendo (*banning*) cualquier forma de actividad sediciosa, entre ellas la publicación de grabados"[100], todo ello enmarcado en el infrahumano entorno de las calles pobres de Lambeth, donde Blake podía encontrar las "*marks of weakness, marks of woe"* y los llantos infantiles que subrayan la desolación del entorno.

Todos estos rasgos, en definitiva, parecen seguir latentes en la redacción definitiva del texto; pero en ésta aparece algo más, un nivel superior de abstracción realzado no sólo por la alusión a las cadenas forjadas por la mente sino por la inquietante cuarta estrofa. La cuestión que, en relación al tema de este capítulo, cabría plantearse, es la siguiente: ¿desdibuja ese "algo más" la intención de denuncia social patente en el primer borrador, o, por el contrario, la intensifica y sitúa en una requisitoria más profunda contra los fundamentos de la jerarquización social? Veamos, al hilo de los cambios más significativos, las diferentes interpretaciones del texto definitivo de "*London*" ofrecidas por los críticos.

El primer elemento significativo del poema es, sin duda, la elección del adjetivo "*charter'd*" (en sustitución del más genérico "*dirty*"), cuya interpretación antagónica por los dos grandes críticos "clásicos" de Blake, Frye y Erdman, nos permitirá acercarnos a las dos líneas interpretativas, llamémoslas metafísica e historicista, que, de una forma u otra, han dominado las aproximaciones a este texto. Así, aunque ambos críticos consideran a Blake como la voz narradora del poema, Frye remonta su análisis del

uso de "*charter'd*", entendido como "constitucional", a la connotación positiva dada por el autor a este término en un poema dramático juvenil de *Poetical Sketches*, "*King Edward the Third*", donde el pueblo esgrimía "*Liberty, the charter'd right of Englishmen*"[101] como emblema de su insurrección frente a la tiranía real, y consiguientemente deduce que el vocablo es empleado en "*London*" , "con todo el poder de su ironía subyacente", para expresar la creencia del autor en la futilidad última de toda rebelión política, pues sólo "el mucho más radical alzamiento entrevisto por los profetas"[102] servirá como medio de restaurar la perdida unidad de la psique humana. En una lectura absolutamente distinta de "*charter*", entendido como "fuero" o "privilegio", Erdman considera el empleo de "*charter'd*" como prueba del acuerdo blakeano con la condena de los privilegios de las "*charters and corporations*" por Paine en *Rights of Man*: "Comenzaré por las cartas otorgadas (*charters*) y las corporaciones. Es una contradicción de términos afirmar que una carta otorga derechos. Actúa con efecto contrario: arrebata derechos. Los derechos pertenecen de forma inherente a todos los habitantes; pero las cartas otorgadas, al suprimir esos derechos a una mayoría, dejan el derecho, por exclusión, en manos de unos pocos."[103].

Desde luego, si tenemos en cuenta las acerbas críticas de Blake a los efectos destructivos del comercio sobre la libertad y las artes, el hecho de que el conjunto del poema recuerde la ya mencionada descripción por Paine de la sociedad inglesa: "una banda de parásitos que viven en la indolencia a costa de los impuestos públicos (...) mientras los recursos del país se despilfarran en reyes, cortes, mercenarios, espías y prostitutas" (v. nota II.253), y sobre todo que el otro único empleo de *charter'd* por Blake corresponde a una balada del *Notebook* escrita aproximadamente por las mismas fechas que "*London*", "*Why should I care*", cuyo contenido claramente político y radical ("*Why should I care for the men of thames/ Or the cheating waves of charterd streams/ Or shrink at the little blasts of fear/ That the hireling blows into my ear/ Tho born on the cheating banks of Thames/ Tho his waters bathed my infant limbs/ The Ohio shall wash his stains from me:/ I was born a slave but I go to be free*"* [104]) concuerda tanto con las palabras de Paine –quien afirmaba la inexistencia en América y Francia de tales privilegios– como con la referencia de "*London*" al río Támesis[105], todo apunta a favorecer en este punto la

* "*¿Por qué preocuparme por los hombres del támesis/ o por las engañosas ondas de los rìos aforados/ o temblar ante los exabruptos atemorizantes/ que los mercenarios gritan en mís oídos?/ Aunque nacido junto a las engañosas aguas del Támesis/ aunque sus aguas bañaron mis miembros infantiles/ el Ohio lavará de mí sus manchas:/ Nací esclavo, pero seré libre.*"

interpretación de Erdman. Éste, sin embargo, movido por su deseo de refutar las lecturas idealistas o metafísicas del texto, va mucho más allá en su recensión estrictamente histórica del poema, afirmando que "cuando Blake escribe sobre las '*mind-forg'd manacles'* ('*cadenas forjadas por la mente*') en cada voz (*voice)* y cada prohibición (*ban)* no se limita a decir que la gente esté formando voluntariamente cadenas en sus propias mentes", pues aquella expresión alude a la reacción popular ante las prohibiciones y proclamas de Pitt, mientras que "una variante rechazada, '*german forged links*', apunta a diversas cadenas (*manacles*) forjadas en la mente del hannoveriano rey Jorge: las maniobras prusianas, la alianza británica con Prusia y Austria contra Francia, y el arribo de mercenarios de Hannover a Inglaterra supuestamente en camino a los campos de batalla en Francia"[106]. Interpretación, en fin, que no sólo reduce a una sola de sus muchas connotaciones simbólicas una expresión tan sugerente como "*mind-forg'd manacles*" y deja sin explicar por qué Blake optó por ella en lugar de la mucho más directa "*german forged links*", sino que ignora la complejidad estructural y polisémica de este texto, cuyo repetido "*I hear*" parece aludir al menos a las tres últimas estrofas del poema, donde paradójicamente es posible "oir" no sólo las propias cadenas mentales y los lamentos y gritos externos, sino también la "palidez" de las iglesias y el fluir "sangriento" de los suspiros.

Nos encontramos, así, frente a dos líneas claramente definidas y, a mi entender, igualmente parciales por sus pretensiones exclusivistas: la de Frye, intentando restar a "*London*" un carácter de denuncia política evidente, y la de Erdman, que al leer el mismo texto en clave estricta de alusiones históricas contemporáneas elimina toda su complejidad existencial. El problema subyacente, una vez más, radica en el intento de esquematizar el pensamiento de Blake de acuerdo con coordenadas ideológicas prejuzgadas por el crítico, que por tanto "elegirá" aquellos aspectos del poema que coincidan con su opinión ignorando los demás. No resulta sorprendente, por tanto, que, al hilo de discusiones sobre si, por ejemplo, las "*marks of weakness*" hacen referencia al ***Libro de Ezequiel*** o al ***Apocalipsis***, otros autores afines a corrientes interpretativas metafísicas o historicistas hayan llegado a conclusiones tan divergentes que, en ocasiones, nos hacen dudar de que hayan leído el mismo texto. Así, dentro del primer campo, los defensores de la "teoría de la trascendencia" han insistido en mostrar de diversas maneras que en "*London*" no aparece de hecho una denuncia de la realidad social, sino de la propia condición humana; tal sería el caso, por ejemplo, de Hirsch, para quien los propios londinenses serían

responsables de su estado debido a su culto a la razón y su debilidad psicológica al aceptar la creación de instituciones coercitivas. Más sorprendentes resultan aún las sucesivas interpretaciones elaboradas por Harold Bloom, quien en *The Visionary Company* (1971), desarrollando tesis ya expuestas en *Blake's Apocalypse*, daba preeminencia en el texto -sin rechazar una moderada intención política- a la expresión del lamento por la caída condición humana, arguyendo, de manera algo confusa, que, aunque "*London*" sea generalmente interpretado "como un poema de protesta política, las 'cadenas forjadas por la mente' no son enteramente construidas por uno mismo y forjadas con la ayuda de los delatores del gobierno, al igual que las prohibiciones no son sólo las proclamas de Pitt contra las libertades del pueblo", pues "las señales de debilidad y dolor que hay en cada rostro manifiestan la tiranía del mundo natural tanto como la del gobierno británico", y concluyendo, en alusión a la última estrofa que, si bien "las enfermedades que marchitan el coche fúnebre del matrimonio se originan en una joven prostituta farisaicamente repudiada por una sociedad urizénica", no es menos cierto que ese origen se encuentra "también en el mundo natural mismo, triunfando sobre la vida en la apoteosis de la moralidad natural que constituye la institución social del matrimonio"[107]. Afirmación esta última, a decir verdad, bastante cercana al oxímoron, pues resulta un tanto difícil conjugar la apoteosis de la moralidad natural con la institución social del matrimonio; pero sumamente moderada si la comparamos con la vertida en *Poetry and Repression* (1976)**,** donde Bloom, ya en pleno paroxismo de su conocida teoría sobre la "ansiedad de la influencia", desvincula por completo el poema de su contexto político e histórico y lo interpreta como el exasperado intento de su autor por reescribir "el texto precursor de '*London*': el capítulo nueve del libro de Ezequiel"[108], la confesión del fracaso de su visión profética y la resignada asunción de la precariedad humana .

Las tesis de Hirsch y Bloom, desde luego, resultan fácilmente rebatibles, tanto por su omisión de elementos esenciales del poema como por su inconsistencia respecto a los textos coetáneos de Blake. Argüir, por ejemplo, que los londinenses son representados como culpables de su propia condición mediante sus "*marks of weakness, marks of woe*", es ignorar dos pasajes similares en los libros proféticos *America* (1793), donde los cautivos de Albión son oprimidos "*till our faces pale and yellow,/ Heads*

deprest, voices weak"* [109], y ***Europe*** (1794), cuya descripción de la depauperada condición de los habitantes de los suburbios en las urbes protoindustriales ("*Every house a den, every man bound; the shadows are filld/ With spectres, and the windows wove over with curses of iron:/ Over the doors Thou shalt not; & over the chimneys Fear is written./ With bands of iron round their necks fasten'd into the walls/ The citizens: in leaden gyves the inhabitants of suburbs/ Walk heavy: soft and bent are the bones of villagers*"** [110]), se atribuye sin ambages, por medio de un léxico muy similar al empleado en "*London*", a la represión y la desigualdad social. Asimismo, sostener que la "*maldición de la joven puta*" es una proclama contra la naturaleza y la sexualidad inherente a ella resulta incompatible no sólo con el Blake libertario de ***The Marriage*** sino con la celebración del amor libre en ***Visions*** y en otros textos de las propias ***Songs of Experience***, como "*A Little Girl Lost*" ("*Niños de la edad futura/ al leer esta página infamante/ sabed que en un tiempo pasado/ ¡el amor!, ¡el dulce amor!/ era tenido por un crimen*"[111]) o "*The Garden of Love*", cuya descripción de la imposición de la moral religiosa sobre la expresion natural de la sexualidad adopta la misma forma de mandamiento mosaico –"*Thou shalt not*!"[112]- reiterada en los libros proféticos: "*Fui al jardín del amor/ y vi lo que nunca viera,/ una capilla construida en su centro/ donde solía yo jugar en la hierba./ Y las verjas de esta capilla estaban cerradas/ y 'No lo harás' escrito sobre la puerta;/ (…)/ y sacerdotes en negros hábitos rondaban sus paseos/ ciñendo con zarzas mis alegrías y deseos*"[113]. Un mínimo esfuerzo por cotejar las referencias al matrimonio y la prostitución en el desarrollo de la obra de Blake, en fin, muestra que éste vinculó repetidamente ambas instituciones al establecimiento del código urizénico represivo por Estado e Iglesia. Muestra de ello son los dos siguientes pasajes, proveniente el primero (con una palabra borrada) de un conjunto de anotaciones, "*Several questions*", del ***Notebook***, y correspondiente el segundo al portentoso poema "*Auguries of Innocence*", recogido en el ***Pickering Manuscript***:

> "*Remove away that blackning church*
> *Remove away that marriage hearse*

---

* "*hasta que queden nuestros rostros empalidecidos,/ nuestras cabezas humilladas, débiles nuestras voces*".
* * "*Sobre las puertas escrito No lo harás; y sobre las chimeneas Miedo:/ Con yugos de hierro sujetos por sus cuellos a los muros, /los ciudadanos: en sus grilletes de plomo, los habitantes de los suburbios/ caminan pesadamente; débiles y aplastados los huesos de sus moradores*".

Remove away that_____of blood
Youll quite remove the ancient curse."

"*The Whore & Gambler by the State*
Licencd build that Nations Fate
The Harlots cry from Street to Street
Shall weave Old Englands winding Sheet." * [114]

Ahora bien: el hecho mismo de que haya en "*London*" elementos susceptibles de dar pie a interpretaciones como las arriba citadas debería advertir de que caer en el extremo contrario –en la línea de Erdman o John Holloway, para quien las "*cadenas forjadas por la mente*" constituyen una alusión específica a las cadenas portadas por los convictos de sedición o traición y las "*marcas de debilidad*" remiten al temor a los espías del gobierno-, y reducir "*London*" a una mera descripción de acontecimientos históricos supone cercenar asimismo la profunda singularidad blakeana. Circunstancia sobre la que advirtió E. P. Thompson, quien, por más que pudiera coincidir con Holloway en que todas esas alusiones reflejan la indignación de Blake ante "la opresiva destrucción de su libertad política y la de su compañeros"[115], supo señalar que tal indignación nunca hubiera llevado a ninguno de esos compañeros –ya fueran, según la clasificación de Reid, "librepensadores descreídos" o "entusiastas radicales"- a escribir acerca de cadenas originadas en la propia mente, pues las habrían considerado "como algo totalmente exterior, impuesto por la opresión del clero y la realeza"[116].

Si, llegados a este punto, recapitulamos los diversos argumentos aportados hasta ahora, podremos llegar a una lectura equilibrada de "*London*", que, sin pretender agotar toda su complejidad, sería compartida en sus líneas esenciales por críticos como Michael Ferber y Stanley Gardner, y aparece resumida por Andrew Lincoln en su edición facsímil del ejemplar W de las *Songs* para el Blake Trust: en la visión del narrador del poema "el Támesis no aparece representado como una fuente de energía

* "*Deshazte de esa ennegrecida iglesia/ deshazte del carro fúnebre del matrimonio/ deshazte del ___ de sangre/ y te habrás deshecho de la antigua maldición*" (…) "*La Ramera y el Jugador promovidos por el Estado/ construyen el destino de la Nación./ El grito de las putas por las calles/ tejerá la mortaja de la vieja Inglaterra*".

natural, sino como parte de un sistema social que semeja profundamente antinatural. El reconocimiento de que todos los canales de comunicación están 'aforados' (*chart'rd*) podría resultar reconfortante para aquellos que creen en los beneficios de la ley y el comercio, pero para este narrador la ciudad está apestada por las mismas instituciones y creencias que supuestamente la mantienen unida. No parece haber posibilidad de huida de las 'cadenas forjadas por la mente', que ejercen su influencia sobre cada niño. Las primeras dos estrofas crean una impresión de aherrojamiento universal; las dos últimas establecen conexiones específicas entre las fuentes de opresión y sus victimas. Una Iglesia que permite la brutalidad del trabajo infantil; un Estado monárquico que depende del sacrificio humano para su defensa; leyes matrimoniales que promueven la prostitución y la transmisión de las enfermedades venéreas. El ritmo reiterativo y la sugerente imaginería confieren a esta condena del Londres contemporáneo una gran fuerza emocional…"[117]. Todo esto, desde luego, aparece en el poema, y su énfasis crítico aumenta si lo aunamos a poemas ya citados como "*The Chimney Sweeper*" o "*Holy Thursday*". Mas, sin embargo, ¿se reduce a ello "*London*"? Por supuesto que no; pero lo que hay "además" en este poema es ya materia de sugerencia, interpretable pero no constatable: el polisemismo de "*chart'rd*", que nos remite a "restringido, censado, medido" y despierta en nosotros el eco del mecanicismo; la ambigua presencia de "*man*" en "*manacles*", apuntada, al igual que la presencia del acróstico HEAR formado con la primera letra de cada línea de la tercera estrofa, por Nelson Hilton; o, dentro ya de la consideración del poema como texto iluminado -ámbito sobre el que tendremos ocasión de volver en el Cap. V- , la sugerencia de Heather Glen de que el texto, en su evolución desde el reconocimiento abstracto de las fuentes de desigualdad a la plasmación de imágenes concretas de opresión que "brotan a la vida" en las estrofas finales, podría emular el propio proceso de creación del grabado en relieve[118], así como la tal vez deliberada contraposición entre la inconclusión del poema –cuyo desvelamiento de las fuentes de la opresión nada nos dice acerca de cómo superarlas, o si existe siquiera alguna posibilidad de romper las cadenas mentales- con la aparente imagen de esperanza ofrecida en el dibujo del niño guiando al anciano (v. LÁM. XVI), que reaparecerá en la lámina 84 de *Jerusalem* (v. LÁM. XXXVII).

Todas estas implicaciones nos muestran, al igual que lo hacían las diversas alusiones entrelazadas en el grabado *Albion Rose*, la necesidad apuntada en nuestra Introducción de entender la

obra de Blake como un proceso orgánico en continua evolución, donde cada nuevo trabajo –e incluso cada nuevo ejemplar de la misma obra- integra en cierto modo los anteriores, y donde cada "*minute particular*" constituye un microcosmos del universo blakeano. "*London*", sin duda, es un poema poderoso por sí mismo, pero sólo adquiere pleno sentido si lo contemplamos en el marco de la dialéctica Inocencia-Experiencia, y más precisamente en el contexto de las *Songs of Experience*, uno de cuyos rasgos más distintivos es, de hecho, la multiplicidad de voces, donde la figura del narrador, la "voz" que habla en el poema, aparece a menudo indeterminada, y asume las limitaciones propias de su estado, por lo que, como ya apuntara Robert Gleckner en 1957, "para el lector cuidadoso de las canciones de Blake, es indispensable una continua atención al contexto o estado en que cada poema aparece"[119]. Precisamente por ello, resulta posible apuntar otra interpretación aún más compleja de "*London*", pues, según señala Lincoln en su arduo intento por sintetizar las diversas aproximaciones al texto, "como muchos críticos han notado, el narrador parece verse afectado por la misma desolación que describe, o implicado en ella: todo en su visión está reducido a 'una medida'. Si hay ironía en ello, no debilita necesariamente el vigor de su condena, pues podría confirmar su visión de que las 'cadenas forjadas por la mente' pueden escucharse 'en cada voz'"[120]. Esto implicaría la asunción por el narrador de su propia condición de Experiencia, previa a la visión profética, en un intento, aventura Nelson Hilton, de quebrar las convenciones impuestas y "desaherrojar al lector mediante la multiplicidad de significados, rompiendo las cadenas del pensamiento y el habla por su eslabón más debil, la idea de un significado único, de un signo unívoco"[121].

Nada en Blake, en definitiva, es del todo lo que parece. Incluso sin entrar en interpretaciones polisémicas o deconstructivas, entender "*London*" –y, por tanto, entender su significado político, en el profundo sentido que Blake daba a este término- implica, cuando menos, concebirlo como un texto en el que se cruzan dos series de poemas características de Experiencia: una histórica, centrada en exponer imágenes concretas de opresión en la sociedad inglesa y desvelar sus fuentes contemporáneas –Iglesia, nobleza, corporaciones comerciales-; y otra existencial, representada por poemas como "*The Human Abstract*", donde, sin aparentes referencias concretas, se intenta "mostrar" en el propio desarrollo del texto el proceso por el que el espíritu humano, debido fundamentalmente a su rechazo del propio cuerpo y de sus pasiones, ha degenerado hasta el punto de generar tales sistemas opresivos. Aun cuando desarrollar esta noción precisa de un estudio más completo, cabría apuntar aquí que las *Songs*

constituyen, en su conjunto, un texto "sincrónico", centrado en exponer los distintos estados de la naturaleza humana en su presente condición, pero en el que a la vez se sugieren, sin argumentarlos discursivamente, los orígenes de tal condición -pues las "*cadenas forjadas por la men*te" nos remiten, inevitablemente, a la descripción en "*The Human Abstract*" del nacimiento del Árbol del Misterio, aquél que "*crece en el cerebro humano*", germinado en la prohibición bíblica original: "¡No lo harás!": "mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas" (*Génesis*, 2, 17)[122]-; y se "apunta" el desarrollo posterior de la Visión Imaginativa, según tendremos ocasión de argumentar en los Capítulos VI y VII.

El análisis diacrónico retrospectivo de esos orígenes aparece nítidamente perfilado en *The Marriage of Heaven and Hell*, quizá, según vimos, el texto más cercano de Blake a la crítica ilustrada de la religión, y al tiempo el más inmediatamente radical, hasta el punto de que, por su cáustico antinomianismo y exaltación de la energía, se ha argüido que es un libro encaminado más a la crítica del orden en sí mismo que a la de una sociedad determinada. En realidad, según hicimos notar en nuestra Introducción y cabe apreciar en las diversas citas que hemos ido aportando, este texto singular puede considerarse el primer intento de Blake para, desde diferentes ángulos –que incluyen tanto la crítica a la Religión de Estado como a la moralidad tradicional y la epistemología empirio-mecanicista-, mostrar las raíces de la opresión secular a la que el hombre ha sido sometido por el hombre, centrándose no tanto en hechos históricos concretos como en los principios dialécticos conducentes a ellos, y sentando las bases de la humanización de lo sublime que fundamentará su estética. En este sentido, la crítica política subyacente al *Marriage* se hace manifiesta por su complementariedad con las *Songs*. Pero nada evidencia más significativamente su vinculación por el autor a la temática social que la inclusión como epítome del texto de "*A Song of Liberty*", poema cuya "visión profética" exhorta a los pueblos del mundo a una liberación universal inspirada en la Revolución Francesa:

"Sombras proféticas se deslizan temblorosas por lagos y ríos, y murmuran a través del océano; Francia ¡destruye tus mazmorras!

Dorada España, ¡rompe los muros de la antigua Roma!

(…)

¡Alzad la mirada! ¡alzad la mirada! ¡Oh ciudadano de Londres, eleva tu semblante! ¡Oh judío, deja de contar oro y retorna a tu aceite y tu vino! ¡Oh, africano¡!Negro de África! (ve, pensamiento alado, ensancha su frente)."[123]

"*A Song of Liberty*" anticipa, por otra parte, un hecho crucial para comprender la obra poética tardía de Blake, y es su progresiva "ampliación de campo" en busca de una forma de denuncia social capaz de desvelar las raíces históricas del naciente capitalismo industrial. Así, al tiempo que el "*Coro*" final incide en los elementos centrales de las *Songs* por su crítica a la represión política, religiosa y sexual de su tiempo -"*No permitáis por más tiempo que los sacerdotes del cuervo del alba, en sus mortíferos atavíos negros, maldigan con roncas notas a los hijos de la alegría. Ni permitáis que sus allegados hermanos, a quienes el tirano llama libres, marquen límites o construyan el tejado. ¡Ni que la pálida lascivia religiosa llame virginidad a aquello que desea pero no actúa! /¡Porque todo lo que vive es sagrado!*"[124]-, el desarrollo previo del poema ha extendido ya tentativamente su análisis a la opresión política universal, introduciendo, aunque sin citarlas aun por su nombre, las figuras míticas sobre las que se articulará la crítica del "*Imperio universal*" en los libros proféticos posteriores: Urizen, cuya triple caracterización como Dios geómetra newtoniano -asociado a las "*huestes estelares*"-, colérico Jehová y monarca despiadado, aparece nítidamente prefigurada como encarnación del antiguo orden: "*Batiendo en vano sus alas, el envidioso rey cayó con sus consejeros cejigrises, sus guerreros atronantes, sus gibosos veteranos (…), guiando a sus huestes estelares por el desierto promulgó sus diez mandamientos, y con sombrío desaliento paseó sus párpados centelleantes por el abismo*"[125]; Los, mencionado aquí como Urthona con atribuciones aún imprecisas; y, en cuanto artífice de la revolución, Orc, "*el aullante terror recién nacido*", el "*hijo del fuego*" que en su apoteosis liberadora "*pisotea la pétrea ley hasta convertirla en polvo, desatando a los caballos eternos de las guaridas de la noche*" y proclama la buena nueva:

"*¡El Imperio ya no existe! Y ahora el león y el lobo cesarán.*"[126]

En "*A Song of Liberty*", pues, se prefiguran ya en 1790, someramente esbozadas, las dos líneas que Blake intentará desarrollar y hacer converger a partir de ese momento: por un lado, la crítica

contemporánea a la opresión social, el mecanicismo industrialista y la expansión colonialista; por otro la psicomaquia cosmogónica, cuyo objeto último sería desvelar, mediante un empleo magistral de la técnica perspectivista, los orígenes psíquicos e ideológicos de las formas universales de opresión.

III.2.2.3. Los libros proféticos de Lambeth.

Tras el fracaso de su intento de publicar en tipografía tradicional *The French Revolution* (1791), cuya evidente intención política hace innecesario que nos extendamos aquí sobre ella, Blake emprendió entre 1793 y 1795 la elaboración de una serie de Libros Iluminados que, de acuerdo con la clasificación establecida por los editores del Blake Trust, podríamos agrupar esquemáticamente de acuerdo con dos líneas temáticas dominantes: las llamadas "profecías continentales" (*America: a Prophecy*, *Europe: a Prophecy* y *The Song of Los* –subdividida en '*Africa*' y '*Asia*'-), intento de reconstrucción mítica imaginativa de la historia humana; y los "libros de Urizen" (*The (First) Book of Urizen*, *The Book of Los* y *The Book of Ahania*), donde la historia se inserta en la cosmogonía y la reflexión en torno a la propia naturaleza humana, desarrollándose con mayor detalle las figuras de Urizen y Los, presentes asimismo en la otra serie. Ambas, de hecho, "parecen haber sido concebidas como parte de un proyecto más o menos coordinado de investigación poética acerca de los orígenes del hombre, la religión y el desarrollo de los sistemas políticos, sociales y sexuales..."[127], y, consideradas en conjunto, constituyen lo que más adelante determinaremos como "primera fase" de la estrategia mitográfica de Blake: pues aquí por vez primera, al tiempo que desvela las fuentes del error urizénico, aplica de manera consciente a su naciente esquema mítico –los cuatro Zoas o aspectos del Hombre eterno- la ironía perspectivista desarrollada en las *Songs*, a fin de mostrar, en primer lugar, que ninguno de dichos Zoas es inmune al solipsismo y la caída en el error, y que por tanto que ni sus discursos ni los del propio narrador deben ser aceptados como un "texto sagrado"; y en segundo, que, como se enfatizará en las profecías continentales, el ímpetu revolucionario corre el peligro de resultar baldío si su reacción contra la injusticia social se limita a reproducir los mismos comportamientos represivos que la generaron. En buena medida, pues, el ciclo de Lambeth constituye un esbozo de las complejas elaboraciones características de los tres grandes profecías tardías, donde este proceso de desvelamiento de las raíces ideológicas de la opresión se verá complementado mediante el desarrollo de la Visión Imaginativa.

Conviene tener en cuenta, de cualquier forma, que tal diferenciación entre las líneas temáticas de las "profecías continentales" y los "libros de Urizen" posee un valor esencialmente metodológico y retrospectivo, pues no sólo Blake no estableció criterios definidos de separación entre las series, sino que con frecuencia los acontecimientos descritos en una de ellas dependen para su comprensión de pasajes incluidos en la otra, al igual que las acciones de los personajes devienen clarificadas en muchas ocasiones por escenas o ilustraciones de otra obra. Nada más ilustrativo de la deliberada vinculación establecida por el autor entre ambos ciclos que el propio Frontispicio de *Europe* (v. LÁM. XIX), el célebre grabado conocido tambien en diversas versiones independientes como *The Ancient of Days*, cuya representación de Urizen creando el ilusorio cosmos mecanicista con ayuda del compás supondría la más ajustada ilustración para las descripciones de este mismo hecho en *The Book of Urizen* -"*Los tiempos dividió en tiempo, y mensuró/ el espacio en espacio, en su nónuple tiniebla*" (...) "*construyó compases dorados, y comenzó a explorar el abismo*"[128]-, que, en el marco de la rica intertextualidad blakeana, nos remiten a su vez a la célebre imagen miltoniana del Dios Geómetra en *Paradise Lost* -"Y cogió con la mano el compás de oro/ preparado en el arsenal de Dios/ para circunscribir este Universo" (v. supra nota VII.262)- y su fuente correspondiente en los *Proverbios* bíblicos, cuya traducción inglesa en la *King James Versión* menciona expresamente dicho compás: "When he prepared the heavens, I was there: when he set a compass upon the face of the depth"[129].

Otro aspecto cronológico que conviene recordar es que estas obras son contemporáneas de la edición conjunta de las *Songs* (1794), y por tanto deben ser consideradas más como una tentativa paralela a aquéllas que como el abandono de una vía agostada. En aquellos momentos, Blake estaba probablemente experimentando con diversas formas de desarrollar su arte, e intentando dar coherencia a una visión histórica y universal del "macrocosmos de la opresión" del que las canciones constituyenuna visión sincrónica contemporánea; pero no parece haber definido aún su camino posterior, basado, según venimos apuntando, en la síntesis de lo universal y lo individual. Buena muestra de ello es su otro gran Libro Iluminado de la época, *Visions of the Daughters of Albion* (1793), que, pese a incluir figuras que reaparecerán en las profecías de Lambeth e incluir algunas de las más incisivas críticas blakeanas a las vinculaciones entre imperialismo colonialista, esclavitud y represión sexual, suele estudiarse de manera

independiente por su singularidad expresiva y su vinculación con un texto anterior, *The Book of Thel* (1789), con el que parece mantener una relación dialéctica semejante a la de Inocencia y Experiencia. *Visions*, en cualquier caso, es una buena muestra de la preocupación experimentada por Blake hacia la lacra de la esclavitud, cuyas condiciones inhumanas pudo conocer de primera mano gracias a su trabajo como grabador en la obra de John Gabriel Stedman *Narrative of a five years' expedition against the revolted negroes of Surinam* (1796), publicada por Joseph Johnson, para la que realizó durante 1792 y 1793 al menos trece láminas (buena parte de las ilustraciones de los dos volúmenes aparecen sin firmar) según los dibujos originales del autor. Pese a que su amistad con Stedman –antiguo esclavista y monárquico convencido- se ha aducido en ocasiones como prueba del desinterés de Blake por los temas políticos y sociales, la lectura del texto del primero en absoluto confirma tales tesis, pues, si bien Stedman no condena radicalmente la esclavitud, ya que "la LIBERTAD (…) si se concede repentinamente a hombres carentes de educación y principios, resultaría peligrosa para todos", considera como "único y exclusivo motivo" de su libro denunciar "las horribles crueldades" cometidas contra los esclavos y "disuadir a otros de semejantes actos inhumanos", haciendo constar además que "la verdad me obliga a observar que los holandeses no son los únicos culpables, sino que esta diabólica y constante barbarie se debe a todas las demás naciones, y en particular a los judíos"[130]. Lo cierto es que la narración de Stedman no duda en mostrar de forma descarnada tales crueldades, describiendo, por ejemplo, en una escena ilustrada dramáticamente por Blake, la flagelación de una mujer negra por rehusar sus favores sexuales al capataz, quien, ante la súplica de Stedman para que interrumpiera el castigo, contestó que "a fin de prevenir la interferencia de cualquier extraño en su autoridad, había adoptado como regla inalterable, en dicho caso, doblar el castigo, lo que inmediatamente comenzó a poner en práctica…"[131]. Todo ello, en fin, junto a hechos como que, por un mismo delito de robo, "un pobre africano sin educación" fuera torturado y ejecutado mientras que un blanco recibía sólo un ligero castigo corporal, "casi me indujeron" –escribe Stedman- "a decidir que, entre los europeos y los africanos de aquella colonia, eran los primeros los más bárbaros de los dos –calificativo que averguenza al Cristianismo, y que es arrojado sobre sus fieles en demasiadas partes del globo-"[132]. Afirmaciones, sin duda, que, al igual que la descripción por el autor de los indios nativos de Guayana como "un pueblo feliz, (…) cuya paz y moral genuinas no han sido contaminadas por los vicios europeos, y cuyos errores son sólo los propios de la ignorancia, y no la arraigada depravación de una falsa civilización, y un espúreo y traicionado

cristianismo"[133] debieron sin duda, más allá de las contradicciones en que a menudo cae el texto del atormentado Stedman, impresionar al ferviente antinomiano e igualitario Blake, y constituyeron una de las fuentes no sólo de de *Visions*, sino de la creciente vinculación establecida por el autor entre la esclavitud "oficial" y la esclavitud "fáctica" a la que, en nombre del código moral urizénico, eran sometidos los trabajadores ingleses.

Dado que mi propósito en este apartado no es aún, en cualquier caso, analizar la creciente complejidad e interrelación estructural de los libros proféticos sino mostrar la persistencia en ellos de las referencias políticas contemporáneas, dejaré para más adelante el estudio pormenorizado de *Visions* –donde aparece por primera vez mencionado Urizen- y de su importancia en el desarrollo de las profecías tardías, al tiempo que, en lo relativo a los libros proféticos de Lambeth, mantendré por conveniencia metodológica la división tradicional entre las "profecías históricas" y los "libros de Urizen". A este respecto, el rasgo común más definitorio de ambas series lo constituye la decidida integración de los estamentos represivos de la sociedad británica identificados por Blake en las *Songs* –Iglesia, Rey, Oligarquía- dentro de un ámbito de opresión universal, si bien mediante un tratamiento hasta cierto punto complementario en cada serie: pues si las profecías continentales incluyen, dentro de su laxo seguimiento de los eventos históricos, referencias explícitas a las manifestaciones económicas contemporáneas –factorías (*mills*), cadenas, forjas y yugos férreos, esclavitud, colonialismo-, en los libros de Urizen predomina el análisis diacrónico de sus orígenes ideológicos. Su elemento diferenciador más acentuado es el papel concedido a la figura mítica de Orc, que en las profecías continentales ocupa un lugar preeminente como heraldo y artífice de la revolución, mientras en la serie de Urizen cede su papel como adversario del sacerdote y Dios geómetra a su padre Los, el poeta-profeta. Este hecho, por cierto, si recordamos la contemporaneidad de ambas series, no hace sino resaltar que la escasa relevancia concedida a Orc en *Milton* y *Jerusalem*, empleada a menudo como argumento en favor de la supuesta conversión espiritual de Blake, no fue producto de ningún arrepentimiento repentino, sino parte de una concepción más general que, en estos años radicales, formaba parte ya de su incipiente cosmogonía. Es interesante apuntar, en este sentido, que tanto la figura de Orc como la de Los, según trataremos de manera pormenorizada en el Capítulo VII, aparecen aquí tratadas con una ambigüedad característica del autor -quien, no lo olvidemos, utiliza siempre una técnica dramática, donde cada personaje actúa y se expresa

de acuerdo con su estado-, hasta el punto de que contribuyen en buena medida con sus propios actos a consolidar el error urizénico. De ahí, por ejemplo, que Orc, pese al aparente carácter liberador que se le concede en su primera aparición en *America*, no dude en asociar su nacimiento al "*árbol maldito*" que, para Blake, simboliza los orígenes de la religión estatal, lo que implicaría que la "ira" de Orc, aun cuando necesaria en un determinado momento, no deja de estar contaminada por las mismas fuentes a las que combate:

"*El Terror respondió: Soy Orc, enroscado en torno al árbol maldito.*"[134]

America: a Prophecy, primer libro al que Blake concedió el calificativo de "profético", constituye por lo demás la más sencilla –si este término es aplicable a cualquier texto blakeano- de las profecías continentales, pues la historia se articula con nitidez mediante la descripción de los inicios de la Revolución Americana y el alzamiento de sus héroes -Washington, Franklin, Paine, Warren- contra el Príncipe Guardián de Albion –el gobernador militar- y el rey de Inglaterra. Los eventos, sin embargo, son descritos de forma simbólica, mediante la aparición del espíritu revolucionario Orc -"*¡Vigoroso! ¡Desnudo! Humano fuego que intensamente refulge*"[135]-, cuya visión aterroriza al monarca, su posterior enfrentamiento con la Iglesia, representada por el Angel de Albión, que increpa a Orc como "*demonio blasfemo, Anticristo, que odias las dignidades, transgresor de la ley de Dios*"[136], y por último su combate con ese mismo Dios, Urizen, hasta la victoria final de Orc y los trece estados independientes. Victoria que preludia el fin de la tiranía en Francia, cuando ésta reciba "*la luz del demonio*", Italia y España, enlazando así directamente su apocalíptico y ambiguo final -"*y las llamas voraces cubrieron los cielos y las moradas de los hombres*"[137]- con los acontecimientos que serán abordados en *Europe*.

Más allá de esta trama más o menos común a otros textos radicales de la época, lo verdaderamente significativo de *America* en cuanto a la visión política de Blake radica en su claro entendimiento de las fuentes subyacentes de la desigualdad, que si en aspectos como la vinculación entre Iglesia y oligarquía o la hipócrita justificación religiosa de la teoría jerárquica de la sociedad –Orc es increpado por odiar las "*dignidades*" sustentadas en "*la ley de Dios*"- coincide plenamente con el diagnóstico de Paine en *Rights of Man*, en otros casos va claramente más allá en su búsqueda de los

fundamentos últimos de la opresión. Es difícil, por ejemplo, no percibir ya una incipiente crítica a la Revolución Industrial en la referencia a las "*mills*" y la profusión de metáforas metalúrgicas con que se describe la liberación de los cautivos de Albión: "*Dejad al esclavo que trabaja en la factoría correr hacia los campos/ Dejadle alzar la vista a los cielos y reir en el aire luminoso/ Dejad al alma encadenada, atrapada en tinieblas y suspiros,/ que no ha sonreído en treinta exhaustos años,/ erguirse y mirar al frente, rotas sus cadenas, abierto su calabozo*"[138]. Pero es, sobre todo, la enfática proclamación por Orc de su victoria sobre Urizen:

"*La dicha ardiente que Urizen pervirtió en diez mandamientos*
aquella noche en que sus huestes estelares condujo por el vasto desierto,
esa pétrea ley pisoteo y pulverizo, y esparzo la religión
a los cuatro vientos, libro desgarrado que nadie volverá a reunir"[139]

la que, entrelazada con la crítica ilustrada a los orígenes de la religión institucional, anuncia la consideración blakeana del carácter urizénico de la razón mecanicista, patente en esas "*starry hosts*" ("*huestes estelares*") que en las profecías tardías, en una impresionante integración de la cosmología newtoniana con la deshumanizada mecanización de las ruedas y engranajes de la sociedad industrial y las "wheels of trade" de Locke, serán reiteradamente aludidas por Blake como "*starry wheels*". Una profundización aún mayor en estos aspectos es apreciable en el magnífico Libro Iluminado *Europe*, que sin abandonar en ningún momento la vindicación de los oprimidos ("*Every house a den, every man bound*"; v. nota III.110) o la exaltación revolucionaria ("*Y en los viñedos de la roja Francia apareció la luz de su furia*"[140]), realza todo ello por medio de poderosas imágenes plásticas de la corrupción eclesiástica, el hambre, las plagas y las persecuciones de la época, e introduce un pasaje especialmente significativo donde la alianza Iglesia-Estado, simbolizada por el templo serpentino druídico, se asocia directamente con la ideología mecanicista y el expansionismo imperialista -preconizados, según vimos, por el antiguo Canciller del Reino Bacon de Verulam-, al describir cómo los Ángeles de Albión:

"(…) se alzaron silentes desde las brillantes ruinas, siguiendo
al colérico Rey en busca de su antiguo templo serpentino

cuya sombría extensión se cierne sobre la Blanca Isla.
En torno se arremolinan sus nubes guerreras; silente el Ángel marchó
a lo largo de las costas infinitas del Támesis hasta la dorada Verulam"

logrando al fin que

"*el Cielo un poderoso consejo devenga, Dios un tirano coronado.*"[141]

Europe, pues, en lo referente a las profecías históricas, y *The Book of Urizen* con su deliberada parodia del *Génesis* y la portentosa síntesis del evangelio urizénico ("*un solo mandato, una alegría, un deseo,/ una maldición, un peso, una medida,/ un Rey, un Dios, una Ley*" (v. Apartado VII.2.2) constituyen a mi entender los puntos culminantes de la reelaboración de la visión política de Blake en estos libros proféticos de Lambeth, pues en ellos, junto con la constatatación de que tanto la propia racionalidad ilustrada como la energía revolucionaria constituyen fases necesarias de la liberación humana, Blake apunta ya aquellas nociones que resultarán dominantes en sus profecías finales: la "conciencia clara de que el desarrollo social podría verse minado por las propias fuerzas sociales que lo impulsan"[142], así como de que una liberación revolucionaria basada exclusivamente en el optimismo racionalista, represora de toda pasión e indiferente al carácter intrínseco del Deseo y la Imaginación en la naturaleza humana, sólo conducirá a la creación de nuevas formas de opresión.

III.2.3. Las grandes profecías: The Four Zoas, Milton, Jerusalem.

Si, como cabe deducir de lo anterior, ni *Europe* ni *Urizen* ni en general los libros proféticos de Lambeth pueden ser comprendidos cabalmente sin un análisis previo de la crítica blakeana respecto a las relaciones entre la religión institucional, el empirismo mecanicista y el librecomercio capitalista, así como de las consecuencias que esa crítica tuvo en el desarrollo de su propia estética humanista y su concepción de lo sublime –cuestiones que abordaremos en los Caps. IV y V-, más válida aún resulta esta afirmación respecto al sombrío *The Four Zoas*, ambicioso intento de integración de la psique humana y sus cuatro aspectos o Zoas (Tharmas, Urizen, Luvah y Urthona/Los) en el marco épico-

cosmogónico de la revolución universal y la historia humana. Este empeño casi sobrehumano, en el que Blake trabajó durante al menos nueve años (1795/6-1804/5; v. supra nota VII.112) antes de desestimar su publicación, ha sido definido por uno de sus más reputados estudiosos, Andrew Lincoln, como "un intento de enlazar los discursos mítico y secular en forma absolutamente inusual", pues, si por un lado "desmitifica la historia, mostrando que los sistemas religiosos y políticos están enraizados en condiciones históricas particulares que determinan su estructura, por lo que en este sentido su investigación podría calificarse de naturalista", por otro "paradójicamente el naturalismo de Blake es visionario, desvelando no un mundo natural fijado y determinado objetivamente, sino la existencia de una visión limitadora de la naturaleza", que sólo puede ser expuesta en el poema reflejando esas limitaciones mediante una sistemática asunción de las "deformaciones de la visión", la cual, si bien en muchos aspectos "sumamente idiosincrática, puede ser vista como un intento de asumir las líneas fundamentales del pensamiento de la época"[143].

Aunque mi propia lectura de *The Four Zoas* difiere un tanto de la desarrollada por Lincoln –quien a mi entender no valora suficientemente el incipiente intento de recuperación en este texto de las experiencias individuales, los "*minute particulars*", que, superando el carácter esencialmente abstracto y generalizador de los libros proféticos de Lambeth, constituirán un continuo contrapunto humanista a a las tramas especulativas de las dos profecías tardías-, su presentación general de este magno poema inacabado puede servirnos como referencia para entender por qué, ante las complejidades epistemológicas y simbólicas del texto, autores como Marylin Butler pudieron tener la impresión de que Blake había abandonado las preocupaciones sociales en favor de una interpretación exclusivamente idealista y atemporal de la naturaleza humana. Esta interpretación resultaría ya de por sí poco consistente con las anotaciones que, por las mismas fechas, Blake estaba realizando en los márgenes de su ejemplar de Watson, o con sus críticas a la guerra imperialista en las anotaciones a Bacon; pero no es necesario acudir a ellas para mostrar la profunda imbricación de *The Four Zoas* con la sociedad de su tiempo, sino que basta una lectura atenta y sin prejuicios ideológicos de los diversos borradores del poema. Pues, como antes señalé, lo que diferencia esencialmente este texto de los libros proféticos de Lambeth es su voluntad decidida de recuperar en él las experiencias individuales, un tanto desdibujadas en aquéllos, y ofrecer una visión integradora mediante el equilibrio entre los "*minute particulars*" y una trama mítica que,

si bien se ve lastrada por las vacilaciones de Blake a la hora de romper definitvamente con la linealidad narrativa, incluye de hecho las más demoledoras criticas del autor a la deshumanización industrial y al capitalismo de mercado que constituía su base ideológica. Excepcional ejemplo de ello es el siguiente pasaje, donde las irónicas instrucciones de Urizen a los poderosos para el mantenimiento de la desigualdad social nos remiten directamente a las críticas a la educación represiva expresadas en las *Songs*, y, con su expresa referencia a Malthus, socavan tanto la falsaria moralidad de la doctrina de la jerarquización social como la noción de "bien común" preconizada por el liberalismo clásico:

"Por medio de melifluas artes obligaréis al pobre a vivir de un mendrugo
de pan, (…) y cuando la faz de un hombre se vea demacrada
por el trabajo y las privaciones, diréis que parece sano y feliz.
Y si sus hijos enferman los dejaréis morir, ya hay suficientes,
e incluso demasiados, si no queremos saturar nuestra tierra.
Si queréis que los pobres vivan con moderación,
disfrazad de generosidad cada trozo de pan que le déis
(…)
Predicadle templanza, decid que come en exceso y ahoga
sus sentidos en la bebida, por mucho que sepáis
que agua y pan es todo lo que puede permitirse…"[144]

Difícilmente sería posible encontrar en ningún texto "radical" de la época referencias más concretas a los métodos de dominación de Iglesia y oligarquía sobre las masas trabajadoras que las aquí expuestas, ni una crítica más acerba a las teorias maltushianas, desveladas como una mera argucia para "*reducir a todos nuestra voluntad, cual se adiestra a los perros de caza*" (v. supra notas VII.175-76) y mantener la desigualdad social en "*una tierra rica y fértil*" ("*Holy Thursday*"). Pero su profunda y vívida humanidad no constituye en absoluto algo inusual en *The Four Zoas*. La denuncia de la cínica hipocresía de las clases acomodadas incluida en el siguiente pasaje, quizá uno de los más bellos escritos por Blake, y su vehemente proclamación final de solidaridad con los oprimidos bastarían por sí solas para refutar cualquier conformismo o alejamiento por parte del autor de la denuncia de los males sociales:

"¿Cuál es el precio de la Experiencia? ¿Se compra con una canción,
o la sabiduría con una danza por las calles? No, se adquiere a cambio
de todo lo que un hombre posee, su casa, su esposa, sus hijos.
La Sabiduría se vende en el mercado desierto al que nadie acude
y en los campos agostados donde el campesino ara en vano por su pan.

Es fácil sentirse triunfante bajo el sol del estío
Y cantar en la vendimia sobre el carro repleto de trigo.
Es fácil hablar de paciencia a los afligidos,
enseñar normas de prudencia al vagabundo sin techo,
escuchar el grito famélico del cuervo en el invierno
mientras la sangre roja se henche de vino y tuétano de cordero.

Es fácil reírse de la ira de los elementos,
escuchar al perro aullar, expuesto a los vientos, y al buey en el matadero;
ver un dios en cada viento y una bendición en sus ráfagas,
oír cantos de amor en la tormenta que destruye la casa de nuestro enemigo,
regocijarse en la plaga que asola sus campos y mata a sus hijos
mientras la aceituna y el vino cantan y ríen a nuestro alrededor,
y nuestros hijos portan frutos y flores.

Entonces el lamento y el dolor se olvidan por completo, y el esclavo que trabaja
en la factoría, el pobre en prisión, el cautivo encadenado, el soldado tendido
en el campo de batalla, quebrados los huesos, entre muertos más felices que él.
Sí, es fácil regocijarse en los días de prosperidad.
Así podría hacerlo yo y cantar; pero ese no es mi camino."[145]

No deja de resultar sorprendente, en fin, que un poema que incluye textos como éste, claramente situado en el ámbito experiencial de las *Songs*, haya sido acusado de evasión a un mundo espiritual propio por críticos que, sin embargo, no dudan en considerar radicales los libros proféticos de Lambeth, cuyo mensaje revolucionario, aunque más explícito, resulta mucho más abstracto y simbólico. La abstracción y el simbolismo, por supuesto, dominan también el desarrollo de amplios pasajes de *The Four Zoas*, pero continuamente se ven contrapesados bien por la referencia a "*minute particulars*" como los mencionados, bien a un análisis de la Revolución Industrial y el imperialismo sin precedentes en la propia obra blakeana ni en la literatura de la época. Baste, en fin, como muestra de ello, un último pasaje, donde todas las temáticas esbozadas por Blake en sus profecías anteriores aparecen anudadas con referencias históricas, cuyo desvelamiento ideológico del imperialismo expansionista mantiene aún hoy una vigencia ciertamente sobrecogedora:

"Así conferenciaron bajo los humos intoxicantes del Misterio.
(…) y en sus arraigadas entrañas, en la más oscura noche,
donde Urizen tiene su asiento, la sombra germinó.
Y Urizen vio, y triunfó, y proclamó a sus guerreros:

El tiempo de la Profecía ha terminado, y todo
este universal atavío ahora poseo, los hilos del cielo
que mis manos tejerán como una túnica sobre mis hombros.
Consumiendo en poder y gloria lo que debe ser consumido
caminaré a través de los vastos campos de Eternidad.
Un Dios, no un hombre; un Conquistador arrebatado de gloria.

Construyó primero las corporaciones, navíos comerciales y buques armados
para surcar los mares, mientras en tierra los niños son vendidos a la industria
en las más penosas condiciones, trabajando día y noche,
hasta que su vida extinguen, y espectrales formas
adoptan en su sombría desesperación.

A miles los esclavos, amontonados en las bodegas, cruzan el bronco mar,
rechinantes sus cadenas: el Imperio Universal gime."[146]

Estos tres fragmentos revelan de manera indudable la persistencia de la temática social en la obra del autor en los primeros años del siglo XIX, cuando, pese al aumento de la hambruna, se establecían leyes restrictivas a la importación de grano (*Corn Law*) encaminadas exclusivamente a garantizar los beneficios de los hacendados, que podrían así "*cantar en la vendimia sobre el carro repleto de trigo*", y las levas obligatorias para la guerra contra Francia resultaban cada vez más onerosas para el pueblo. Blake, que entre 1800 y 1803 residió en la pequeña villa costera de Felpham, Sussex, bajo el patronazgo del ensayista y mediocre poeta William Hayley, pudo experimentar además la creciente marea de represión política debida a un incidente ocurrido el 12 de agosto de 1803, cuando, habiendo expulsado de su jardín a un soldado borracho perteneciente a los Royal Dragoons, John Scholfield, fue acusado por éste de injurias a Inglaterra y al Rey, delito codificado como sedición. Como ya señalamos, Blake continuó durante muchos años afirmando que bajo la apariencia "casual" de su enfrentamiento con Scholfield existía una conspiración debida a su temprana asociación con el "*Paine set*", y, aunque la mayor parte de sus biógrafos han tendido a descartar cualquier tipo de trama, lo cierto es que su reputación como radical estaba más extendida de lo que se cree: Samuel Greatheed, según vimos, recordaba que "durante la crisis de la Revolución Francesa, había sido uno de sus más decididos partidarios" (v. nota II.5), y *Lady* Hesketh, amiga de Hayley, advirtió reiteradamente a éste sobre la inconvencia de su relación con un radical como Blake, pues según escribió a un conocido común, "no dudo de que lo envenenará en su torreón o quemará todos sus papeles, y el pobre Hayley se consumira en sus propias llamas"[147]. Poco importa, en cualquier caso, si la conspiración fue real -circunstancia en absoluto inverosímil, a la luz de la contextualización de los hechos llevada a cabo por David Worral en *Radical Culture*[148]- o producto de la imaginación del artista, pues, pese a su absolución en 1804, Blake percibió en el episodio un ejemplo más de la trama represiva tejida por el Poder sobre los ciudadanos. Y el hecho de que, junto a los "*minute particulars*" expresados en los pasajes anteriores, introdujera asimismo en la compleja trama de *Milton* y *Jerusalem* personajes extraídos de esta y otras experiencias personales[149], nos indica con claridad cómo, al cabo, fue su decidido propósito de insertar las desventuras de los trabajadores británicos en un contexto más amplio de búsqueda de las raíces

ideológicas de la opresión universal -y no la tan traída conversión espiritual y desencanto respecto a las penurias de este mundo- la razón que lo condujo a la elaboración de sus vastos poemas épicos. Todo ello, en fin, resulta patente en sus profecías finales, tejidas sobre el tapiz incompleto proporcionado por *The Four Zoas* –donde las revisiones tardías de Blake no llegan a encajar plenamente en la estructura primitiva del texto-, cuyas deliberadas violaciones de la linealidad temporal resultan indisociables de la creciente consciencia por el autor de la extensión colonialista del Imperio Universal, representada en buena medida por la expansión del druidismo (es decir la alianza oligárquica entre Iglesia y Estado), cuyo papel simbólico en Blake, a menudo malinterpretado, tendremos ocasión de estudiar en el Apartado IV.3.3. Baste señalar a este respecto, por ahora, que las proclamas iniciales de *Milton* para desterrar de Inglaterra las "*sombrías factorías satánicas*", y su llamamiento a los jóvenes y artistas ingleses a luchar contra aquellos "*ignorantes mercenarios en el Campamento, la Corte y la Universidad que, si pudieran, extinguirían para siempre la guerra mental y perpetuarían la corporal*"[150], adquieren pronta dimensión universal en un pasaje extraordinariamente significativo de la lámina 6, donde, adoptando como punto de partida la miseria provocada en Lambeth por el creciente industrialismo–"*los montes de Surrey brillan como escoria de fragua, el Valle de Lambeth/ donde una vez tuvo sus fundamentos Jerusalén (…)/ sombrío refulge ante la boca del horno, montón de candentes cenizas*"-, se retoman las alusiones ya sugeridas en *Europe* a la extensión del druidismo por "*la Blanca Isla*" de Inglaterra (ver notas III.141 y, supra, VII.286) para enlazar con la expansión del colonialismo y cerrar el círculo retornando a Inglaterra, principal potencia imperialista de la época y eje de la expansión universal del "druidismo":

> *"Desde allí druídicos templos la Isla blanca cubrieron*
> *y desde allí, formados con las ruinas de Jerusalén y sus muros de salvación*
> *y alabanza, por toda la Tierra fueron erigidos desde Irlanda*
> *a Méjico y Perú en el oeste, y por el este China y Japón; hasta que Babel,*
> *el Espectro de Albión, observó ceñudo las naciones envuelto en gloria y guerra.*
> *Todo empieza y acaba en la antigua y rocosa costa druida de Albión."*[151]

Blake, en definitiva, en una obra que como *Milton* es a menudo reducida a una reflexión atemporal sobre el quehacer lírico, nunca olvida que genio poético y vida son una misma cosa, y que por

tanto no será posible redención alguna mientras persista el terror en los "*viñedos del Rhin*" y "*en las ciudades principales de las Naciones,/ donde el pensamiento humano es aplastado bajo la mano de hierro del Poder*"[152]. Lo mismo cabría señalar respecto a las reiteradas alusiones en ***Jerusalem*** a la alianza Iglesia-Estado, manifestada, por ejemplo, en la identificación de corderos y esclavos (*"Esta es la canción del Cordero, cantada por los esclavos en el crepúsculo*"[153]), o en el siguiente pasaje estremecedor:

> *"Las ciudades de Albión buscan tu faz; Londres gime de dolor*
> *de una colina a otra, y el Támesis fluye por los valles su lamento;*
> *las aldeas de Middlesex y Surrey tienen hambre y sed,*
> *las veintiocho ciudades de Albión tienden a ti sus manos*
> *frente a los Opresores de Albión que moran en cada ciudad y aldea.*
> *Se burlan de los brazos y manos del trabajador, de sus hijos hambrientos,*
> *compran a sus Hijas para luego poder vender a sus Hijos.*
> *Mediante sutiles artes obligan al pobre a vivir de una corteza de pan,*
> *reducen al Hombre a la miseria, y se entregan a la pompa y ceremonia:*
> *labios en hambre y sed agostados cantan la alabanza de Jehová*."[154]

A todo ello, en fin, cabría añadir aquí numerosas citas –que, apuntadas ya algunas de ellas en apartados anteriores, omitiré por no reiterar lo evidente- acerca de la equiparación del "árbol de Tyburn" con el Árbol del Misterio, o la esclarecedora enumeración de los instrumentos represivos policiales y económicos –talleres textiles, factorías, cárceles, *workhouses*-, todo ello envuelto en una demoledora crítica de la deshumanización mecanicista cuyo vehículo no será otro que la ruptura radical del continuo espaciotemporal newtoniano y de las concepciones estéticas de lo "sublime sobrehumano", según intentaremos deslindar, una vez desenredados los hilos de tan complejo ovillo, en un análisis pormenorizado de estas profecías en el Cap. VII. Sí considero importante establecer aquí, no obstante, que dicho acopio de referencias políticas y sociales no constituyen en absoluto un elemento tangencial dentro de la compleja trama simbólica de ***Jerusalem***, sino un aspecto esencial para la comprensión de su significado. Nada más significativo, a este respecto, que el siguiente pasaje incluido en la lámina 98, en

plena coda final visionaria, donde la imprecación colectiva de la humanidad contra los males que habían dominado su existencia revela que, si para Blake la liberación implicaba un cambio radical de la percepción humana, dicho cambio se hallaba estrechamente interrelacionado con la abolición de los sistemas opresivos concretos de su tiempo: Iglesia, Estado oligárquico e Imperio:

> *"¿Dónde está el Árbol del Bien y del Mal, que arraigara bajo el cruel talón*
> *del Espectro de Albión, el patriarca druídico? ¿Dónde sus sacrificios humanos*
> *expiatorios, perpetrados en la guerra y en los templos druidas del Acusador*
> */ del pecado,*
> *los robledales de Albión que bajo su Espectro la Tierra oscurecían?*
> *¿Dónde están los Reinos del Mundo en toda su gloria, edificados sobre la*
> */desolación,*
> *fruto del Árbol de la Pobreza de Albión, cuando su tricéfalo gigante Gog-Magog*
> *imponía tributos a las naciones instaurando en ellas la desolación….?"*[155]

III.3. "PROFETA CONTRA EL IMPERIO": LA BÚSQUEDA DE LAS RAÍCES DE LA OPRESIÓN

A la luz de los textos aportados en las páginas anteriores, parece evidente que el problema fundamental que surge reiteradamente al discutir las motivaciones políticas de Blake no es otro que la reducción previa del término "política" a un determinado tipo de actividad pública, ignorando el hecho de que Blake, de manera deliberada, precisa y consistente, se negó siempre a separar los ámbitos artístico, religioso, filosófico, político y económico. Así, cuando Edmond Malone, en su Introducción a las *Works* (1798) de *Sir* Joshua Reynolds –cuyo original anotado por Blake, que he tenido el privilegio de consultar en la British Library de Londres, trataremos con detenimiento por su importancia capital en el Apartado V.3.1-, elogiaba la sabiduría del director de la Royal Academy por su apoyo a la doctrina antirrevolucionaria de Burke y procedía a descalificar todas las "proclamas sediciosas" en nombre del "presente estado de riqueza y prosperidad de Inglaterra, nunca antes alcanzado", Blake, como ya señalamos, no dudó en anotar:

"*Todo este libro fue escrito para servir propósitos políticos.*"[156]

Pues bien: comprender a Blake significa entender que su afirmación inmediata acerca de la estética propugnada por Reynolds es, asimismo, una proclama tanto política como artística, donde los *particulars*, los individuos, son reivindicados frente a las vagas abstracciones de la estética grandilocuente y elitista de la época:

"*Generalizar es propio de Idiotas. Particularizar es lo único digno de mérito. Los conocimientos generales son aquéllos que un idiota posee.*"[157]

Dada la extrema coherencia de su pensamiento, no puede ahora extrañarnos que, según apuntábamos en nuestra Introducción, en 1827, apenas unos meses antes antes de su muerte –cuando, de acuerdo con las descripciones de *The Ancients*, esperaríamos encontrar poco menos que un venerable visionario entregado a la contemplación y ajeno a toda preocupación mundana-, Blake no sólo continuara manifestando en sus anotaciones al Padrenuestro conservador de Thornton el mismo radicalismo político y religioso que caracterizó toda su obra, exigiendo "*el pan que por justicia nos pertenece*" y señalando que Dios no es sino "*el sirviente del Hombre*", ni que en la asombrosa carta a Cumberland del 12 de abril de ese mismo año mostrara una extraordinaria lucidez acerca de la interrelación existente dentro de su obra entre los ámbitos político –"*desde la Revolución Francesa los ingleses son todos conmensurables e intercambiables unos por otros*"-, epistemológico –"*son partidarios de lo Indefinido, que miden según la doctrina de Newton de las fluxiones del átomo (…) son Políticos, y creen que el Arte Republicano es enemigo de su átomo*"- y estético: "*Pues una Línea o Contorno no se forma por azar, una Línea es una Línea en sus más pequeñas subdivisiones y, recta o torcida, no es conmensurable ni equiparable con ninguna otra cosa*"[158]. Evidentemente, sólo tras el análisis de la espiritualidad, epistemología y estética blakeanas, que desarrollaremos en los siguientes capítulos, será posible desentrañar con mayor precisión las relaciones dialécticas apuntadas aquí entre dichos ámbitos, y, sobre todo, cómo, al margen de cualquier discurso teórico, esas relaciones fueron plasmadas por el artista mediante una nueva forma de mito caracterizado por el continuo cuestionamiento de la propia naturaleza y percepción humanas. En el ámbito más inmediatamente existencial, no obstante, lo que

estas anotaciones, y de modo particular la carta a Cumberland, nos revelan, es la figura de un artista y artesano sabedor de que sus valores estéticos, y su empeño por producir Libros Iluminados cada uno de cuyos ejemplares era "*inconmensurable*" y matizado hasta en sus más "*pequeñas subdivisiones*", resultaba incompatible, en palabras de Saree Makdisi, con "una sociedad cada vez más orientada hacia la producción de objetos intercambiables –una lógica productiva repudiada por Blake en sus propias obras de arte cuidadosamente individualizadas-, que convertiría al cabo a todos sus miembros en unidades homogéneas e intercambiables", una lógica de "reificación de objetos y sujetos" contra la que Blake alzaría "su propia concepción de la libertad"[159].

Desde esta perspectiva quizá nos resulte también más sencillo entender por qué la obra de Blake constituye prácticamente una exposición de todos los males sociales denunciados por Paine en sus *Rights of Man* -la alianza Iglesia-Estado, el poder de las corporaciones comerciales, una política gubernamental sustentada en la represión y las ejecuciones y "*lavished upon kings, upon courts, upon hirelings, impostors and prostitutes*"-, y sin embargo, aun compartiendo su misma exigencia de "derecho" en lugar de "caridad", apenas hace alusión a las soluciones concretas aportadas por Paine. La respuesta, como ya apuntábamos al final del Capítulo II, radica en que Blake, a diferencia de Paine, no creía que una verdadera revolución, un auténtico cambio social, pudiera llevarse a cabo, cómo pretendía aquél, sobre la mera base de un proceso de "razón y debate, persuasión y convicción", ni que resultara posible alcanzar, aceptando las leyes del mecanicismo racionalista newtoniano, el logro de un "comercio universal" justo y equitativo.

A este respecto, conviene no olvidar que, según hemos venido señalando, los intelectuales asociados a lo que se ha dado en llamar el círculo de Joseph Johnson poseían acerca de la facultad racional una visión tan optimista (v. notas III.84-86) como restrictiva, excluyente en buena medida de todo elemento pasional, y que tales convicciones dominaban asimismo los "modelos pedagógicos" de autores liberales como Rousseau y Mary Wollstonecraft. Aunque volveremos sobre este asunto en el Apartado V.1.2.3, baste apuntar aquí, por ejemplo, que Jeremy Bentham preconizaba la eliminación del ámbito educativo de la poesía y las artes por distraer la razón en veleidades imaginativas –criterios adoptados por su seguidor James Mill en la educación de su hijo, John Stuart Mill, como éste reflejara

dolorosamente en su autobiografía-; y que la propia Wollstonecraft recomendaba en *A Vindication of the Rights of Woman* que, a fin de cumplir con "los deberes de la existencia (…) y formar el carácter moral", unos padres de familia "no deberían continuar amándose el uno a otro con pasión, es decir, no deberían recrearse en aquellas emociones que alteran el orden de la sociedad, y estimulan pensamientos que deberían emplearse en otros menesteres"[160]. A la luz de estas afirmaciones, si consideramos la despiadada frase de Edmund Burke en sus *Reflections*: "La sociedad requiere no sólo que las pasiones de los individuos estén sometidas, sino que en la propia masa y el cuerpo social, además de en los individuos, las inclinaciones de los hombres sean reprimidas, sus deseos controlados, y sus pasiones refrenadas. Esto sólo puede llevarse a cabo mediante *un poder exterior a ellos*, que, en el ejercicio de su función, no esté sujeto a esos deseos y pasiones cuya misión es refrenar y someter. En este sentido, las restricciones impuestas a los hombres han de contarse, junto a sus libertades, entre sus derechos"[161], debemos colegir que Paine, Wollstonecraft o su futuro marido Godwin –cuya respuesta a Malthus en *Of Population* (1820) se limitaba a arguir que la sujeción de los instintos a la racionalidad bastaría para reducir el crecimiento de la población-, hubieran objetado, de acuerdo con sus principios igualitarios, que ningún "poder exterior" a un individuo debía someterlo a tales restricciones; pero hubieran coincidido en la necesidad de que cada individuo, por sí mismo y en libre ejercicio de su intelecto, sometiera las pasiones al estricto control de la razón. Blake, evidentemente, para quien "*la energía es el supremo goce*", no podía coincidir con ellos, y era además plenamente consciente de que en el origen de ese ataque a todo lo instintivo y pasional se hallaba el mismo código moral represivo que había conducido a la instauración de la alianza Iglesia-Estado. El énfasis de Blake sobre esta cuestión ha sido objeto de no pocas malinterpretaciones, pero es necesario repetir una vez más que su propósito no es, como se ha afirmado en ocasiones, irracionalista o antiintelectualista, sino que su obra constituye una llamada a la reintegración en el Hombre Eterno, que es ante todo "*Intelecto*", de todos aquellos elementos marginados por la abstracción racionalista. Precisamente por ello, en la lámina final de *Jerusalem* (v. LÁM. XXXVIII) la plenitud vital del poeta-profeta Los, personificación del Intelecto y de su más alta facultad integradora, Imaginación, aparece realzada mediante la restauración de los genitales, ausente en las anteriores representaciones de su condición escindida. Simbolismo, en fin, plenamente coherente con este extraordinario pasaje de *A Vision of the Last Judgment*, que parece casí una réplica directa a las afirmaciones efectuadas desde distintas perspectivas por Burke, Rousseau, Paine y Wollstonecraft:

"*Los Hombres son admitidos en el Cielo no porque hayan gobernado sus pasiones o carezcan de ellas, sino porque han cultivado su entendimiento. Los tesoros del Cielo no son negaciones de la pasión, sino realidades del Intelecto, del cual emanan todas las pasiones.*"[162]

Por similares razones, donde Paine se limita fundamentalmente a atacar a Johnson y Burke, Blake va mucho más lejos y sitúa su objetivo fundamental de crítica en la tríada Bacon-Newton-Locke (heredera a su vez de la "*filosofía abstracta de los griegos*"), pues sobre esa base han edificado aquéllos sus propias concepciones antiigualitarias. Blake vio claramente, en suma, por su cercanía a los procesos productivos, que la raíz misma de ese comercio universal que Paine llegaba a considerar como un instrumento liberador estaba lastrada por una concepción cosificadora del ser humano, y que sólo una auténtica revolución en la propia naturaleza humana podría llevar a cabo la verdadera liberación. De ahí que, por encomiables que pudiera considerar las intenciones de Paine, fuera absolutamente opuesto a su esperanza de que la "lógica racional del comercio" pudiera eliminar el poderío de las corporaciones y conducir a una transformación que, por el contrario, debía iniciarse en la propia esencia humana: la Imaginación creadora. En su doble condición de artesano y artista, insistamos, Blake era plenamente consciente, como lo sería más adelante Walter Benjamin, de que la pérdida de la experiencia conducía inevitablemente a la pérdida del "aura" y a la homogeneización política, y en consecuencia elaboró una obra cuya presunta oscuridad no es sino un intento –conseguido plenamente o no- por romper la estructura empirio-racionalista del discurso del poder, de la máquina y del capitalismo industrial, del "*Imperio*" que aúlla mientras sus "*minute particulars*" gimen.

Es importante entender, en suma, que en el ambicioso universo especulativo de Blake la práctica artística constituye por sí misma un instrumento privilegiado de liberación, y por ello la realidad humana de su tiempo, la opresión social, se entrelaza directamente con las alusiones psíquicas y cosmogónicas

encaminadas a que el propio lector "despierte" a la liberación. Ejemplo de esta intrincada red de referencias, que nos permitirá enlazar con las cuestiones tratadas en el siguiente capítulo, serían las críticas de Blake al druidismo, simbolizadas en el Árbol del Misterio, que se unen mediante una intrincada red simbólica con la crítica a todas las religiones establecidas: el hinduismo (cuya Higuera Sagrada conocía Blake por sus lecturas de Wilkins y Jones, y cuya identificación con las religiones represivas establecidas puso de manifiesto en el cuadro donde el primer ministro Pitt, considerado por el artista culpable de la expansión y la guerra imperialistas, aparecía ataviado con ropajes orientales en una "*apoteosis hindú*"); la religión y filosofía griegas, que habían permitido a la teoría abstracta tomar el lugar de la realidad; y, por supuesto, el cristianismo -con su terrible imagen del Árbol del Bien y del Mal-, al que Blake responsabilizaba además de los males sociales de la época, encarnados en el árbol de Tyburn donde se colgaba a vagabundos, miserables, ladrones, y también, por supuesto, a falsificadores de moneda, condenados en otro tiempo por el celoso responsable de la casa de la Moneda, *Sir* Isaac Newton, que asistió personalmente a varias ejecuciones. Expresiones y alusiones, en fin, repetidas y desarrolladas en innumerables variaciones en la obra de Blake, y condensadas en la estructura dinámica abierta que constituye *Jerusalem*.

NOTAS AL CAPÍTULO III.

[1] Riquer, Martín de, y José María Valverde: ***Historia de la literatura universal***, Vol. VII, Planeta, Barcelona, 1991; pg. 9.

[2] Abrams, M. H.: ***El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica.***, (1ª ed. inglesa, ***The Mirror and the Lamp***, 1954), Barral Editores, Barcelona, 1975; pg. 381.

[3] Abrams, M.H.: "*English romanticism: the spirit of the Age*" (1963), citado en McGann, Jerome J.: ***The Romantic Ideology. A Critical Investigation***, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1983; pgs. 25-26. El texto

de Blake corresponde a la lámina 9 de su pequeño libro de estampas *For Children: The Gates of Paradise* (1793), reelaborado entre 1806 y 1816 bajo el título *For the Sexes: the Gates of Paradise* [**Bindman**, 125 (9) y 590 (9), v. nota textual en **Erdman**, 813]; **Erdman**, 32 y 264: "*I want! I want!*".

[4] Ferber, Michael: *The Social Vision of William Blake*, Princeton University Press, Princeton, 1985; pg. 174.

[5] Hirsch, E.D.: *Innocence and Experience: an Introduction to Blake*, University of Chicago Press, Chicago, 1975; pgs. 52 , 85 y 110-11.

[6] *William Blake. Antología bilingüe*., introducción y traducción de Enrique Caracciolo Trejo, Alianza, Madrid, 1987; Introducción, pg. 11. [V. también notas I.81-83.]

[7] Raine, Kathleen: *Blake and Antiquity*, Routledge & Kegan Paul, Londres y Henley, 1979; Introducción, pg. VIII.

[8] Raine, Kathleen: *William Blake*, Longmans, Green & Co., Harlow, 1969; pg. 22.

[9] Davies, J. G.: *The Theology of William Blake*, Clarendon Press, Oxford, 1948; pgs. 160-61.

[10] Singh, Charu Sheel: *The Chariot of Fire. A Study of William Blake in the light of Hindu thought.*, Universität Salzburg, Salzburgo, 1981; pg. 183.

[11] Ackroyd, Peter: *Blake*, Sinclair-Stevenson, Londres, 1995; pg. 215.

[12] Cf. Warner, Nicholas O.: "*Shaw, Tolstoy and Blake's Russian Reputation*", **B.I.Q**., 67, Vol. 17, nº 3, invierno 1983-84; pgs. 102-104.

[13] Aunque Bentley, en *The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake.* (Yale University Press, Yale y Londres, 2001), señala minuciosamente la repercusión sobre Blake de diversos eventos políticos, su radicalismo político teórico y su relación con Thomas Paine, su opinión es que "aunque rodeado de activistas políticos e informantes del gobierno, sus propias luchas se daban todas en la mente", por lo cual sostiene que "abominaba de la política de Pitt no sólo por ser políticamente errónea, sino por ser política (…). Sus campañas más activas lo fueron contra la raza entera de los políticos y gobernantes, y se dieron sobre todo en los márgenes de los libros que leía" (pg. 196).

[14] *Public Address*, *Notebook* 18 (c), **Erdman** 580: "*I am really sorry to see my Countrymen trouble themselves about Politics. If Men were Wise <the Most arbitrary> Princes could not hurt them If they are not Wise the Freest Government is compelld to be a Tyranny[.] Princes appear to me to be Fools Houses of Commons & Houses of Lords appear to me to be fools they seem to me to be something Else besides Human Life*".

[15] Ackroyd, 1995; pg. 165.

[16] Cf. *Notebook*, Tabla III (pgs. 59-60), donde se señala la localización en las páginas del *Notebook* de las diversas secciones del *Public Address* (tabla III A) y su ordenación editorial (tabla III B).

[17] Cf. **Erdman**, pg. 882.

[18] *Public Address*, *Notebook* 51; **Erdman**, 574: "*Commerce Cannot endure Individual Merit (...) is so far from being beneficial to Arts or to Empire that it is destructive of both <as all their History shews> for the above Reason of Individual Merit being its Great hatred. Empires flourish till they become Commercial & then they are scatterd abroad to the four winds*".

[19] *Public Address*, *Notebook* 51; **Erdman**, 571: "[*Engravd by William Blake tho Now Surrounded by Calumny & Envy*]".

[20] *Public Address*, *Notebook* 20: **Erdman**, 80: "*The wretched state of the Arts in this Country & in Europe originating in the Wretched State of Political Science which is the Science of Sciences Demands a firm & determinate conduct on the part of Artists to Resist the Contemptible Counter Arts*".

[21] *Public Address*, *Notebook* 18; **Erdman**, 579: "*The Contemptible Idiots who have been calld Great Men of late Years ought to rouze the Public Indignation of Men of Sense in all Professions*"; la reproducción fotográfica de esta página puede contemplarse en *Notebook,* N 18, y su continuación (texto de la nota III.20) en N 20.

[22] V., respectivamente, notas II.122 y I.19.

[23] Eaves, Morris (ed.): *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

[24] Butler, Marilyn: *Romantics, Rebels and Reactionaries*, Oxford, 1981; pgs. 51 y 52.

[25] *The Everlasting Gospel*; **Erdman**, 520: "*Thou art a Man God is no more /Thy own humanity learn to adore"*

[26] Cf. Butler, Marilyn, en: VV.AA.: *William Blake*, Tate Gallery Publishing Limited, Londres, 2000; pg. 25. [Cabe señalar que este cambio de opinión puede deberse a los libros de Mee (1992) y Thompson (1993), pues en posteriores reimpresiones de su *Romantics, Rebels and Reactionaries*, si bien la autora no cambió el texto –por lo que, al menos en mi ejemplar, sigue apareciendo como fecha de edición 1981-, sí añadió una "bibliografía revisada" que cita, entre otras, aquellas obras.]

[27] Mee, Jon: "*Blake's politics in history*", incluido (pgs 133-149) en **CC**; pg. 147.

[28] Lincoln, Andrew: "*From America to the Four Zoas*", incluido (pgs. 210-230) en **CC**; pg. 210.

[29] Cabe hacer notar que el antinomianismo blakeano ha sido destacado por algunos intérpretes españoles recientes de Blake, y constituido en buena medida la piedra angular de sus interpretaciones. En todo caso, dicho antinomianismo, exaltado por Palomares (2000) y rechazado por Doce (2001) como expresión "apocalíptica" de rechazo a todo compromiso social, fue a mi juicio bastante más sutil y autocrítico de lo que ambos autores afirman, como intentaremos mostrar en el Apartado IV.2.2.2.

[30] Cf. Bentley, 2001; pg. 416.

[31] Gilchrist, Alexander: *Life of William Blake, Pictor Ignotus*, Dover Publications, Mineola, Nueva York, 1998; pg. 338. Gilchrist relata de hecho cómo, interrogado por una dama acerca del lugar donde "veía" tales imágenes, el artista respondió: "Aquí, señora", mientras señalaba su frente (pgs. 337-8).

[32] Cunningham, recogido en **BR**, pg. 489. Sobre esta anécdota concreta, y en general sobre el papel fundamental, rara vez comprendido, que Blake concedía en su obra a la reivindicación de los aspectos más creativos del folclore popular, v. notas VII.19 ss.

[33] Bentley, 2001; pg. 55.

[34] Erdman, David V: *Blake: Prophet against Empire*, 3ª ed. revisada, Princeton University Press, Princeton, 1977; pg. 35.

[35] Íbid.; pg. 36.

[36] Cf. íbid.; pg. 36.

[37] Gilchrist, 1998; pg. 36. [La curiosa alusión a Selwyn como *connoiseur* del ahorcamiento resulta plenamente justificada, pues, según señala Porter al destacar el carácter de espectáculo dado a las ejecuciones y el interes de muchos *gentlemen* por ellas –recuérdese que el Dr. Johnson lamentó la perdida de tal tradición en Tyburn-, "George Selwyn, el poeta y *voyeur* necrofílico, era conocido como un entusiasta de los ahorcamientos"; Porter, Roy: *English Society in the Eighteenth Century*, Penguin, Hardsmonworth, 1990, pg. 18.]

[38] Bentley, 2001; pg. 58. Me atengo en lo referente a este episodio a la autoridad de Bentley, que ha identificado a James Parker como tercer acompañante y sitúa el episodio hacia septiembre de 1780.

[39] Mrs. [A. E.] Bray, *Life of Thomas Stothard*, John Murray, Londres, 1851; recogido en Bentley, 2001, pg. 59.

[40] Íbid.; pg. 60.

[41] *Poetical Sketches*, "*Gwin*", 5-8; **Erdman**, 417: "*The Nobles of the land did feed/ Upon the hungry Poor/ They tear the poor man's lamb, and drive/ The needy from their door!*"

[42] *Poetical Sketches*, "*Gwin*", 45-52; **Erdman**, 418: "*The husbandman does leave his plow,/ To wade thro' fields of gore;/ The merchant binds his brows in steel,/ And leaves the trading shore:/ The shepherd leaves his mellow pipe,/ And sounds the trumpet shrill;/ The workman throws his hammer down/ To heave the bloody bill.*"

[43] *Poetical Sketches*, "*War Song*", 16-17, y 20; **Erdman**, 440: "*The arrows of Almighty God are drawn/ Angels of Death stand in the low'ring heavens!/* (…) *Soldiers, prepare! Our cause is Heaven's cause*".

[44] Gilchrist, 1998; pg. 33.

[45] **Butlin**, 73: *Study for Glad Day, Albion Rose or The Dance of Albion*, Victoria and Albert Museum, Londres.

[46] **Bindman**, 400: *The Dance of Albion*, National Gallery of Art, Washington. [Las dos versiones más conocidas de este grabado, ambas en color y probablemente realizadas a mediados de la década de 1790 (cf. **Butlin**, pg. 27), se conservan en el British Museum de Londres –**Butlin**, 262, 1 (v. LÁM. II)-, y en la Huntington Library, San Marino, California –**Butlin**, 284-. Ninguna de ellas, sin embargo, incorpora la inscripción.]

[47] Inscr. *Albion*; **Erdman** 671: "*Albion rose from where he labourd at the Mill with Slaves/ Giving himself for the Nations he danc'd the dance of Eternal Death*".

[48] Erdman, 1977; pg. 10. Las citas de Blake no especificadas hacen referencia a *Vision of the Last Judgment*, 76b; **Erdman**, 556.

[49] Cf. íbid., nota 16, pg. 10.

[50] Winstanley, Gerrard: *The Law of Freedom and other writings*, ed. Christopher Hill, Penguin, Hardmonsworth, 1973; pg. 360: "a commonwealth army is like John Baptist, who levels the mountains to the valleys, pulls down the tyrant and lifts up the opressed".

[51] *Poetical Sketches*, "*Gwin*", 13; **Erdman**, 417.

[52] *Poetical Sketches*, "*Gwin*", 18; **Erdman**, 418.

[53] Respectivamente: *Four Zoas*, Noche II, 23, 1, **Erdman**, 313; *Milton*, 23, 3, **Erdman,** 118; *Jerusalem*, 5, 6, **Erdman** 147.

[54] Milton, John: *Complete English Poems,Of Education, Areopagitica*, ed. Gordon Campbell, Everyman, Londres, 1993, pgs. 511-12; *Samson Agonistes*, 41-42: "Eyeless in Gaza at the Mill with Slaves,/ Himself in bonds under Philistinnian yoke".

[55] *Jerusalem*, 57, 10; **Erdman**, 207; v. nota II.122.

[56] Cf. Bentley, 2001, pg. 108.

[57] Gilchrist, 1998; pg. 94.

[58] Íbid.; pg. 97.

[59] Tatham, Frederick: *Life of Blake*, texto manuscrito (h. 1833), recogido en **BR**, 507-534; pg. 530-31.

[60] Ackroyd, 1995: pg. 164.

[61] **BR**; pg. 508.

[62] Ward, Aileen: "*William Blake and his Circle*", incluido (pgs 19-36) en **CC**; pg. 19.

[63] Gilchrist, 1998; pg. 96.

[64] Íbid.; pg. 97.

[65] Íbid.; pg. 97.

[66] Sobre la elaboración en diversas obras de esta anécdota, v. Erdman, 1977, pgs. 154-155, y sobre las referencias históricas relativas a la marcha de Paine, **BR**, pg. 530, nota 1. En cualquier caso, el propio Bentley (2001) considera que Blake pudo ser "uno de los amigos de Paine que le urgían a abandonar rápidamente el país" (pg. 113).

[67] Cf. *Life of Blake*, **BR**, pg. 530: " (…) he met Tom Paine & was the cause of his Escaping to America".

[68] **BR**, pg. 146. Sobre este episodio, v. supra notas III.147-48.

[69] Paine, Thomas: *The Age of Reason*, Prometheus Books, Nueva York, 1984; pgs. 7-8: "I believe in one God, and no more; and I hope for happiness beyond this life. I believe the equality of man, and I believe that religious duties consist in doing justice, loving mercy, and endeavoring to make our fellow-creatures happy. (…) I shall, in the progress of this work, declare the things I do not believe, and my reasons for not believing them. I do not believe in the creed professed by the Jewish church, by the Roman church, by the Greek church, by the Turkish church, by the Protestant church, nor by any church that I know of. My own mind is my own church. (…) The adulterous connection of church and state…".

[70] Íbid., pgs. 21-22 y 23: "All the remaining parts of the Bible, generally known by the name of the Prophets, are the works of the Jewish poets and itinerant preachers, who mixed poetry, anecdote, and devotion together -and those works still retain the air and style of poetry. There is not, throughout the whole book called the Bible, any word that describes to us what we call a poet, nor any word that describes what we call poetry. The case is, that the word prophet, to which a later times have affixed a new idea, was the Bible word for poet, and the word 'prophesying' meant the art of making poetry. It also meant the art of playing poetry to a tune upon any instrument of music" (...) "we have lost the original meaning of the word prophesy, and substituted another meaning in its place, this alone would be sufficient; for it is impossible to use and apply the word prophesy, in the place it is here used and applied, if we give to it the sense which later times have affixed to it. The manner in which it is here used strips it of all religious meaning, and shews that a man might then be a prophet, or he might Prophesy, as he may now be a poet or a musician, without any regard to the morality or the immorality of his character."

[71] *Marriage*, 8; **Erdman**, 36: "*Prisons are built with stones of Law, Brothels with bricks of Religion.*"

[72] *Ann. Watson*, contraportada; **Erdman**, 611: "*To defend the Bible in this year 1798 would cost a man his life.The Beast & the Whore rule without controls.It is an easy matter for a Bishop to triumph over Paines attack but it is not so easy for one who loves the Bible.The Perversions of Christs words & acts are attackd by Paine & also the perversions of the Bible; Who dare defend [*them*] either the Acts of Christ or the Bible Unperverted*?"

[73] *Ann. Watson*, Prefacio; **Erdman**, 612: "*Paine has not Attacked Christianity. Watson has defended Antichrist*".

[74] *Ann. Watson*, 1; **Erdman**, 612: "*I have not the Charity for the Bishop that he pretends to have for Paine. I believe him to be a State trickster*".

[75] Watson, *Apology for the Bible*, 4-5; reproducido en **Erdman**, 614: "You hold it impossible that the Bible can be the Word of God, because it is therein said, that the Israelites destroyed the Canaanites by the express command of God: and to believe the Bible to be true, we must, you affirm, unbelieve all our belief of the moral justice of God; (…) I am astonished that so acute a reasoner should bring forward this exploded objection (…). The Word of God is in perfect harmony with his work; crying or smiling infants are subjected to death in both".

[76] *Ann. Watson*, 5-6; **Erdman**, 614-15: *"To me who believe the Bible & profess myself a Christian a defence of the Wickedness of the Israelites in murdering so many thousands under pretence of a command from God is altogether Abominable & Blasphemous. Wherefore did Christ come was it notto abolish the Jewish Imposture Was not Christ murderd because he taught that God loved all Men & was their father & forbad all contention for Worldly prosperity in opposition to the Jewish Scriptures which are only an Example of the wickedness & deceit of the Jews & were written as an Example of the possibility of Human Beastliness in all its branches. Christ died as an Unbeliever . & if the Bishops had their will so would Paine. but he who speaks a word against the Son of man shall be forgiven let the Bishop prove that he has not spoken against [p6] the Holy Ghost who in Paine strives with Christendom as in Christ he strove with the Jews (…) That God does & always did converse with honest Men Paine never denies. he only denies that God conversd with Murderers & Revengers such as the Jews were. & of course he holds that the Jews conversed with their own <State Religion> which they calld God & so were liars as Christ says (...)That the Jews assumed a right <Exclusively> to the benefits of God. will be a lasting witness against them. & the same will it be [of] against Christians"*.

[77] *Marriage*, 12-13; **Erdman**, 38-39: "*The Prophets Isaiah and Ezekiel dined with me, and I asked them how they dared so roundly to assert. that God spake to them; and whether they did not think at the time, that they would be misunderstood, & so be the cause of imposition.Isaiah answer'd. I saw no God. nor heard any, in a finite organical perception; but my senses discover'd the infinite in every thing, and as I was then perswaded. & remain confirm'd;that the voice of honest indignation is the voice of God, I cared not for consequences but wrote.(…) Then Ezekiel said (…) we of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was the first principle …which was the cause of our despising the Priests & Philosophers of other countries, and propheying that all Gods would at last be proved. to originate in ours(…) and we so loved our God. that we cursed in his name all the deities of surrounding nations, and asserted that they had rebelled; from these opinions the vulgar came to think that all nations would at last be subject to the jews. This said he, like all firm perswasions, is come to pass, for all nations believe the jews code and worship the jews god, and what greater subjection can be. (…) I also asked Isaiah what made him go naked and barefoot three years? he answerd, the same that made our friend Diogenes the Grecian. I then asked Ezekiel. why he eat dung, & lay so long on his right & left side? he answerd. the desire of raising other men into a perception of the infinite this the North American tribes practise ...*".

[78] *All Religions are One*, Principio V; **Erdman**, 1: "*The Religions of all Nations are derived from each Nations different reception of the Poetic Genius which is every where call'd the Spirit of Prophecy.*"

[79] *Descriptive Catalogue*, 43; **Erdman**, 543: "*The antiquities of every Nation Under Heaven, is no less sacred than that of the Jews*".

[80] *Ann. Watson*, 8-9 y 25-26; **Erdman**, 615 y 618: "*Read the Edda of Iceland the Songs of Fingal the accounts of North American Savages (as they are calld) Likewise Read Homers Iliad. he was certainly a Savage. in the Bishops sense. He knew nothing of God. in the Bishops sense of the word & yet he was no fool. The Bible or <Peculiar> Word of God, Exclusive of Conscience or the Word of God Universal, is that Abomination which like the Jewish ceremonies is for ever removed & henceforth every man may converse with God & be a King & Priest in his own house (…) All Penal Laws court Transgression & therefore are cruelty & Murder The laws of the Jews were (both ceremonial & real) the basest & most oppressive of human codes. & being like all other codes given under pretence of divine command were what Christ pronouncd them The Abomination that maketh desolate. i.e State Religion which is the Source of all Cruelty*".

[81] Paine, Thomas: *Derechos del hombre*, Alianza Editorial, Madrid, 1984; pg. 289.

[82] *Ann. Watson*, 120; **Erdman**, pg. 620: "*It appears to me Now that Tom Paine is a better Christian than the Bishop I have read this Book with attention & find that the Bishop has only hurt Paines heel while Paine has broken his head the Bishop has not answerd one of Paines grand objections.*"

[83] Paley, Morton D.: *Energy and the Imagination*, Clarendon Press, Oxford, 1970; pgs. 8-9.

[84] Wollstonecraft, Mary: *A Vindication of the Rights of Woman,* Cap XI, en *A Vindication of the Rights of Men and A Vindication of the Rights of Woman*, Könemann, Colonia, 1998; pg. 281: "to submit to reason is to submit to the nature of things, and to that God, who formed them so, to promote our real interest".

[85] Godwin, William: *Enquiry concerning Political Justice*, 2 Vols., 4ª ed., J. Watson, Londres, 1842; Libro VIII, Cap. II: "The doctrine of rights has no rational or legitimate connection with the practice of tumult".

[86] Priestley, Joseph: *Letters to the right Hon. Edmund Burke*, selección, incluida (pgs. 84-89) en: Butler, Marilyn (ed.): *Burke, Paine, Godwin and the Revolution Controversy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984; pg. 88.

[87] Tannenbaum, Leslie: *Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies: The Great Code of Art*; Princeton University Press, Princeton, 1982; pg. 14.

[88] *All Religions are One*, Principio VII; Erdman, 2: "*The true Man is the source he being the Poetic Genius*".

[89] *Annotations to Watson*, 49: **Erdman**, 619: "*The Bishop never saw the Everlasting Gospel any more than Tom Paine*".

[90] *Descriptive Catalogue*, 44; **Erdman**, 543: "*All had originally one language, and one religion, this was the religion of Jesus, the everlasting Gospel. Antiquity preaches the Gospel of Jesus.*"

[91] *Songs*, *Experience*, "*The Chimney Sweeper*", 9-12; **Erdman** 22-23: *"They are both gone up to the church to pray. (…)/ And because I am happy, & dance & sing,/ They think they have done me no injury:/ And are gone to praise God & his Priest & King/ Who make up a heaven of our misery.*"

[92] V. nota II.85, donde se reproduce el fragmento del sermón del 6 de mayo de 1743 por el arzobispo de Canterbury Thomas Secker, con inclusión de esta cita bíblica de *Lamentaciones*, 3, 27.

[93] *Songs*, *Innocence*, "*Holy Thursday*", 11-12; **Erdman** 13: "*Beneath them sit the aged men wise guardians of the poor/ They cherish pity, lest you drive an angel from your door*".

[94] *Songs*, *Experience*, "*Holy Thursday*", **Erdman** 19; v. nota II.106.

[95] La contraposición entre ambos poemas se hace más evidente si comparamos la esperanzada descripción de la "*divina forma humana*" en Inocencia: "*And Love, the human form divine,/ And Peace, the human dress*" (**Erdman**, 13) y la amargura de Experiencia: "*Cruelty has a Human Heart/ And Jealousy a Human Face(…)/ Terror, the Human Form Divine/ And Secrecy, the Human Dress*" (**Erdman**, 32). El hecho de que Blake no incluyera esta segunda versión, compuesta hacia 1792, excepto en el ejemplar BB (1816), y sin embargo imprimiera dos planchas con ella

para ediciones tardías (de publicación póstuma), sugiere, primero, que el autor no quiso romper el equilibrio dialéctico entre ambas series con un poema que, constituyendo de hecho una invocación a la renovación humana, podría ser malentendido como muestra de un pesimismo radical; y segundo, que su indignación respecto a una "lógica de la guerra" que, por desgracia, mantiene plena vigencia en nuestros días, no había disminuido en absoluto en sus últimos años.

[96] *Songs, Experience*, "*London*"; **Erdman** 26-27. Mi traducción, incluida en nota a pie de página, pretende ante todo, al igual que otras incluidas en este apartado para hacer más fluida su lectura, favorecer la comprensión y contextualización del poema, manteniendo en lo posible su literalidad y ajustándose al léxico usual empleado por Blake, de acuerdo con la discusión que seguirá en las siguientes páginas. Así, según se "interprete" el contenido general del poema, variará la traducción resultante del adjetivo "*charter'd*". A modo de ejemplo, incluyo tres versiones de las dos primeras líneas efectuadas en diversas traducciones españolas: "*Vagué por cada calle de real privilegio/ cercana al Támesis de real privilegio*" (Mañé, 1984, Tomo I, pg. 191); "*Camino por todas las calles con fuero/ junto al lugar donde fluyen los privilegios del Támesis*" (Caramés y Corrugedo, 1999, pg. 145); "*Vago sin fin por las censadas calles,/ junto a la orilla del censado Támesis*" (Doce, 2000, pg. 185).

[97] Cf. *Notebook*, N 109, donde aparecen la fotografía de la página del *Notebook* y la transcripción por Erdman, numerando el orden en que fueron escritos los diversos poemas y fragmentos incluidos en aquélla, así como los diversos tipos de tinta empleados en las sucesivas correciones de "*London*". Un análisis aún más detallado de las sucesivas correcciones dentro del *Notebook* puede encontrarse en Phillips, Michael: *The Creation of the Songs*, British Library, Londres, 2000, pgs. 54-60 y 64-67.

[98] Phillips, 2000; pg. 55. Acerca de la defensa por Watts de la jerarquización natural de la sociedad, v. nota II.84.

[99] Watts, Isaac: *Divine Songs*, ed. e introd. de J. H. P. Padford, facsímil de la primera edición de 1715, Oxford University Press, Oxford; pgs. 154-55: "When'ever I take my walks abroad/ how many poors I see!" (...) "all his gifts to me" (...) "a home wherein to dwell" (...) "while others early learn to swear,/ and curse, and lie, and steal,/ Lord, I am taught thy Name to Fear."

[100] Phillips, 2000; pg. 58.

[101] *Poetical Sketches*, "*King Edward the Third*", 9; **Erdman**, 424.

[102] Frye, Northrop: *Fearful Symmetry. A Study of William Blake.*, Princeton University Press, Princeton, 1969; pg. 181.

[103] Paine, Thomas: *Rights of Man*, Wordsworth Editions, Ware, 1996; pgs. 173-74: "I begin with charters and corporations. It is a perversion of terms to say that a charter gives rights. It operates by a contrary effect- that of taking rights away. Rights are inherently in all the inhabitants; but charters, by annulling those rights, in the majority, leave the right, by exclusion, in the hands of a few."

[104] "*Why Should I Care*", *Notebook*, 113; **Erdman**, 473. Una confirmación de la conexión de este texto con "*London*" radica en que, antes de decidirse a sustituir en éste último "*dirty*" por "*charter'd*", Blake lo corrigió inicialmente por "*cheating*".

[105] De hecho, aunque no aporta pruebas concretas al respecto excepto la propia coherencia textual expuesta en la nota precedente, Michael Phillips considera que Blake excluyó este poema de *Songs of Experience* porque "lo había sustituido por <*London*>" (Phillips, 2001, pg. 66), trasladando el epíteto "*charter'd*" de uno a otro.

[106] Erdman, 1977; pg. 277.

[107] Bloom, Harold: *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés* (1ª ed. inglesa, *The Visionary Company*, 1971), Barcelona, Barral Editores, 1974; pgs. 66-67.

[108] Bloom, Harold. *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, Yale University Press, New Haven, 1976; pg. 34.

[109] *America*, 3, 10; **Erdman**, 52.

[110] *Europe*, 12, 26-31; **Erdman**, 64.

[111] *Songs, Experience,* "*A Little Girl Lost*", 1-4; **Erdman**, 29: "*Children of the future Age,/ Reading this indignant page;/ Know that in a former time/ Love! sweet Love! was thought a crime.*"

[112] Esta fórmula imperativa, repetida en diversos paisajes de la Biblia, es la empleada por la *King James Version* en la formulación de los mandamientos de la ley mosaica en *Éxodo* 20, 7-17: "Thou shalt not take the name of the LORD thy God in vain…" (*KJV*, *Old Testament*, pg. 90).

[113] *Songs*, *Experience,* "*The Garden of Love*", 1-6, 11-12; **Erdman**, 26: "*I went to the Garden of Love,/ And saw what I never had seen:/ A Chapel was built in the midst,/ Where I used to play on the green/ And the gates of this Chapel were shut/ And Thou shalt not. writ over the door;/ (…)/ And Priests in black gowns, were walking their rounds/, And binding with briars, my joys & desires.*"

[114] "*Several Questions*", *Notebook*, 16-19, **Erdman**, 475; "*Auguries of Innocence*", *Pickering Manuscript*, 113-116, **Erdman**, 492.

[115] Holloway, John: *Blake: the Lyric Poetry*, Edward Arnold, Londres, 1968; pg. 57.

[116] Thompson, E.P.: *Witness against the Beast. William Blake and the Moral Law*., Cambridge University Press, 1993; pg. 193.

[117] Lincoln, A[ndrew] W. J.: Introducción a **B.I.B**, Vol. 2, 1991; pg. 193.

[118] Cf. Glen, 1983, pg. 256.

[119] Gleckner, Robert F: "*Point of View and Context in Blake's Songs*"; incluido (pgs. 90-9) en Abrams, M. H. (ed.): *English romantics poets. Modern Essays in criticism.*, Oxford University Press, Londres, Oxford y Nueva York, 1975; pg. 92.

[120] Lincoln, Introducción a **B.I.B**, Vol. 2; pg. 109.

[121] Hilton, Nelson: "*Blake*, *Songs of Innocence and of Experience*", incluido (pgs. 103-112) en: Wu, Duncan (ed.), *A Companion to Romanticism*, Blackwell Publishers, Malden, Massachussets, 1999; pg. 109.

[122] *Biblia*, pg. 10; *KJV*, *Old Testament*, pg. 3: "But of the tree of the knowledge of good and evil, thou shalt not eat of it"

[123] *Marriage*, 25, 3-4, y 26, 12; **Erdman**, 44: "*3. Shadows of Prophecy shiver along by the lakes and the rivers and mutter across the ocean! France rend down thy dungeon;/ 4. Golden Spain burst the barriers of old Rome;/(….) / 12. Look up! look up! O citizen of London. enlarge thy countenance; O Jew, leave counting gold! return to thy oil and wine; O African! black African! (go. winged thought widen his forehead.)*".

[124] *Marriage*, 27; **Erdman**, 45: "*Chorus. Let the Priests of the Raven of dawn, no longer in deadly black, with hoarse note curse the sons of joy. Nor his accepted brethren whom, tyrant, he calls free; lay the bound or build the roof. Nor pale religious letchery call that virginity, that wishes but acts not! For every thing that lives is Holy!*"

[125] *Marriage*, 26, 15, y 26-27, 18; **Erdman**, 44. "*15. Down rushd beating his wings in vain the jealous king: his grey brow'd councellors, thunderous warriors, curl'd veterans, /(…) / 18. With thunder and fire: leading his starry hosts thro' the waste wilderness he promulgates his ten commands, glancing his beamy eyelids over the deep in dark dismay*".

[126] *Marriage*, 25, 7, y 27, 19-20; **Erdman**, 44 y 45: " *5. (…) the new born terror howling; /(…)/ 19. Where the son of fire in his eastern cloud, while the morning plumes her golden breast,/ 20. Spurning the clouds written with curses, stamps the stony law to dust, loosing the eternal horses from the dens of night, crying Empire is no more! and now the lion & wolf shall cease*". [Es interesante hacer notar que, mientras la figura del tigre suele asociarse por Blake a las energías revolucionarias, el león simboliza a menudo, por su vinculación a la enseña británica, las fuerzas coercitivas de la represión.]

[127] Worrall, David: **B.I.B**. Vol. 6., 1995; Introducción, pg. 9.

[128] *Urizen*, 3, 9-10, y 20, 40-41; **Erdman**, 70 y 81: "*Times on times he divided, & measur'd/ Space by space in his ninefold darkness*" (…) "*He formed golden compasses/ And began to explore the Abyss*".

[129] *Proverbios*, 8, 27; *Biblia*, pg. 633: "Cuando estableció los cielos, allí estuve; cuando trazó el horizonte sobre el abismo"; *KJV*, *Old Testament*, pg. 729.

[130] Stedman, John Gabriel: *Narrative of a five years' expedition against the revolted negroes of Surinam ... from the year 1772, to 1777: elucidating the history of that country, and describing its productions ... with an account of the Indians of Guiana, and Negroes of Guinea.*, 2 Vols., segunda edición, corregida y coloreada, Joseph Johnson, Londres, 1806; Vol I., Prefacio, pg V: "As to the shocking cruelties that here are so frequently exposed, let it suffice to say, that to deter others from similar inhumane practices, and teach them virtue, was my sole and only motive. LIBERTY (…) when suddenly granted to illiterate and unprincipled men, must be to all parties dangerous, if not not pernicious. (…) truth compels me to observe, that Dutch there are not the only guilty; but that to most other nations, and particularly the Jews, is owing this almost constant and diabolical narbarity".

[131] Íbid.; pg. 339: "The short answer which I obtained was, that to prevent all strangers from interfering with his government, he had made an unalterable rule, in that case, always to double the punishment, which he

instantaneously began to got in execution…". [La lámina grabada por Blake, "*Flagellation of a Female Samboe Slave*", lleva el número XXXV, sin paginación.]

[132] Íbid.; pg. 115: "These transactions almost induced me to decide between the Europeans and Africans in this colony, that the first were the greater barbarians of the two –a name which tarnishes Christianity, and is bestowed on them in too many corners of the world".

[133] Íbid.; pg. 396: "A happy people (…) whose errors are only the errors of ignorance, and not the rooted depravity of a pretended civilization, and a spurious and mock Christianity".

[134] *America*, 8, 1. **Erdman**, 54: *"The terror answerd: I am Orc, wreath'd round the accursed tree"*.

[135] *America*, 4, 8-9; **Erdman**, 53: "*Intense! naked! a Human fire fierce glowing"*.

[136] *America*, 7, 5-6; **Erdman**, 54: "*Blasphemous Demon, Antichrist, hater of Dignities; Lover of wild rebellion, and transgresser of Gods Law*".

[137] *America*, 16, 23; **Erdman**, 58: "*And the fierce flames burnt round the heavens, & round the abodes of men*".

[138] *America*, 6, 6-10; **Erdman**, 53: "*Let the slave grinding at the mill, run out into the field/ Let him look up into the heavens & laugh in the bright air;/ Let the inchained soul shut up in darkness and in sighing/ Whose face has never seen a smile in thirty weary years;/ Rise and look out, his chains are loose, his dungeon doors are open.*" .

[139] *America*, 8, 3-6; **Erdman**, 54: "*The fiery joy, that Urizen perverted to ten commands,/ What night he led the starry hosts thro' the wide wilderness/ That stony law I stamp to dust: and scatter religion abroad: /To the four winds as a torn book, & none shall gather the leaves*".

[140] *Europe*, 15, 2; **Erdman**, 66: "*And in the vineyards of red France appear'd the light of his fury*".

[141] *Europe*, 10, 1-5 y 23: **Erdman**, 63: "*(…) they rose from the bright ruins silent following/ The fiery King, who sought his ancient temple serpent-form'd/ That stretches out its shady length along the Island white./ Round him roll'd his clouds of war; silent the Angel went,/ Along the infinite shores of Thames to golden Verulam./(…)/ Heaven a mighty circle turning; God a tyrant crown'd.*".

[142] Lincoln, Andrew: "*From America to the Four Zoas*", incluido (pgs. 210-230) en **CC**; pg. 223.

[143] Lincoln, Andrew: *Spiritual History. A Reading of William Blake's Vala, or The Four Zoas.*, Clarendon Press, Oxford, 1995; pgs. 13-14.

[144] *Four Zoas*, Noche VIIa, 80, 10-20; **Erdman**, 355: "*Compell the poor to live upon a Crust of bread by soft mild arts/(…) & when a man looks pale/ With labour & abstinence say he looks healthy & happy/ And when his children Sicken let them die there are enough/ Born even too many & our Earth will be overrun/Without these arts If you would make the poor live with temper/|With pomp give every crust of bread you give with gracious cunning/(…)/ Preach temperance say he is overgorgd & drowns his wit In strong drink tho you know that bread & water are all He can afford*" .

[145] *Four Zoas*, Noche II, 35, 11-32; **Erdman**, 325: "*What is the price of experience? do men buy it for a song?/ Or wisdom for a dance in the street? No, it is bought with the price/ Of all a man hath, his house, his wife, his children/ Wisdom is sold in the desolate market where none come to buy/ And in the wither'd field where the farmer plows for bread in vain/ It is an easy thing to triumph in the summer's sun/ And in the vintage and to sing on the waggon loaded with corn/ It is an easy thing to talk of prudence to the afflicted/ To speak the laws of prudence to the houseless wanderer/ To listen to the hungry raven's cry in wintry season/ When the red blood is fill'd with wine and with the marrow of lambs/ Then the groan and the dolour are quite forgotten, and the slave grinding at the mill,/And the captive in chains, and the poor in the prison, and the soldier in the field/When the shatter'd bone hath laid him groaning among the happier dead./It is an easy thing to rejoice in the tents of prosperity: /Thus could I sing and thus rejoice: but it is not so with me.*".

[146] *Four Zoas*, Noche VIIa, 85, 5, y Noche VIIb, 95 (2), 15-31; **Erdman**, 360: "*Thus they conferrd among the intoxicating fumes of Mystery/ (…)/ But in the deeps beneath the Roots of Mystery in darkest night/ Where Urizen sat on his rock the Shadow brooded/ Urizen saw & triumphd & he cried to his warriors/ The time of Prophecy is now revolvd & all/ This Universal Ornament is mine & in my hands/ The ends of heaven like a Garment will I fold them round me/ Consuming what must be consumd then in power & majesty/ I will walk forth thro those wide fields of endless Eternity/A God & not a Man a Conqueror in triumphant glory/ First Trades & Commerce ships & armed vessels he builded laborious/ To swim the deep & on the Land children are sold to trades/ Of dire necessity still laboring day & night till all/ Their life extinct they took the spectre form in dark despair/ And slaves in myriads in ship loads burden the hoarse sounding deep/ Rattling with clanking chains the Universal Empire groans*".

[147] Recogido en **BR**, pg. 106.

[148] Cf. Worral, David: "*William Blake's Indictment for Sedition*", incluido (pgs. 67-75) en *Radical Culture: Discourse, Resistance and Surveillance, 1790-1820.* (Wayne State University Press, Detroit, 1992), donde se señala que "las sospechas de Blake están lejos de ser irracionales" (pg. 73).

[149] Es importante, en cualquier caso, no sobrevalorar el componente biográfico de estas profecías finales, pues tales alusiones, como tendremos ocasión de tratar con más detalle en el Capítulo VII, sólo adquieren sentido en el marco general de cada obra, en cuanto referencia explícita a experiencias vitales que equilibren la abstracción de la trama. V., por ejemplo, notas VII.295-97, 375 y 397.

[150] *Milton*, Prefacio; **Erdman**, 95: "*Hirelings in the Camp, the Court, & the University: who would if they could, forever depress Mental & prolong Corporeal War*". (V. también nota VII.233.)

[151] *Milton*, 6, 20-25; **Erdman**, 100: "*Thence stony Druid Temples overspread the Island white/ And thence from Jerusalems ruins.. from her walls of salvation/ And praise: thro the whole Earth were reard from Ireland/ To Mexico & Peru west, & east to China & Japan; till Babel/ The Spectre of Albion frownd over the Nations in glory & war/ All things begin & end in Albions ancient Druid rocky shore*".

[152] *Milton*, 25, 3-5; **Erdman**, 121: "*The Wine-press on the Rhine groans loud, but all its central beams/ Act more terrific in the central Cities of the Nations/ Where Human Thought is crushd beneath the iron hand of Power*".

[153] *Jerusalem*, 60, 38; **Erdman**, 210: "*This is the Song of the Lamb, sung by Slaves in evening time*".

[154] *Jerusalem*, 44, 24-32; **Erdman**, 193: "*The Cities of Albion seek thy face, London groans in pain/ From Hill to Hill & the Thames laments along the Valleys/ The little Villages of Middlesex & Surrey hunger & thirst/ The Twenty-eight Cities of Albion stretch their hands to thee:/ Because of the Opressors of Albion in every City & Village:/ They mock at the Labourers limbs! they mock at his starvd Children./ They buy his Daughters that they may have power to sell his Sons:/ They compell the Poor to live upon a crust of bread by soft mild arts:/They reduce the Man to want: then give with pomp & ceremony./The praise of Jehovah is chaunted from lips of hunger & thirst!*".

[155] *Jerusalem*, 98, 47-53; **Erdman** 258: *"Where is the Tree of Good & Evil that rooted beneath the cruel heel/ Of Albions Spectre the Patriarch Druid! where are all his Human Sacrifices/ For Sin in War & in the Druid Temples of the Accuser of Sin: beneath/ The Oak Groves of Albion that coverd the whole Earth beneath his Spectre/ Where are the Kingdoms of the World & all their glory that grew on Desolation/ The Fruit of Albions Poverty Tree when the Triple Headed Gog-Magog Giant/ Of Albion Taxed the Nations into Desolation…"*

[156] *Ann. Reynolds*, "*Account*" de Edmond Malone, pg. civ; **Erdman**, 641: "*This Whole Book was Written to Serve Political Purposes*". El texto completo de Malone, ampliado respecto a la selección de Erdman, aparece reproducido en la nota V.224. [Sobre el sistema de citas que hemos empleado para las *Annotations to Reynolds*, v. nota V.212.]

[157] *Ann. Reynolds*, "*Account*", pg. xcvii; **Erdman** 641: "*To Generalize is to be an Idiot To Particularize is the Alone Distinction of Merit--General Knowledges are those Knowledges that Idiots possess*".

[158] V. notas I. 17-19.

[159] Makdisi, Saree: "*The political aesthetic of Blake's images*", incluido (pgs 110-132) en **CC**; pg. 131.

[160] Wollstonecraft, Mary: *A Vindication of the Rights of Woman,* Cap. II, en *A Vindication of the Rights of Men and A Vindication of the Rights of Woman*, Könemann, Colonia, 1998; pg. 119: "In order to fulfil the duties of life (…) which form the moral character, a master and mistress of a family ought not to love each other with passion. I mean to say, that they ought not to to indulge those emotions which disturb the order of society, and engross the thoughts that should be otherwise employed".

[161] Burke, 1986; pg. 149-50: "Society requires not only that the passions of individuals should be subjected, but that even in the mass and body, as well as in the individuals, the inclinations of men should frequently be thwarted, their will controlled, and their passions brought into subjection. This can only be done *by a power out of themselves;* and not, in the exercise of its function, subject to that will and to those passions which it is its office to bridle and subdue. In this sense the restraints on men, as well as their liberties, are to be reckoned among their rights."

[162] *Vision*, 87; **Erdman**, 564: "*Men are admitted into Heaven not because they have governd their Passions or have No Passions but because they have Cultivated their Understandings. The Treasures of Heaven are not Negations of Passion but Realities of Intellect from which All the Passions Emanate*".

IV. LA REDENCIÓN DEL PASADO: INFLUENCIAS Y TRANSFORMACIONES

IV.1. ASPECTOS BÁSICOS DE LA RELIGIOSIDAD BLAKEANA: EL PROBLEMA DE LAS FUENTES

> "William Blake, que escribía antes del emerger del materialismo histórico, formuló su crítica al capitalismo industrial en términos teológicos. A pesar de sus importantes limitaciones, ningún producto materialista ha superado jamás su fuerza."
>
> Terry Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*[1].

Si en cualquier autor resulta difícil trazar las fuentes e influencias de su obra, este problema, como apuntamos en nuestra Introducción, se torna aún mayor en el caso de William Blake, pues, dado que sus textos integran y distorsionan elementos tomados de las más diversas procedencias a fin de "desvelar" sus raíces comunes y erigir su propia forma alternativa de mito, las diferentes tendencias críticas han aprovechado esta circunstancia para construir una red de supuestos influjos determinantes en torno al poeta y grabador inglés. En el caso de las influencias provenientes de las diferentes confesiones cristianas, así como de otras tradiciones míticas y religiosas difundidas durante el siglo XVIII en Inglaterra, dicho procedimiento resulta particularmente conspicuo, pues las convicciones espirituales de cada estudioso convierten casi en una necesidad existencial su deseo de reivindicar a Blake para sus propias creencias, hasta el punto de que, según señalábamos, ha podido juzgarse a Blake, sobre la base de supuestos datos irrefutables, tanto un autor cristiano afín a la ortodoxia, como un antinomiano convencido, un neoplatónico trufado de alquimista, un estricto cabalista o un devoto adaptador del pensamiento hindú a las formas literarias occidentales.

El problema de la religiosidad de Blake no es, en cualquier caso, una cuestión que pueda soslayarse en el análisis de su obra, pues, como bien señala Terry Eagleton en la cita que encabeza este

apartado, lo cierto es que Blake, más allá de su indudable heterodoxia y rechazo de todo dogmatismo, eligió un vocabulario eminentemente teológico para su obra, y que ésta constituyó un denodado intento de renovación de la naturaleza humana, de *re-ligare* al hombre con su capacidad creativa infinita y sagrada, que el propio autor identificó expresamente como religiosa. La religiosidad blakeana, sin embargo, se halla completamente alejada de cualquier ritualismo, y bajo ningún concepto puede concebirse, según han pretendido en general los defensores de la teoría trascendentalista, como una forma de prosternación ante la majestad de un Ser superior, pues su búsqueda del absoluto se circunscribe al interior de la propia naturaleza humana. La "religión" blakeana puede, de hecho, resumirse en varias afirmaciones básicas, profundizadas y reelaboradas continuamente en el desarrollo evolutivo de su obra, pero inalterables en sus fundamentos existenciales:

-todo lo que vive es humano;

-todo lo que vive es sagrado;

-la Humanidad Divina es Dios;

-la Humanidad Divina es la Imaginación;

-las religiones establecidas, los códigos morales sustentados en principios trascendentes y las abstracciones racionalistas han degradado la naturaleza imaginativa del hombre y generado la opresión social;

-el ejercicio de la Imaginación o Intelecto es la única religión, y el solo fundamento posible de la liberación individual y social.

Sobre tan sencillos principios, Blake llevó a cabo un inmenso esfuerzo de reconstitución de todo el pensamiento occidental, tarea en la que religión, política y estética se entrelazan indisociablemente, y donde la propia forma poética constituye el instrumento de regeneración de la unidad perdida. Comprender el proceso creativo blakeano, por tanto, exige prestar atención a todos aquellos elementos que el autor decidió deliberamente introducir en su compleja red de referencias, y ello incluye, por supuesto, sus fuentes míticas y religiosas, al igual que las epistemológicas y las políticas. Pero exige asimismo un esfuerzo de interpretación crítica, donde la lectura de un término como "Dios", pongamos por

caso, no sea adoptada inmediatamente por el estudioso correspondiente como prueba de que Blake compartía su propia noción de la divinidad; donde no se prejuzgue, como Peter Ackroyd, que su obra constituye "una expresión de reverencia y adoración"[2], cuando en la producción blakeana no sólo no aparecen expresiones de devoción, oración o adoración algunas -excepto ocasionalmente referidas a la propia Imaginación Humana- sino que encontramos una crítica continua y consistente a tales formas de religiosidad; o donde, en fin, no se considere alegremente, como Milton O. Percival, que, si bien Blake "desde luego no fue ortodoxo", resulta evidente que "persuadido de que el tiempo había cumplido ya su función, se regocijó en visiones del Juicio Final y del fin de todas las cosas temporales"[3], ignorando no sólo las deliberadas implicaciones políticas de sus profecías, suficientemente atestiguadas en el capítulo anterior, sino la propia concepción blakeana de la eternidad como un proceso dinámico en continua recreación, donde "*los cuatro rostros de la Humanidad (...) irresistibles avanzan de Eternidad en Eternidad*", entregados a "*un diálogo de formas visionarias (...) con visiones y nuevas expansiones (...) creando Espacio, creando Tiempo, acordes a las Divinas maravillas de la Imaginación Humana*"[4], expresiones que resultan difícilmente compatibles con la pretendida afirmación del "fin de todo lo temporal".

En buena medida, uno de los problemas básicos a la hora de abordar la cuestión de la concepción por Blake de lo "divino" deriva del empeño en considerar su obra un sistema filosófico o teológico cerrado, prestando más atención a determinar los principios, fuentes y conclusiones de ese supuesto "corpus sistemático de pensamiento"[5] que a la concepción blakeana del arte como "proceso" que sólo alcanza su resolución, necesariamente transitoria e inestable, mediante el despertar imaginativo del lector/contemplador. Debido a a ello, los hipotéticos principios filosóficos o religiosos de Blake no pueden desvincularse del propio proceso artístico, e incluyen con frecuencia la integración dialéctica de connotaciones simbólicas aparentemente contradictorias, cuya "negación" apriorística conduciría al mismo tipo de categorización excluyente que Blake rechazaba en la abstracción racionalista. Así pues, las continuas referencias blakeanas a diversas fuentes intelectuales han de abordarse de acuerdo con su concepción de que todas las religiones e ideologías constituyen, en mayor o medida, degradaciones de la facultad integradora de la naturaleza humana, el Genio Poético o Imaginación, por lo que sus alusiones se hallan siempre estructuradas en virtud de una doble finalidad: apuntar, positivamente, aquellos

fragmentos o tradiciones donde aparecen restos de la libertad imaginativa original; y revelar, negativamente, el proceso de degradación sufrido por dicha facultad esencial a manos de los diferentes sistemas abstractos, ya sean, pongamos por caso, el idealismo platónico, el mecanicismo, la ritualización druídica o el hinduismo, a fin de buscar la raíz última de los males sociales concretos generados por dicho proceso. De acuerdo con esta interpretación, la síntesis desarrollada en este Capítulo IV acerca de las "influencias y transformaciones" de la tradición sapiencial llevada a cabo por Blake por su obra no tiene como objeto apuntar referencias aisladas provenientes de una u otra tradición, sino destacar aquellos aspectos comunes que Blake realzó en ellos por su valor imaginativo y mostrar las persistentes críticas que dirigió a sus errores. De este modo, una vez eliminadas las adherencias espúreas, resultará posible precisar en el Capítulo V los aspectos esenciales de su concepción de la Humanidad Divina, y su indisociable vinculación con las concepciones epistemólogicas, políticas y estéticas que, según ejemplificaremos mediante el estudio posterior de sus diversas etapas creativas, desarrolló en oposición a la ideología dominante de su tiempo.

A la hora de abordar este análisis de las fuentes y reelaboraciones blakeanas, en cualquier caso, y dada la diversidad de los estudios realizados al respecto, es preciso tener en cuenta como criterios esclarecedores una serie de cuestiones que podríamos dividir en metodológicas e interpretativas. Con respecto a las primeras –que, evidentemente, constituyen la base sobre la que cabrá abordar las segundas-, conviene en primer lugar recordar la consideración realizada en el Apartado I.3.2.2 de la Introducción acerca de la necesidad de establecer una clara distinción entre diversos tipos de presuntas "fuentes" blakeanas: aquellas obras que Blake "pudo" materialmente conocer pero sobre cuya lectura efectiva por el artista carecemos de una mínima fiabilidad; las que sólo de manera especulativa cabe aventurar que conoció; y las que podemos afirmar con razonable seguridad que leyó, ya sea por el empleo en su obra de determinadas expresiones o imágenes de procedencia inequívoca, por afirmaciones explícitas del autor, porque trabajara en ellas como ilustrador o porque conservemos el libro perteneciente a la biblioteca de Blake, con o sin anotaciones. Pues bien, con respecto a las posibles fuentes textuales de las diversas tradiciones religiosas aludidas por Blake, el problema no se plantea, claro está, en lo referente a los símbolos bíblicos, las principales confesiones protestantes o la tradición profética de Dante y Milton, que indudablemente conoció en profundidad; pero sí a menudo en lo relativo

a otros textos aducidos como origen de un pasaje que podría provenir de una fuente mucho más cercana o, simplemente, ser conocido por Blake gracias a lecturas divulgativas o referencias aisladas. Así, por ejemplo, parece cuando menos aventurado argumentar, como hace Kathleen Raine, que todo el *Marriage* constituye "una apasionada reafirmación de la filosofía de la alquimia"[6], apoyando tal afirmación en que, puesto que Blake menciona en *The Song of Los* (1792) a Hermes Trismegisto, "es evidente que había leído la *Hermética*, sin duda en la traducción del siglo XVII de Everard"[7]; sobre todo si tenemos en cuenta, según tendremos ocasión de tratar, que Blake criticó expresamente la Hermética en otros pasajes, y que E. P. Thompson ha mostrado que gran parte de la terminología esotérica blakeana podría provenir en realidad de versiones y adaptaciones antinomianas. Dado, en cualquier caso, que en los apartados posteriores deberé centrarme sobre todo en principios esenciales al pensamiento de Blake, quizá sea conveniente citar aquí un ejemplo iconográfico concreto de este procedimiento a menudo gratuito de "identificación de fuentes", relativo además a una de las más célebres imágenes blakeanas. Entre sus argumentos para desvelar "las alusiones masónicas de Blake"[8], Marsha Keith Schuchard afirma que, en la masonería actual, "el Frontispicio de Blake para *Europe* (…) la figura llamada 'el Anciano de los Días', se considera un retrato del Gran Arquitecto Masónico del Universo. En la propia época de Blake, su ubicación del Divino Arquitecto en oposición a la serpiente revolucionaria habría sugerido la turbulenta relación entre la Masonería y el movimiento radical en Inglaterra, Francia y Alemania"[9]. Dado que la figura constituye asimismo una representación de Urizen (v. LÁM. XIX), éste podría ser visto, según Schuchard, como "una transformación cabalística de Uriel, el ángel del sol, que alababa al 'Gran Maestro de los cielos' en la inauguración del *Freemason's Hall* en mayo de 1776", durante la cual se habían leído unos versos atribuidos al citado Uriel loando al Gran Arquitecto por su triunfo frente al caos. Asimismo, la serpiente representada en la Portada de *Europe* (v. LÁM. XX) en oposición a "Urizen con su compás", aludiría tanto a la energía revolucionaria como a la "serpiente emblemática del rito Egipcio de Cagliostro", por lo que, deduce la autora, "mediante esta oposición de contrarios, Blake quizá reaccionó a a la defección política de uno de sus colegas swedenborgianos, George Adams (…) a quien conoció casi con certeza"[10]. Dado que los argumentos generales aducidos por Schuchard son puramente hipotéticos -Blake "podría" haber conocido esa dedicatoria, podría haber conocido a Adams, podría, en fin, haber sabido que Paine era un masón liberal y pretendido defenderlo frente a la crítica de Burke, masón conservador-, o de dudosa fiabilidad histórica –el padre de Blake "tal vez" fue swedenborgiano, o quizá

perteneció a los Hermanos Moravos, y "ambos grupos eran considerados formas especiales de la masonería en las décadas de 1750 y 1760" (afirmación no menos discutible que la confiada consideracion de Blake como un "colega swedenborgiano", iglesia cuya degeneración ritualista satirizó en *The Marriage*[11] y criticó abiertamente en sus anotaciones a Swedenborg de 1790, como luego trataremos)-, nos limitaremos al análisis de la propia imagen. En primer lugar, según quedó apuntado en el Cap. III (v. notas III.128-29), el Frontispicio de *Europe* se relaciona directamente con la descripción de la creación del universo por Urizen en *The Book of Urizen*, y su alusión a los "*compases*" (que Schuchard considera una evidente referencia a la iconografía masónica) remite a la descripción del Dios creador en dos pasajes bien conocidos por Blake de los *Proverbios* bíblicos y del *Paradise Lost* de Milton, cuyo significado es aquí deliberamente subvertido. En segundo lugar, esta imagen, cuya "sublimidad" heroica y abstracta es contrapuesta por el autor a su propia humanización de lo sublime, según tendremos ocasión de argumentar en el Capítulo V, enlaza con otro de los más célebres grabados blakeanos, la representación de *Newton* con unos compases en el fondo marino (v. LÁM. XXI), creando así un entramado de referencias que constituye quizá la más acabada representación por Blake de las vinculaciones entre la ley moral mosaica y el mecanicismo reificador. Por último, la imagen de Dios midiendo y dividiendo las aguas era un motivo iconográfico recurrente en los manuscritos medievales, y la noción del Dios geómetra, en fin, constituye un lugar común de la filosofía racionalista combatida por Blake. El argumento de Schuchard, por tanto, no sólo desvirtúa este proceso histórico y convierte a la masonería en "origen" de un elemento iconográfico que en realidad aquélla tomó prestado de fuentes muy anteriores, sino que, lo que es bastante más grave, malinterpreta el significado tanto del Frontispicio –cuya crítica a Urizen constituye el reverso de la alabanza masónica al Dios Arquitecto- como de la Portada de *Europe*, donde la serpiente posee un simbolismo deliberadamente ambiguo reflejado en el resto del libro con alusiones tanto a la energía revolucionaria como a los "*templos druídicos con forma de serpiente*" opuestos a dicha revolución. Visión unidimensional culminada, en fin, interpretando a Urizen como una misteriosa "transformación cabalística de Uriel", y reduciendo tan compleja estructuración simbólica a la mera respuesta emocional de Blake ante la defección de un "colega swedenborgiano".

El problema con este tipo de interpretaciones, al cabo, no es sólo su dudosa fiabilidad sino su pasmosa simplificación del pensamiento blakeano. Blake, sin duda, introdujo en *The Marriage* algunas

alusiones a la alquimia, pero en absoluto como referencia fundamental, y desde luego resulta difícil concebir la necesidad de incluir en un libro dedicado a los misterios alquímicos, entre otros tantos ejemplos que cabría aducir, una invocación final a la Revolución Francesa o la desafiante aseveración de que es mejor "*dar muerte a un niño en su cuna antes que alimentar deseos irrealizados*"[12]; por lo que respecta a las tesis de Schuchard, parece asimismo muy probable que Blake conociera el simbolismo masónico del compás, pero su alusión a él en el Frontispicio de *Europe* sería, en todo caso, secundaria, y evidentemente deudora de la crítica esencial al mecanicismo y la ley moral implícitas en su empleo de dicho símbolo. Esto nos permite, de hecho, enlazar con una segunda cuestión metodológica, que estriba en la dificultad de diferenciar la "fuente" concreta de un símbolo perteneciente al acervo general de diversas tradiciones, cuya elección –y reinterpretación- por Blake se debió además probablemente a ese carácter universal. Un ejemplo característico sería la idea del Hombre-Dios Albion, cuyos diversos aspectos cabría remontar, en el ámbito cosmogónico y teológico, a la tradición representativa del universo como un hombre "desgajado", existente en diversas mitologías indoeuropeas mencionadas por Blake –el Purusha hindú o el Ymir escandinavo-, a la visión paulina del Cuerpo de Cristo como comunidad de los fieles, a la noción cabalística del Adam Kadmon original o al *Grand Man* de Boehme y Swedenborg; y, en el ámbito social , a la identificación del conjunto de la comunidad con un único Ciudadano, frecuente, según sabemos (v. nota II.182), en la tradición *leveller*. Asimismo, la división de ese Hombre-Dios en cuatro aspectos o constituyentes psíquicos que deben ser reintegrados para alcanzar la liberación (v. Apartado V.2.2.) ha podido vincularse, entre otras tradiciones, al hinduismo, a Pitágoras, al Tetragrammaton de la Cábala o, más sencillamente, a la representación de los cuatro "vivientes" del *Libro de Ezequiel* y del *Apocalipsis*[13]. Algunas de estas influencias, claro está, resultan más plausibles que otras, pero, consideradas por separado, tienden a ofrecer una visión unidimensional de aquello que en Blake pretende ser plural, cuando no abiertamente crítico; y, sobre todo, conducen casi siempre al error de suponer que, aun en aquellos casos en su filiación puede probarse con cierta seguridad, el hecho de que Blake utilice símbolos provenientes de determinada tradición religiosa o filosófica implica –ignorando todas las posibles evidencias contrarias y las no menos significativas referencias a otras tradiciones- su asunción general de los principios de dicha escuela, ni mucho menos la "reducción" de su propia visión a modelos que pretendía expresamente superar mediante su concepción holística y dinámica de la Humanidad Divina.

La necesidad de eludir estas licencias metodológicas nos lleva, por último, a la cuestión interpretativa fundamental: cómo abordar de manera sintética el estudio de las diversas influencias y reelaboraciones blakeanas sin caer en la enumeración casuística, la prolongación indefinida de argumentaciones bizantinas, o la vaga y frecuente constatación de que Blake adoptó "elementos tomados de muchas fuentes" y los reelaboró "de acuerdo con su propia idiosincrasia imaginativa", lo que al cabo nos dice muy poco acerca de esa idiosincrasia. El criterio que he adoptado se basa en mi convicción, antes apuntada, de que la introducción por Blake de todas esas referencias fue absolutamente deliberada, y que además sólo pueden ser comprendidas analizándolas en función de la propia visión blakeana acerca de, nunca mejor dicho, "lo divino y lo humano". Por ello, dejando para el análisis concreto de los textos blakeanos aquellos préstamos simbólicos o iconográficos que no poseen especial relevancia en el desarrollo de su obra, en los siguientes apartados intentaré mostrar de manera lo más precisa posible, mediante la contrastación con los textos originales y limitándome a aquellas fuentes cuyo conocimiento por Blake es aceptado de manera mayoritaria por la crítica, las principales tradiciones recogidas por Blake en su obra, sus elementos de coincidencia con ellas y, de manera muy especial, sus disensiones. Sobre esta base, será posible ofrecer en el Capítulo V una síntesis general del proceso de "remitologización" abordado por el autor que nos permita enlazar con su crítica a la filosofía mecanicista, inseparable de su rechazo a las pretensiones dogmáticas tanto de la religión establecida como de las diversas tradiciones esotéricas (véanse, por ejemplo, la equiparación de las leyes mosaicas, la Hermética y el platonismo en las notas IV.133 y 135, y su extensión al newtonismo en la nota IV.137), y mostrar así cómo la ruptura de la simultaneidad espaciotemporal y de la unicidad narrativa en la obra blakeana responden de manera precisa a su deseo de ofrecer una alternativa imaginativa a la Gran Tradición de su propio tiempo: el culto a la racionalidad mercantilista.

IV.2. CRISTIANISMO Y HETERODOXIA

IV.2.1. Blake y el Dios de la ortodoxia: rechazo de la trascendencia providente.

> "*No sé de otro Cristianismo ni otro Evangelio que la libertad tanto de cuerpo como de mente para ejercer las Divinas artes de la Imaginación.*"

William Blake, *Jerusalem*[14].

Desde el momento mismo en que Gilchrist publicó su biografía de Blake, se hizo evidente su deseo y el de sus principales informantes de ofrecer una imagen esencialmente ortodoxa de la espiritualidad blakeana, ejemplarizada por la elección del ultimo párrafo de *A Vision of the Last Judgment* como encabezamiento del libro:

"*Por lo que a mí respecta, afirmo que no contemplo la Creación exterior, que considero un impedimento para la acción. Al igual que la suciedad en mis pies, no forma parte de mí. Alguien preguntará: ¿acaso cuando el Sol se alza no ves un disco redondo de fuego semejante a una guinea? ¡Oh, no, no! Veo una innumerable compañía de las huestes celestiales proclamando 'Santo, Santo, Santo es el Señor Dios todopoderoso'. No le pregunto a mi ojo corpóreo o vegetativo más de lo que le preguntaría a una ventana acerca de una imagen. Miro a través de él y no con él.*"[15]

Desde luego, la elección era sutil, pues este párrafo constituye una de las escasas referencias existentes en la obra de Blake a un "*Dios Todopoderoso*" ("*God Almighty*"), por lo demás bastante ambiguas -en *Jerusalem*, por ejemplo, el epíteto se atribuye claramente a la Humanidad Divina - y casi siempre incluidas bien en cartas dirigidas a corresponsales piadosos, bien en aquellos textos que, como esta descripción de un cuadro hoy perdido, Blake concibió para su hipotética lectura por el público general. Pero la parcialidad de la elección resalta aún más si tenemos en cuenta que en el mismo texto, pocas líneas antes, Blake ofrecía una visión de la eternidad poco compatible con la omnipotencia y trascendencia divinas, afirmando que "*la Eternidad existe, y todas las cosas en la Eternidad con independencia de la Creación*"[16], para a renglón seguido ofrecer una una imagen cuando menos poco respetuosa de ese mismo "*God Almighty*":

"*Pensando, como yo lo hago, que el Creador de este mundo es un Ser muy cruel, y siendo un devoto de Cristo, no puedo evitar decir: ¡Oh, qué diferente el Hijo del Padre! Primero viene Dios Todopoderoso a dar un mamporro en la cabeza, luego Jesús con un bálsamo para curarlo.*"[17]

En cualquier caso, pese a los esfuerzos de Gilchrist y los *Ancients* por destacar la ortodoxia espiritual de Blake, lo cierto es que desde los inicios mismos de su "redescubrimiento" su obra estuvo sujeta a valoraciones ambiguas al respecto, según cabe apreciar tanto en la obra de Swinburne –quien tras afirmar que "nació y fue bautizado en la iglesia de los rebeldes" destacaba "la divina humanidad de su cuasi-panteística veneración"[18]-, como, indirectamente, en la alocución ofrecida al primer congreso de la Blake Society (1912) por Greville Macdonald, cuyo empeño por reivindicar la ortodoxia blakeana le obligaba a matizar que "si bien Blake es renombrado como un revolucionario en política y filosofía, un visionario en arte y literatura, y un herético en la tradición erudita y la religión, no dudo que tardará poco en ser reconocido como uno de los mayores profetas cristianos", pues "es grande entre los creyentes cristianos (…) y, desde luego, ortodoxo"[19]. Aunque esta interpretación quizá no fuera compartida por todos los miembros presentes en dicha reunión de la Society, entre ellos Geoffrey Keynes, Pierre Berger y Joseph Wicksteed, el rasgo común a las distintas intervenciones fue destacar la absoluta espiritualidad blakeana, sintetizada en "*The Chairman´s Address*" por J. Foster Howe afirmando que Blake "era el verdadero espíritu místico, cerrado a todos los hechos del tiempo y del espacio, pero abierto por completo a las realidades de la Eternidad"[20]. Es importante destacar esta vinculación temprana entre ortodoxia y misticismo porque, según veremos en siguientes apartados, las diversas interpretaciones esotéricas de Blake no se hallan en realidad demasiado lejanas a la interpretación cristiana tradicional, y en general coinciden en destacar la admisión por Blake de la existencia de un Ser Superior trascendente y considerar su obra como una "vía mística" de retorno a dicho ser.

La mejor manera de iniciar el estudio de la religiosidad blakeana, pues, es abordar la cuestión de su relación con los principios de la tradición cristiana. Evidentemente, sería imposible analizar en detalle todos los supuestos aspectos de la ortodoxia blakeana sintetizados audazmente por J.G. Davies en *The Theology of William Blake*, por lo que nos remitiremos a sus rasgos fundamentales: su creencia en la Providencia, que, según Davies "claramente expresada en las *Songs of Innocence* (…) sufrió un eclipse temporal en *The Book of Urizen*, sólo para reafirmarse con renovado vigor y certeza en sus obras finales"[21]; su pretendida creencia en que dicha acción providente era ejercida por un Dios trascendente, omnipotente y todopoderoso, pues "creía en <Dios Padre… Creador del Cielo y de la Tierra; y en Jesucristo su único Hijo nuestro Señor, que nació… de María, y en el Espíritu Santo>", si bien "Blake no

dejó muy clara su postura respecto a la Trinidad"[22]; y, en fin, en directa relación con lo anterior, su hostilidad a cualquier forma de predestinación y su rechazo del ritualismo religioso, que Davies admite, pero disculpa como práctica común en muchos místicos. Nociones todas ellas, además, cuyo análisis previo nos servirá de base para el estudio de otras interpretaciones más heterodoxas pero igualmente trascendentes de su obra.

Antes de tratar las referencias existentes en la propia obra de Blake acerca de estas concepciones, es conveniente señalar que, al igual que apuntamos respecto a las actitudes políticas del autor, buena parte de las interpretaciones religiosas de Blake se han basado en los testimonios acerca de su espiritualidad y supuestas afirmaciones ortodoxas vertidos por discípulos tardíos y recogidos por Gilchrist tras someterlos a una cuidadosa criba. Aunque insistir en la dudosa fiabilidad de estas fuentes resultaría redundante, sí es significativo resaltar que el énfasis de estos cronistas acerca de la ortodoxia blakeana parece haber sido fruto más bien del voluntarismo que del convencimiento. El pintor Samuel Palmer, quizá el más conocido de los *Ancients* y una de las fuentes principales de Gilchrist, sugirió a la viuda de éste que censurara la antología de poemas y grabados blakeanos incluida en su Volumen II -"no dejaría pasaje alguno en el que aparezca un tratamiento irreverente de la palabra ***Biblia***, o de las personas de la bendita Trinidad, o del Mesías"- y eliminara en su totalidad el *Marriage*, pues un libro semejante "debería ser excluido de cualquier gabinete de grabados de Inglaterra, como Blake mismo me dijo…"[23]; afirmación ésta bastante incongruente, por cierto, con el hecho de que Blake efectuara su última reimpresión del *Marriage* un año antes de su muerte. De igual manera, el miembro más allegado a Blake de *The Ancients*, John Linnell, escribió en 1855 que "con toda mi admiración por Blake, es preciso confesar que, incluso cuando no se veía incitado por la controversia, dijo muchas cosas tendentes a la corrupción de la moral cristiana, y si se suscitaba una discusión con personas supersticiosas, sofisticadas o soberbias, sus opiniones podían resultar ultrajantes para el sentido común y la racionalidad, aun recurriendo a la más laxa interpretación de los preceptos de las Escrituras"[24], y W. B. Yeats ha dejado constancia de que los descendientes de Linnell, que le permitieron el acceso a numerosos manuscritos mientras elaboraba su monumental edición de la poesía de Blake, dudaban de la ortodoxia de sus creencias: "Recuerdo que una tímida anciana, la cual había conocido a Blake siendo niño, me dijo: <Tenía ideas muy equivocadas, y no creía en el Jesús histórico>"[25]. Ningún episodio más significativo y

lamentable en relación con estas dudas, en fin, que el protagonizado por Frederick Tatham –fuente principal, recordemos, de la leyenda acerca de la "incompatibilidad religiosa" entre Blake y Paine (v. nota III.59)-, heredero del legado de la viuda de Blake, quien, tras convertirse a la iglesia Irvingita, fue convencido por sus líderes de que Blake había sido un hereje satánico y, pese a las súplicas de Edward Calvert, destruyó "cuadernos, planchas, dibujos y manuscritos"[26], en un acto de fanatismo cuya gravedad no es necesario enfatizar.

Si todo lo dicho no bastara para relativizar cualquier afirmación realizada por estos cronistas acerca de la religiosidad blakeana, conviene recordar asimismo que, como en el caso recogido por Tatham de su defensa de la "ley de Jesús" ante Paine, sus piadosos admiradores simplemente no comprendían la peculiar terminología religiosa de Blake, y a menudo la interpretaban según la versión ortodoxa ofrecida por su esposa, Catherine Boucher, más afín a sus propias creencias. Un ejemplo característico de esta circunstancia es la siguiente anécdota relativa a una visita del pintor Richmond, recogida por Gilchrist y aducida por Davies y Ackroyd en defensa de que el rechazo de Blake a la religiosidad externa no le impedía entregarse a la "oración y reverencia" en su vida privada: "En cierta ocasión, el joven artista, falto de inspiración durante una quincena, acudió a casa de Blake en busca de consejo o consuelo (...). Para su sorpresa, Blake se volvió repentinamente hacia su esposa y dijo: '*¿No es lo que nos ocurre a nosotros, durante semanas, cuando nos abandonan las visiones? ¿Qué hacemos entonces, Kate?*': 'Nos sentamos y oramos, Mr. Blake'"[27] . Desde luego, no deja de ser curioso que nadie encontrara nunca al artista rezando en esos prolongados períodos; pero lo verdaderamente sorprendente estriba en la contradicción inherente al hecho de que, en los Libros Iluminados de Blake, las escasas figuras orantes vayan siempre asociadas al contexto de la represión urizénica, y que entre sus numerosas referencias críticas a la oración –externa o interna- encontremos, en palabras de Jesús, el Hombre-Dios, una descalificación expresa de su carácter humillante: "*Si te humillas, me humillas/(...)/ Eres un Hombre, Dios no es más/ Aprende a adorar tu propia Humanidad/ (…)/ Yo nunca rezaré por el Mundo*"[28]. A lo que cabe añadir la inclusión entre los aforismos inscritos en uno de sus últimos trabajos, el grabado ***Laocöon*** (h. 1826-27; v. LÁM. XXXIX), de una identificación expresa entre oración y arte que, cuando menos, hace sospechar si esa oración a la que, según Richmond, se entregaba Blake en búsqueda de nuevas "visiones", no era otra cosa que una esforzada labor sobre su mesa de trabajo:

"La oración es el estudio del Arte.
La alabanza es la práctica del Arte.
El ayuno, etc, siempre remiten al arte.
La ceremonia externa es el Anticristo.
Nada puede lograrse sin la práctica incesante."[29]

El único testimonio relevante en torno a la religiosidad blakeana es, a mi entender, el de Henry Crabb Robinson, quien, precisamente por carecer de convicciones religiosas definidas y poseer una buena formación filosófica, intentó reiteradamente extraer de Blake una definición firme de su concepción de la divinidad. Al cabo, sin embargo, decidió abandonar el intento, exasperado ante un temperamento capaz de considerar ateos a Dante, Milton y Wordsworth, expresar convicciones morales radicalmente antinomianas en exaltación de los goces sensuales -"*lo que se llama vicios en el mundo natural, constituyen las más altas sublimidades del mundo espiritual*"[30]- mientras afirmaba en aparente contradicción que "*el mundo natural debe ser consumido*"[31], comentar que recordaba haber conversado con Sócrates y Jesucristo, y, en fin, aventurar opiniones cuya negación de la trascendencia y omnipotencia divinas parecía cercana al panteísmo: "Yo había sugerido sobre obvios principios filosóficos la imposibilidad de que un ser inmortal pudiera haber sido creado (…) y él, brillantes los ojos se mostró por completo de acuerdo: '*Todos nosotros somos coexistentes con Dios –miembros del cuepo divino-, somos partícipes de la naturaleza divina*'." (…) "Cuando le pregunté por su postura ante la gran cuestión relativa a la divinidad de Jesucristo, dijo: '*Él es el único Dios'*. Y al momento añadió: '*Y yo también lo soy, y usted*'." No es de extrañar, en fin, que Robinson concluyera que resultaba "dificíl establecer la posición de Blake entre el cristianismo, el platonismo y el spinozismo" [32].

La importancia de las notas de Crabb Robinson estriba, como ha señalado G. E. Bentley, en que, precisamente por no intentar "adecuar" las opiniones blakeanas a sus propias convicciones preestablecidas, "los fragmentos que proporciona son notablemente consistentes con las ideas que Blake expresó en sus escritos y grabados"[33]. De hecho, aun cuando es probable que en algunos momentos la sempiterna ironía blakeana se cebara un tanto con su sofisticado amigo, la explicación al desconcierto de

Robinson se encuentra en buena medida implícita en sus propias notas. Así, sorprendido entre otras cosas de que Blake llamara ateo a Locke, "quien escribió sobre las pruebas del cristianismo y vivió una vida virtuosa"[34], e insistiera en que "Bacon, Locke y Newton son los tres grandes maestros del ateísmo"[35], preguntó a Blake sobre su concepto de ateísmo y recibió por respuesta que el artista "empleaba esta acusación sólo en su más alto sentido, y no utilizaba la palabra de acuerdo con su significado popular"[36]. Asimismo, conversando acerca de la omnipotencia divina, Blake no dudó en afirmar que "él no creía en la omnipotencia de Dios: <*el lenguaje de la Biblia sobre esa cuestión es puramente poético o alegórico*>"; a lo que, en frase que Robinson consideraba contradictoria con lo anterior, añadió que "el mundo natural no es nada".[37] Lo que estas afirmaciones reiteran, según venimos señalando, es la necesidad de buscar el significado de las concepciones blakeanas en su propia obra –labor que, evidentemente, nadie se molestó en hacer en su tiempo-, y no en códigos simbólicos ajenos a ella. Para Crabb Robinson podría resultar paradójico que Blake llamara "ateos" por igual a Dante, Milton, Bacon, Locke, Newton y el obispo Watson, pero ello se debía simplemente a que ignoraba lo que Blake consideraba "ateísmo": la afirmación de un Dios todopoderoso y trascendente, superior al hombre y garante de unas leyes físicas y sociales inmutables a las que el ser humano debía conformarse con humildad. Pues, como trataremos con mayor detalle en el Apartado V.1, la única y verdadera fuente de ser era la Humanidad Divina, forjadora de su propio destino y de la naturaleza misma, y la "caída" no era el resultado de la acción o el castigo de un Ser Superior, sino un acontecimiento mental producto de la escisión del Intelecto humano.

Las negaciones de la existencia de una entidad trascendente, providente y omnipotente, bajo una u otra forma, aparecen de manera constante en toda la obra de Blake, y, según quedó apuntado en el Apartado III.2.2.1 al analizar sus afinidades y divergencias religiosas con Paine, comparten en muchos aspectos la crítica ilustrada a la religión establecida y a la *Biblia* –lo que, por cierto, lo diferenciará notablemente tanto de Dante y del Milton de *Paradise Lost* y *Paradise Regained* como de Bacon, Locke y Newton-. Un ejemplo claro de que para Blake la noción de que el mundo está regido por un Dios providente que recompensará a los mansos en otro mundo no constituye sino una de las formas de opresión social adoptadas por la alianza Iglesia-Estado lo constituye la atribución en *Europe* de estas enseñanzas a Enitharmon -emanación de Los que, en su presente "estado druídico", simboliza tanto la

religión estatal como la represión del sexo y las energías instintivas-, quien envia a sus hijos, el guerrero Rintrah y el sacerdote Palamabron, a confundir a la humanidad:

"¡Id a decirle a la raza humana que el amor de la mujer es pecado!
Que una Vida Eterna aguarda tras los gusanos de sesenta inviernos
en una alegórica morada donde la existencia nunca ha llegado,
y prohibid todo goce…"[38].

Como cabe observar, la retórica de Enitharmon es reflejada por Blake con la misma ironía con que se muestran en *The Four Zoas* las aleccionadoras palabras de Urizen a los topododerosos de la Tierra y a sus ángeles de exterminio (v. notas III.144-46), un Urizen cuya representación constante bajo la forma de un anciano con barba blanca constituye por sí mísma una desafiante transgresión de la iconografía tradicional del todopoderoso Dios bíblico, y nos permite comprender mejor la demoledora sátira encerrada en su poema manuscrito "*To Nobodaddy*":

"*A Papinadie*"

"*¿Por qué eres silente e invisible,*
Padre de los celos?
¿Por qué entre nubes te ocultas
de los ojos que te buscan?

¿Por qué negrura y oscuridad
en todas tus palabras y leyes,
de manera que nadie ose comer el fruto
sino por boca de la taimada serpiente?"[39]

La asociación de esta figura con la crítica a la doctrina de la Providencia no es, además, frente a lo que pretenden Davies y los diversos defensores de la teoría de la trascendencia, una "fase temporal"

superada por Blake en sus trabajos tardíos. Por el contrario, en ***Jerusalem*** dicha doctrina es vinculada expresamente al "error" que ha conducido a la disgregación de la unidad primigenia de Albión, el Hombre-Dios universal, en dos pasajes correspondientes a las láminas 25 y 50, donde el propio Albión y la torturada Erín resumen los errores de aquél:

> "*(…)¡Oh, hijos míos!*
> *Os he educado en las crucifixoras crueldades de la Demostración*
> *hasta que habéis asumido la Providencia de Dios y asesinado a*
> */vuestro Padre.*"[40]
> *(…)*
> "*Las montañas atlánticas donde los gigantes moraban en el Intelecto*
> *ahora entregadas a los pétreos Druidas*
> *(…) los Espectros de los durmientes*
> *sojuzgados por una Providencia opuesta al Divino Señor Jesús;*
> *¡una Providencia asesina! Una Creación que gime, viviendo en la muerte,*
> *donde el Pez, el Pájaro, la Bestia, el Hombre, el Árbol, el Metal y la Piedra*
> *viven en un continuo devorarse, en una continua y Eterna Muerte.*
> *¡Albión está poseído por la sangrienta Guerra!*"[41]

Las implicaciones de estos pasajes, con su alusión al deísmo empirio-mecanicista (*crueldades de la demostración*), a la religión estatal (*pétreos druidas*) y la expansión imperialista bélica (*sangrienta guerra*), resultarán más evidentes en nuestro análisis final de ***Jerusalem***. Pero es significativo que todo ello sea asociado de manera explícita a la promulgación de la doctrina trascendental de la Providencia en cuanto "*opuesta al Divino Señor Jesús*", figura equivalente para el poeta a la "*Divina Humanidad*" y la "*Imaginación Humana*". A este respecto, apunta Robert Ryan, la única intervención que podría entenderse como "providencial" en ***Milton*** y ***Jerusalem*** –y en el conjunto de la obra blakeana- sería "el poder salvífico de Jesús que debe intervenir para salvar a Los cuando éste se encuentra en peligro mortal"; sin embargo, "Blake identifica persistentemente a Jesús con la imaginación", de manera que, si bien un teísta podría recurrir a la figura de Jesús como ejemplo de intervención providencial, "Blake (…)

podría estar sugiriendo que el Divino Salvador es sencillamente el más elevado exponente de la imaginación humana"[42]. De hecho, los textos no admiten, a mi entender, otra interpretación posible, como intentaré mostrar en el Capítulo V y en el análisis posterior (Apartado VII.4.2) de las láminas finales de *Jerusalem*, donde, en directa oposición al pasaje arriba mencionado, "*Árbol, Metal, Tierra y Piedra*" se identifican como "*formas humanas vivientes*"[43] en una siempre renovada eternidad, y Jesús, cuya "*Apariencia Divina era en todo semejante a Los*" se aparece y fusiona con Albión en la "*Humanidad universal*", conversando "*como Hombre con Hombre, en las eras de Eternidad*"[44]. Es este Hombre-Dios, en suma, que contiene en sí a todos los hombres y está contenido a su vez en cada individuo, quien será en verdad todopoderoso cuando, hallando en sí mismo las fuentes perpetuas de renovación, abandone su sujeción a la falsa forma urizénica creada por la religión estatal, pues:

> "*Semejantes al aliento del Todopoderoso son las palabras entre hombre*
> */y hombre,*
> *en las grandes guerras de Eternidad, en la furia de la Inspiración Poética.*"[45]

No es preciso penetrar por el momento en la compleja concepción poética de la "multiplicidad en la unidad" del Hombre-Dios, para mostrar que Blake mantuvo, en las más diversas facetas de su obra creativa, una decidida opción por la "inmanencia" y humanización de lo divino frente al recurso a la trascendencia. Uno de sus más conocidos trabajos como grabador, por ejemplo, fueron las ilustraciones de una edición de lujo del poema de Edward Young *Night Thoughts*, para el que Blake realizó un total de 537 acuarelas (British Museum), si bien la publicación se interrumpió tras la edición del Primer Volumen, que incluía sólo cuatro de las nueve Noches de que consta el poema y 43 de las láminas concebidas y grabadas por Blake, cuyo texto aparece encuadrado y rodeado por las ilustraciones[46]. El poema de Young es un texto esencialmente discursivo en verso blanco que, sin apenas nexos narrativos entre sus diferentes unidades, describe el proceso de la Caída del hombre y su Redención última por Dios, todo ello aderezado con referencias a los personajes del Poeta y la Muerte y la repetición de piadosas moralejas. Aunque existe una cierta controversia entre las llamadas interpretaciones "maximalista" y "minimalista" de las ilustraciones comerciales de Blake, tendente la primera a considerarlas como absolutamente "infieles" a los textos para recrear la propia visión blakeana y la segunda a destacar que esa infidelidad es sólo

ocasional[47], en el caso de *Night Thoughts* existe bastante unanimidad acerca de cómo Blake distorsionó el significado original para adaptarlo a las concepciones que por entonces estaba trabajosamente desarrollando en *The Four Zoas* –cuya estructura en nueve Noches, de hecho, parece indicar una deliberada inversión paródica del modelo de Young, entendido a su vez como una alusión al relato bíblico-. A los efectos que aquí nos interesan, lo más significativo es que, mientras en el poema predominan las referencias a Dios, y sólo ocasionalmente a Cristo, en sus ilustraciones Blake identifica a Dios con Jesús, y, como apunta Bindman, reserva la figura tradicional del Jehova bíblico para la Muerte, en una sorprendente inversión de la iconografía cristiana: "En los dibujos, en conjunto, Blake ha intentado hacer más sustanciales las discretas alusiones a Cristo", y "la muerte, el enemigo y amigo del hombre, es representado como una figura urizénica de barba blanca"[48] .

Bindman, más bien cercano a las tesis trascendentalistas, se queda a mi juicio corto en sus apreciaciones, pues de hecho en todo el trabajo se observa un permanente esfuerzo del artista por alejarse de la reflexión "providencialista" y del moralismo de Young. Buena muestra de ello son las elecciones de pasajes realizadas por Blake para su ilustración, que aparecen señaladas en cada lámina con un asterisco. Así, en la estampa de la página 8 (v. LÁM. XXVI), Blake elige los versos: "¡Muerte, gran propietaria de todo!; eres tú/ quien deshilvana los imperios, y apaga las estrellas./ El mismo sol sólo por tu permiso brilla/ y el día llegará en que lo arrojarás de su esfera"[49]. Como cabe apreciar en el grabado, las alusiones cosmológicas del texto constituyeron una perfecta disculpa para que el artista introdujera su habitual representación del Dios geómetra urizénico, cuyo dardo recuerda poderosamente al compás del Frontispicio de *Europe* (v. LÁM. XIX), en tanto que su egoísmo aparece encarnado en la ávida apropiación del Sol, y su opresión sobre el hombre se simboliza mediante la figura del joven aplastado a sus pies. Esta representación de Urizen en asociación con la moral coercitiva y la razón abstracta es constante a lo largo del libro: en la página 35, por ejemplo, aparece la misma figura enseñando a contar a unos niños bajo la mirada de una demacrada anciana[50], en una ilustración sumamente reminiscente de las sombrías estampas de instrucción manipuladora de las *Songs* (v. Apartado VI.3.2); y en la página 63, en irónica versión del pasaje "La muerte nos da más de lo que se perdió en el Edén./ Este PRÍNCIPE DEL TERROR es el PRÍNCIPE DE LA PAZ"[51], encontramos de nuevo a Urizen-Muerte recostado junto a las Tablas de la Ley. En abierto contraste, las imágenes más vitales aparecen representadas con

profusión de desnudos –uno de los aspectos más criticados de la edición-, entre ellos la Portada de la "*Noche Tercera, Narcissa*"[52], donde la desnudez de la hija fallecida de Young a la que va dedicada este canto se ve apenas paliada por unos velos (que desaparecen en las siguientes láminas), y enigmáticamente enmarcada por la serpiente Uroboros, símbolo poco usual en la tradición cristiana e inexistente en el poema, que nos remite a la Portada de ***Europe*** (v. LÁM. XX) y sus ambiguas referencias a la sexualidad y la energía revolucionaria. Nada más significativo, en cualquier caso, de la "inversión" por el artista de la narrativa providente del poema de Young que la estampa de la página 86 (v. LÁM. XXVII), pues Blake ignora los argumentos escatológicos del texto, iniciados en la página 80 (donde, curiosamente, el "trueno en que el Todopoderoso habita"[53] es representado con una figura divina mucho más cercana al Diablo que a Urizen) y culminados aquí con la expresión de la Religión como "único soporte del hombre, sobre él elevado/ (...)/ Religión, Providencia, una vida ultraterrena", para elegir un pasaje carente por completo de connotaciones trascendentales: "Su mano el hombre bueno asienta en los cielos/ y así de la Tierra olvida su rotación y perezoso giro"[54]. Evidentemente, la intención de Young era poner estas líneas en relación con la intervención salvífica del Hacedor, pero en la figura de Blake el "Hombre bueno" no aparece asistido por Dios alguno, sino que apunta a la Tierra (no la "retiene", como había hecho Urizen con el Sol) sosteniéndose ingravido entre ella y el cielo, sin la más mínima referencia iconográfica a la Providencia y la Religión. Sería quizá aventurado afirmar que Blake está aquí representando al Hombre-Dios, pero las facciones y apariencia juvenil de la figura evocan tanto las imágenes del Los regenerado en ***Jerusalem*** como al Albión de los grabados de mediados de la década de 1790 (v. LÁM.II) y 1803/4 (v. LÁM. I). De hecho, la inscripción de éste último sobre el ascenso de aquél "*where he labourd at the Mill with Slaves*" serviría a su vez de cabal comentario para una de las ilustraciones desechadas por Edwards, donde el mundo terrenal aparece representado –sin otra apoyatura en Young que una vaga referencia a la opresión- como una mina en cuya tiniebla trabajan los esclavos, bajo la presencia dominante de una figura coronada, un báculo, una tiara cardenalicia y una mitra[55]. Dios providente y geómetra, alianza Iglesia-Estado, represión política y moral… Una y otra vez, como vemos, la obra de Blake se resiste a ser amputada de cualquiera de sus dimensiones.

La vinculación por Blake de la idea de la Providencia divina a la falsa noción del universo urizénico, y en particular a su aborrecida doctrina de la predestinación –que implicaba la aceptación de la

doctrina de la jerarquización social- constituye asimismo una constante de sus anotaciones marginales a lo largo de toda su vida. Hacia 1788, por ejemplo, en sus anotaciones a *The Wisdom of Angels concerning Divine Love and Divine Wisdom* (1788) de Swedenborg, cuyo original he podido consultar en la British Library de Londres, Blake corrigió en diversas ocasiones el término "Dios" empleado por el teólogo sueco sustituyéndolo por "*genio poético*". Así, por ejemplo, donde aquél había escrito "la negación de Dios es el Infierno, y en el mundo cristiano la negación de la Divinidad del Señor", Blake anotó al margen: "*la negación del Genio Poético*"; y de manera expresa afirmó que "*Aquél que ama siente el amor descender sobre él, y si es sabio percibirá que procede del Genio Poético, que es el Señor*"[56]. La crítica a la noción swedenborgiana de trascendencia implícita en estas correcciones, sobre las que tendremos ocasión de volver, adquiriría tonos mucho más duros en sus anotaciones a *Divine Providence* (1790), realizadas el mismo año en que su *The Marriage of Heaven and Hell* criticaba sin ambages la santurronería de la Iglesia swedenborgiana de la Nueva Jerusalén. Dada la relevancia de estas anotaciones para comprender no sólo la religiosidad sino la política y estética blakeanas, expondré cuatro pasajes que considero fundamentales siguiendo la edición de Erdman, esto es, reproduciendo primero las palabras del Prefacio del Traductor y de Swedenborg, y a continuación las anotaciones en cursiva de Blake:

"[Prefacio del Traductor.] Quizá nunca existió otro período como el presente que requiera la defensa y elucidación de la Divina Providencia del Señor (…). Pues si admitimos una Providencia GENERAL, y sin embargo denegamos una PARTICULAR, o si admitimos una PARTICULAR y sin embargo refutamos una SINGULAR, esto es, una que se extienda a las cosas y circunstancias más SINGULARES y mínimas, ¿no estamos negando una providencia GENERAL?

¿Acaso no es esto predestinación?"[57]

"[Prefacio del Traductor.] Todas las mayores y más puras Verdades del Cielo tienen necesariamente que parecer oscuras y provocar a primera vista la perplejidad del hombre natural

Mentiras y Sacerdocio. Verdad es Naturaleza.

(…) hasta que su ojo intelectual se haya acostumbrado a la Luz, y pueda así contemplarla con satisfacción

Es decir: hasta que acceda a los intereses de los clérigos."[58]

"[Swedenborg.] 203. Dado que cada Hombre vive después de la Muerte en la Eternidad, y que de acuerdo a su Vida en este mundo tiene su lugar asignado en el Cielo o en el Infierno (…) se sigue que la Raza Humana en su totalidad se halla bajo los auspicios del Señor, y que cada uno, desde su infancia al fin de su vida, es conducido por Él incluso en los más pequeños Detalles (*minute Particulars*), y su lugar se encuentra previsto y preparado.

Diablos y ángeles están predestinados."[59]

"[Swedenborg.] 277. (…) donde el árbol cae, allí yace. Así ocurre con la vida del Hombre: permanece tal como era en el momento de su muerte. Cada uno es juzgado de acuerdo con sus acciones, no porque sean enumeradas, sino porque retorna a ellas y las comete de nuevo. Pues la Muerte es una continuación de la Vida, con la diferencia de que entonces el hombre ya no puede ser reformado.

La predestinación después de esta vida es aún más abominable que la defendida por Calvino, y Swedenborg defendía ese predestinacianismo…

…v. también… 203, donde afirma que para cada Hombre su lugar se encuentra previsto y preparado."[60]

En estas anotaciones a Swedenborg se prefiguran los elementos que determinarán todo el desarrollo creativo de Blake. Su insistencia en la autonomía y libertad de los hombres, los "*minute particulars*", marcará su rechazo frente a cualquier supuesta predestinación social y espiritual ejercida por una Providencia trascendente; y sobre tales principios irá paulatinamente erigiendo, como veremos en el Cap. V, su estética de la humanización de lo sublime. Lo divino, para Blake, reside en el hombre, y es

éste quien debe buscarlo en sí mismo para alcanzar su liberación individual y social, sin someterse a la idea de un Ser superior que decide su riqueza o su miseria, su salvación o su condenación, noción tan vejatoria para su propia dignidad como la del Dios geómetra ante quien Blake se negaba a humillarse.

Qué significa en Blake propiamente esa "*Humanidad Divina*", es, sin duda, una cuestión compleja, que podremos abordar mejor tras analizar los "préstamos" que tomó de las más diversas tradiciones religiosas y la reelaboración crítica a que los sometió. Para calibrarla adecuadamente, sin embargo, como muestran sus anotaciones a Swedenborg, es también necesario mantener continuamente en mente su rechazo a cualquier derivación religiosa que implicara la noción de trascendencia, rechazo que permaneció constante a lo largo de toda su obra como rasgo distintivo común de sus críticas al platonismo, el hermetismo o el mecanicismo newtoniano, y constituye la fundamentación originaria de sus concepciones políticas y artísticas. Suponer que en Blake existió una conversión espiritual tardía a la idea de la trascendencia es, simplemente, malinterpretar su terminología y su obra, e ignorar sus anotaciones personales. Baste recordar, en fin, como muestra de su continua e inconfundible opción por lo humano y vital frente a las abstracciones teológicas, la impresionante anotación realizada, un año antes de su muerte, al "Padrenuestro" conservador del Dr. Thornton:

"*Cada cosa existente tiene tanto derecho a la Vida Eterna como Dios, quien es el sirviente del Hombre*"[61].

IV.2.2. Influencia del protestantismo disidente en Blake: vínculos y diferencias. Raíces populares y radicales de la "visión profética".

> "*Cada hombre honrado es un Profeta cuando da su opinión acerca de los asuntos públicos y privados*"
>
> William Blake, *Annotations to Watson*[62].

IV.2.2.1 Disidencia, entusiasmo y antinomianismo.

Pese a su temprana adscripción por Swinburne a la "iglesia de los rebeldes", al documentado estudio de A.L. Morton *The Everlasting Gospel: A study of the Sources of William Blake* (1958) y a las alusiones realizadas por Hill, Erdman, Schorer o Davie, el influjo ejercido sobre Blake por la cultura disidente radical, y en particular por la tradición antinomiana, no fue apenas objeto de estudio detallado hasta la década de 1990. La razón fundamental de este hecho estriba en que los estudios sobre la religiosidad blakeana estaban dominados por las corrientes trascendentalistas, más interesadas en encontrar su herencia espiritual exclusivamente en la *Biblia* o en las tradiciones esotéricas. Baste señalar, por ejemplo, que la versión revisada de 1973 del fundamental *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake* (1965) de S. Foster Damon no incluía entrada alguna para las voces *Antinomianism* (ni siquiera mencionada en el Índice preparado por Morris Eaves) o *Dissenters*; y la única referencia a estos últimos aparecía bajo la voz "*Religion*", limitándose a constatar que "la Iglesia Anglicana ortodoxa estaba espiritualmente muerta (…), los disidentes se consideraban miembros de esta Iglesia, aunque apartados de ella"[63], para, tras una breve referencia a metodistas y cuáqueros, iniciar una larga disertación acerca de las influencias boehmistas, swedenborgianas, neoplatónicas, gnósticas, etc, ampliamente documentadas en todo el libro.

Conviene resaltar esta circunstancia porque, gracias a las investigaciones de Jon Mee y en particular al magistral trabajo de E.P. Thompson *Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law* (1993), los estudios sobre la relación de Blake con la cultura disidente y, en general, el entusiasmo religioso, se han multiplicado de tal modo que éste constituye probablemente el ámbito más estudiado por la crítica blakeana en la última década, quizá hasta límites que sobrepasarían las restricciones metodológicas aconsejadas por su inspirador. El libro de Thompson, en palabras de su autor, pretendía esencialmente la consecución de dos objetivos. En primer lugar, complementar los logros de David V. Erdman, cuyo *Blake: Prophet against Empire* había logrado "ubicar el pensamiento de Blake dentro del contexto político y cultural de su tiempo", mediante la introducción del "único elemento, a mi entender, ausente en su reconstrucción de Blake, el empuje de una tradición intelectual particular: el antinomianismo"; en segundo, llevar a cabo esta labor mediante la profundización en "los muchos sugestivos paralelismos entre la retórica e imaginería *ranter* y la de Blake"[64] aportados por Morton, así como el establecimiento de las vías por las que esa cultura había permanecido vigente hasta fines del

siglo XVIII. A ello cabría añadir un tercer objetivo, de importancia en absoluto inferior a los anteriores: mostrar que el recurso permanente a la "Tradición" academicista y esotérica invocada por Désirée Hirst, Kathleen Raine y "otros trabajos que intentan vincular a Blake al pensamiento boehmista, hermético, neoplatónico y cabalístico"[65] tendía, por una parte, a no tener en cuenta que la imaginación de Blake pudiera estar "suficientemente abastecida con imágenes de antiguos y extraños ritos y creencias religiosas por medio de fuentes secundarias más accesibles"[66], gracias en gran medida a su trabajo como grabador para la Sociedad de Anticuarios; y, por otra, ignoraba el hecho de que Blake se movía deliberamente entre dos tradiciones culturales, la popular y la académica, eligiendo y contrastando deliberamente elementos procedentes de ambas. Por consiguiente, concluía Thompson, aunque "la 'Tradición' de Raine parece, a primera vista, decir algunas de las cosas que Blake dice, en realidad lo dice de manera diferente" y, con la excepción de Boehme, carece del "filo radical de la expresión de Blake (...) y su consciente postura de hostilidad hacia el educado saber de las Escuelas, *incluyendo* las educadas especulaciones herméticas o neoplatónicas de la aristocracia y los profesionales acomodados"[67].

En todos estos campos, la obra de Thompson no sólo alcanzó plenamente sus fines sino que abrió vías extraordinariamente fecundas. Así, en su prefacio a la reimpresión de *Blake Books* (2000), G.E. Bentley no dudaba en considerarlo, junto a *Blake and the Idea of Book* de Joseph Viscomi, como "los libros de mayor importancia e influencia escritos sobre Blake en los últimos veinticinco años", y afirmaba que el historiador británico "ha encontrado la llave al pensamiento de Blake"; pues, si bien era sabido que el artista pertenecía a una familia de disidentes, su adscripción concreta permanecía indeterminada, por lo que el libro de Thompson "no sólo proporciona una respuesta muy convincente, sino que ayuda a clarificar la consistencia, hasta ahora oculta, de la obra de Blake"[68]. A este respecto, cabe señalar, si bien algunas tesis sugeridas hipotéticamente por Thompson -en concreto, según veremos, la filiación Muggletoniana de la familia de Blake- se han revelado inexactas a la luz de investigaciones posteriores, las afirmaciones de Bentley son esencialmente justas, y hoy resulta imposible concebir un estudio profundo de la obra blakeana que no tenga en cuenta los elementos antinomianos de su pensamiento. Sin embargo, el trabajo de Thompson tuvo asimismo un efecto indeseado por el autor, pues dio pie a la proliferación de obras que, en su búsqueda de esas raíces radicales, tienden a

interpretar los símbolos blakeanos en función de una oscura maraña de referencias antinomianas y anticuarias inmersas en la *underground culture* londinense de la época, lo que implica el recurso a un reduccionismo similar al característico de la escuela trascendentalista de la Gran Tradición y olvida la advertencia del propio Thompson acerca del peligro de convertir a Blake en un antinomiano más, sin tener en cuenta su absoluta originalidad creativa y sus importantes divergencias con ellos –en mi opinión mayores aún de lo que Thompson creía, sobre todo en su concepción de la naturaleza divina y el ámbito de la predestinación-. El antinomianismo, en suma, fue para Blake "no un lugar, sino una vía, un medio para romper con el saber y moral heredados y abrirse a nuevas formas de pensamiento"[69], y, parafraseando la afirmación del propio historiador británico respecto a la influencia de la tradición esotérica sobre Blake, cabría apuntar que, aunque éste parece a veces decir lo mismo que los antinomianos, en realidad lo dice de manera sumamente diferente, según intentaré mostrar mediante ejemplos concretos.

Una de las mayores dificultades a la hora de intentar clarificar la deuda de Blake con el entusiasmo religioso estriba en la imposibilidad de establecer límites fijos entre las distintas iglesias disidentes, y dentro de ellas entre las diversas tendencias antinomianas. Así, según señalábamos en el Apartado II.1.3.4, aunque en líneas generales los disidentes eran proclives al reformismo a fin de lograr la eliminación de la *Toleration Act* (1689), que los excluía del acceso a los cargos públicos y la enseñanza superior, sus actitudes políticas y religiosas eran muy variadas y cambiantes. A este respecto, las grandes iglesias, como Baptistas, Congregacionalistas y Presbiterianos, adoptaron posturas contrarias al radicalismo político y al entusiasmo religioso, y esta actitud terminó por prevalecer también entre los Cuáqueros, paulatinamente retirados del mundo en una suerte de quietismo político, y los Metodistas, cuyo fundador, John Wesley, tras recibir severas críticas por el clima "entusiástico" de sus mitines, no dudó en afirmar la imposibilidad de "deshacernos de nuestros pecados, que constituyen la fuente de toda calamidad (…) hasta que temamos a Dios y honremos al Rey"[70]. La actitud de Blake hacia estos grupos fue, de hecho, tan hostil como hacia la Iglesia Anglicana, y sus *Songs* (v. Apartado VI.3.2) parodian por igual las canciones del congregacionalista Isaac Watts y los himnos del metodista Charles Wesley, unidos por un similar tono moralizante. Que este antagonismo entre disidentes conservadores y "entusiastas" ha perdurado en el tiempo lo reflejan las palabras referidas a Blake por el renombrado poeta y crítico literario

de confesión baptista Donald Davie en *A Gathered Church. The Literature of the English Dissenting Interest, 1700-1930.* (1978), donde tras afirmar que la relación del artista con el *English Dissent* "es tortuosa y muy poco clara", considera –anticipándose por cierto a Thompson- que "el inconformismo que de manera efectiva afectó a Blake fue el de las sectas antinomianas y heréticas, los *ranters* y los *muggletonians*, quienes, según hoy sabemos, sobrevivieron de forma clandestina entre los artesanos y pequeños comerciantes de Londres". Sectarios que, si bien "atraen en la actualidad mucha devota y admirada atención", se limitaron, según Davie, a "expresar, apenas embozados por la terminología religiosa, su resentimiento sociopolítico y sus ambiciones; y, por lo que a su visión teológica se refiere, expresaron ideas que están más allá del desprecio"[71]. Por tanto, concluye, el caso de Blake no puede considerarse sino el de "un genio imaginativo nacido en un sustrato de experiencia religiosa demasiado superficial para sostenerlo", el contenido de cuyas *Songs*, aunque modeladas "en las formas estróficas, retóricas y métricas de Watts y Doddrigge (...) hubiera sido denunciado por ellos como opuesto al cristianismo"[72]. Lo que, no está de más apuntar, era precisamente la intención de Blake.

El sustrato en el que germinarían las ideas religiosas blakeanas, por tanto, debe buscarse expresamente en el terreno del "*enthusiasm*", término cuya etimología original de "poseído por Dios (*theos*)" sugiere ya la posibilidad de que, al hilo de la tradición protestante de la lectura personal de la Biblia, pudieran surgir en su seno las más variadas doctrinas e interpretaciones de la Divinidad. Es importante tener en cuenta que el entusiasmo, considerado por el informante W.H. Reid (v. nota II.3) como uno de los tres factores convergentes en el movimiento radical de 1790, fue objeto de duras críticas no sólo por la tradición conservadora de Locke y Burke, sino también por los propios dirigentes teóricos del reformismo: el grupo de librepensadores *infidels* encabezado por Price y Priestley y el editor Joseph Johnson, cuyo unitarismo deísta y racionalista había germinado en el ámbito intelectual de las Academias Disidentes, y que desde las páginas de la *Analytical Review* advirtieron reiteradamente contra el irracionalismo del "entusiasmo popular". A este respecto, afirmaciones como la vertida en una reciente traducción española de *El Matrimonio del Cielo y el Infierno* acerca de que Blake se sintió inclinado a "un radicalismo dentro de la línea de los viejos herejes unitarios, de entre los que Isaac Newton antaño fuera un miembro destacado, y que en aquel momento contaba con colaboradores de la talla de Joseph Priestley (...) así que el joven Blake se unió a la tradición subterránea de los *diggers* y los *ranters*"[73],

pueden llegar a generar confusión. Al margen de sus divergencias políticas, el unitarismo de Newton y Priestley se caracterizaba por su antitrinitarismo (compartido por Locke) y por la negación de la divinidad de Jesús –"a los ojos de Newton, adorar a Cristo como un Dios era una idolatría (...) el pecado capital"[74]- en favor del énfasis en un creador trascendente, garante de la racionalidad física y moral del mundo; mientras que, en abierta oposición, las convicciones "unitarias" de *ranters* y *diggers*, al igual que el difuso antinomianismo de fines del XVIII, presentaban un marcado cristocentrismo centrado en la figura de Jesús y la primacía de la fe sobre la razón. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que las pequeñas sectas disidentes de corte antinomiano, entre las que cabe destacar a los Muggletonianos, los llamados Metodistas irregulares (disconformes con la ortodoxia wesleyana), la Iglesia de Cristo, los seguidores de profetas como Joanna Southcott y Richard Brothers, e incluso en ciertos aspectos los Hermanos Moravos, las diversas agrupaciones boehmistas (*behemenists*) o influidas por ellas –Filadelfos-, y los swedenborgianos de la Iglesia de la Nueva Jerusalén, carecían de un credo rígido y sus miembros cambiaban con frecuencia de congregación en busca de renovación espiritual, por lo que a menudo es difícil establecer distinciones entre las enseñanzas de unos y otros. En rigor, pues, más que de congregaciones antinomianas cabe hablar de diversas tendencias antinomianas, cuyas formas más radicales, que intentaremos sintetizar a continuación, fueron asumidas y reinterpretadas por Blake a partir de diversas fuentes.

IV.2.2.2. Blake y el antinomianismo.

> "*El Ángel (...) respondió: ¿Acaso Jesucristo no sancionó la ley de los diez mandamientos, y no son todos los demas hombres sólo necios, pecadores y naderías?*
> *El diablo contestó: Si Jesucristo es el más grande de los hombres, deberías amarlo en el más alto grado (...). Ahora escucha cómo sancionó la ley de los diez mandamientos: ¿Acaso no se mofó del sábado, y por tanto del Dios del sábado? (...). Te digo que no hay virtud alguna sin romper estos diez mandamientos. Jesús fue todo él virtud, y actuó movido por impulsos, no por reglas.*"
>
> William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*[75].

"*Cristo murió como un incrédulo.*"

William Blake, *Annotations to Watson*[76].

El término "antinomianismo" o "antinomismo" (forjado a partir del griego, de *anti*, en contra; y *nomos*, ley) posee escasa tradición en el ámbito hispano, hasta el punto de que no aparece recogido en el Diccionario de la Real Academia[77]. Su origen se remonta a Lutero, que lo empleó contra Agricola, y deriva de una interpretación radical de diversas afirmaciones en las Cartas Paulinas acerca de la justificación por la fe y la gracia divina, que podrían entenderse como indicadoras de que los cristianos, elegidos por Dios para la salvación, se encontraban liberados de los preceptos de la ley moral:

"Porque es evidente que por la ley nadie es justificado ante Dios, ya que el justo por la fe vivirá: y la ley no procede de la fe (…). Cristo nos rescató de la maldición de la ley.

Antes de que viniera la fe, estábamos encerrados bajo la custodia de la ley, en espera de la fe que había de revelarse. Así pues, la ley nos sirvió de ayo hasta llevarnos a Cristo, para que fuéramos justicados por la fe. Pero una vez que ha venido la fe, ya no estamos bajo el ayo" (*Gálatas*, 3, 11-13 y 23-25)[78].

"Así pues, ahora ya no pesa ninguna condena sobre quienes están en Cristo Jesús. Porque la ley del Espíritu, dador de la vida en Cristo Jesús, me liberó de la ley del pecado y de la muerte" (*Romanos*, 8, 1-2)[79].

En realidad, aun cuando no es mi propósito entrar en disquisiciones teológicas, para ser justos con san Pablo hay que señalar que la interpretación antinomiana de estas cartas es puramente voluntarista, ya que ignora su contexto histórico -disipar las dudas de los cristianos gentiles respecto a su incumplimiento del rigorismo mosaico- y las reiteradas afirmaciones del apóstol acerca de que todo ello no anula la ley: "Entonces, ¿anulamos la ley por la fe? ¡Ni pensarlo! Al contrario, le damos a la ley su propio valor" (…) "De modo que la ley es ciertamente justa y santa; y santo y justo y bueno es el mandamiento" (*Romanos*, 3, 31 y 5, 12)[80]. Precisamente por ello, las dos formas moderadas de antinomianismo más extendidas en la Inglaterra del XVIII provenían de las discusiones en torno a la

Carta a los Romanos desarrolladas por el protestantismo germano en el siglo XVI: la noción calvinista, que equiparaba ese supuesto antinomianismo a la predestinación, pero concluía que, en rigor, si una persona llevaba una vida escandalosa ello implicaba que no era un auténtico elegido; y la interpretación desarrollada por Lutero en su *Comentario a la Carta a los Romanos*, donde se intentaba compaginar la idea de que el creyente está "teológicamente" liberado de la ley por Dios con el hecho de que esa misma elección implicaba que el justo cumpliría dicha ley: "Porque nadie es considerado justo, excepto el que cumple la Ley con sus actos. Y así el Apóstol intenta concluir que lejos de Cristo nadie es justo y nadie cumple la ley (…) únicamente los que tienen la gracia"[81]. Esta última visión del antinomianismo, asimilable dentro de la doctrina de la jerarquización natural de la sociedad, era la común entre la Iglesia Anglicana, que por tanto rechazaba cualquier intento por parte de sus miembros de eludir los rituales oficiales arguyendo la doctrina de la justificación por la fe y la gracia.

La forma más radical de antinomianismo, no obstante, iba mucho más allá de dicha doctrina, pues en ella, señala Thompson, "los Diez Mandamientos y la Ley de Jesús se oponen directamente: el primero es un código de represión y prohibición, el segundo un evangelio de perdón y amor. Podrían haber surgido de la mente de dioses opuestos. Y si esto se une (…) al radicalismo político y la perspectiva de los oprimidos, entonces la doctrina adquiere renovada fuerza, pues la Ley moral es *su* Ley, la ley de '*Dios, su Sacerdote, y su Rey/ que erigen un cielo de nuestra miseria*', mientras que el Evangelio es la afirmación, proclamada frente a todas las Escuelas y las Ortodoxias, de la verdad de los puros de corazón y los oprimidos"[82]. Esta era, en definitiva, la forma de antinomianismo surgida entre los *ranters* y otras facciones radicales de los *levellers* en el siglo XVII, y en ella se inscribe la figura de Blake, quien, como hemos visto, opuso reiteradamente el Evangelio al Decálogo, y recogió además diversas oposiciones simbólicas comunes entre los grupos antinomianos: el enfrentamiento entre los sacerdotes y los santos, la reivindicación de las energías sexuales encarnadas por la serpiente frente al Adán sumiso que acepta su expulsión del paraíso, etc. El radicalismo antinomiano de Blake, por otra parte, fue constante a lo largo de toda su obra, desde las dos citas que encabezan este apartado (correspondientes respectivamente a 1790 y 1798) a la proclamación explícita de ese antinomianismo, según veremos, en *The Everlasting Gospel* (h. 1815-20), o la imprecación de Los a sus hijos en *Jerusalem* para abatir todas las formas rituales de las Iglesias establecidas:

"… arrojad su cáliz,
su pan, su altar, su incienso y su juramento:
su matrimonio, su bautismo, su entierro y su consagración"[83]

Los medios por lo que este antinomianismo llegó a Blake han dado lugar a numerosas discusiones. Aunque bautizado y casado en el rito anglicano, Blake, al igual que sus padres y hermanos, fue enterrado en el cementerio disidente de Bunhill Fields, lo que, unido a las renuentes noticias de Gilchrist y sus informantes acerca de los orígenes disidentes de Blake, ha permitido aventurar las más diversas teorías. En cualquier caso, la hipótesis de Thompson acerca de que la familia de su madre pudo provenir de la secta Muggletoniana se considera hoy descartada gracias a los trabajos de Keri Davies, cuyas exhaustivas investigaciones le permitieron concluir que "no hay pruebas que conecten a Blake directamente con seguidores conocidos de Lodowicke Muggleton", mientras que los datos sugieren que los padres de Blake "o bien eran miembros de la Iglesia de Inglaterra en la fecha de su matrimonio y evolucionaron al inconformismo religioso durante la infancia de William, o bien eran disidentes de alguna congregación moderada (quizá Moravos, quizá Metodistas)"[84]. Esta discusión no posee, en mi opinión, excesiva importancia, pues Blake no fue de hecho hombre de escuela o secta alguna, y, de igual manera que amplió sus lecturas a obras filosóficas y mitográficas proviniendo de una familia carente de formación intelectual, pudo obtener con facilidad sus conocimientos sobre el antinomianismo, cuyas doctrinas flotaban en el ambiente de la época, de las más diversas fuentes, ya por su trato con sectas que compartían algunos de sus principios, como los Hermanos Moravos, los Metodistas Irregulares (equiparados peyorativamente a los *ranters*) y los propios Muggletonianos, o por su lectura de las numerosas recopilaciones de textos de los *ranters* y otras facciones radicales de los *levellers* publicadas durante las décadas de 1780 y 1790[85]. En realidad, dado el profundo individualismo de Blake y su aborrecimiento de cualquier noción de predestinación o elección, considero poco probable que sintiera especial atracción por ninguna de las congregaciones de su tiempo. A este respecto, aunque Thompson insistió en que el antinomianismo no implicaba la creencia en la predestinación, pues algunos de sus seguidores consideraban que la "gracia divina" (*free grace*) se había extendido a toda la humanidad, y en que "a medida que avanza el siglo XVIII, cualquier conexión necesaria entre la doctrina calvinista de la

elección y las posturas antinomianas desaparece"[86], lo cierto es que la lectura directa de los textos no refuerza dicha impresión. Así, por ejemplo, entre los Hermanos Moravos, establecidos en Inglaterra desde 1742, se difundían regularmente los sermones de su fundador, el conde alemán Zizendorff, entre ellos el "leído en Herrnhut el 14 de abril de 1760, relativo al principio que consideraba fundamental en el cristianismo: 'la preocupación primaria e individual no ya de que el Salvador sea conocido personalmente entre nosotros y que la congregación mantenga sus ojos fijos en Su Persona, sino también de que Él pueda sentir el gozo de establecer sus lazos con cada Individuo particular'. Tal relación personal, argumentaba, era posible sólo para aquellas personas especialmente adecuadas para la vida comunal forma de vida comunal de la Hermandad, quienes de hecho estaban predestinadas a ello"[87]. En cuanto a los Muggletonianos, fundados "bajo mandato divino" en 1652 por Lodowick Muggleton y su primo John Reeve como una escisión de los *ranters*, Thompson apoyaba su supuesta influencia sobre Blake tanto en su hipotética filiación familiar como en su defensa de la liberación sexual y oposición al predestinacianismo. Sin embargo, basta leer la introducción al más difundido escrito de este grupo religioso, la recopilación *Divine Songs of the Muggletonians* –donde no aparece mención explícita alguna a la sexualidad-, para comprobar que en el simbolismo muggletoniano los "santos" elegidos en absoluto abarcaban al conjunto de la humanidad oprimida, y que la idea de predestinación, aborrecida por Blake, permanecía claramente latente en sus enseñanzas:

"Aquellos santos que vivieron antes de la venida de Cristo, cantaron la canción de Moisés, es decir, que Cristo vendría de acuerdo con su promesa; y los santos posteriores a la venida de Cristo cantan la canción nueva, esto es, que Cristo ha venido. Estas canciones son fruto de la fe espiritual desbordante en los corazones de los amados de Dios, que son sus recipientes elegidos, preparados en este mundo para encontrarse con él en el fin de los días y desde entonces vivir con él para siempre. Mediante ellas los santos dejan brotar la felicidad de sus corazones, el agradecimiento del alma a Dios por su gran misericordia, pues él ha sufrido la muerte para redimirlos de su muerte eterna, y ha enviado a sus profetas para asegurarles que así será (...). Esta profecía se vio culminada cuando Dios eligió a John Reeve y Lodowick Muggleton para declarar este secreto al hombre: que Cristo es el único Dios, y que ellos eran los últimos profetas que deberían hablar o escribir en su nombre y mandato, mientras el mundo durase. Entonces este mismo Jesús descenderá del cielo, con sus santos ángeles, para poner fin a todo

tiempo, y recogerá sus gemas, recolectándolas de la tumba sobre la que ha triunfado. Entonces recogerá y recolectará su cosecha de trigo, y quemará con fuego inextinguible las cizañas, por su maldad hacia él. Entonces los santos y electos de Dios se regocijarán y cantarán en el coro celestial las alabanzas de su más gloriosa majestad, el Rey del cielo, en plenitud de gozo…"[88].

La lectura de estas líneas no deja dudas, a mi entender, sobre la aceptación por los Muggletonianos de la doctrina de la predestinación, implícita en las repetidas referencias a los "electos de Dios" y el castigo a la "cizaña". Pero una lectura algo más detallada de estos textos y otros similares frecuentes entre las congregaciones inconformistas radicales, permite además distinguir otras dos claras diferencias entre sus doctrinas y el pensamiento de Blake. La primera de ellas es el hecho de que la noción "cristocéntrica" predominante en estos grupos rara vez puede considerarse humanista en sentido estricto: pues, por mucho que se denomine "hombre" a Jesús, siempre se mantiene la noción de Cristo como una entidad trascendente, definida en oposición al rigorismo mosaico pero igualmente "providente", que actúa externamente sobre los hombres para llevarlos a un cielo extático donde cantarán las alabanzas de su señor, el "rey del cielo". La actitud humana ante Cristo es así definida como pasiva y deferente: los electos reciben Su gracia y logran una salvación que consistirá en la eterna contemplación de Su gloria. Estos Santos, pues, aunque opuestos a los Sacerdotes, son en definitiva tan pasivos como ellos. En la religiosidad blakeana, por el contrario, no cabe tal pasividad, pues el principio divino está inserto en la propia naturaleza humana, y la liberación consiste precisamente en "sacarlo a la luz" por medio de la Divina Imaginación y mantenerlo en una constante actividad y diálogo "*entre hombre /y hombre, en las grandes guerras de Eternidad, en la furia de la Inspiración Poética*" (v. nota IV.45). Nada de esto aparece en las *Divine Songs* de los Muggletonianos, donde la mente humana se limita a extasiarse ante la visión del Señor de los cielos, cuyas "regia voluntad" y gracia son las únicas garantes de la salvación eterna:

"Cuando él por su regia voluntad elija
aquellos a quienes de la muerte librará,
(…)
qué alegrías a mi alma aparecerán

cuando esa gloriosa voz escuche.
Él hablará desde su trono en las alturas:
'ven, goza ahora del reino, amado mío'.
(…)
Pueda yo morar con él en el cielo
en la pureza de la eternidad sin fin.

No creo en otro Dios
sino en el Dios de Muggleton y Reeve.
Tal es el hombre Jesús Cristo, rey del cielo,
toda gloria y alabanza le sean dadas."[89]

Frente a esta actitud pasiva de los "santos" muggletonianos, extensible a la consideración general que las congregaciones entusiastas poseían de la Revelación como un don externo, en Blake los santos, al igual que todas las "*formas humanas vivientes*" en su mismidad y particularidad imperecederas ("*su individualidad e imagen eternas nunca mueren*"[90]), forman parte del propio Salvador, la Imaginación Humana, como se señala en *A Vision of the Last Judgment*:

"*Todas las Cosas, en sus formas Eternas, están comprendidas en el cuerpo divino del Salvador, la Viña Verdadera de la Eternidad, la Imaginación Humana, que se me apareció como si viniera al Juicio entre sus Santos, desechando lo temporal a fin de que pueda establecerse lo Eterno.*"[91]

El énfasis en esta frase –a menudo malinterpretada por una errónea visión de las concepciones blakeanas de la eternidad- debe situarse en la inmanencia de la acción salvífica, pues ésta proviene de la propia Imaginación Humana. Por ello, la actitud de los Zoas blakeanos es siempre la de la búsqueda interior de su unidad perdida mediante la acción creativa, a diferencia del mero recibimiento pasivo de una gracia que en el contexto del entusiasmo, aun cuando se defina como "iluminación interna" (*inner light*) según la terminología popularizada por los cuáqueros, proviene siempre de una fuente "superior" al hombre.

Directamente relacionada con el rechazo a la predestinación y la negación de una gracia externa aparece la tercera diferencia esencial entre Blake y el antinomianismo entusiasta: la aceptación por el poeta de la posibilidad de diferentes visiones, que, de hecho, se extienden asimismo a la Eternidad, pues, recordémoslo, ésta no es un "fin" estático, sino un proceso interminable de "*lucha espiritual*" marcado por el diálogo, la confrontación y la renovación imaginativa: "*el Juicio final comienza y su Visión es contemplada por el Ojo Imaginativo de cada uno de acuerdo con el estado en que se encuentra*" (…) "*Yo lo he representado según lo he visto, pero a gente diferente se le aparecería de forma diferente*"[92]. A este respecto, el planteamiento de Blake acerca de la vida ultraterrena no se limita, como el antinomianismo, a rechazar ciertos aspectos de la escatología bíblica, sino que, según vimos, cuestiona incluso la noción tradicional de esa existencia ultraterrena como un engaño de la clase sacerdotal, lo que, en palabras de Jon Mee, "indica uno de esos puntos donde la retórica de Blake va más allá del entusiasmo y se mueve entre los modelos del escepticismo radical"[93]. De hecho, Blake llega a introducir la voz de ese escepticismo entre las dudas que asedian a Jerusalén, la emanación de Albión, en un pasaje donde, significativamente, se reitera la identificación entre el Salvador y la Imaginación Humana, en cuyo seno "despierta" la llama divina, contrapuesta de manera explícita a la deshumanización provocada por la Revolución Industrial:

"Oh Señor y Salvador(…)
¿Estás vivo, y vives para siempre? ¿O sólo eres
una sombra engañosa, un pensamiento carente de vida?
Babilonia se burla afirmando que no hay Dios ni Hijo de Dios,
que tú, oh Humana Imaginación, oh Cuerpo Divino, eres sólo
una ilusión. Pero yo te reconozco, oh Señor,
cuando despiertas en mis cansados ojos,
incluso en este calabozo y esta férrea factoría"[94].

En la estructura imaginativa blakeana, en suma, las creencias religiosas se hallan sometidas a una continua dialéctica de oposición de contrarios. Así, señala Robert Ryan, para Blake "la creencia es

esencial, pero las creencias son sospechosas (…) pues una creencia concreta sostenida firmemente por el espíritu puede inhibir la propia libertad imaginativa"; por tanto, la experiencia de la fe –o, en términos blakeanos, la creencia en el carácter divino y eterno de la Imaginación Humana- debe ser continuamente contrastada por la experiencia de la duda, ya que "el escepticismo radical puede constituir un escudo imprescindible (…) a la hora de enfrentarse con el poder ominoso de la religión organizada"[95].

El origen del antinomianismo blakeano no debe por tanto buscarse en las sofisticadas Cartas Paulinas o en las diversas argumentaciones teológicas elaboradas en torno a ellas, sino en su reinterpretación del enigmático contexto profético y visionario del *Apocalipsis*, 14, 6, cuyo "evangelio eterno" (*everlasting gospel*) no se restringe a la exaltación de una iglesia, congregación o grupo de elegidos, sino que es anunciado a "los moradores de la tierra, a toda nación, y tribu y lengua y pueblo"[96]. A este evangelio eterno dedicó Blake uno de sus más claros y airados escritos, *The Everlasting Gospel* (h. 1815-1820), que, por si sólo, invalida todas las versiones acerca de la supuesta pérdida de radicalidad religiosa en sus años de madurez, y, mediante un empleo sutil del perspectivismo que alterna su propia voz con el contraste entre la visión de Jesús y la de los adoradores del colérico Jehová, muestra sin ambages su permanente repudio de la tradición teocrática al tiempo que expresa una vibrante reivindicación de la sexualidad:

"*¿Fue Jesús humilde,*
o dio alguna prueba de humildad?
(…)
Cuando se humilló ante Dios
descendió el cruel castigo:
Si te humillas, me humillas.
También tú moras en la eternidad.
Eres un hombre, Dios no es más,
aprende a adorar tu propia humanidad.
Pues éste es mi espíritu de vida,
Despierta, levántate a la lucha espiritual.

(…)

¿Fue Jesús casto, o dio

lección alguna de castidad?

(…)

¿Qué dijo entonces la voz de Jesús?

El Bien y el Mal ya no existen.

Trompetas del Sinaí, detened vuestro estruendo.

Cesa de escribir, Dedo de Dios.

Según tu visión, los Cielos no está limpios.

Tú, y sólo tú, eres bueno;

ni siquiera puede el pecador arrojar una piedra.

Pero ser sólo bueno es ser

un diablo, o bien un Fariseo.

(…)

Que pudieran llamar vergüenza y pecado

al templo del amor donde Dios yace,

y ocultar en secreta urna

la Divina Desnudez humana

(…) esto fue mi pecado.

(…)

Pero él cura al sordo, al mudo, al ciego.

A quienes Dios ha afligido con designios secretos

él los consuela y los cura y los llama: Amigos.

(…)

Si el cristianismo fuera la Virtud Moral

las pretensiones de Cristo serían pura vanidad.

El Cristiano moral es la causa

del incrédulo y de sus Leyes."[97]

Blake, en definitiva, según hemos visto en capitulos anteriores, compartía con el antinomianismo su rechazo a todas las leyes represoras penales y religiosas ("*Las prisiones están construidas con las piedras de la Ley, los burdeles con los ladrillos de la Religión*"; "*Todas las leyes penales persiguen la Transgresión, y por tanto suponen crueldad y exterminio. Las leyes de los judíos (ceremoniales y reales) fueron los más infames y opresivos códigos humanos*") y su creencia en la religión del Evangelio como opuesta a la mosaica:

"*La visión de Cristo que tu ves*
es la mayor enemiga de mi Visión.
(…)
Tus puertas del Cielo son mis entradas al Infierno.
(…)
Ambos leemos la Biblia día y noche.
Pero tú lees negro donde yo leo blanco."[98]

Sin embargo, la extraordinaria vitalidad y el rechazo a toda Providencia ("*designios secretos*") patente en los pasajes precedentes, asi como su oposición entre el Señor trascendente y la humanidad divina, van más allá de lo que entusiasta o antinomiano alguno se hubiera permitido. Por otra parte, aun cuando este texto revela la persistencia del radicalismo blakeano, conviene no olvidar que Blake nunca consideró grabarlo, seguramente por la imposibilidad de precisar en tan pocas líneas la complejidad de esa "*lucha espiritual*" que, en sus libros proféticos, se va a situar decididamente dentro de la Imaginación Humana en el marco de un continuo desgarramiento y oposición de ideas. *The Everlasting Gospel*, en su pristina radicalidad, no deja de ser la expresión sincera de unas convicciones personales, pero no aquella "visión imaginativa" que, según la entendía Blake, debía dar cuenta de los distintos estados y contradicciones del espíritu y la sociedad humanas. Blake, por último, compartía con antinomianos y entusiastas la reivindicación de las palabras de San Juan: "Quien ha nacido de Dios no peca, porque su germen permanece en él; y no puede pecar, porque ha nacido de Dios" (1 *Juan*, 3, 9[99]). Pero su Dios era un Dios diferente, equiparado a la propia humanidad, que, en cuanto divina, no podía pecar, pero sí errar; por tanto, recuperar el poder divino de la Imaginación Humana no sólo implicaba una "lucha espiritual"

eterna y dinámica, reflejada en la actividad frenética de los Zoas, sino también el desvelamiento de esos errores y el reconocimiento de las tendencias contrapuestas del espíritu humano. Tales convicciones determinarían asimismo su especial concepción de la visión profética que, si reivindicó junto a los entusiastas frente al ataque del deísmo y el teísmo, adquirirá en su obra un carácter absolutamente diferente.

IV.2.2.3 El concepto de vision profética en el entusiasmo y la crítica ilustrada, y su reelaboración por Blake.

"*Un Profeta es un visionario, no un dictador arbitrario.*"

William Blake, *Annotations to Watson*[100].

"Pienso que un hombre puede ser feliz en este mundo. Y sé que este mundo es un mundo de Imaginación y Visión."

William Blake, Carta al Dr. Trusler, 1799[101].

Más allá de la utilización de símbolos de origen antinomiano en su propia y casi desconocida obra, los elementos que determinaron la definición de Blake por sus contemporáneos como un "entusiasta" religioso fueron su reiterada reivindicación de la capacidad de contemplar visiones -argumento empleado también a menudo en favor de su trascendentalismo-, y, en directa vinculación con ello, la denominación de sus poemas desde mediados de la década de 1790 como "profecías".

A fin de comprender adecuadamente la elección por Blake de la visión profética como vehículo de su obra, es importante tener en cuenta que la reivindicación popular de aquélla se hallaba estrechamente vinculada a la herencia de las sectas más radicales de los *levellers* y su oposición a la alianza Iglesia-Estado, por lo que había sido políticamente perseguida desde los tiempos de la Restauración. Así, señala Keith Thomas en su influyente estudio *Religion and the Decline of Magic* (1971): "la proclama de inspiración divina servía de acompañamiento a las políticas radicales (...) y la abrumadora mayoría de quienes reclamaban la inspiración divina como fuente de sus doctrinas buscaban autoridad para su programa político o social. Esta asociación de profecía y radicalismo no era ninguna

novedad (...) pero alcanzó máximo desarrollo durante el Interregno, cuando se hicieron públicas todo tipo de profecías. Las predicciones podían provenir tanto de niños como de ancianos en su lecho de muerte; algunos sectarios afirmaban haber sido visitados personalmente por Cristo, y otros que habían recibido sus revelaciones de los ángeles"[102]. Como consecuencia, "la difusión de la profecía fue duramente atacada a raíz de la Restauración, el retorno de la Iglesia Anglicana y la persecución de las sectas disidentes"[103]. En este contexto de búsqueda de la estabilidad social tuvo un papel relevante, una vez más, John Locke, que en la cuarta edición de su *Essay on Human Understanding* incluyó un nuevo Capítulo, IV.XIX, dedicado expresamente a la condena del entusiasmo, cuya supuesta iluminación, basada en la "firmeza de persuasión" (*firmness of perswasion*), consideraba fruto "no de la Razón ni la Divina Revelación, sino de las nociones de un cerebro acalorado o presuntuoso"[104], considerándolo opuesto al criterio de Revelación divina inspirado en el respeto a las leyes naturales y sociales impuestas por el Dios providente:

"16. En todo lo dicho estoy lejos de negar que Dios pueda iluminar, o que en ocasiones lo haga, las mentes de los hombres en la comprensión de ciertas verdades o para inducirlos a realizar buenas acciones, mediante el influjo y asistencia del Espíritu Santo y sin que ello se vea acompañado por signo extraordinario alguno. Pero en tales casos poseemos también la Razón y la Escritura, reglas infalibles para saber si provienen de DIOS o no. Cuando la verdad abrazada concuerda con la *Revelación* en la palabra escrita de DIOS, o la acción se muestra conforme con los dictados de la recta *Razón* y de la Sagrada Escritura, podemos tener la seguridad de que no corremos ningún riesgo en considerarlos de origen divino: pues, aun cuando quizá no constituya una revelación inmediata de DIOS que opere de manera extraordinaria en nuestras mentes (*minds*), podemos estar seguros de su verdad por la garantía que su revelación nos ha dado. Pero no es la fuerza de nuestra persuasión privada e interior la que puede darnos la seguridad de que constituyen una luz o un impulso procedentes del Cielo. Nada puede hacerlo sino la palabra escrita de DIOS, externa a nosotros, o aquella norma de la razón común a todos los hombres. Donde la Razón o la Escritura muestren expreso acuerdo con alguna acción o acto, podemos recibirlos como procedentes de la autoridad divina; pero la fuerza de nuestras persuasiones no puede darles ese sello"[105].

Las palabras de Locke, que serían refutadas expresamente por Blake en *The Marriage*, constituyen un claro ejemplo de la concepción que la clase dominante poseía de las profecías y las visiones inspiradas: por un lado, se aceptaba sin discusión el carácter revelado de las profecías bíblicas, cuya interpretación tradicional constituía el fundamento de la doctrina de la jerarquización natural de la sociedad y, en consecuencia, se consideraban acordes al concepto de razón; por otro, en nombre de esas mismas Escrituras y de la "recta razón" se rechazaba enérgicamente la existencia de nuevas visiones proféticas, especialmente si provenían del pueblo, pues ello atentaba directamente contra la estratificación clasista. De hecho, pese a la tradición protestante de la libre lectura de la *Biblia*, no sólo se consideraba peligrosa la reivindicación de la capacidad profética, sino también la interpretación popular de las antiguas profecías, especialmente si se llevaba a cabo en nombre de tradiciones milenaristas de raigambre joaquinita asociadas a la idea de la igualdad social. Conviene precisar, en este sentido, que dicha interpretación podía ser admitida, aunque por lo general no estimulada, mientras se mantuviera en el terreno de la élite intelectual. Buen ejemplo de ello es *Sir* Isaac Newton, que en el único de sus muchos escritos de interpretación profética publicado en vida, *Observations upon the Prophecies of Daniel and the Apocalypse of Saint John* (1733), enfatizaba, sobre la base de la aseveración divina a Daniel de que "estas palabras están cerradas y selladas hasta el tiempo del fin (...) ningún impío comprenderá; los sabios, en cambio, comprenderán" (*Daniel*, 12, 9-10), la locura de aquellos intérpretes que osaban "predecir tiempos y hechos a partir de esta profecía, como si Dios los hubiera hecho profetas"[106], y añadía que, hasta que se produjeran las señales del Apocalipsis predichas por los antiguos profetas, "debemos contentarnos con interpretar lo que ya se ha cumplido"[107]. El propio Newton, consciente de los recelos que podía despertar su antitrinitarismo, prefirió guardar para sí sus exégesis bíblicas, y rehusó efectuar cálculo alguno acerca de la llegada del Milenio, a fin de que no pudiera emplearse para justificar convulsiones sociales[108].

Sin embargo, pese a los esfuerzos del gobierno y la Iglesia Anglicana por eliminar las visiones proféticas, éstas se mantuvieron como una constante dentro de la cultura popular a lo largo del siglo XVIII, y desde 1780 se convirtieron en un vehículo característico para la expresión de ideas políticas radicales en diversos ámbitos. Muestra de ello fueron la aparición de nuevos profetas como Mary Shipton, Richard Brothers y Joanna Southcott, la proliferación de panfletos relacionando el Milenio con la caída de

la monarquía francesa, y la frecuente utilización de un lenguaje profético folclórico en las cartas amenazadoras anónimas, ejemplificado por este panfleto rimado clavado en la puerta de la iglesia de una aldea de Suffolk en 1800: "El primero que mezcle el grano perderá la cabeza,/ pues vuestra intención es matarnos de hambre./ Pero el Señor ha... tanto nuestro Valor/ que antes de morir lucharemos hasta la muerte./ Porque pobres contra ricos en todo el territorio/ conquistarán a los ricos y los tendrán en su Poder./ Por tanto arrepentíos de vuestros pecados no lo toméis a mal/ es vuestra Crueldad la causa de todo esto./ El día ha sido señalado en que veréis/ que los pobres compartirán todo esto."[109].

Sabedores de que el estilo profético era singularmente atractivo al pueblo, y de que, como había apuntado ya en 1739 William Temple, la "máxima del Populacho" era "que Adán no hizo Testamento, que son hijos suyos y que deben participar de las posesiones de su Padre"[110], algunos de los intelectuales defensores de la Revolución Francesa no dudaron en adoptar en ocasiones un lenguaje de resonancias milenaristas. Entre ellos se encontraban radicales como Thomas Spence, autoproclamado, según ya apuntamos, "abogado de la desheredada semilla de Adán", pero también los unitarios Joseph Priestley y Richard Price, quienes, si bien opuestos por su optimismo racionalista al recurso de la violencia y críticos en general del entusiasmo, apuntaron que "mediante la destrucción del papado en Francia, la Revolución Francesa constituía un signo (...) de que los días finales de la tiranía sobre la Tierra se estaban aproximando"[111]. No es de extrañar, por tanto, que todo este fervor visionario y profético fuera considerado una amenaza a la jerarquización social, y que las críticas al entusiasmo efectuadas por Locke se vieran refrendadas por sus herederos ideológicos. La afirmación por el entusiasmo de que las verdades espirituales podían ser accesibles a todos se consideraba un atentado contra el oden social, como resulta patente, por ejemplo, en las agrias reconvenciones del Dr. Johnson a propósito de una joven dama convertida al cuaquerismo: "Es una mozuela odiosa. Resulta imposible que poseyera convicción propia alguna acerca de su deber de cambiar de religión, el más importante de todos los asuntos (...). No sabía más acerca de la Iglesia que abandonó ni de aquélla a la que se entregó de lo que podía conocer acerca de las diferencias entre los sistemas copernicano y ptolemaico (...) ni podía entender el Nuevo Testamento, el libro más difícil del mundo, que requiere toda una vida de estudio (...). No deberíamos (...) abandonar la religión en la que hemos sido educados. Esa es la religión que te ha sido dada, la religión en la que, cabría decir, la Providencia te ha emplazado. Si vives conscientemente

dentro de esa religión, puedes sentirte seguro. Pero el error es siempre peligroso, y desde luego cometes un error cuando eliges una religión por ti mismo"[112]. La negación por Johnson del valor de la reflexión personal del ciudadano medio acerca de la religión, y su convicción (v. notas II. 64-65 y 86) de que la desigualdad social era precisa para permitir el progreso del saber y la existencia de intelectuales ociosos (quienes, cabe suponer, podían dedicar su vida, si les placía, al estudio del Evangelio), resultan plenamente coherentes con las celebres descalificaciones efectuadas por el mismo autor en su *Dictionary* tanto del *Enthusiasm* –"vana creencia en una revelación privada; vana confianza en la comunicación y el favor divinos"- como del *enthusiast* –"aquél que imagina vanamente una revelación privada"[113]-, que incluían significativamente como respectivas glosas las críticas lockeanas en el *Essay*. Su buen amigo Edmund Burke, en fin, tampoco desaprovechó la oportunidad de zaherir a un tiempo a entusiastas y reformadores en sus *Reflections*, donde sistemáticamente asoció la retórica de Richard Price y los defensores de la Revolución Francesa con el arrebato profético más descabellado: "Por mi parte, considero ese sermón como la declaración publica de un hombre estrechamente vinculado a caballeros literarios y filósofos intrigantes; a teólogos políticos, y políticos teológicos, tanto en nuestro país como en el extranjero. Y no ignoro que lo consideran una especie de oráculo, sin duda porque, con las mejores intenciones del mundo, se entrega de manera natural a la *filípica*, y entona su canto profético al unísono con los propósitos de aquéllos"[114].

No era Blake, está claro, el único pensador de su tiempo consciente de que "*religión y política son una misma cosa*"; pero él, a diferencia por ejemplo de Thomas Paine, lo era además de que el lenguaje y el arte forman parte de ese mismo *continuum* ideológico y de que, por tanto, rechazar la ideología de Johnson y Burke exigía asimismo subvertir sus convenciones estéticas, de igual manera que no era posible luchar contra el racionalismo mecanicista empleando su misma gramática. Es en este contexto de apoyo a una cultura plebeya sometida a continuos ataques y de rechazo a la tradición elitista y culta de Burke, Johnson y Reynolds, pues, donde debe situarse la elección por Blake de la profecía como vehículo de su arte. Para él, desde luego, el profeta era, según apuntara Mark Schorer, "el poeta visionario que, por medio de sus sentidos expandidos, percibe los principios o caracteres eternos de la vida humana, las bases vivientes de la creencia, el mito; mientras que el filósofo es el sacerdote que, por medio de sus sentidos cerrados y su razón, abstrae y objetiviza esos principios y los reduce a un

dogma"[115]; pero también era el encargado de transmitir a sus contemporáneos esos principios, y ello sólo podía llevarse a cabo adoptando formas poéticas cercanas al imaginario colectivo popular.

La determinación de las vinculaciones existentes entre la estrategia mitográfica de Blake y su "humanización de lo sublime", que serán objeto de especial atención en el Capítulo V, nos permitirá anudar los diversos hilos temáticos que venimos desarrollando y fundamentar, mediante el estudio evolutivo de su obra en los Capítulos VI y VII, los principios estéticos que guiaron su reelaboración del concepto de profecía y su creación de una nueva forma de mito, abierta e indeterminada, concebida, según explicitaremos en nuestras Conclusiones, como único vehículo posible de transformación individual y social. Es importante, no obstante, a la luz del análisis de su relación con el entusiasmo que estamos llevando a cabo, apuntar aquí ciertos aspectos de la noción blakeana de lo "profético" que, de acuerdo con su inveterada convicción de la necesidad de rehuir todo dogma, reflejan una actitud absolutamente personal, cuya crítica al tradicionalismo es capaz de recoger elementos tanto de la crítica ilustrada a la religión como del aparentemente antagónico entusiasmo, eludiendo al tiempo los que él consideraba errores dogmáticos de ambas tendencias. Para ello, nada mejor que analizar una de las "*Memorable Fancies*" incluidas en el *Marriage* que, de manera fragmentaria y desde otra perspectiva, consideramos ya al tratar las relaciones entre las concepciones religiosas de Blake y el *Paine set* (v. nota III.77):

"*Los profetas Isaías y Ezequiel cenaron conmigo, y les pregunté cómo osaron afirmar tan rotundamente que Dios les habló; y si no pensaron que al hacerlo así podrían ser malinterpretados, y convertirse en causa de abusos.*

Isaías contestó: no vi a ningún Dios, ni escuché a ninguno, por medio de una percepción orgánica y finita. Pero mis sentidos descubrieron el infinito en todas las cosas, y pues ya entonces estaba convencido, como aún lo estoy, de que la voz de la honrada indignación es la voz de Dios, no me preocupé de las consecuencias y escribí.

Entonces pregunté: ¿es que basta la firme persuasión de que algo es de cierta manera, para que lo sea?

Respondió: Todos los poetas lo creen así, y en tiempos de Imaginación esta firme persuasión movió montañas. Pero muchos no son capaces de estar firmemente persuadidos de nada.

Entonces Ezequiel dijo: (…) Nosotros los de Israel enseñamos que el Genio Poético (como lo llamáis ahora) fue el primer principio (…) y tanto amamos a nuestro Dios que en su nombre maldijimos a todas las deidades de las naciones vecinas, y afirmamos que se habían rebelado. A partir de estas opiniones el vulgo llegó a pensar que todas las naciones terminarían por someterse a los judíos.

Esto –dijo- como todas las persuasiones firmes se ha hecho realidad, puesto que todas las naciones creen en el código de los judíos y adoran al Dios de los judíos y ¿qué mayor imposición puede haber?"[116].

Lo primero que probablemente percibiría en este texto un contemporáneo de Blake (aunque esta circunstancia no parece haber sido observada por Thompson, Mee, ni Paley en su edición del *Marriage* para **B.I.B**.) es su defensa expresa, frente a Locke, de la capacidad de la "*firmness of perswasion*", identificada por aquél con el entusiasmo, en cuanto generadora de visión profética. Sin embargo, según cabe apreciar, Blake rechaza asimismo por boca de Ezequiel e Isaías que dicha "*firmeza de persuasión*" proceda de un Dios trascendente, sino que la hace provenir del descubrimiento del "*infinito en todas las cosas*" y de la "*honesta indignación*", lo que implica negar a las profecías bíblicas un caracter inspirado "especial" respecto a otros textos similares, pues su origen no se atribuye a revelación alguna sino al despertar imaginativo. Por último, y aquí radica la esencia de la actitud blakeana frente a la profecía, se aclara que la firmeza de persuasión sólo posee carácter profético cuando ello se produce en "*tiempos de Imaginación*", pues en caso contrario esa firmeza de persuasión puede caer en el error urizénico, petrificarse en dogma y conducir al establecimiento de la religión represiva: "*y ¿qué mayor imposición puede haber?*".

Si reconsideramos ahora las diversas consideraciones de la facultad profética predominantes en tiempos de Blake, observaremos la dificultad de que su posición fuera comprendida por ninguno de los

grupos contendientes. Así, entre los entusiastas del siglo XVIII, "pocos dudaban de que la profecía proporcionaba una clave interpretativa para comprender los misterios del mundo (...). Inspirados o poseídos, los profetas, de acuerdo con las implicaciones del término original griego (*pro*- en nombre de, *fetes*- que habla), hablaban en nombre de otro: Dios. Podían anunciar y algunas veces interpretar Su voluntad en referencia a acontecimientos pasados o futuros más o menos catastróficos"[117]; por su parte, la concepción tradicionalista, anglicana y opuesta al entusiasmo, aceptaba la misma definición de profecía, pero restringida a la época bíblica; mientras que ilustrados radicales como Paine y Volney (pues según vimos unitarios como Priestley y Price no rechazaban ciertos aspectos del mensaje profético), negaban cualquier carácter divino a la profecía por identificarla con pura "poesía".

Las diferencias de Blake con cada una de estas actitudes son patentes. Respecto a los primeros, parece claro que, a diferencia de los Muggletonianos y otros entusiastas, rechazó en todo momento que él –ni ninguno de los llamados profetas, que "*nunca han existido en el moderno sentido del término*"[118]- fuera un receptor privilegiado de algún tipo de revelación "externa", y reivindicó la capacidad visionaria como una facultad común a todos los hombres, según expresó a Crabb Robinson: "*Usted tiene la misma facultad que yo, sólo que no confía en ella ni la cultiva. Puede ver lo que yo veo, si así lo elige (…). Sólo tiene que elevar la Imaginación al estado de visión*"[119]. De hecho, según indicamos ya en el Capítulo III (v. notas III.30-32), Blake siempre consideró dicha facultad como una manifestación del Genio Poético, y reiteró en diversas ocasiones que sus tan comentadas visiones –no sólo religiosas, por cierto, sino también, entre otras cosas, de hadas y espíritus naturales- surgían "de su propia cabeza", sin alusión alguna a que fueran mensajes de un Dios inefable que lo había elegido como mensajero. Aun cuando esta negación del origen trascendente de la profecía visionaria lo alejara por igual de las interpretaciones ortodoxas de la *Biblia* y de los entusiastas, es evidente que su corazón se hallaba más próximo a estos últimos, con quienes compartía su reivindicación de la permanencia de la actividad profética y de la igualdad política. No obstante, en su interpretación específica de las profecías bíblicas su pensamiento se acerca al de la crítica ilustrada a la religión, no sólo por esa negación de la trascendencia sino por el reconocimiento crítico de que la adopción de una voz "profética" no garantiza por sí mismo verdad alguna, sino que de hecho puede ser empleada como subterfugio –según ocurrió con la "*imposición*" de la religión

mosaica- para conferir autoridad a un mensaje falso y opresivo, reconocimiento claramente expresado en su gran "libro profético" final, *Jerusalem*:

> "*Y así cerró su mano izquierda y pronunció su falsedad;*
> *olvidando que la falsedad es profética, ocultó tras ella su mano,*
> *en la espalda tras los riñones, y así pronunció su engaño*."[120]

Lo que, en definitiva, confiere para Blake carácter profético y "sublime" a un texto es su capacidad para manifestar la divinidad inmanente al espiritu humano, cuya naturaleza es esencialmente poética y creativa: y por tanto, como quedará patente tras nuestro estudio de sus obras proféticas en el Capítulo VII, la capacidad de dicho texto para, de acuerdo con los sentidos originales de los términos "apocalipsis" (*apokalyptein*: desnudar, revelar, iluminar lo encubierto) y "profecía" (v. nota IV.117), *desvelar* la esencia de la realidad, oculta bajo el lenguaje milenario de la manipulación ideológica, y *hablar* en nombre de la Imaginación Humana, el único dios blakeano. Y es en este punto donde se separa radicalmente de Volney y Paine, incapaces en su reduccionismo racionalista de percibir que aquello que critican como falso en la profecía –no ser, al cabo, sino poesía- es, precisamente, lo que le confiere su cáracter divino. Pues, recordémoslo, desde sus primeras obras Blake afirmó que "*Las religiones de todas las Naciones derivan de la diferente recepción por cada Nación del Genio Poético, al que en todas partes se llama el Espíritu de Profecía*"[121] , y ese Genio Poético y Espíritu de Profecía no son sino la Divina Imaginación humana.

En todo caso, Blake era perfectamente consciente de que la mera adopción de una voz profética no implica bajo ningún concepto la posesión de una verdad imaginativa, ni es suficiente denominar a un libro "profético" para que adquiera dicho carácter. Y por ello el propio Blake no denominó "profecías" a todas sus obras, sino sólo a aquéllas en que, mediante su *composite art* de texto e imágenes, creyó ser capaz de mostrar la complejidad de las labores regenerativas de la Imaginación Humana, lo que implicaba reflejar la búsqueda incesante por parte de los Zoas y sus emanaciones de la unidad perdida, empeño a menudo estéril o erróneo pero nunca resignado, que el artista expresaría mediante una

multiplicidad de voces y puntos de vista determinante de su reelaboración transgresora de todas las convenciones lingüísticas, epistemológicas y narrativas de la tradición occidental. En ningún momento, asimismo, debe olvidarse que las visiones y profecías de Blake poseían un firme arraigo en la realidad vital de su tiempo, y que no constituían meras ensoñaciones escapistas sino intentos de *desvelar*, por medio de continuas alusiones a la realidad social de su tiempo, la raíz esencial de todo lo existente, que incluía tanto la naturaleza como la historia y la psique humanas. Ejemplo de ello, en fin, que quizá sirva de contrapeso a tantas referencias "ultraterrenas" a las visiones blakeanas sea la siguiente carta al doctor Trusler, uno de cuyos fragmentos encabeza el presente apartado:

"Pienso que un hombre puede ser feliz en este mundo. Y sé que este mundo es un mundo de Imaginación y Visión. Cada cosa que pinto la veo en este mundo, pero no todas las personas ven lo mismo. A los ojos de un miserable, una guinea es más bella que el Sol, y una bolsa gastada por el uso del dinero posee proporciones más bellas que una viña colmada de uvas. El árbol que a unos mueve a lágrimas de dicha es a ojos de otros sólo una cosa verde en medio del camino. Algunos ven en la Naturaleza sólo ridículo y deformidad, y no regularé por ellos mis proporciones; y algunos apenas si ven la Naturaleza. Sin embargo, a los ojos del Hombre de Imaginación, la Naturaleza es la Imaginación misma. Tal como un Hombre es, así ve. Tal la formación del Ojo, así sus poderes." [122].

IV. 3. LA TRADICION SAPIENCIAL Y MÍTICA

> "En cada época es preciso renovar el intento de arrebatar la tradición a un conformismo que está a punto de dominarla."
>
> Walter Benjamin, *Iluminaciones* [123].

IV.3.1. El Uno, el hombre.

Si existe un ámbito crítico en el que las discusiones acerca de la raigambre espiritual de Blake lleguen a extremos de la más absoluta controversia es en el terreno de las influencias sobre su obra de la llamada Gran Tradición, o *philosophia perennis*, y las diversas cosmogonías míticas. Una de las razones fundamentales estriba en la propia dificultad de definir con claridad ideologías tan ambivalentes y complejas como el gnosticismo, la alquimia, la Cábala o el hinduismo, cuyos diversos cultivadores e

intérpretes pueden perfectamente adoptar formas panteístas, panenteístas o teístas, con la consiguiente facilidad que ello proporciona para adaptar libremente sus doctrinas a los textos blakeanos. Un ejemplo significativo de este hecho lo encontramos, por ejemplo, en que uno de los grandes precursores de estos estudios, Dennis Saurat, vinculó todas estas tradiciones y su influjo sobre Blake a su carácter panteísta, en un pasaje de enorme interés perteneciente a su pionero *Blake and Modern Thought* (1929):

"Encontramos en Blake, por tanto, todas las nociones típicas de su tiempo:

Liberalismo: la rebelión contra el Dios del Antiguo Testamento, contra la ley moral, contra el intelecto abstracto.

Nacionalismo: la idealización de nuestra propia raza hasta un punto realmente extravagante.

Idealismo: el reemplazo de Dios por el Hombre como Creador, o la identificación del Hombre con Dios.

Ahora bien, no somos los primeros pueblos que han llegado a estas concepciones. Así pues, una curiosa característica de este movimiento es la búsqueda de ayuda en el pasado. El hombre moderno, vacilante sobre lo que le parecía un nuevo y peligroso suelo, se sintió feliz de encontrar las huellas de hombres que habían recorrido antes los mismos desiertos y laberintos. De aquí la fascinación del siglo dieciocho por todo tipo de saber ignoto, antiguas tradiciones y creencias exóticas. Se necesitaba ayuda, y fue encontrada.

Los gnósticos se habían rebelado contra Jesús y sus leyes, y su influjo, por medio de los maniqueos, los albigenses y el panteísmo popular del Medievo tardío, alcanzó un primer esplendor durante el Renacimiento. El talante clásico del siglo XVII supuso una reacción contraria, pero ahora todos aquellos hilos se reunían de nuevo. Blake rebosa de tradiciones gnósticas.

Los cabalistas judíos habían desarrollado la identificación entre Dios y Hombre hasta sus límites extremos; y una extensa corriente de cabalistas cristianos, desde Pico della Mirandola a Fludd y

Swedenborg, enseñaron al espíritu europeo que en la Cábala existía un vivo manantial de fértiles ideas. Blake rebosa de la Cábala y de sus exponentes cristianos.

La filosofía y la mitología hindúes estaban siendo descubiertas, y sus descubridores encontraban en ellas los significados que buscaban. Blake supo de la India, y obtuvo inspiración de sus caóticas cosmogonías. La ciencia de la época estaba asimismo volviendo su atención al pasado remoto de nuestras razas (*races*), y las primeras teorías de los anticuarios (*antiquaries*) relativas al papel desempeñado por los celtas armonizaban perfectamente con las aspiraciones nacionales de los pueblos europeos occidentales.

Entremezclados así con los grandes movimientos modernos del liberalismo, nacionalismo e idealismo, encontraremos en Blake, a cada paso, una reversión a antiguas tradiciones, gnósticas, cabalísticas u ocultistas de cualquier tipo, así como una mezcolanza entre teorías pseudocientíficas acerca del origen de las razas y un conocimiento primario de la religión hindú.

Sin embargo, ambas tendencias, la moderna y la exótico-ocultista, son una misma. El espíritu moderno, al despertar a una concepción más clara de sus propios deseos, se limitaba a buscar ayuda exterior donde pudiera hallarla.

Así, Blake se convierte en un singular testimonio de su propio tiempo; y dado que su tiempo constituyó la aurora del nuestro, se convierte en un singular e importante testigo de nuestra propia mentalidad. He intentado permitir que Blake narrara su propio relato (…) ya que su obra sufre en gran medida de un exceso de interpretación”[124].

Lo verdaderamente significativo de esta pequeña introducción a la influencia del “pensamiento exótico-ocultista” en Blake estriba en que -pese a su heterodoxa interpretación de los conceptos nacionalismo, liberalismo e idealismo y su trasnochada equiparación de razas y pueblos- Saurat atina, con gran sentido común, a señalar que en Blake el interés por dichas tradiciones se halla directamente vinculado a su interés por la modernidad, que su interpretación se ciñó siempre al ámbito de la

identificación entre Hombre y Dios, y que ninguna de estas corrientes constituyó para él una fuente exclusiva de conocimiento sino, ante todo, un repertorio de imágenes e ideas empleadas para desarrollar sus propias concepciones. Ciertamente, el libro de Saurat apenas trata después esos aspectos "modernos", pero, en su afán sintetizador, las ideas arriba señaladas podrían perfectamente conjugarse con las aportaciones modernas acerca del papel desempeñado por el inconformismo religioso y la denuncia social en la poética blakeana.

Por desgracia, la mayor parte de los estudios posteriores sobre la influencia de la Gran Tradición en Blake no se han caracterizado por su amplitud de miras sino más bien por lo que Saurat denominara "exceso de interpretación", y han tendido casi siempre a incardinar las referencias más o menos plausibles del poeta a la *philosophia perennis* con su búsqueda de un Dios o Uno inmutable y trascendente que no sólo no aparece mencionado en ningún lugar por Blake, sino que resulta absolutamente incompatible con numerosos pasajes de su obra (por supuesto, omitidos por estos autores) y con su noción dinámica y vitalista de la eternidad. Dicho énfasis en la trascendencia, curiosamente, se repite sea cual fuere la tradición sapiencial concreta aducida por cada autor, según el modelo establecido por S. Foster Damon en su pionero *William Blake. His Philosophy and Symbols.* (1924), donde afirmaba que "la clave para entender todo lo que Blake escribió o pintó yace en su misticismo" y su búsqueda del "secreto inefable", en otras palabras, el éxtasis de la "unión con el Uno"[125]. Así, Kathleen Raine aduce que la influencia platónica sobre Blake en su supuesta utilización del mito del Gran Año (para el que se han sugerido las más diversas fuentes), comparte con el *Político*, traducido en 1804 por Thomas Taylor, la idea de "la historia como un movimiento perpetuo entre dos polos, en el que algunas veces Dios conduce el universo y rige sus revoluciones, y en otras lo abandona a su propio curso"[126]; Singh, cuya interpretación del hinduismo tiende al teísmo emanacionista, señala, aludiendo al *Gita*, que "el concepto de emanación de Blake deriva de la afirmación de Krishna de que el universo en su totalidad es una emanación de Dios"[127]; y más recientemente, Sheila Spector, cuya interpretación de la obra de Blake como elaboración de una versión cristianizada del mito cabalístico de Isaac Luria trataremos luego con detalle, apunta que aquél "crea un lenguaje plenamente místico que, al no interponerse ya entre la consciencia subjetiva y el referente último, constituye al cabo el vehículo para alcanzar la vía mística"[128], capaz de permitir la unión del alma con la divinidad inefable. Pues bien, el

problema de todas estas interpretaciones radica, en definitiva, en su absoluta indiferencia ante el hecho de que Blake no menciona jamás "entidad inmutable" alguna diferenciada del Hombre-Dios, en el sentido, por ejemplo, en que Boehme definió su *Abyss* como "la unidad inmutable Eterna (…) donde ninguna criatura mora"[129], o neoplatónicos y cabalistas el Uno indiferenciado. En Blake no hay otro Uno que el propio Albión-Hombre-Dios, cuya existencia y continuo dinamismo son inmanentes y que no "proviene" ni "emana" de ninguna otra realidad trascendente; además, no existe apoyatura alguna en sus textos para sostener doctrinas creacionistas o emanacionistas, ni, por supuesto, providencialistas, según hemos ya señalado con diversos ejemplos.

Este empeño exacerbado por "acomodar" la doctrina blakeana a tradiciones esotéricas concretas y, en particular, a tesis trascendentalistas, constituye un lastre que, a mi juicio, ha perjudicado doblemente el entendimiento de la obra blakeana, pues ha generado una reacción contraria tendente a ignorar los evidentes préstamos que, según apuntaremos someramente en los siguientes apartados, Blake toma en diversos momentos de las tradiciones esotéricas[130], lo que supone repetir el mismo error desde posiciones contrarias. Ahora bien, es preciso, en todo momento, atenerse a la realidad de los textos, e igual que considero indispensable tener en cuenta dichos préstamos a la hora de intentar comprender la génesis de la obra blakeana, resulta asimismo evidente que cualquier intento de descontextualizarlos y desgajarlos de su permanente denuncia social o su continua y nada mística reivindicación del deseo y sexo eternos suponen, como apuntaba Saurat en un contexto más general, encontrar en su obra sólo aquellos significados que previamente el crítico ha decidido buscar. Un caso definitorio a este respecto es la continua referencia de diversos autores a la influencia del hermetismo sobre Blake, ejemplificada en la sugerencia de Raine respecto a que Blake pudo desarrollar su noción de la relación dialéctica entre Cielo e Infierno a partir de las paráfrasis realizadas por Vaughan y Boehme de la Tabla Esmeraldina hermética[131]. Pues bien, la Tabla Esmeraldina, en su transcripción por Titus Burckhardt, comienza efectivamente por asentar, dentro de la antigua tradición de la correspondencia microcosmos-macrocosmos, que "lo de abajo es igual a lo de arriba, y lo de arriba igual a lo de abajo"; pero inmediatamente, en su segundo principio, estipula: "Así como todas las cosas proceden del Único, y de la meditación del Único, también todas las cosas nacen de este Uno mediante conjugación"[132]. No repetiré aquí argumentos y textos ya expuestos que bastarían para rechazar toda afinidad blakeana a esta

doctrina; y no es además necesario porque Blake manifestó con toda claridad su rechazo en el siguiente pasaje, correspondiente a la lámina 91 de *Jerusalem*, donde específicamente se enumeran e identifican como fruto del error la Tabla Esmeraldina, el universo mecánico newtoniano con sus "*vacíos entre las estrellas*" y el Leviatán guerrero de la expansión imperialista. Engendros nacidos todos ellos de las labores del espectro racional de Los, la sombra negativa y solipsista del poeta-profeta eterno, seducida por la aparente majestuosidad urizénica:

> "*El Espectro construyó obras portentosas, tomando los Cielos Estrellados*
> *cual una cortina y plegándolos de acuerdo a su voluntad,*
> *repitiendo la Tabla Esmeraldina de Hermes para arrojar a Los*
> *a lo Indefinido, rehusando creer sin demostración.*
> *¡Los lee las estrellas de Albión! El Espectro lee los vacíos*
> *entre las estrellas, entre los arcos de la sublime Tumba de Albión.*
> *Haciendo que el mar fluya por rocosos senderos, forma a Leviatán*
> *y a Behemot; enorme la Guerra por mar, sobre la tierra*
> *terrible la Guerra…*"[133]

El error urizénico, vasto y majestuoso, puede parecer "sublime" y atrayente, e incluso tentar a la voz profética; la tradición hermética, la Cábala, la alquimia, encierran sin duda intuiciones imaginativas profundas. Pero ninguna doctrina que olvide al hombre y sitúe por encima de él realidad estática alguna, llámese Dios creador y providente, Uno inmutable, Abismo, *brahman*, razón universal o leyes naturales del comercio, conduce sino a la perpetuación del dogma y la opresión. Se puede estar en desacuerdo con estas afirmaciones; pero fueron las constantes que, gusten o no a algunos de sus intérpretes, marcaron el desarrollo de toda la obra creativa de William Blake.

IV.3.2. La Gran Tradición: platonismo, neoplatonismo, alquimia y Cábala. El influjo de Boehme y Swedenborg.

Si en el pasaje con que finalizábamos el apartado precedente Blake establecía la relación existente entre la filosofía mecanicista de su tiempo y la guerra imperialista, la genealogía de esas

vinculaciones aparece puesta de manifiesto con singular precisión en un texto anterior, *The Song of Los* (1795), última de las "profecías continentales", que recoge y transforma diversos elementos desarrollados por los mitógrafos de su tiempo. Su fuente más probable es la Introducción de Pierre Sonnerat a su *A Voyage to the East-Indies* (Londres, 1788), donde se se sintetizaban las tesis mitográficas acerca del origen indio del conocimiento filosófico universal: "India en su esplendor dio la religión y las leyes a otros pueblos; Egipto y Grecia deben a los indios tanto sus fábulas como su filosofía (…). Pitágoras abandonó Grecia para estudiar con los brahmanes"[134]. Blake, no obstante, se sirve de este texto únicamente como mero marco cronológico en el que situar sus propias concepciones, a fin de describir la transmisión del error urizénico en la Antigüedad:

> *"Urizen dio sus leyes a las Naciones*
> *por medio de los hijos de Los.*
> *¡Adán tembló! ¡Noé palideció! Al sol crecía el negro africano*
> *cuando, en Oriente, Rintrah dio a Brahma la Filosofía Abstracta.*
> *(La noche dijo a la nube:*
> *contempla la sonriente hipocresía de esos espíritus por el hombre*
> *formados. Guerrean uno contra otro, y asi perpetúan la Guerra…)*
> *(…)*
> *Moisés, sobre el monte Sinaí, contempló formas sombrías y engañosas.*
> *Palamabron dio a Trismegisto una ley abstracta,*
> *a Pitágoras, a Sócrates y Platón."*[135]

Un primer elemento signicativo de este texto es la atribución de la difusión del error a los "*hijos de Los*", lo que debería advertir, una vez más, sobre la dificultad de reducir a términos simplistas u oposiciones binarias del tipo Urizen/Los el desarrollo de las profecías blakeanas, o convertir en héroe épico y portavoz del propio Blake exclusivamente al segundo, olvidando que, como revelan los últimos pasajes citados, tanto el propio Los –forjador inconsciente del universo mecanicista en *The Book of Urizen*, *Milton* y *Jerusalem*, según mostraremos en el Capítulo VII al analizar la estructuración dialéctica de sus distintos libros proféticos- como sus diversas manifestaciones resultan susceptibles al error, de tal

manera que su "*emanación*" Enitharmon, sus "*hijos*" Rintrah y Palamabron y su "*espectro*" aparecen reiteradamente representados como artífices de la degradación imaginativa. Sin entrar por el momento en las implicaciones decisivas de esta cuestión para una cabal comprensión de los textos blakeanos, el texto resulta sencillo de interpretar según el propio simbolismo del autor: una vez generado el error urizénico –es decir, la creación racional de una deidad abstracta, separada del hombre y forjadora de los códigos sociales y morales-, éste es transmitido por Rintrah y Palamabron (símbolos respectivos, en este contexto, de la casta guerrera y la clase sacerdotal) al hinduismo, que se constituye así en origen de todas las filosofías abstractas, de la guerra del hombre contra el hombre y de la jerarquización social. Tras una nueva alusión al judaismo mosaico como otra forma de mixtificación de la verdad poética original ("*Moisés, sobre el monte Sinaí, contempló formas sombrías y engañosas*"), se describe cómo esa mixtificación pasa a Egipto, legendaria cuna de Trismegisto, y por medio de ellos a Pitágoras, fuente a su vez de la filosofía platónica. En sus líneas esenciales, pues, esta peculiar "genealogía" –a la que habría que añadir el "druidismo", que a partir de *The Four Zoas* Blake incorporará como símbolo explícito de la alianza Iglesia-Estado e imagen contemporánea del expansionismo imperialista británico- sintetiza uno uno de los elementos constituyentes básicos de las profecías blakeanas: su desvelamiento diacrónico del proceso de perversión de la visión imaginativa original y de los mecanismos de coacción ideológica que lo perpetúan, en lo que hoy sería definido como una auténtica deconstrucción del pensamiento metafísico universal, pues en la "cadena de transmisión" del error se integran asimismo el animismo africano (v. Apartado V.1.1), el islamismo y los aspectos más ritualistas y sanguinarios de la religión germánica: "*Y a Mahoma dio una Biblia dispersa/ mientras en el norte Sotha daba a Odín un código de guerra*"[136].

Sería erróneo, sin embargo, pensar que el ataque principal de Blake va dirigido contra estas diversas tradiciones religiosas y filosóficas, cuyos mecanismos coactivos deben ser puestos de manifiesto, sí, pero sólo en cuanto que constituyen el fundamento histórico de la gran perversión contemporánea: la concepción empirio-mecanicista sobre la que se erige el capitalismo industrial del Imperio Universal. Que Blake era plenamente consciente de que dicha concepción no constituía sino una nueva forma adoptada por las "*cadenas forjadas por la mente*" a fin de perpetuar la opresión del hombre por el hombre, lo revela que su genealogía concluye, en su propio tiempo, con el último eslabón de la transmisión del error urizénico:

"Así la terrible progenie de Los y Enitharmon promulgó
leyes y religiones (…)
hasta que una filosofía de los cinco sentidos estuvo completa.
Entonces Urizen se arrastró y la entregó a Newton y Locke."[137]

La Visión Imaginativa que Blake va a erigir en sus profecías finales, pues, no se dirige directamente contra la "tradición", sino contra su avatar contemporáneo: el mecanicismo. De ahí que sus rasgos característicos –la concepción dialéctica y dinámica de la realidad, la multiplicidad de los puntos de vista, el rechazo de un espacio y tiempo absolutos en favor de la simultaneidad espaciotemporal- constituyan directamente una visión alternativa del universo newtoniano y sus pretensiones de veracidad absoluta. Sin embargo, Blake era plenamente consciente de que el mecanicismo newtoniano se sustentaba sobre concepciones ancladas en la tradición filosófica: en el ámbito epistemológico, el dualismo sujeto/objeto y la matematización del cosmos establecidos por Platón; en el ámbito metafísico y religioso, el establecimiento de un Dios trascendente y providente que garantizaba, por un lado, la perpetuación e inmutabilidad del orden físico y social, y por otro, el acceso de la mente humana, bien por Revelación o por medio de la experimentación racional, al conocimiento de las leyes fundamentales de la realidad. Precisamente por ello, desde sus primeras obras Blake llevó a cabo una paulatina demolición, desde diferentes aspectos, de los errores subyacentes a la Gran Tradición, crítica que sólo en sus tres grandes profecías finales se fusionaría con el desarrollo de su propia "concepción imaginativa", elaborada como alternativa a la visión empirio-mecanicista, y a las doctrinas estéticas de ella derivadas. Sólo el análisis de la revisión crítica por Blake de dichas tradiciones proporcionará la base sobre la que abordar, en el Capítulo V, los fundamentos de su ataque a los principios ideológicos de su tiempo y, en oposición a ellos, el desarrollo radicalmente transgresor de sus concepciones estéticas.

IV.3.2.1. Platonismo y neoplatonismo.

"Los Dioses de Grecia y Egipto fueron diagramas
matemáticos. Véanse las obras de Platón."

William Blake, *Laocöon*[138].

Dada la genealogía expuesta en *The Song of Los*, resulta ciertamente sorprendente la insistencia de autores como Raine y Harper en vincular a Blake con el platonismo, sobre todo si tenemos en cuenta las reiteradas alusiones negativas de Blake al desarrollo del racionalismo y la represión de los sentidos por obra de Platón, y, en general, de la filosofía clásica, que consideraba habían sojuzgado la visión imaginativa. Ante este rechazo expreso, se ha pretendido hallar esa influencia platónica en alusiones concretas que, descontextualizadas, parecen sugerir la influencia del dualismo antropológico y ontológico platónico, pero que en realidad expresan precisamente todo lo contrario. Un ejemplo característico son dos frases aducidas por Peter Ackroyd [139] en defensa de la persistencia del platonismo en Blake. La primera de ellas, perteneciente a *A Vision of the Last Judgment*, establece la existencia de una realidad eterna: "*La visión o Imaginación es una representación de lo que existe eternamente, verdaderamente e inmutablemente*"[140]; mientras que la segunda, incluida en *Jerusalem,* establece cuáles son esos "entes" que perviven en la eternidad:

"*permanentes, no perdidos, no perdidos ni desaparecidos; cada pequeña acción,*
cada palabra, cada trabajo, cada deseo, todos existentes aún "[141].

Analicemos cada una de estas afirmaciones. La primera de ellas, siempre que hagamos abstracción de que en el mismo texto Blake afirma que Platón "*se contradice a sí mismo*" al "*hacer que Sócrates diga que los poetas y los profetas no conocen ni entienden aquello de lo que escriben o hablan…*"[142], y supongamos apriorísticamente que Blake y Platón poseían similar concepción de la eternidad, sería susceptible de una esforzada lectura platónica. Pero sólo una manifiesta incomprensión del platonismo puede encontrar su influjo en la segunda, pues de lo que nos habla aquí Blake no es de la eternidad de las Formas platónicas, "arquetipos" inmateriales e inmutables; sino de la persistencia eterna de la individualidad temporal, tal como reitera en otro pasaje de *A Vision*: "*Cada cosa es eterna (…) en la eternidad una cosa nunca se convierte en otra (…) y retiene su propia individualidad*"[143]. Es decir, lo que Blake considera eterno es precisamente aquello que Platón consideraba mudable y corruptible: el individuo concreto, y cada uno de sus deseos, actos y palabras, por lo que su afirmación constituye de

hecho una negación directa de la *diairesis* platónica. Aunque estas consideraciones quedarán más claras una vez analizadas la noción de eternidad en Blake y su "humanización de lo sublime", el error característico de estas interpretaciones consiste en leer a Blake, pese a sus reiteradas afirmaciones contrarias, en clave dualista. El mismo error inherente, por ejemplo, a interpretar la evidente alusión a la alegoría de la caverna en la frase de *The Marriage* acerca de que el hombre "*se ha encerrado en sí mismo, hasta que ve todas las cosas a través de los estrechos barrotes de una caverna*" como una adhesión al dualismo platónico, ignorando que en ese mismo texto se rechaza explícitamente tal dualismo antropológico y se lleva a cabo una enfática valoración de la energía vital corpórea, opuesta por completo al platonismo:

"*1. El hombre no posee un cuerpo diferente a su alma, pues el llamado cuerpo constituye una parte del alma percibida por los cinco sentidos, principales aperturas al alma en esta era.*

2. La energía es la única vida y procede del cuerpo, mientras que la razón es el límite o circunferencia exterior de la energía.

3. La energía es el goce eterno."[144]

Blake, en suma, no sólo no se adhirió en ningún momento al platonismo, sino que, con argumentos muy similares a los que casi un siglo más tarde emplearía Nietzsche, situó en dicha doctrina el origen concreto de los grandes males de la filosofía occidental, considerando que había dado carta de "racionalidad" a las abstracciones creadas por la casta sacerdotal. Y esta convicción no lo abandonó nunca, como muestran sus anotaciones al *Siris* de Berkeley (h. 1820), donde, frente a la afirmación por éste de que "Platón y Aristóteles consideran a Dios abstracto o diferenciado del mundo natural, pero los egipcios consideraban a Dios y la Naturaleza como un todo", Blake observaba: "*Ellos tambíen consideraban a Dios como abstracto o distinto del Mundo imaginativo. Sin embargo Jesús, al igual que Abraham y David, consideraba a Dios un hombre en la Visión Imaginativa o Espiritual, Jesús consideraba a la Imaginación como el auténtico hombre*"[145]; frase corroborada poco después mediante la expresión de un absoluto rechazo del racionalismo platónico y su reificación de la naturaleza, opuestas a la visión imaginativa y la libertad de cuerpo y alma simbolizadas por Jesús, el Hombre-Dios: "*Cristo se dirige al*

Hombre, no a su razón (…) lo que Jesús vino a cambiar fue la Idolatría o Filosofía platónica, que ciega el ojo de la Imaginación, el Hombre verdadero. "[146]

El ataque de Blake al platonismo responde por tanto a su convicción de que esta doctrina determinó la consolidación dentro de la filosofía occidental del error urizénico, perpetuado contemporáneamente en el mecanicismo newtoniano: separar al sujeto percipiente del objeto percibido, y conferir a ese objeto -el mundo material y, por ende, el cuerpo humano- una entidad matemática opuesta a la raíz misma de la vida. A este respecto, su extraña referencia al personaje de "*Aristón*" en *The Song of Los* puede servirnos de guía. Aristón, según es sabido, era el padre de Platón. Y si bien Dörrbecker señala en su Introducción a dicho texto, con una prudencia metodológica digna de encomio, que "no puede probarse que Blake conociera este hecho"[147], creo que no tiene en cuenta las evidentes referencia a la filosofía platónica y sus connotaciones políticas en la otra única aparición de Aristón en la obra blakeana, dentro de *America: a Prophecy*:

"*En aquellas vastas y umbrías colinas, entre América y la costa de Albión,*
conocidas como colinas Atlantes y sumergidas hoy por el Atlántico
(…)
un antiguo palacio, arquetipo de poderosos imperios,
yergue sus pináculos inmortales, edificados en el bosque de Dios,
por Aristón, el rey de la Belleza (…)

Aquí, sobre sus mágicos Tronos, sentábanse los Trece Ángeles, temerosos
ante las nubes que el Atlántico arremolinaba sobre la bóveda solemne."[148]

Las alusiones a la filosofía platónica, a mi entender, son innegables, desde la referencia inicial a la Atlántida a las descripciones de Aristón como "*rey de la belleza*" y de su palacio como "*arquetipo de poderosos imperios*". Mas, con su habitual poder de síntesis, Blake condensa en estas breves líneas la genealogía expuesta en *The Song of Los* con la defensa de la libertad política, pues el palacio de Aristón ha sido edificado "*en el bosque de Dios*" y es la morada de los "*trece ángeles*", es decir, de los

gobernadores militares británicos que, comandados por el rey-sacerdote o Ángel de Albión, contemplan aterrorizados el vendaval de la rebelión americana. La filosofía platónica y la alianza Iglesia-Estado, por tanto, se identifican una vez más con singular precisión, pues, como nos recordará Blake en diversos pasajes de su obra, el gran error de la filosofía abstracta griega fue establecer como "verdad objetiva" la demonización del cuerpo y el pío moralismo subyacentes a todos los fanatismos belicistas:

" (...) *las Virtudes Morales constittuyen el fundamento de Platón, los griegos, y todos los Guerreros; las virtudes morales, continuas acusadoras del pecado, que promueven guerras eternas y el dominio de unos sobre otros.*"[149]

Estas frases, en cualquier caso, no deben conducir a suponer que Blake rechazara en su conjunto el saber clásico, pues recordemos que también consideraba la ley mosaica y el "ceremonial judío" una degradación de la visión imaginativa, y no por ello negaba inspiración visionaria a numerosos pasajes bíblicos. En este sentido, la oposición establecida por Blake entre la visión imaginativa de la ***Biblia*** y la antigüedad clásica no debe entenderse como una oposición frontal, sino como la consideración de que en la primera permanecían latentes todavía un mayor número de verdades imaginativas que en la segunda. Así, aunque Blake consideraba como principal defecto de las fábulas y leyendas griegas estar basadas en la alegoría y la memoria, consideraba que en determinados aspectos poseían "*Visión en un grado sublime, al estar derivadas de Visión real en escritos más antiguos*" (v. nota V.33), y por ello hizo abundante uso de la imaginería neoplatónica. Su fuente más probable de inspiración en este sentido parece haber sido el ya citado Thomas Taylor, llamado el Pagano y el Platónico "a causa de su rechazo del cristianismo en favor de la mitología y teología griegas"[150], que además de Platón fue traductor de Plotino, Proclo, Porfirio y Apuleyo, dictó varias conferencias sobre estos autores y mantuvo cierta amistad con Blake, que probablemente lo conoció en casa de los Mathew a principios de la década de 1780 y a quien parece haber dado algunas lecciones de matemáticas[151]. A diferencia de otros defensores del platonismo cuya obra pudo conocer Blake, como Robert Greville, Herbert de Cherbury y en especial los llamados "platónicos de Cambridge", Ralph Cudworth y Henry More, cuyo principal interés radicaba en poner de manifiesto las vinculaciones entre la doctrina platónica y la espiritualidad cristiana, Taylor ofrecía una visión más pagana y hermética del platonismo, y su énfasis en sus raíces órficas y

pitagóricas constituyó una referencia general para los autores románticos. Conviene señalar, no obstante, que la influencia directa de Taylor sobre Blake parece haber sido bastante menor de lo que, por ejemplo, pensaba Foster Damon, quien identificaba su figura con la del matemático *Obtuse Angle* en la parodia blakeana *An Island in the Moon*, y, consideraba el hecho de que Blake le hiciera cantar allí "la inocente <*Holy Thursday*>"[152] como prueba de su aprecio por él; sin embargo, como ya señalamos en el Cap. III, la versión de Inocencia de "*Holy Thursday*" nada tiene de inocente, y su puesta en labios de un matemático platónico parecería más bien apuntar a una temprana identificación por Blake de estas doctrinas con la religión estatal. De hecho, aunque Ackroyd y algunos traductores españoles insisten en realzar el influjo de Taylor, la mayoría de la crítica moderna coincide con Morton D. Paley en considerar que Blake se opuso radicalmente a su espiritualismo antimaterialista, y que "*The Marriage of Heaven and Hell* se dirige precisamente contra el dualismo promulgado por 'Ángeles' como Taylor y Swedenborg"[153].

El empleo por Blake de imágenes de raigambre neoplatónica es, en cualquier caso, evidente, sobre todo, como veremos, en *The Book of Thel* y, en menor medida, sus otras dos obras de 1789 –*Songs of Innocence*, y el manuscrito *Tiriel*-. Kathleen Raine ha aportado numerosas referencias al respecto: "la nube húmeda como símbolo del cuerpo, usada también por los neoplatónicos, quienes describen las almas que llegan a la generación atrayéndose a sí mismas hacia una envoltura acuática"[154]; el mar como arquetipo del mundo material; el río-fuente de vida; las ninfas y los telares de la generación, etc. Su utilización, sin embargo, encierra casi siempre un doble sentido, inadvertido por Raine, que probablemente refleja la influencia de la afirmación por Erasmus Darwin en *The Botanic Garden* acerca de que "muchos de los fenómenos más importantes de la naturaleza", en particular los relativos a la sexualidad vegetal, "fueron esbozados o alegorizados en la mitología pagana, por ejemplo el primer Cupido brotando del Huevo de la Noche, el matrimonio de Cupido y Psique, el rapto de Perséfone, la muerte y resurrección de Adonis, etc…"[155]; y, en la práctica, tiene como objetivo fundamental socavar el puritanismo neoplatónico. Así, el empleo del mito de Psique en *Thel*, por ejemplo, y la utilización de imágenes como su descenso por el "*río de Adona*" –que remiten tanto a Porfirio como a Spenser, Milton o el propio Darwin- no pueden ocultar el hecho de que este bello poema constituye una condena de la incapacidad de la joven virgen Thel para aceptar las penalidades y temores de Experiencia, en particular su propio deseo sexual. Su contrapartida dialéctica será *Visions of the Daughters of Albion*, cuya

supuesta alusión inicial al mito de Perséfone, que Harper, Damon y Raine basan en la afirmación de que su protagonista, Oothoon, se halla recogiendo "*la margarita del valle de Leutha*" en el momento de su rapto por Bromion, resultaría bastante menos evidente para un lector de la época que el simbolismo sexual conferido por el folclore popular al hecho de "*plucking the marigold*" ("coger la margarita"), expresión del deseo de perder la virginidad que, como ha mostrado John Adlard, aparece en numerosas canciones populares de la época, una de las cuales, citada por Blake en *An Island in the Moon*[156], identifica a la margarita con una "chica alegre" (*merry girl*). Resulta por otra parte sorprendente la consideración de Raine de que Oothoon, en cuanto símbolo del alma no generada, "nunca cesa, en su mundo-caverna, de proclamar los valores de la eternidad, y de intentar vivir según ellos"[157], a no ser que Raine considere como parte de dichos valores la afirmación por Oothoon de que ella "*no es así, una joven virgen colmada de virginales deseos*"[158], su exaltación del "*momento del deseo*" y la "*feliz cópula*" y su expresa reivindicación del "*amor feliz, libre como el viento de la montaña*"[159]. *Visions*, en cualquier caso, es un poema sumamente complejo y discutido, entretejido con alusiones políticas y referencias ossiánicas, que tendremos ocasión de tratar junto a *Thel* en el Apartado VI.2.2. Pero, si bien la reivindicación de la libertad sexual constituye sin duda uno de los valores de la eternidad blakeana, no lo es desde luego de la asociada por Raine al neoplatonismo, cuyo negación de la sensualidad vital rechazada por Oothoon en su invocación final, plena de libertad:

> "*Levantaos y bebed vuestra felicidad, pues todo lo que vive es sagrado.*"[160]

El empleo de la imaginería neoplatónica en los grabados y témperas de Blake posee una intención crítica similar, cuyo objeto no es otro que denunciar el rechazo platónico y neoplatónico al mundo material asociándolo a aquellas doctrinas que, como el mecanicismo (veáse la representación marina del mundo newtoniano en la LÁM. XXII), han depreciado ese mundo separándolo del hombre y convirtiéndolo en un ser inerte o, en el caso del neoplatonismo y el gnosticismo, en algo esencialmente maligno y pecaminoso. A este respecto, la propia Raine, pese a su esfuerzo por resaltar los componentes platonizantes en Blake, consideró necesario recurrir a la alquimia para justificar las libertades sensuales del poeta, pues "sabemos que él estaba en definitiva con los alquimistas, y no con aquellos neoplatónicos que ven todo lo de abajo como maligno"[161]. Aunque esta afirmación es bastante imprecisa, ya que

Boehme fue un ferviente defensor de la castidad y según Gibbons "la filosofía sexual de Blake es cualquier cosa menos boehmista en el sentido estricto del término"[162], lo cierto es que probablemente fue en la alquimia, y en particular en la obra del propio Boehme, donde Blake encontró la tradición sapiencial más acorde para, tras una drástica reelaboración de sus elementos conceptuales, desarrollar los aspectos dialécticos inherentes a su interpretación visionaria de la realidad.

IV.3.2.2. Alquimia y Cábala. El influjo de Boehme y Swedenborg.

El influjo de la alquimia y la Cábala constituyen probablemente el campo que mayor número de especulaciones ha generado acerca de las lecturas y filiaciones blakeanas, partiendo casi siempre de una concepción teosófica del pensamiento de Blake que, en definitiva, no se aleja demasiado de la vertida por Gershom Scholem en su monumental obra *Las grandes tendencias de la mística judía*: "Por teosofía entiendo todo aquello a lo que se refería este término antes de que se convirtiera en etiqueta para una seudorreligión moderna (...). La teosofía postula una especie de emanación divina por la cual Dios abandona su reposo autosuficiente y despierta a una vida misteriosa. Es más, sostiene que los misterios de la creación reflejan las pulsaciones de esta vida divina. En este sentido fueron teósofos Jacob Boehme y William Blake, por mencionar a dos célebres místicos cristianos"[163]. Aunque cita con bastante frecuencia en sus escritos a Blake, Scholem no era un especialista en su obra, y por tanto no intentó fundamentar esta afirmación; lo realmente injustificable, según venimos señalando, es que los defensores de las diversas formas de "teosofía" blakeana desarrolladas en el marco de la teoría de la trascencencia partan también acríticamente de esta concepción, dedicándose a buscar referencias concretas de los préstamos alquímicos o cabalísticos de Blake sin preocuparse en ningún momento de argumentar, por medio de los textos, que Blake acepte la tesis central de esa teosofía: la existencia de una divinidad "en reposo autosuficiente", indiferenciada y vacía, llámese Uno, *En-Sof* o Brahman, de la que emanarían o procederían la naturaleza y el hombre. Existe, desde mi punto de vista, una explicación clara a este proceder, consciente o inconsciente, por parte de dichos estudiosos: sencillamente, tales textos no existen en Blake. De hecho, según intentaré mostrar en las siguientes páginas, lo que caracteriza precisamente la reinterpretación de la alquimia por Blake es la integración de elementos tales como la dialéctica infinita de los contrarios y el dinamismo de la realidad, procedentes en su mayoría de Jacob

Boehme, en una visión monista holística que elimina esa "fuente" indiferenciada para afirmar la existencia de una única realidad, el Hombre-Dios, cuya recuperación sólo puede llevarse a cabo mediante la asunción del deseo como elemento eterno de la naturaleza humana y una inmersión decidida en los hechos históricos.

Antes de proceder al estudio de las relaciones entre Boehme y Blake, es conveniente efectuar algunas reflexiones acerca de por qué tal relación puede considerarse un ejemplo paradigmático de la reinterpretación blakeana de la alquimia, e, indirectamente, de la Cábala y del difuso gnosticismo latente en gran parte de la teosofía esotérica. En primer lugar, hemos de considerar una vez más el problema de las fuentes. Paracelso y Boehme son los dos únicos autores de la alquimia o mística alemana citados expresa y elogiosamente por Blake, y ello sólo en dos ocasiones: en *The Marriage of Heaven and Hell,* donde aparecen contrapuestos expresamente a la ortodoxia swedenborgiana: "*He aquí otro hecho llano: cualquier hombre dueño de talentos mecánicos puede producir, a partir de los escritos de Paracelso y Jacob Boehme, diez volúmenes de igual valor que los de Swedenborg; y, a partir de los de Dante y Shakespeare, un número infinito*"[164]; y en un poema incluido en una carta escrita en 1800 a Flaxman, agradeciéndole su intercesión para obtener el patronazgo de Hayley, donde, significativamente, ambos autores aparecen citados junto a los profetas bíblicos, Milton y, de nuevo, Shakespeare: "*Esta es mi parte en los cielos. Milton me amó en la infancia y me mostró su rostro./ Ezra llegó con el profeta Isaías, pero Shakespeare en años maduros me dio su mano./ Paracelso y Boehme se me aparecieron.*"[165]

A excepción de estas breves referencias, las restantes "influencias" de la alquimia sobre Blake se han derivado exclusivamente de la búsqueda en sus obras de imágenes o textos extraídos hipotéticamente de la tradición hermética. Si hacemos abstracción por el momento de estas supuestas alusiones, nuestro conocimiento de los libros concretos que Blake pudo leer en este campo es muy impreciso, y la suposición de que tuvo un conocimiento más o menos profundo de dicha tradición se basa casi exclusivamente en una vaga afirmación de Frederick Tatham, cuya escasa fiabilidad ya hemos puesto de manifiesto, acerca de que "poseía una amplia colección de obras de los autores místicos, Jacob Boehme, Swedenborg, y otros…"[166]. En el caso de Boehme, Bentley considera probable que poseyera la edición de sus obras editada por William Law, *The works of Jacob Behemen* (1764, 1772,

1781), con ilustraciones y comentarios de Dionisyus Freher[167], pues en una conversación con Crabb Robinson afirmó que "*los dibujos de la traducción de Law son muy hermosos (…) Miguel Ángel no los habría hecho mejor*"[168]. Más allá de esta afirmación, sin embargo, nada sabemos acerca de qué libros alquímicos o cabalísticos pudo leer Blake, excepto por deducciones indirectas. Debe tenerse en cuenta, a este respecto, que pese a otra glosa encomiástica de Tatham acerca de que Blake "poseía un consumado conocimiento de todos los grandes escritores en las principales lenguas (…). He poseído libros suyos, gastados y deslustrados por sus manos de grabador, en latín, griego, hebreo, francés e italiano"[169], sabemos que sus estudios del griego y el hebreo se iniciaron durante su estancia en Felpham con Hayley, y, según una carta del autor en 1803, por entonces poseía un buen conocimiento del griego, pero su hebreo era todavía insuficiente para leer directamente los textos de la ***Biblia***: "*Persevero gozosamente en mi griego y latín. Lamento mucho no haber comenzado a estudiar idiomas antes, pues lo encuentro muy sencillo. Ahora estoy aprendiendo hebreo (…) Leo griego tan fluidamente como un erudito de Oxford, y el Nuevo Testamento es mi guía principal. Desde luego la traducción inglesa es magnífica, casi palabra por palabra, y si la Biblia hebrea está igualmente bien traducida, lo que no dudo, podemos tener la seguridad de que ha sido vertida tan bien como si fuera dictada por el Espíritu Santo.*"[170].

Con anterioridad a 1800, por tanto, toda lectura por Blake de la tradición esotérica debió pasar inevitablemente por traducciones inglesas. A este respecto, cabe la posibilidad, por ejemplo, de que su conocimiento de Paracelso derivara de la lectura de sus ***Three Books of Philosophy***, publicados en Londres en 1657, y que allí pudiera conocer la doctrina del *Mysterium Magnum* como "centro increado del mundo donde todo transcurre (…) huevo donde empolla el universo"[171], reelaborada tal vez –junto a numerosas tradiciones similares, según luego trataremos- en su propia imagen del "*cosmic egg*". Asimismo, el hecho de que el titulo de su poema ***Tiriel*** y el de otro personaje del mismo texto, Zazel, aparezcan en las tablas incluidas en la traducción de ***Occult Philosophy*** (1651) de Cornelio Agrippa, sugieren que tal vez pudo conocer este libro. Ahora bien; aunque desde un punto de vista ideológico Paracelso y Agrippa constituyan, junto a Boehme, los alquimistas que, por su veta latente de rebeldía opuesta al elitismo ortodoxo de otros teósofos, mayor atractivo pudieron a mi entender poseer para Blake, el hecho de que tales traducciones se remonten al período del Interregno puritano hace imposible dilucidar, excepto en el caso de Boehme, si aquél los leyó directamente o por vías intermedias,

imposibilidad que, como ha señalado Thompson, cabe extender a la práctica totalidad de la simbología alquímica o cabalística empleada en algún momento por Blake: "La atribución de influjos por parte de la tradición erudita resulta sumamente azarosa. Retornemos a los Filadelfos. Tras ellos yacía Boehme, y tras Boehme otras muchas cosas: influencias de Paracelso, de la Cábala, de las tendencias milenaristas, incluso del gnosticismo. Ahora bien, la influencia de Boehme llegó a los Filadelfos por medio de traductores y estudiosos del siglo XVII, *ranters* y antinomianos (…) y de John Pordage, compañero de los radicales y visionarios de la Commonwealth. Blake podría haber leído o no a Jane Lead y Pordage, pero los swedenborgianos, con quienes Blake podría haber conversado, lo hicieron con certeza. Es más, existen datos indicativos de que el propio Swedenborg fue influido en su juventud por los escritos de los Filadelfos ingleses, que se habían filtrado a Suecia a través del pietismo alemán. Y, por último, Milton, que no había permanecido ajeno al entorno *ranter* y boehmista, constituyó una referencia permanente para Blake. ¿Con qué seguridad, por tanto, podemos determinar cómo un símbolo concreto, común a toda esta intrincada herencia, llegó a la mente de Blake?"[172]

La cuestión planteada por Thompson no es en absoluto retórica, si tenemos en cuenta los ejemplos que antes mencionamos acerca de las diversas procedencias dadas a conceptos esenciales del pensamiento blakeano como la noción del Hombre-Dios o la concepción de los cuatro Zoas, multiplicadas de manera exponencial en lo que se refiere al hipotético origen de símbolos tan universales como, por ejemplo, el "carro de fuego", estupendo pretexto para, según la propia filiación e interés del crítico, remontarse en busca del secreto cifrado de la obra blakeana a Apolo, Helios, Krishna, el profeta Elías o la interpretación cabalística del profeta Elías, por no mencionar los diversos textos de, digamos, Agrippa, Thomas Vaughan, Robert Fludd o Mercurius van Helmont donde se mencionen carros, llamas u orlas luminosas. A efectos de mi intención de ceñirme esencialmente a la obra de Boehme para analizar el papel desempeñado por la literatura alquímica en la obra blakeana, sin embargo, es importante resaltar que la alusión de Thompson a la persistencia y reelaboración por Boehme de elementos provenientes en diversa medida de la Cábala y del gnosticismo es confirmada por otros muchos autores, entre ellos Gibbons[173] y, sobre todo, Gershom Scholem, en una recensión que citaré por extenso ya que resulta extraordinaramente pertinente para la comprensión de la influencia de la dialéctica de Boehme en la superación blakeana del dualismo gnóstico:

"Las causas fundamentales del mal son mucho más profundas aún; de hecho, según una importante doctrina expuesta en el *Zóhar*, están estrechamente ligadas con una de las manifestaciones o *sefirot* de Dios. Esto exige una explicación. El conjunto de las potencias divinas forma un todo armónico, y mientras cada una de ellas se encuentre en relación con todas las demás será sagrada y buena (…). La cólera de Dios está simbolizada por su mano izquierda, mientras que la cualidad de misericordia o amor está representada por su mano derecha. La primera –la cólera- no se puede manifestar sin involucrar a la otra: la misericordia o amor. La cualidad de juicio severo representa el gran fuego de la ira que arde en Dios, pero está siempre atemperada por su misericordia. Cuando deja de estarlo, cuando estalla en una inconmensurable explosión hipertrófica, se libera del atributo de la misericordia, se desprende totalmente de Dios y se transforma en el mal radical, en la *Guehená* y en el tenebroso mundo de Satanás".

Resulta innegable la similitud aparente de esta doctrina con la noción del origen del mal en las profecías finales blakeanas, donde Satán (que no debe confundirse con los "*diablos*" del *Marriage*) es representado en realidad como un no-ser, una escisión espectral de la personalidad, fruto del egoísmo y la imposición de la razón. Blake, desde luego, transformará radicalmente esta interpretación al omitir la existencia de origen inmutable alguno de esas manifestaciones, y situar la contradicción dialéctica en el seno de su concepción multiperspectivista del Hombre-Dios. Mas, para proceder a tal reelaboración, no necesitaba estar versado en la tradición cabalística, pues, como destaca Scholem en la continuación del mismo pasaje, todas estas concepciones aparecen recogidas en la obra de Boehme:

"Es imposible pasar por alto el hecho de que hay un notable paralelismo entre esta doctrina, cuya fascinante profundidad no se puede negar, y las ideas del gran teósofo Jacob Boehme (1575-1624), el zapatero de Goerlitz cuyas ideas tuvieron una enorme influencia sobre muchos místicos cristianos de los siglos XVII y XVIII, especialmente en Alemania, Holanda e Inglaterra. La doctrina de Boehme sobre el origen del mal, que creó tanta conmoción, tiene realmente todos los elementos del pensamiento cabalístico. Él también define el mal como el principio oscuro y negativo de la cólera de Dios, aunque eternamente transfigurado en luz en el organismo teosófico de la vida divina. En general, si hacemos abstracción de las metáforas cristianas con las que intentó –al menos en parte- expresar sus intuiciones,

Boehme, más que ningún otro místico cristiano, muestra mayor afinidad con la Cábala precisamente allí donde es más original. Él redescubrió totalmente, por así decirlo, el mundo de las *sefirot*. Claro está, es posible que haya incorporado deliberadamente los elementos del pensamiento cabalístico después de haberlos conocido, en el período posterior a su iluminación, a través de amigos que, a diferencia de él, eran eruditos. En todo caso, la relación entre sus ideas y las de la Cábala teosófica era evidente para sus seguidores (…) y fue la literatura moderna sobre el tema la que se encargó de ocultar la verdad. F. C. Oetinger, uno de los últimos discípulos de Boehme, cuenta en su autobiografía que en su juventud le preguntó al cabalista Koppel Hecht (muerto en 1729) en Francfort del Meno qué podía hacer para comprender mejor la Cábala, y que Hecht lo remitió a un autor cristiano que –dijo- hablaba de la Cábala más abiertamente que el *Zóhar*. 'Le pregunté a quién se refería y respondió: <A Jacob Boehme>. Y también habló del paralelismo que había entre sus metáforas y las de la Cábala.' No hay razón alguna para dudar de la autenticidad de esta historia. También debemos recordar que a finales del siglo XVII un discípulo de Boehme llamado Johann Jacob Spaeth quedó tan impresionado por esta afinidad con la Cábala que se convirtió al judaísmo"[174].

Las observaciones de Scholem permiten, en primer lugar, establecer una clara diferenciación entre el dualismo gnóstico y las concepciones de Blake. Debe tenerse en cuenta, a este respecto, que el gnosticismo no dejaba de ser un elemento difuso en las diversas tradiciones esotéricas desarrolladas desde el Renacimiento, así como en el propio antinomianismo[175], por lo que atribuir las críticas de Blake hacia el creador de este mundo a una influencia más o menos remota del gnosticismo valentiniano resulta muy poco clarificador. Por otra parte, pese a que, según Crabb Robinson, Blake le señaló en cierta ocasión que el "creador malvado" del Antiguo Testamento no fue Jehová, sino Elohim, lo cierto es que la supuesta contraposición de origen gnóstico entre Jehová y Elohim[176] es bastante fluctuante en la obra blakeana, que emplea a menudo el nombre de Jehová para referirse al vengativo Dios bíblico: "*labios en hambre y sed agostados cantan la alabanza de Jehová*" (v. nota III.154). Ciñéndonos exclusivamente a su poema profético *Milton*, por ejemplo, encontramos, primero, el uso indistinto de ambos nombres en contextos negativos:

"*Así, la Naturaleza es una visión de la Ciencia de los Elohim.*"[177]

"*Y Jehová estaba leproso; altó clamó, su mano extendida a la Eternidad,*
pues entonces el Cuerpo de Muerte se hizo perfecto en hipócrita santidad."[178]

Y, segundo, aún más significativamente, una identificación expresa de Jehová y Elohim como responsables de la caída de la Visión Imaginativa, que habrá de ser restaurada por Los:

"*Sobre los sepulcros se ciernen las nubes de Jehova y los vientos de Elohim/ (…)/ Pero Los dispersó tanto las nubes como los fuertes vientos de Jehová*"[179].

Por último, cabe apuntar que Bloom y otros defensores del gnosticismo blakeano tienden continuamente a considerar a Urizen como símbolo del "aciago Demiurgo", lo que constituye una burda simplificación. Urizen, en cuanto uno de los Eternos o Zoas, es parte del propio Hombre-Dios; pero además no es el único responsable del mundo natural, pues, según venimos apuntando, en el transcurso de las profecías finales Los, escindido de su propio ser, toma parte activa en la edificación de la "*concha del Mundo*" (*mundane shell*) atribuida en textos anteriores a Urizen:

"*Así, la concha del Mundo fue construida por el gran poder de Urizen.*"
"*Alrededor de este pólipo incesante Los construye la concha del Mundo.*"[180]

Por todo ello, Blake se encuentra sin duda más cercano a la concepción expresada en las tradiciones cabalísticas y el boehmismo de que el "mal" constituye uno de los rasgos de Dios que al dualismo gnóstico, si bien su concepción de ese Dios eliminará toda trascendencia, y su interpretación de la génesis del mundo natural –o más bien de nuestra percepción de dicho mundo- adquirirá rasgos enormente complejos en la confrontación dialéctica establecida entre los Zoas. Pero difícilmente será posible clarificar la visión imaginativa de Blake buscando apoyo en las tesis gnósticas, cuyo dualismo y elitismo resultan absolutamente incompatibles con su pensamiento; y remitirse, en fin, como hace Harold Bloom, a la vaga noción de una "Gnosis sin gnosticismo"[181] para explicar el discurso poético, en general,

y en particular el de autores tan diversos como Blake, el trascendentalista Ralph Waldo Emerson o Walt Whitman, poco aporta al conocimiento de la obra del primero.

La existencia en Boehme y en el antinomianismo de algunas concepciones extraordinariamente semejantes a las de la tradición cabalística, ya fuere por influencia directa o por un desarrollo independiente a partir de fuentes comunes, confiere asimismo un carácter marcadamente especulativo a la construcción de un Blake cabalista en los dos estudios complementarios de Sheila Spector *"Glorious Incomprehensible": The Development of Blake's Kabbalistic Language* (2001) y *"Wonders Divine": The Development of Blake's Kabbalistic Myth* (2001). La influyente y controvertida obra de Spector presenta algunas interesantes concepciones acerca del desarrollo de la noción de mito en Blake, pero yerra a mi juicio de manera sustancial al descartar de su ámbito de estudio todos aquellos elementos "exotéricos" que el artista introdujo deliberadamente en su estructura mítica –desde la crítica al empirismo lockeano y la reivindicación de la liberación sexual a las continuas referencias al imperialismo bélico y el capitalismo industrialista-, centrándose de manera exclusiva en la supuesta recreación por aquél de un mito esotérico personal, ligado, según esta autora, a la versión cristianizada de la Cábala luriánica elaborada en el siglo XVII por Franciscus Mercurius van Helmont, colaborador en la edición latina de la *Kabbala Denuddata* (1677-1684) y residente durante diez años en Inglaterra. El origen de los estudios de Spector debe situarse en un artículo publicado casi veinte años antes en *Blake: an Illustrated Quarterly*, donde asumía que, puesto que "Blake no dominaba suficientemente el hebreo ni el latín para estudiar los textos cabalísticos conocidos" y los judíos ingleses "no estaban capacitados para enseñarle los rudimentos del judaísmo, y mucho menos sus doctrinas esotéricas", los estudios existentes sobre las relaciones entre Blake y la Cábala resultaban falaces por no remitirse a las únicas fuentes posibles a las que el artista pudo tener acceso: "las interpretaciones distorsionadas de los Cabalistas latinos (…) o las versiones inglesas de sus trabajos"[182]. Acorde a estas restricciones metodológicas, pues, el trabajo posterior de Spector se centra en el análisis de las relaciones entre la obra de Blake y las traducciones inglesas de Van Helmont, entre ellas *A Cabbalistical Dialogue* (Londres, 1682), *Two Hundred Queries* (1684) y *Seder Olam* (1694).

Con independencia de la poca validez que, en mi opinión, posee su restrictivo enfoque del mito blakeano, lo cierto es que la obra de Spector presenta notables carencias metodológicas, pues, pese a su extraordinaria erudición, la única prueba que presenta acerca de la lectura de dichos tratados por Blake –quien, dicho sea de paso, no incluye en su obra, cartas o anotaciones, referencia directa alguna a la Cábala– es su propia interpretación de diversos pasajes blakeanos como supuestas paráfrasis de conceptos cabalísticos extraídos de Van Helmont; procedimiento que le permite a su vez definir los estadios sucesivos de su obra por su paulatino alejamiento del "mito exotérico" occidental, especialmente en su forma miltoniana, en favor del "mito esotérico" cabalístico. Tales interpretaciones, no obstante, poseen un carácter enormemente especulativo, y en no pocos casos contradictorio con las propias palabras de Blake. Ciñéndonos exclusivamente a *Wonders Divine*, por ejemplo, Spector sintetiza así la doctrina de Luria acerca del *En-Sof* y el llamado *tsinsum* o contracción inicial (concepto muy caro también a Bloom): "Cuando todas las *shemitot* hayan sido completadas, tendrá lugar el 'gran jubileo', momento en que toda la creación retornará al Uno. *En-Sof,* la esencia divina (*Godhead*), es la manifestación activa de la Divinidad (*Divinity*) que gobierna el ciclo de la existencia. Él, cuyo nombre significa literalmente 'sin fin', posee la paradójica identidad de 'ninguna cosa' (*no thing*), y es mencionado frecuentemente como la gran 'nada' (*nothing*) (…). De acuerdo a Luria, nuestra *shemitot* se originó con un acto cósmico de encubrimiento y limitación Divinas. En contraste con los mitos neoplatónicos de emanación, que consideraban la creación como un acto de revelación inmediata, Luria creía que el primer gesto del *En-Sof* iniciaba una crisis cósmica, pues, a fin de generar un espacio para llevar a efecto la Creación, Él contrajo Su Ser, produciendo así un vacío que no era Él (*He contracted His Being, thus producing a vacuum that was not He*), donde Él emanaría entonces las *sefirot* (plural de *sefirá*), luces o emanaciones divinas, a traves de las cuales crearía el cosmos externo"[183].

Si bien el análisis riguroso de este este texto exigiría un conocimiento del hebreo y la Cábala que no poseo, cabe señalar que en él, por una parte, parece insinuarse una diferenciación entre la divinidad inmóvil y el *En-Sof* activo que, según Scholem, no resultaba evidente en Luria ("esta concepción de un Dios que se autolimita a sí mismo para dejar sitio a la creación se oponía frontalmente a la concepción que abomina de cualquier supuesto movimiento en Dios"[184]); y, por otra, se establece una distinción radical entre el emanacionismo neoplatónico y la Cábala no compartida por otros autores[185]. Lo que

parece innegable para Spector es, en cualquier caso, que las *sefirot* son creadas o emanadas por "Él", noción por lo demás común a todo el conjunto de la Cábala, aun cuando la naturaleza exacta de ese proceso de creación pueda variar en las distintas escuelas.

Pues bien, en su interpretación posterior de *The Book of Urizen*, Spector afirma que en este libro profético "Urizen y Los representan respectivamente *Din* (juicio severo) y *Hesed* (Amor), en tanto que Orc se proyecta como *Rahamin* (Gracia), la potencia regeneradora concebida para establecer el equilibrio entre los dos extremos. La acción ocurre en su totalidad en *Da'at*, cabalísticamente 'el conocimiento divino' y en términos blakeanos '*la Tienda de la Ciencia*' ('*Tent of Science*'), erigida por los Eternos (las más altas *sefirot*) en busca de restaurar el equilibrio del cosmos"[186]. Estas consideraciones son, como poco, desconcertantes. En primer lugar, ciñéndonos a la propia terminología blakeana, la identificación de los "*Eternals*" blakeanos con las *sefirot* es ciertamente contradictoria, pues ¿por qué habría de dar Blake la calificación de eternas a unas entidades "creadas" o "emanadas"? En segundo, esta afirmación presupone que dichos "*Eternals*" son realidades "diferenciadas" de Dios, cuando Blake emplea estas figuras –que en libros posteriores llamará Zoas, y adjetivará como "*eternos*"- como estados o aspectos constituyentes del Hombre-Dios. Por último, como tendremos ocasión de precisar en el Apartado VII.2.2, *The Book of Urizen*, parodia del *Génesis* donde Urizen se nos muestra como un creador atormentado y dubitativo, representa a dichos Eternos, entre ellos el propio Los, entregados fundamentalmente a actividades represoras, poco acordes con ese supuesto restablecimiento del equilibrio del cosmos:

"*Con esfuerzo infinito los Eternos*
una trama tejieron, y la llamaron Ciencia"[187].

De hecho, la referencia incluida en este pasaje a la "*trama de la ciencia*" remite de manera inmediata al célebre pasaje de *Jerusalem* donde Blake, en cuanto narrador del poema, afirma que al contemplar las "*escuelas y universidades de Europa*" sólo observa en ellas "*el telar de Locke cuya trama rabia terrible/ bañada por las ruedas hidráulicas de Newton*"[188], texto cuya evidente crítica a las vinculaciones entre el empirio-mecanicismo, la Revolución Industrial y el librecomercio capitalista (recordemos las "wheels of trade" de Locke) no parece interesar, dado su excesivo "exoterismo", a

Spector. El gratuito aspecto positivo que se concede aquí a esa "*Tent of Science*" no parece tener otro objetivo que justificar su asociación con el *Da'at* de las *sefirot*, en tanto que la identificación de Orc con la Gracia es puramente especulativa, pues la figura de Orc posee evidentes implicaciones negativas y, por si fuera poco, Blake no emplea el término "Gracia" en todo el poema. Apenas puede sorprender, por tanto, que más adelante Spector afirme que "como Luria, Blake atribuye la fuente de la caída a la Esencia divina (*Godhead*) misma, específicamente a la decisión de encerrar las *sefirot* dentro de vasos materiales (*vessels of dross*)"[189], lo que presupone tanto la aceptación por Blake de una Divinidad separada y trascendente como su conocimiento de la doctrina luriánica de la "ruptura de los vasos", tampoco mencionada en ninguno de sus textos o documentos personales –hecho que, según ya apuntara en otros escritos la autora, se explicaría por el deseo de Blake de "oscurecer deliberamente su obra" y tratar dichos temas "simbólicamente, y no como un discurso literal"[190]-.

En último extremo, el trabajo de Spector incide en el reduccionismo característico de estas tesis, sin considerar, por ejemplo, que aquellas imágenes de probable raigambre cabalística presentes en Blake –cual la hipotética identificación de Urizen con la Ira o juicio severo y de Los con el Amor-, perfectamente pudieron, como señalara Scholem, ser extraídas por aquél de la obra de Boehme e incardinadas en su propia y polisémica visión imaginativa. Parece cuando menos poco riguroso, asimismo, que Spector no conceda importancia alguna al hecho de que Blake difícilmente podría sentirse vinculado al proceso de redención propuesto por Luria, que, según indica Marcos Ricardo Barnatán, "depende del hombre, de sus actos piadosos, del ascetismo, el ayuno y, sobre todo, de la *kavaná*, la meditación mística en la oración"[191], prácticas todas ellas rechazadas expresamente por el artista británico; o que ignore que la reivindicación por éste del deseo y de la liberación de las energías sexuales resulta incompatible con la restricción general por la Cábala de la sexualidad al ámbito del matrimonio, institución tantas veces denostada por el poeta británico como una forma de opresión, y aún más con la versión cristianizada de "Franciscus Mercurius Van Helmont", cuya "tendencia a exaltar los valores de la castidad", apunta Gibbons, se remonta tanto "a los poderes mágicos conferidos a la retención del semen como al valor tradicional dado a la virginidad en el pensamiento cristiano anterior a la Reforma"[192]. Por lo demás, las referencias de Spector a la concepción blakeana de la sexualidad son mínimas y dotadas en general de connotaciones negativas. Así, por ejemplo, en el ámbito iconográfico, destaca que las ilustraciones de

Milton "sugieren las formas insatisfactorias del sexo posterior a la caída"[193]; pero prefiere ignorar las evidentes referencias introducidas por Blake en el mismo poema al papel desempeñado por la energía sexual en la transmisión de la visión profética (v. LÁM. XXX), o las ya mencionadas alusiones específicas en sus versiones de *Albion Rose* y la lámina final de *Jerusalem* a la restauración de la sexualidad en Eternidad (v. LÁMS. I, II y XXXVIII).

La interpretación general ofrecida por Spector de la obra blakeana parece, en suma, determinada por su deseo de dar nueva vida, mediante supuestas afinidades textuales con el espiritualismo cabalístico, a la "teoría de la trascendencia", con cuyas dos afirmaciones fundamentales coincide: la idea de que el desarrollo de la obra de Blake está marcado por un rechazo creciente al mundo material y la política, y la consideración de que el objeto último de dicha obra es honrar la gloria del Dios trascendente. Oculto bajo la trama esotérica, el discurso ortodoxo de Spector resulta al cabo diáfano: desengañado el artista ante el hecho "de que la Revolución Francesa no sólo no había culminado en el Apocalipsis, sino que el subsecuente Reinado del Terror había socavado cualquier intento de convertir el mito exotérico en una forma viable", a partir de *Europe* "la adaptación cabalística del cristianismo dominaría los libros iluminados de Blake"[194]. Dicha adaptación, según se desvela en *Wonders Divine*, no sería en último extremo otra cosa que una Revelación, pues mediante su afirmación de que el Salvador dicta "*las palabras de esta dulce canción*", Blake, atribuye su profecía final al "dictado sobrenatural" y se "define a sí mismo como el canal por medio del cual *Jerusalem* es transmitido '*Al Pueblo*', en lugar de considerarse su fuente creativa"[195]. Todo este proceso interpretativo culmina en una apoteosis providencialista, pues, afirma Spector, gracias a la Cábala "Blake, en cuanto ser puramente humano, consiguió aceptar sus propias experiencias como parte del plan de Dios", de forma que tanto sus profecías finales como los grabados de la serie *Job* constituirían "el tipo de ofrendas que pensaba serían preferidas por Dios", sin otro objeto que "alabar a Dios por sus obras"[196]. Así, a partir de una única referencia más o menos explícita de Blake a una posible fuente cabalística, el "*Adán Kadmon*" mencionado en *Jerusalem*, y de las escuetas cinco o seis inscripciones hebreas que aparecen en su obra[197] -todo lo cual puede interpretarse perfectamente en función de la relectura por Blake del texto bíblico y de su absorción de las tesis alquímicas-, Spector acaba por concluir exactamente lo mismo que J.G. Davies sesenta años antes: más allá de veleidades heterodoxas, Blake era un creyente piadoso,

maravillado por la obra de Dios y consciente de la pequeñez humana. No era necesario, para llegar a ello, tan complejo recorrido esotérico. Pero, desde luego, reduciendo "*las divinas maravillas de la Imaginación Humana*" a una transcripción ensimismada de las verdades reveladas, poco puede avanzarse en la comprensión de la obra del poeta que incitaba a adorar la propia humanidad.

A la luz de lo arriba expuesto, parece evidente que la influencia de la obra de Boehme sobre Blake debe analizarse desde una doble perspectiva: por un lado, la de transmisor de principios generales subyacentes en la literatura alquímica y cabalística; por otro, la de creador de una innovadora concepción de la realidad natural como un entramado dinámico en continua oposición dialéctica, noción cuya influencia, según Désirée Hirst, alcanzó a "Hegel y Schopenhauer, Nietzsche y Hartmann, Bergson y Heidegger", fue difundida por Fichte y, por intermedio de Hegel, "influyó a su vez sobre el desarrollo por Marx del <materialismo dialéctico>"[198]. Considerada la mayor estudiosa de la influencia boehmista sobre Blake, no hace falta señalar, dada la generosa consideración que concede al influjo de Boehme en el pensamiento occidental, que la tendencia de Hirst a encontrar préstamos directos del místico alemán en la obra blakeana debe tomarse con suma cautela.

Por lo que a la transmisión de la influencia alquímica y cabalística se refiere, es evidente que Blake conocía bien la doctrina general de las "correspondencias" entre hombre y universo, cuyo origen se remonta a la tradición renacentista del macrocosmos y el microcosmos, y, según Cassirer, se inicia propiamente con Carolus Bovilus: "El principio de la identidad del microcosmos y del macrocosmos, al que Nicolás de Cusa alude sólo de pasada, cobra aquí por vez primera la forma y el sello precisos con que, andando el tiempo, habremos de encontrarlo sobre todo en Paracelso. El yo es 'espejo del universo', que condensa en sí todos los rayos que éste irradia"[199]. En Boehme, asimismo, pudo encontrar la tradición alquímica de los cuatro elementos que Percival, por ejemplo, considera que "es también la doctrina de Blake. Los cuatro elementos deben retornar otra vez a la unidad de Albión para que su universo sea visto como una unidad"[200]. Ninguna de estas nociones, en cualquier caso, eran específicas de la alquimia, por lo que su influencia en Blake –cuyos cuatro Zoas, procesos o componentes psíquicos del Hombre-Dios, se alejan notablemente de la doctrina de los cuatro elementos o, pongamos por caso, de su aplicación antropológica en la teoría humoral de Galeno- no parece haber ejercido excesivo peso.

Mayor relevancia posee, sin duda, la propia doctrina cosmogónica de Boehme, que, dada su complejidad, intentaré esquematizar siguiendo las claves indicadas por el propio Boehme en *The Clavis*, según la edición inglesa de William Law accesible a Blake. Para Boehme, no existe propiamente creación *ex nihilo*, sino que todo lo existente constituye la emanación eterna de un Dios absolutamente trascendente, "la unidad eterna e inmutable (...) el único Dios eterno, o único Bien"[201], inaccesible al conocimiento racional humano y al que generalmente designa como el *Abyss* (*Ungrund*). Esta unidad inmutable, a fin de manifestarse, se despliega en una "triple esencia (...) que es sin embargo una sola esencia"; y así como "el Fuego, la Luz y el Aire surgen de una Vela (aunque la Vela no es ninguno de esos tres elementos, sino su causa), de igual manera la unidad Eterna es la causa y fundamento de la Trinidad Eterna, que se manifiesta a sí misma a partir de la unidad, y se genera, *Primero*, en Deseo o Voluntad; *Segundo*, en Placer o Deleite; *Tercero*, en Proceso o Despliegue"[202]. Es decir: de la interacción entre "el Deseo o Voluntad (*Will*), que es el Padre" y "el Placer o Delicia, que es el Hijo, y que es aquello que la Voluntad quiere y desea"[203], surge un tercer principio dialéctico, el Espíritu Santo, que completa la Trinidad y genera a su vez el primer principio de la Naturaleza, la Sabiduría (*Wisdom*) o *Sophia*, "una Sustancia sobre la que el Espíritu Santo opera, forma y modela, es decir, forma y modela el Divino entendimiento en la Sabiduría, pues la Sabiduría es lo pasivo, y el Espíritu de Dios el principio activo o vital en ella, como el alma en el cuerpo"[204]. Esta Sabiduría es "el verdadero Caos Divino, donde todas las cosas yacen, en rigor la Divina Imaginación (...) y de este *Mysterium Magnum* brota la eterna naturaleza"[205], en cuyo seno Dios se hace presente en un doble principio, correspondiente al Padre y al Hijo: Ira (*Wrath*) y Amor (*Love*), que se manifiestan en Fuego (*Fire*) y Luz (*Light*) y son complementarios, pues "la Luz habita en el Fuego". Por tanto, "el *Mysterium Magnum* es el Caos del que la Luz y la Oscuridad, fundamentos del Cielo y del Infierno, fluyen de la Eternidad (...) y de él surgen el bien y el mal, o sea, la Luz y la Oscuridad, la Vida y la Muerte, la Alegría y el Dolor, la Salvación y la Condenación"[206]. De esa sustancia espiritual que es la Sabiduría o *Mysterium Magnum*, por un complejo proceso de contracción y expansión, surgen el mundo natural y el hombre, que porta en sí, a semejanza de la unidad originaria, los aspectos complementarios de Luz y Oscuridad.

Las afinidades de la concepción de Boehme con la cosmogonía mitopoética de Blake son evidentes, y su proximidad a la doctrina de la complementariedad de Cielo e Infierno resulta patente tanto en sus tempranas anotaciones a Swedenborg, donde corregía a éste afirmando que "*El Cielo y el Infierno han nacido juntos*" (v. supra nota IV.230), como, por supuesto, en *The Marriage of Heaven and Hell*, donde la tediosa jerarquización angélica del teólogo sueco es demolida empleando, en buena medida, la dialéctica boehmista. La reiterada afirmación por Blake del carácter dinámico de Eternidad pudo hallar, asimismo, una fuente de inspiración en Boehme, pues éste insiste en todo momento en que tanto el mundo espiritual como el natural, aun cuando dependientes ontológicamente del *Abyss*, carecen de principio en el tiempo, ya que "se han manifestado desde la Eternidad a partir de ese Caos, pues la Luz ha brillado desde toda la eternidad en la Oscuridad, y la Oscuridad nunca la ha rodeado por completo, al igual que el Día y la Noche están uno en otro, y son dos, aunque uno".

Por lo que respecta al fundamento último de las concepciones de Blake y Boehme, sin embargo, es preciso señalar que existen divergencias fundamentales, a menudo obviadas por los críticos sobre la base de meras semejanzas terminológicas. La primera de ellas, a la que ya hemos aludido, es el hecho de que en la concepción blakeana del Hombre-Dios no existe lugar alguno para esa "unidad inmutable" o *Abyss* de la que Boehme hace proceder todo lo existente. A este respecto, considerar, como Hirst o Percival, que "el vacío (*void*) o abismo en que los Zoas caen, es de la misma naturaleza que el *abyss* de Boehme"[207] constituye una malinterpretación radical de la obra blakeana, pues el *Abbys* boehmista es, como hemos visto, el Uno inmutable y *trascendente* del que todo emana, mientras que el "*void*" en que caen los Zoas es interior y por tanto *inmanente* al Hombre-Dios blakeano, fruto del error urizénico y, en el ámbito físico, equivalente al modelo perceptivo establecido por el mecanicismo newtoniano.

Esta concepción absolutamente divergente acerca del fundamento último de la realidad marca también una diferencia radical entre los fines quietistas perseguidos por la vía contemplativa de Boehme y la "redención imaginativa" expuesta poéticamente por Blake. Para el pensador alemán, el objeto último de la búsqueda mística no es otro que la aniquilación del yo y la fusión con el Uno inmutable, según queda puesto de manifiesto en su *Dialogue between a Scholar and his Master concerning the Supersensual Life*, donde, interrogado por el díscípulo acerca de la esencia última del Padre, el maestro responde:

"Este centro de la Voluntad es por consiguiente impenetrable al mundo, al demonio y al infierno; (…) aquí es donde el Hombre no habita; y donde ningún yo habita ni puede habitar". Abrumado ante la respuesta, el discípulo inquiere nuevamente: "¿Dónde está ese desnudo fundamento del Alma vacío de todo yo? ¿Y cómo podré llegar al oculto centro donde Dios habita, y no el hombre?"[208]. La respuesta del maestro, que no es sino la de Boehme, incide en la admonición con que comenzaba el diálogo: "Cuando permaneces ajeno al pensamiento del yo, y al deseo del yo; cuando tu intelecto y voluntad permanecen quietos y pasivos (…) entonces vives, y sin embargo no por tu propia voluntad, sino por la suya, pues tu voluntad se ha convertido en Su voluntad (*Its Will*). Así ha dejado de ser tu voluntad, para convertirse en la voluntad de Dios; ya no es el amor a tí mismo, sino el Amor de Dios, que se manifiesta y opera en tí. Entonces, comprendido en Ello, estás desde luego muerto como ti mismo, pero vives en Dios. Así, estando muerto vives, o más bien Dios vive en ti por su Espíritu"[209]. Nada tienen que ver, evidentemente, esta escatología quietista ni esta aniquilación del yo con las afirmaciones constantes de Blake acerca de la persistencia de la individualidad en Eternidad, o su afirmación, apenas tres meses antes de su muerte, de que "*todas las cosas tienen el mismo derecho a la eternidad que Dios*". A este respecto, considero que sólo una lectura superficial por parte de algunos críticos de las reiteradas alusiones por Blake en ***Milton*** y ***Jerusalem*** acerca de la necesidad de la "*autoaniquilación*" o "*aniquilación del yo*" (*Self-Annihilation*) puede haber conducido a equiparar esta afirmación con la doctrina quietista de Boehme –o, como en el caso de Spector, con la de la Cábala-. Pues, en primer lugar, la visión de una eternidad estática donde el alma humana permanezca "inmersa" en el vacío inmutable y ajena a toda actividad es absolutamente extraña a Blake; y en segundo, según tendremos ocasión de mostrar con mayor detalle al tratar dichos poemas, la "*self-annihilation*" preconizada por Blake no se refiere a la extinción definitiva del yo (incompatible con su afirmación de la persistencia eterna de la individualidad) sino, como reitera en diversas ocasiones, a la capacidad de perdonar los pecados y afrentas ajenas, y de llegar al autosacrificio en bien del otro – "*En el Perdón de los Pecados que es la aniquilación del Yo*"[210] (…) "*en la autoaniquilación dar tu vida por tus enemigos*"[211]-, sacrificio que constituye la única forma de llegar finalmente a superar la escisión original mediante la "*fourfold annihilation*"[212] de los Zoas, y su reintegración como factores constituyentes de una totalidad dialéctica capaz de contener en sí la infinita diversidad de la naturaleza humana.

Y sin embargo, pese a lo arriba afirmado, existe una afinidad espiritual entre Boehme y Blake que, a mi entender, no ha sido correctamente analizada –al menos entre la bibliografía de la que tengo noticia-, debido precisamente al empeño por "asimilar" el pensamiento de Blake al de una determinada corriente esotérica, en lugar de intentar buscar tanto sus diferencias como sus puntos de conexión que, en este caso, creo son evidentes. Pues, de hecho, si ignoramos la doctrina del *Abyss* para centrarnos en la descripción boehmista del incesante devenir dialéctico de la *Eternal Nature*, y sustituimos asimismo la concepción boehmista de dicha Naturaleza Eterna como "*Divine Imagination*" por la de la divina "*Human Imagination*", nos encontramos de pronto en el corazón de la Visión Imaginativa de Blake, como queda de manifiesto en la comparación de las versiones originales de los dos siguientes pasajes, perteneciente el primero a la *Signatura Rerum* de Boehme, en la edición de William Law, y el segundo a la penúltima lámina de *Jerusalem*:

"And we are not to think thereof, as if the creatures only stood still and rejoiced at the Glory of God, and admired only in joy; not, but it is as the eternal Spirit of God works from eternity to eternity in the great mystery of the divine generation, and continually manifests the infinite and numberless wisdom of God; even as the earth brings forth always fair blossoms, herbs, and trees, so also metals and all manner of beings, and puts them forth sometimes more sovereign, powerful, and fair, than at other times; and as one arises in the essence, another falls down, and there is an incessant lasting enjoyment and labour."[213]

"*And the Four Faces of Humanity fronting the Four Cardinal Points*
Of Heaven going forward forward irresistible from Eternity to Eternity

And they conversed together in Visionary forms dramatic which bright
Redounded fron their tongues in thunderous majesty, in Visions
In new Expanses, creating exemplars of Memory and Intellect
Creating Space, Creating Time according to the wonders Divine
Of Human Imagination…"[214]

Las similitudes entre ambos textos, cuya imagen predominante de "incessant labour (…) from eternity to eternity" caracterizaría perfectamente tanto las actividades de los Zoas en las profecías finales blakeanas como la conclusión a un tiempo apocalíptica -es decir, "reveladora"- y abierta de *Jerusalem* (con su referencia a la humanización de "*metals*", "*trees*", y otros términos presentes en el pasaje boehmista), hacen patente en mi opinión el alcance preciso de la influencia de Boehme sobre Blake. Lo que el teólogo alemán proporcionó fundamentalmente al artista británico fue una concepción dinámica y dialéctica de la realidad que, al transmutar el segundo la figura del Dios trascendente en la Divina Imaginación Humana, proporcionaba una concepción radicalmente humanizada susceptible de oponerse al árido mecanicismo newtoniano: la visión de un universo en incesante renovación, donde el hombre no "recibe" la ley sino que se convierte en su propio creador y dueño de su destino. Esta "transmutación" blakeana del boehmismo se hace aún más patente si consideramos, por ejemplo, la afinidad aparente de la "*mental fight*" preconizada por Blake y su denuncia de las injusticias sociales con la incitación de Boehme a que el hombre "si quiere ser un ciudadano del cielo (…) permanezca en guerra consigo mismo, no con la lengua y la espada, sino con la mente y el espíritu"[215], y su condena a "todos esos opresores (…) que afligen y vejan a los pobres y desgraciados, privándolos incluso de su propio sudor" y "se exaltan a sí mismos mediante el establecimiento y exaltación de sus propias opiniones, incluso si ello implica inducir a los príncipes a la guerra y ocasionar así la desolación de inumerables gentes y países"[216]. Todo esto podría perfectamente haber sido escrito por Blake; pero, mientras Boehme justifica sus palabras en una expresión de adoración divina, "pues en el cielo todos sirven a Dios su Creador con humilde amor", Blake, frente a Boehme en este aspecto, frente a Locke, frente a Newton, frente a cualquier expresión de humildad respecto a los designios impuestos por entidad sobrehumana alguna, nos recuerda que hemos de aprender a adorar nuestra propia humanidad y se niega a "*predicar humildad al hombre*".

No es extraño, en cualquier caso, que Blake exaltara la obra de Paracelso y Boehme, pues, más allá de sus diferencias teológicas, sin duda supo vislumbrar en ellos un espíritu insumiso singularmente afín al suyo, e incluso tal vez esa subyacente rebeldía contra la imposición de la deidad transcendente que Jung encontraba en la alquimia, manifiesta en expresiones muy cercanas a lo que cabría denominar el *antropanteísmo* blakeano: desde la afirmación de Paracelso acerca de que "el cielo es el hombre y el hombre es el cielo, y todos los hombres un cielo y el cielo un solo hombre", a la radicalidad subjetivista de

Cornelio Agrippa: "Nada respeta Agrippa./ Desprecia, sabe, no sabe, llora, ríe, se irrita,/ se burla, destroza todo. /Al filósofo, al demonio, al héroe, a Dios/ y a todo"[217]. Desde luego, la obra de Blake va mucho más allá que la alquimia o que el propio Boehme en su denuncia concreta de las injusticias sociales y en su humanismo inveterado, y su concepción del arte y la visión imaginativa nada tienen que ver con aquéllos. Mas, sin duda, el poeta británico debió sentirse particularmente cercano a estos autores que, al igual que los antinomianos, si bien no acertaron a comprender que su propia ideología dualista relativa a la existencia de un "mundo sobrenatural" contribuía a perpetuar la opresión espiritual y social, se rebelaban al menos contra los poderes de este mundo.

Nada de todo ello, por el contrario, pudo encontrar Blake en la obra de Swedenborg, cuya influencia sobre Blake ha sido, en mi opinión, muy sobrevalorada, dado el rechazo progresivo a su obra que, según apuntamos al tratar las críticas blakeanas a la noción de Providencia, manifiestan las anotaciones y textos del propio autor británico. Ciertamente, la presencia de Blake y su esposa en abril de 1789[218] en el primer congreso general de la New Jerusalem Church, iglesia swedenborgiana impulsada por su discípulo Robert Hindmarsh, "única asistencia conocida de Blake a una reunión pública de cualquier organización"[219], refleja que, como señala Morton D. Paley, Blake encontró durante cierto tiempo en el teólogo nórdico "una figura de inusual interés", aunque posteriormente tras "repudiar vehementemente a a Swedenborg en 1790 en las anotaciones a *Divine Providence* (...), satirizó a los swedenborgianos y su Mensajero en *The Marriage of Heaven and Hell*"[220]. En realidad, si tenemos en cuenta que tras la nueva datación de Viscomi el *Marriage* se considera iniciado en 1789 e impreso en 1790, y que el mismo autor ha señalado que el núcleo inicial de esta obra fueron sus láminas 21-24, en origen "un texto autónomo dedicado casi exclusivamente a la crítica de Swedenborg por Blake"[221], parece probable que el rechazo de Blake a la doctrina swedenborgiana estuviera cuando menos latente durante su asistencia al mencionado congreso, y se acrecentara al observar la organización marcadamente jerárquica y rigorista que Hindmarsh pretendía conferir a la nueva Iglesia, por no mencionar el conservadurismo expreso de su resolución XVIII, que tomaba claro partido contra el movimiento reformista aseverando que las doctrinas swedenborgianas estaba concebidas para formar "súbditos leales (...) y por tanto estas resoluciones no pretenden enfrentarse ni anular en lo más mínimo la autoridad civil de ningún país"[222].

El influjo swedenborgiano sobre Blake parece haberse reducido esencialmente a estimular su interés por Boehme y Paracelso, de quien el teólogo sueco había tomado doctrinas como la de las "correspondencias" o la del *Grand Man*, que Blake pudo conocer en el primero de los libros de Swedenborg sobre el que anotó unas breves líneas, *A Treatise concerning Heaven and Hell* (R. Hindmarsh, Londres, 1784), donde se afirmaba que "el cielo en su totalidad se asemeja a un hombre, y tiene la forma de un hombre, y es por tanto llamado el Gran Hombre (*Grand Man*)"[223]. Pronto, sin embargo, Blake debió comprender que donde la doctrina de Boehme, pese a su referencia ontológica última al *Abyss*, establecía una dialéctica efectiva entre bien y mal, la de Swedenborg postulaba un absoluto dualismo jerárquico. A este respecto, se ha señalado que en sus ya mencionadas anotaciones a *Divine Love and Divine Wisdom* (h. 1789) Blake mantenía todavía cierta predisposición favorable a la doctrina de Swedenborg, dado que en un determinado momento del texto apunta que "*muchos le entienden perversamente*"[224], y que sólo a raíz de sus anotaciones a su posterior tratado sobre la Providencia Divina cambió radicalmente de opinión. La lectura directa de las anotaciones al texto original, sin embargo, cuyo anónimo traductor anunciaba el contenido de la segunda obra –"este primer volumen sobre la sabiduría de los ángeles trata del Creador y de la creación del Universo; el segundo volumen (…) trata de la preservación del Universo creado, y por tanto de la Divina Providencia"[225]-, refleja ya numerosas dudas por parte de Blake acerca de la singular mezcla de cientifismo, metafísica e inspiración angélica de las doctrinas swedenborgianas[226], y en particular de su dualismo cuerpo-alma, que lleva a Blake a corregir o marcar reiteradamente las dicotomías swedenborgianas entre "ideas naturales" e "ideas espirituales", o entre "sustancias naturales" y "sustancias espirituales". Por lo que respecta a la doctrina providencialista del Dios creador y preservador, Blake se muestra ya en las anotaciones a esta obra considerablemente crítico. Reflejo de ello es el contundente "*Falso*" –apenas matizado por la observación de que "*quizá solo diferimos en nuestra concepción de infinito y eterno*"- que abarca toda la página 191, incluyendo por tanto no sólo el parágrafo 49 reproducido por Erdman, del que Blake rechazaría la negación swedenborgiana de la igualdad Hombre-Dios, sino también el 50, donde se establece, con una peculiar terminología esotérico-lockeana que poco debió agradar al cada vez más irritado lector, que "de la percepción y conocimiento de este Arcano depende la percepción y conocimiento de todas las cosas

relativas a la Existencia o Creación, y de las cosas relativas a la Subsistencia y Preservación por Dios; esto es, de todas las obras de Dios en el Universo Creado"[227].

A medida que el libro avanza, en cualquier caso, resulta fácil apreciar cómo las anotaciones de Blake, inexistentes entre las páginas 58 y 131 –quizá abrumado por la insistencia de Swedenborg en realzar la "Protección, Omnipresencia, Omnisciencia y Providencia del Señor"[228]-, se esfuerzan cada vez menos por intentar conciliar su pensamiento y el de Swedenborg, desdeñando, por ejemplo, la distinción swedenborgiana entre el "*Dead Sun*", o sol natural, y el "*Spiritual sun*" celestial, mediante la concisa nota "*El Sol Muerto es sólo una fantasía del hombre malvado*"[229]. A fin de no prolongar esta enumeración, bastará con remitirnos a la decisiva anotación del último parágrafo, 432, cuya lectura en Erdman, que se limita a reproducir el siguiente pasaje "Moreover it was shown in the Light of Heaven (...) that the interior Compages of this little Brain (...) was in the Order and form of Heaven; and that its exterior Compages was in Opposition to that Order and Form", puede inducir a confusión. Pues la parte final de ese mismo parágrafo no sólo señala expresamente la imposibilidad de conciliar Cielo e Infierno, sino que identifica a éste último como el "recéptaculo del amor infernal y la Locura", lo que lleva a Blake a anotar airadamente, en una afirmación que se ha considerado de raigambre boehmista, pero cuyo humanismo radical no puede calificarse sino como específicamente blakeano, que:

"*El Cielo y el Infierno han nacido juntos.*"[230]

Todo parece indicar, en suma, si tenemos en cuenta la antes citada suposición por Viscomi de que las láminas antiswedenborgianas del *Marriage of Heaven and Hell* pudieron ser escritas por Blake a finales de 1789, que el desarrollo por el artista de su acerada critica al swedenborgismo fue anterior de hecho a las durísimas anotaciones (v. notas IV.57-60) efectuadas a *Divine Providence* (1790). Cabe suponer, por tanto, que las reflexiones del autor acerca de las doctrinas de *Divine Love* (acentuada tal vez por la lectura de otros textos de Swedenborg, como *The Four Leading Doctrines of the New Jerusalem*, que manifiesta un rechazo expreso de la sexualidad - "quien no considere el adulterio como pecado, en fe y en vida, no es un cristiano (...) y por adulterio se entiende actos obscenos, palabras lascivas y pensamientos sucios"[231]-), bastaron para llevarlo al convencimiento de que el conservadurismo

de Hindmarsh no era en absoluto ajeno a la ortodoxia swedenborgiana, y de que "el sistema de analogías de Swedenborg no estaba anclado en la mente humana y la vida humana, sino en el Cielo, el Infierno y el más allá"[232]. Es probable, en todo caso, que durante las décadas finales de su vida Blake mitigara su animadversión hacia Swedenborg, pues, aparte de algunas alusiones positivas realizadas a Crabb Robinson, una referencia a su figura en *Milton* asociándolo a Palamabron parece indicar que había dejado de considerarlo, como en el *Marriage*, uno de los orgullosos "*electos*" que creen hallarse en posesión de la verdad, para integrarlo en la categoría de los "*redimidos*", poseedores de una piedad sincera pero absolutamente equivocados en su concepción de la naturaleza humana. Al margen de esta postura hasta cierto punto más benigna, que se comprenderá mejor al tratar dicho poema, la simple lectura de las anotaciones a Thornton bastaría para confirmarnos que, casi cuarenta años después de su lectura de *Divine Love*, Blake mantenía la misma radical y antiswedenborgiana convicción acerca de la infinitud y divinidad humanas.

IV.3.3. Antiguedades míticas: hinduismo y druidismo.

A primera vista, la conexión establecida en este apartado entre el hinduismo y el druidismo puede resultar sorprendente para quien no esté familiarizado con la peculiar mitografía desarrollada en el siglo XVIII por los *antiquaries* ("anticuarios" o estudiosos de la Antigüedad[233]) ingleses, quienes, a partir del establecimiento inicial de una fuente originaria hebraica para todas las religiones, desarrollaron posteriormente la noción de que las raíces –primarias o secundarias, según los diversos autores- de la religión y filosofía occidentales debían buscarse en el hinduismo, tesis que, según hemos visto, Blake recogió en *A Song of Los*. Sobre esta base, a su vez, se establecería posteriomente el llamado druidismo, que, abogando inicialmente por la descendencia de las prácticas druídicas del pitagorismo, evolucionó posteriomente en tratadistas como Edward Davies hasta convertir a los druidas en el origen tanto del hinduismo como de la filosofía griega, al tiempo que herederos del patriarcado hebreo primigenio. Tales tesis serían recogidas por Blake, desde una perspectiva crítica y desmitificadora a menudo mal comprendida, en sus profecías finales, donde el druidismo se convertiría en símbolo de la religión estatal y de la opresión imperialista de la Corona británica. Antes de analizar el tratamiento blakeano, por tanto, resulta conveniente ofrecer una breve recensión de las cuatro etapas básicas de este

desarrollo mitográfico, con especial atención a aquellas obras que parecen haber influido directamente sobre la obra del artista londinense.

IV.3.3.1. Hinduismo y druidismo en la mitografía inglesa del siglo XVIII.

a) En un primer momento, representado fundamentalmente por la obra del pastor anglicano Jacob Bryant *A New System or an Analysis of Ancient Mythology* (Londres, 1774-76) -que sabemos Blake conoció bien, pues colaboró en sus ilustraciones durante su aprendizaje con el grabador James Basire (v. Bibliografía) y la citó en su *Descriptive Catalogue*-, el interés ilustrado por las religiones y mitologías universales se combinó con el deseo de establecer el origen común de todas las creencias religiosas en la "religión patriarcal" bíblica, cuya "dispersión" se habría originado, según Bryant, "en la infancia del mundo" a raíz del Diluvio, tras el cual se produjo "la migración de las familias y la dispersión desde las llanuras de Shinar (...), cada gran familia encaminada por el divino designio a un destino concreto"[234], y comenzó el paulatino olvido de las antiguas verdades. Una postura bastante similar pero más sincrética y racionalista sería ofrecida con posterioridad, de acuerdo con sus convicciones unitarias, por Joseph Priestley en *A Comparison of the Institutions of Moses with those of the Hindoo and other antient Nations* (1799), donde, si bien consideraba la ley mosaica como origen de todas las demás religiones, concedía especial preeminencia a la filosofía hindú como la más "cercana" al modelo del cristianismo primitivo. En estos autores, pues, no aparece la idea del hinduismo como anterior a la religión mosaica ni a la filosofía griega, ni tampoco cabe hablar propiamente de "druidismo", aunque su tesis acerca del origen común de las religiones favoreció el desarrollo de éste.

b) Un segundo estadio en la evolución de estas tesis mitográficas lo constituyó el paulatino desarrollo de la noción de que la filosofia griega había derivado de la hindú. De hecho, pese a las bien atestiguadas relaciones entre las filosofías india y griega en la Antigüedad, que aún hoy son objeto de controversia acerca del grado de influencia de la una sobre la otra[235], la Edad Media y el predominio absoluto de la teología cristiana sobre el pensamiento occidental habían provocado -si exceptuamos descripciones exóticas como la de Marco Polo- un casi absoluto olvido de la India en Europa. Para que se iniciara la revalorización del pensamiento especulativo hindú fue preciso esperar hasta el siglo XVIII,

cuando la conjunción de aspectos religiosos -la extensión de misiones portuguesas, españolas, holandesas, francesas e inglesas-, políticos -la lucha por la expansión colonial en el subcontinente indio entre las Compañias de las Indias Orientales inglesa y francesa, que culminaría con el triunfo británico- y culturales -el creciente interés de los intelectuales ilustrados por las culturas no cristianas- favorecieron tanto la recopilación de tradiciones autóctonas como la paulatina difusión de las creencias hinduistas en Occidente.

Dada la renuencia de los *pandit* brahmanes a permitir la lectura de sus textos sagrados -en particular la *Sruti* o Revelación (v. supra nota IV.259)- a los extranjeros, los primeros escritos sobre el pensamiento hindú aparecidos en Europa fueron en general fruto de recopilaciones orales llevadas a cabo por viajeros occidentales. Especial importancia tuvieron en este campo los pioneros *Voyages* de François Bernier[236], traducidos al inglés y publicados en Londres en 1672 con el titulo de *Memoires of M. Bernier*, cuyo volumen sobre *The Gentils of India* marcó el camino de los posteriores intentos de "neoplatonización" del hinduismo, al señalar (siguiendo al filósofo árabe del siglo XI al-Biruni) que las creencias acerca de la inmortalidad y reencarnación del alma en Platón y Pitágoras, así como las tradiciones esotéricas sufíes, coincidían con la noción de alma expresada en los *sutras* de Patanjali y en el *Bhagavad Gita* (texto, por supuesto, desconocido aún en Occidente)[237]. Sin embargo, las primeras exposiones sistemáticas de cierto calado no tendrían lugar hasta la segunda mitad de la centuria en Inglaterra, gracias a la aparición de dos importantes tratados: *History of Hindostan* (Londres, 1768) de Alexander Dow, que exponía sucintamente algunos textos cosmogónicos, y el ya mencionado *A Voyage to the East Indies* (Londres, 1788) de Sonnerat, textos ambos cuya reivindicación del origen indio del conocimiento filosófico universal sería entusiásticamente acogida y reelaborada por los *antiquaries* británicos impulsores del druidismo, y que ejercieron contrastable influencia sobre Blake. Otro hito esencial en el desarrollo de las tesis hinduistas fue la versión inglesa del *Bhagvat-Geeta* (*Bhagavad Gita*)[238] realizada por Charles Wilkins a partir del texto sánscrito original, publicada en Londres en 1785 y citada por Blake, según veremos, en su *Descriptive Catalogue* de 1809. La obra de Wilkins, primera traducción completa de un tratado religioso hindú a una lengua europea, tuvo una extraordinaria repercusión, y las afirmaciones incluidas en ella acerca del propósito del *Gita* de poner fin al politeísmo popular "unificando todas las formas de adoración existentes en aquellos días (...) mediante el

establecimiento de la doctrina de la unidad del Dios supremo, en oposición a los sacrificios idólatras"[239], así como su semejanza con "los designios cristianos (…) y sus doctrinas fundamentales"[240], no sólo despertaron un enorme interés por una cultura que hasta entonces se había considerado mágica y politeísta[241] -lo que, en términos ilustrados, equivalía a primitiva-, sino que determinaron además la tendencia general de los estudiosos de la época a considerar el hinduismo como una doctrina esencialmente monoteísta, susceptible de ser comparada en pie de igualdad con la filosofía platónica y la teología cristiana.

En cualquier caso, sin lugar a dudas, la principal responsable de la difusión del hinduismo en Inglaterra y Europa (pues los románticos e idealistas alemanes conocieron inicialmente los textos hindúes por medio de traducciones del inglés) fue la Asiatick Society, fundada en Calcuta en 1784. En el Discurso Preliminar de la primera sesión, su presidente, William Jones[242], estableció un programa general de trabajo que incluía la creación de una publicación periódica, *Asiatick Researches*, donde se publicarían los trabajos de los miembros de la sociedad (que en Inglaterra adoptaría la grafía *Asiatic*), y la creación de una sociedad hermana en Londres.

La importancia extraordinaria de *Asiatic Researches* radicó en ofrecer en apenas dos décadas un extenso panorama del pensamiento hindú, tanto mediante la traducción de originales sánscritos -esencialmente obras literarias- como la publicación de ensayos sobre el pensamiento indio, que constituyeron la base fundamental sobre la que se desarrollaría posteriormente el orientalismo europeo. Así, en el terreno de la literatura podemos destacar las traducciones por Jones de *Sakuntala* (Vol. II, 1790) y del *Gita Govinda* (Vol. III, 1792), cuyo posible influjo en ciertos simbolismos blakeanos trataremos en el Apartado IV.3.3.2; en el campo de los ensayos filológicos, es imprescindible destacar el célebre "*Tercer Discurso de Aniversario*", leído en 1786, donde, sobre la base de los estudios de sánscrito desarrollados por sus compatriotas Wilkins y Halhed, Jones establecía la afinidad y mayor antigüedad del sánscrito respecto al latín y el griego, así como sus posibles conexiones con el "germánico y céltico", estableciendo implícitamente el concepto de familia lingüística y poniendo "los fundamentos de la moderna lingüística histórica y comparativa, no mediante simples aserciones, sino mediante su definición de las similaridades de las lenguas sobre la base de su origen en algún lenguaje común más primitivo

que podría haber dejado de existir"[243]. En lo que respecta a los textos propiamente filosóficos, la traducción más importante de Jones fueron las *Laws of Manu* (*Código de Manu*), publicada póstumamente por el Gobierno de Bengala en 1794, considerada generalmente su mejor traducción y que diversos críticos han considerado, junto al *Gita*, la fuente más probable de conocimiento del pensamiento hindú por parte de Blake. *Asiatic Researches*, en cualquier caso, publicó numerosos, documentados y a veces arriesgados ensayos sobre el pensamiento de la India, entre ellos los pioneros de Jones en el primer volumen: "*On the Gods of Greece, Italy and India*" y "*The Literature of the Hindoos*" (encaminado a mostrar la absoluta integración de religión, especulación y expresión literaria en el hinduismo); "*A Proof that the Hindoos had the binomial theorem*" de Reuben Burrow (Vol II), y "*On the Philosophy of the Asiaticks*" de Jones (Vol. IV, 1794).

Dada la consideración general concedida a Jones en la época como autoridad máxima sobre estas cuestiones, es importante destacar algunos rasgos definitorios de sus teorías mitográficas, extraordinariamente esclarecedoras acerca tanto de su más que probable influjo sobre Blake como de la reelaboración a que éste las sometería de acuerdo con su crítica permanente a toda pretensión totalizadora en los sistemas metafísicos. En primer lugar, la consecuencia más inmediata de los ensayos de Jones fue lo que se ha dado en llamar "platonización del pensamiento hindú", en particular de la escuela *Vedanta*, siempre dentro de una interpretación de corte monoteísta. Así, en el ya citado ensayo "*On the Gods of Greece, Italy and India*" (1784), Jones ofrecía una descripción, bastante fiel para los conocimientos de la época, del *Advaita Vedanta*, estableciendo que, si bien todos los eruditos indios reconocían un único Ser supremo, el Brahman o Gran Uno, que mantiene y preserva el orden de la naturaleza e interviene de manera providente en el mundo "para preservar a las personas devotas y sus familias"[244], los Vedantines, incapaces de concebir una idea de la materia prima como independiente de la mente, consideraban que "la Deidad está siempre en su obra, y constantemente sostiene un conjunto de percepciones, las cuales, en cierto sentido, llaman ilusorias". Así, Maya, la "madre de la naturaleza (…) explicada por algunos eruditos hindúes como el primer impulso de la Divinidad 'a diversificarse a sí misma (tal es su propia frase) creando mundos' (…), posee un sentido más recóndito y sutil en la filosofía *Vedanta*, donde significa el sistema bien de percepciones, bien de cualidades secundarias o primarias, que la Deidad -como creían Epicarmo, Platón y muchos hombres verdaderamente piadosos- forja por

medio de su omnipresente espíritu en las mentes de sus criaturas; pero que no tienen, en su opinión, ninguna existencia independiente de la mente"; todo lo cual, junto con la noción *Vedanta* de la liberación como absorción en la esencia divina, y el nexo común de la doctrina de la transmigración, llevan finalmente al autor a sugerir "la similitud del *Vedanta* con las escuelas siciliana, itálica y de la Academia antigua"[245]. En realidad, la suposición por Jones de que Platón rechazara la existencia independiente de la materia es muy dudosa, y en todo caso más cercana a ciertos aspectos del neoplatonismo que a la *diairesis* platónica. De cualquier manera, las consecuencias inherentes a combinar esta doctrina con la hipótesis de una lengua perdida común eran evidentes, y en un párrafo extraordinario de su "*Tercer Discurso*" Jones transcendió la mera constatación de las similitudes entre las doctrinas filosóficas indias y griegas para postular la existencia de un origen común a ambas, que se extendería no sólo al conjunto de lo que hoy consideramos la familia indoeuropea, sino también a China:

"Las seis escuelas filosóficas, cuyos principios se explican en el *Dersana Sastra*, incluyen toda la metafísica de la Academia antigua, la Stoa y el Liceo. Y no es posible leer el *Vedanta*, ni las muchas y delicadas obras que lo ilustran, sin creer que Pitágoras y Platón derivaron sus sublimes teorías de la misma fuente que los sabios de la India. De igual manera, cualquier aspecto de la mitología y doctrinas *Escitias* e *Hiperbóreas* puede encontrarse en aquellas regiones orientales. Y no cabe dudar de que Wodan (*Wod*) u Odín (*Oden*), cuya religión, como los historiadores nórdicos admiten, fue introducida en Escandinavia por una raza extranjera, fuera la misma figura que Buddha, cuyos ritos fueron probablemente introducidos en la India por la misma época, y recibidos mucho después por los chinos, que suavizaron su nombre como Fó."[246]

Como cabe apreciar, Jones no llegó a afirmar de manera rotunda que el platonismo "proviniera" de la India, sino únicamente que ambas filosofías debían tener una fuente común, pero lo cierto es que de manera implícita sostuvo la consideración de la especulación hindú como primer fruto de la *philosophia perennis*, apoyando por ejemplo las tesis de Barrow acerca de que la lógica aristotélica podía provenir de la India. Pero tal vez el aspecto más relevante de su pensamiento en lo que a nuestro propósito se refiere fuera su consideración de que, desde un punto de vista objetivo, resultaba perfectamente factible que la religión mosaica poseyera también un origen hindú, o bien que ambas derivaran de una fuente original

perdida -lo que concordaría perfectamente tanto con la genealogía expuesta por Blake en *A Song of Los* como con sus reiteradas afirmaciones de que la *Biblia* y las demás textos sagrados universales constituían formas degradadas del Genio Poético original-. Desde luego, Jones trató este tema con especial cuidado, pero sus argumentaciones en el "*Third Discourse*" resultan un prodigio de retórica, pues, atribuyéndolas a un hipotético investigador futuro, expone con claridad las bases científicas sobre las cuales sería posible sostener que el *Génesis* y la ley mosaica eran derivaciones del pensamiento indio: "Las investigaciones relativas a los hábitos y conducta de nuestra especie en los primeros tiempos, por no decir en cualquier tiempo, resultan siempre cuando menos amenas e instructivas; pero poseen un excepcional interés (...) en una época donde algunas personas inteligentes y virtuosas se inclinan a poner en duda la autenticidad de los relatos ofrecidos por Moisés acerca del mundo primitivo (...). Lo cierto es que o bien los once capítulos iniciales del *Génesis*, con todas sus concesiones al estilo figurativo oriental, son verdaderos, o todo el andamiaje de nuestra religión nacional es falso; una conclusión a la que, estoy seguro, ninguno de nosotros quisiera llegar. Yo, que no puedo evitar creer en la divinidad del Mesías, basándome en la indiscutida antigüedad y manifiesto cumplimiento de muchas profecías (...), estoy desde luego obligado a creer en la santidad de esos venerables libros, que tantas personas santas consideran genuinos. Pero no es la verdad de nuestra religión nacional, como tal, la que busca mi corazón, sino la verdad en sí misma. Por tanto, si por medio de razonamientos serenos e imparciales algún investigador me convenciera de que Moisés extrajo sus narraciones, a través de textos *egipcios*, de las fuentes primigenias de la literatura *india*, lo estimaría como a un amigo por haber liberado mi mente de un error capital, y prometería contribuir de manera destacada a promover el conocimiento de esa verdad por él descubierta"[247]. Desde luego, Jones no podía ser más preciso acerca de esa "verdad" que otros deberían descubrir… A este respecto, pues, todo parece indicar que Jones, al margen de sus explícitas manifiestaciones de ortodoxia cristiana, se sintió siempre muy cercano al hinduismo, como cualquier lector podría deducir de textos como el anterior o de sus nueve poemas a las divinidades indias[248] -Kamadeva, Narayana, Saraswati, Ganga, Indra, Surya, Lakhsmi, Durga y Bhavani -, de clara tendencia emanacionista, aparecidos en diversas antologías de *Asiatic Researches*.

En cualquier caso, la tesis propuesta por Jones acerca del origen indio de la filosofia griega alcanzó pronto arraigo en el terreno de la erudición mitográfica. Fruto de ello serían, entre otras, dos

obras cuyas ilustraciones ejercieron notable influencia sobre la iconografía blakeana: *Costumes of Hindostan* (Londres, 1806), de Balthazar Solvyns, que contenía sesenta grabados en color; y, sobre todo, *The Hindu Pantheon* (Londres, 1810) de Edward Moor, publicada por Joseph Johnson, que, tras exponer en su Prefacio como un hecho consumado la existencia de "pocas dudas acerca de que las leyendas mitológicas hindúes constituyen la fuente de las fábulas y deidades de Grecia e Italia, así como de otros pueblos paganos de Occidente"[249] y recoger asimismo, sin mayores precisiones, la consabida afirmación de que "estrictamente hablando, la religión de los hindúes es monoteísta"[250], dedicaba su trabajo a ofrecer detalladas descripciones, con numerosas interpolaciones de Wilkins y Jones, de las diversas deidades del panteón hinduista, e incluía en su parte final numerosos dibujos ilustrativos del texto, que, como luego veremos, constituyeron motivos de inspiración para algunos de las más bellas ilustraciones de Blake en *Jerusalem*.

Más allá incluso de la importancia del texto de Moor como fuente de ciertos motivos iconográficos blakeanos, una circunstancia que llama poderosamente la atención es la inclusión por el autor en su estudio preliminar de la siguiente afirmación: "Las doctrinas religiosas de los hindúes (…) podrían igualmente dividirse en *religión* y *mitología*. Esta última es posiblemente obra de poetas más que de sacerdotes, pero, puesto que se adaptaba tan bien a sus propósitos, los sacerdotes la han utilizado arteramente para remachar las cadenas mentales que, cuando los textos son oscuros, siempre están dispuestos a forjar sobre la humanidad"[251]. Lo realmente sorprendente de este párrafo no es su teoría radical acerca del origen poético de la religión y su posterior manipulación por la casta sacerdotal, que como hemos visto coincidiría tanto con las tesis blakeanas como con la crítica ilustrada a la religión, sino el hecho de que en esa condena se introduzcan aquellos términos, absolutamente inusuales entre los reformistas de la época, que E. P. Thompson considerara específicamente blakeanos en su análisis de la expresión "*mind forg´d manacles*" del poema "*London*": "*mental chains*", "*forging*", etc… Ciertamente, en Moor no aparece la referencia explícita a que tales cadenas fueran forjadas por la propia mente humana, pero las semejanzas léxicas son tan profundas que, dado que "*London*" fue escrito al menos quince años antes que *The Hindu Pantheon*, cabría especular acerca del posible conocimiento por Moor, en cuanto perteneciente al círculo de autores editados por Johnson, de la obra de Blake. En cualquier caso, puesto que no he encontrado en la crítica blakeana referencias a este párrafo ni a otras vinculaciones entre Moor

y Blake que la lectura por el segundo de *Hindu Pantheon*, me limito aquí a señalar esta notable coincidencia que, cuando menos, debió suponer un notable estímulo para Blake en la confirmación de sus propias tesis acerca del origen de la religión establecida.

c) La doctrina que podríamos llamar "origen hinduista del druidismo" tuvo un desarrollo complejo, cuyo inicio cabe remontar a la obra de William Stukeley, que en una serie sucesiva de escritos publicados durante la primera mitad del siglo XVIII –*Itinerarium Curiosum* (1724, edición ampliada en 1781), *Stonehenge* (1740) y *Abury* (1743)-, si bien consideraba con Bryant la "religión patriarcal" como fuente común de las religiones universales, situó el origen inmediato del druidismo en la escuela pitagórica, mencionando a Pitágoras como el "archidruida" y enfatizando el conocimiento matemático de los "filósofos celtas"[252], a quienes atribuía la creación de los monumentos megalíticos. Lógicamente, a medida que se fue asentando la noción de que el pitagorismo, y la filosofía griega en general, tenían su origen en el hinduismo, las tesis de que éste era asimismo el origen del druidismo comenzaron a proliferar. Aunque el primero en plantearlas parece haber sido Barrow, su principal artífice fue Thomas Maurice, que en el sexto volumen de su monumental *Indian Antiquities* (Londres, 7 Vols., 1793-1800) intentaba demostrar, mediante un análisis comparativo de elementos conceptuales, mitológicos y rituales, la existencia de una antigua influencia india sobre Britania, afirmando que los brahmanes habían sido los maestros de los druidas, y que éstos a su vez habían difundido su saber por Grecia y el Mediterráneo. La obra de Maurice constituye una peculiar fusión de argumentos tomados, por una parte, de autores clásicos como Diógenes Laercio -que mencionaba a los druidas junto a los grandes filósofos de la Antigüedad, Pitágoras y los Magos persas- y Plinio; y, por otra, de los mitógrafos precedentes, en particular Stukeley, Jones –"el antiguo Buddah de la India (…) es de hecho el Mercurio de occidente" y "el Woden de las naciones nórdicas"-, y Bryant, en quien se apoya para afirmar que dicho Buddah era "indiscutiblemente Noé"[253]. En realidad, el propósito de Maurice, enmarcado en la discusión promovida por los ilustrados acerca de los orígenes de la religión estatal, era probablemente conferir a las prácticas druídicas –y, por tanto, a los orígenes remotos de una supuesta religión nacional británica- el carácter de herederas de los rasgos más nobles del cristianismo, atribuyendo sus posibles aberraciones al paulatino olvido de la "religión patriarcal" ya postulada por Bryant y Stukeley. Así, tras afirmar que "el propio término Druida deriva, sin duda, del céltico Dru, o Deru, roble", al igual que "el nombre sánscrito de los antiguos

brahmines del bosque de Gandharvas"[254], establecía, como rasgos comunes a brahmanes, magos de Persia y druidas la construcción de "vastas construcciones piramidales de piedra" y la creencia en "una Deidad suprema y una Providencia rectora"[255], si bien la perversión debida a la primitiva "herejía sabeana" había conducido a estos sacerdotes a la práctica de "horribles sacrificios (…) y ritos sangrientos, a medida que las huellas de la benevolente religión patriarcal se desvanecía de sus mentes" [256].

d) La definitiva "vuelta de tuerca" de las tesis druidistas sería llevada a cabo fundamentalmente por el clérigo galés Edward Davies, que en *Celtic Researches* (1804) llegó a postular que el druidismo era heredero directo de la cultura patriarcal bíblica, y fuente intermedia por tanto de todas las demás religiones y saberes filosóficos, incluyendo la hindú y la griega. Para llegar a esta conclusión, Davies[257] recogió e interpretó a su manera las ya mencionadas noticias de Diógenes Laercio y Plinio, afirmando que según estos autores la filosofía de los griegos se originó en los celtas, tesis corroborada en su opinión por las referencias de Herodoto y Diodoro de Sicilia a los hiperbóreos y al druida Abaris, que pudieron llevar a Grecia el culto de Apolo. Combinando estas especulaciones con las teorías de Stukeley acerca de la enorme antigüedad de Stonehenge, Davies invirtió el desarrollo cronológico postulado por aquél y llegó a la conclusión de que las islas Británicas, por intermedio de la desaparecida Atlántida, habían sido las herederas directas del saber bíblico, que más tarde se expandería desde allí por todo el orbe (así, el "primer hombre" de la tradición céltica, Menyw, sería el nombre original del Manu hindú).

Antes de abordar la heterodoxa relaboración por Blake de todas estas teorías, conviene señalar que, si bien muchas de ellas pueden hoy parecer meras curiosidades históricas, en su tiempo fueron abordadas con gran seriedad, y resultaba difícil deslindar lo puramente especulativo de lo que hoy consideraríamos científico. Considérese, por ejemplo, que las tesis de Jones, pese a sus exageraciones, se consideran un hito decisivo en el desarrollo de los estudios indoeuropeos y la lingüística comparada, y que éste autor introducía en su "*Third Discourse*" referencias tanto a obras de Newton (*The Chronology of Ancient Kingdoms Amended*, Londres, 1728) y Bacon (*De Sapientia Veterum*, Londres, 1609) como al hoy olvidado Jacob Bryant, a quien elogiaba como "el analista de la antigua mitología"[258]. De igual manera, aun cuando hoy sepamos que afirmar que el druidismo proviene de Oriente, o el hinduismo de Occidente, carece de base histórica, las tesis acerca de su origen común no dejaban de poseer cierto

fundamento, dado el entonces reciente descubrimiento de paralelismos entre la religión céltica y el hinduismo[259]; hechos que, si bien explicables en nuestros días por la existencia de una comunidad indoeuropea originaria a partir de la cual cada cultura desarrollaría su propio sistema derivado de creencias, en aquella época, tras años de absoluto desprecio hacia todas las culturas no cristianas, constituyeron una piedra de toque para la discusión de los auténticos principios de la religión. A este respecto, es asimismo importante recordar que muchas de estas especulaciones fueron recogidas por criticos deístas como Volney y Paine en un intento de mostrar que la ley mosaica y el cristianismo no constituían sino otra de las diversas formas de superstición y opresión social elaboradas por las castas guerrera y sacerdotal, y que, en particular, la discusión en torno al druidismo desarrollada en las décadas de 1780-90 excedía claramente el mero ámbito mitográfico para incardinarse en el debate político. Pues, como señalara A.L.Owen en su influyente *The Famous Druids* (1962), las doctrinas de Stukeley y Davies tenían como objetivo fundamental "mostrar que los druidas creían en la Revelación y la Trinidad…"; en tanto que, al resaltar la barbarie de los sacrificios humanos y el dominio despótico ejercido por estos sacerdotes, los deístas "atacaban de forma encubierta a la Iglesia de Inglaterra"[260]. El tratamiento por Blake de todas estas fuentes mitográficas, por tanto, no fue esencialmente diferente al que dio a la *Biblia* o a la Gran Tradición, y no debe entenderse en ningún caso como una inmersión pintoresca en la remota India o en las nebulosas leyendas célticas, sino como un intento de mostrar, en el marco de una polémica plenamente vigente en la época, la vinculación entre los orígenes psicohistóricos de la represión religiosa y la ideología de su propio tiempo.

IV.3.3.2. Fuentes textuales e influencia del hinduismo en la obra de William Blake: semejanzas y divergencias.

Al igual que en los apartados anteriores, el primer aspecto que resulta necesario precisar acerca de las posibles fuentes textuales del hinduismo en Blake estriba en distinguir entre los textos que tuvo la oportunidad de leer, y los que podemos afirmar con razonable seguridad que leyó, o, cuando menos, manejó como fuente de referencias iconográficas: es decir, establecer su acceso y referencias más o menos explícitas a la tradición literaria hindú. Por lo que respecta a la primera cuestión, son numerosos los indicios de que Blake tuvo acceso prácticamente a todas las traducciones y ensayos destacados

sobre el hinduismo publicados en Inglaterra durante las últimas décadas del siglo XVIII. En este sentido, Drew señala que, si bien los originales de *Asiatic Researches* no eran fáciles de conseguir en Inglaterra, "ello motivó la publicación en la década de 1790 de una serie de reimpresiones, especialmente de la obra de Jones" y "revistas como la *Monthly Review,* la *British Critic* y, en menor medida, la *Critic Review*, reimprimieron considerables extractos de los artículos de Jones"[261]. Otro dato interesante, que me ha sorprendido no ver reflejado en ninguno de los estudios consultados sobre las fuentes hinduistas de Blake, estriba en que su futuro patrono, William Hayley, publicó tras la muerte de Jones una elegía –*An Elegy on the Death of the Hon. Sir William Jones* (Londres, 1795)-, glosada en las principales publicaciones, donde manifestaba su profundo conocimiento y admiración por la obra del orientalista fallecido, y poseía además en su villa de Felpham una selecta biblioteca de libros mitográficos e hinduistas que Blake pudo perfectamente consultar, al tiempo que estudiaba griego y hebreo, durante su estancia allí entre 1800 y 1803. Si añadimos a ello que Blake, según ya señalamos, había trabajado como aprendiz en los grabados de la obra de Bryant, así como su colaboración con Joseph Johnson, editor de numerosos tratados mitográficos, y su amistad con el miniaturista Ozias Humpry -miembro de la Asiatic Society londinense-, no caben dudas acerca de la accesibilidad de la literatura hindú para el poeta.

Más difícil resulta precisar, una vez más, qué obras concretas pudo leer y utilizar. La única referencia expresa de Blake a un escrito hindú aparece en el *Descriptive Catalogue* de su exposición de 1809, cuya obra número 10, un cuadro titulado *The Bramins*, hoy perdido, aparece descrito así por el propio artista:

"*Mr. Wilkin* (sic) *traduciendo el Gita; una composición ideal, sugerida por la primera publicación de esa parte de las Escrituras Hindúes traducidas por Mr. Wilkin. Soy consciente de que la vestimenta es incorrecta, pero a este respecto me acojo a la autoridad de los antiguos, quienes a menudo se desviaron de los Hábitos para conservar el Porte, como en el caso de Laocoonte, quien, aun cuando era sacerdote, aparece representado desnudo*"[262].

La referencia a la "*incorrecta vestimenta*", y la existencia en el mismo catálogo, como ya mencionamos, de otros dos cuadros -*The spiritual form of Pitt, guiding Behemoth* y *The spiritual form of Nelson guiding Leviathan*- descritos irónicamente como "*composiciones de tipo mitológico, similares a las*

Apoteosis de la Antigüedad persa, egipcia e hindú"[263], donde se presenta a ambos aborrecidos representantes del imperialismo belicista con ropajes orientales, parece indicar que Blake conocía los ya citados textos de Dow y Moor, en particular el *Hindu Pantheon* de este último, que, según señalamos, tomó como modelo en varias ilustraciones de *Jerusalem*. Cabe notar asimismo que este Catálogo menciona el arte "*gótico, griego, hindú y egipcio*" entre las cumbres imaginativas y visionarias del espíritu humano, si bien insistiendo en que constituyen "copias" de modelos originales perdidos.

Si exceptuamos esta mención del *Bhagavad Gita*, en que la expresión "*inspirada por la publicación*" parece sugerir su lectura de la obra, las restantes fuentes textuales hinduistas de Blake deben deducirse de la lectura de sus poemas, lo que implica los mismos problemas que respecto a sus fuentes neoplatónicas, alquímicas, etc., agravados en este caso a menudo por el desconocimiento de las fuentes originales o las peculiares interpretaciones del pensamiento hindú efectuadas por los críticos occidentales. Un ejemplo característico es el de las expresiones "*mundane egg*" y "*mundane shell*", empleadas por Blake en referencia al universo material urizénico a partir de *The Four Zoas*, que han sido atribuidas por diversos autores a la influencia hinduista. Así, en las notas que acompañan a su traducción en prosa de *Jerusalem*[264], Xavier Campos afirma que dichos términos "están tomados del libro hindú *Bhagavad Gita*"[265], apoyándose para ello en un breve ensayo y antología de poemas blakeanos de la autora francesa M. L. Cazamian, traducido al español en 1983 como *William Blake*, donde se afirma: "La atmósfera del *Bhagavad Gita* parece haber penetrado en los poemas de Blake: la recuerdan, la turbamulta de la vida, las monstruosas o maravillosas metamorfosis, la profusión de episodios aparentemente no relacionados entre sí, el repetido empleo de ciertos símbolos, como <*the Mundane Shell*>, o la concha del mundo, y las largas enumeraciones sonoras y enigmáticas"[266]. Lo cierto es que el *Gita* no hace referencia alguna a la "*mundane shell*" ni al "*mundane egg*", por lo que la cita de Cazamian parece provenir de una mala lectura de su compatriota Saurat, quien afirmaba que "la concha del mundo y otras muchas conchas aparecen en Sonnerat. Los mundos se describen como huevos apilados…"[267].

En realidad, la expresión "*mundane egg*" sí aparece de forma explícita en una traducción hindú de la época, las *Laws of Manu* de William Jones, que ya en su Capítulo I describía cómo de la semilla del Supremo surgió "un huevo brillante como el oro (…) donde él mismo nació bajo la forma de Brahma" y

"permaneció inactivo durante un año del creador"[268]. Ello no permite colegir, sin embargo, como afirma Charu Sheel Singh en su *The Chariot of Fire,* que "la fuente más fácilmente accesible para Blake sobre la idea del '*mundane egg*' debieron ser las *Laws of Manu*"[269], pues, además de constituir una imagen apuntada ya por Paracelso y otros alquimistas, la noción del huevo cósmico aparece reflejada en la práctica totalidad de los tratados mitográficos manejados–e incluso ilustrados- por Blake, sin atribuirle un origen exclusivamente hinduista y asociándolo por lo general al símbolo sexual y regenerativo de la serpiente. Así, por ejemplo, entre aquellos textos que he podido consultar personalmente, una lámina incluida en el *New System* de Bryant, firmada por James Basire pero tal vez grabada por el propio Blake, representa, bajo el título "OPHIS et OVUM MUNDANUM"[270], una serpiente enrollada en torno al huevo cósmico, haciendo alusión a una leyenda supuestamente transmitida por Cadmo -a quien tilda de "viajero fenicio"- pero que se remonta de hecho a las antiguas tradiciones órficas. En una línea semejante, Maurice señala en *Indian Antiquities*, enumerando las diversas vinculaciones entre druidas, egipcios e hindúes, que todos ellos adoraban "el ANGUINUM, o serpiente-huevo, que no es sino el huevo mundano (*mundane egg*) de Tiro"[271]; y Erasmus Darwin, en fin, en una nota a su *Economy of Vegetation*, menciona el "gran huevo originario de la antigua filosofía, que presentaba una serpiente enrollada emblemática de la sabiduría divina"[272].

Lo que todo esto nos indica una vez más es la necesidad de ser sumamente cuidadosos a la hora de atribuir fuentes concretas a los símbolos empleados por Blake, cuya "estrategia mitográfica", como tendremos ocasión de mostrar en el Capítulo V, consistía en recoger símbolos comunes a las diversas religiones para, integrándolos dentro de su trama mítica propia, desvelar sus orígenes y conferirles un significado absolutamente original y, a menudo, dotado de deliberadas ambigüedades. En este sentido, el mencionado trabajo de Charu Sheel Singh constituye tanto una apreciable fuente de información acerca de aquellos elementos simbólicos empleados por Blake y existentes también dentro de la tradición hindú, como un devastador ejercicio de unilateralidad; pues afirmar, por ejemplo, que la imagen blakeana del carro de fuego, y en concreto su ilustración de la lámina 14 del *Book of Job*, que representa a "Dios sentado en la carroza del sol (...) mientras en el otro extremo aparece una radiante doncella emergiendo de la noche", es "obviamente la imagen del alba, Ushas, inmediatamente seguida

por el Sol en los himnos védicos", y que este motivo es "obviamente ajeno a la tradición europea"[273], no puede sino asombrar a cualquier conocedor de la *Biblia* o de la mitología griega.

Independientemente de estas exageraciones, parece bastante probable que el pensamiento hindú proporcionara a Blake una extraordinaria riqueza de imágenes y concepciones cosmogónicas, afines en muchos aspectos a su propio pensamiento, que sin duda reforzaron su convicción de que en todas las religiones existían restos primitivos de la perdida Verdad imaginativa; y que asimismo encontrara en dicha doctrina una nueva constatación de cómo las castas sacerdotales habían convertido esa verdad en un sistema de opresión jerárquica mediante el establecimiento de "*la red de la religión*": las divisiones sociales (castas), los preceptos morales, la represión de los deseos instintivos, etc. A continuación, pues, mostraremos someramente aquellos pasajes más relevantes -casi todos de carácter cosmogónico, y relacionados con el tema de la pérdida de la unidad originaria del Hombre de Imaginación- en que Blake parece haber usado concepciones y expresiones cercanas a la literatura religiosa hindú, así como sus "variaciones" respecto a sus posibles modelos, que apuntan por lo general a la crítica de las religiones establecidas y la jerarquización social. Aun cuando un análisis en profundidad de todos los escritos blakeanos sobre los que se han sugerido influencias hinduistas exigiría un tratamiento mucho más extenso de lo que aquí resulta posible ofrecer, procuraré ofrecer una visión general de ese influjo, y de su posible evolución en el curso de la obra de Blake, mediante un estudio cronológico de las fuentes textuales más probables.

Si hacemos abstracción por el momento del estudio de Singh, cuya capacidad para encontrar referencias hinduistas en la obra de Blake resulta pasmosa, las primeras referencias a concepciones hindúes en los Libros Iluminados de Blake podrían remontarse a *The Marriage of Heaven and Hell*, cuya alusión a "*La antigua creencia según la cual el mundo será consumido por el fuego cumplidos los seis mil años es verdadera, tal y como lo escuché en el Infierno*"[274], podría, según Morton D. Paley, hacer referencia a la idea del ciclo cósmico o "Gran año" del *Gita*[275]. Dado que tendremos ocasión de analizar esta frase en su contexto propio al tratar del *Marriage*, me limitaré a señalar por el momento que esta alusión es más que dudosa, primero porque la idea de ciclo cósmico es un tema recurrente en numerosas tradiciones religiosas y mitológicas (recuérdese que Raine, con bastante informalidad cronológica,

atribuía esa misma noción a la influencia del *Político* de Platón, v. nota IV.126), y segundo porque, dado que en Blake no hay referencia alguna a la noción de ciclo –semejante a la postulada por Joaquín de Fiore o algunas tradiciones cabalísticas[276]-, sino a la de una eternidad en continua renovación, parece indudable que sus frecuentes y repetidas alusiones al fin de los "*seis mil años*" de opresión (ver, por ejemplo, notas VII.197, 237-42 y 302) –difícilmente conciliables con los "4.320.000.000" años que Wilkins adjudica al "día de Brahma"[277]- aluden primordialmente a las teorías del arzobispo Usher (o Ussher), seguidas entre otros por Newton (v. supra nota VII.367) sobre el inicio de la creación en el 4004 a.C. También relativa al *Marriage* es una interesante teoría de John Adlard, donde esta obra se considera una contrafigura del *Gita*: "John Adlard, en *English Studies*, XLV, 1964, 460-462, advierte huellas del *Gita* en *M. H. H.* -no bajo la forma de conceptos directamente recogidos sino bajo la de una 'vigorosa contradicción'-. Si Blake se hace eco de los términos de Wilkins -deseo, contención, razón, gobierno, pasividad-- es para revocar los ideales del *Gita*, por ejemplo <fuerza... libre de lujuria e ira> y <deseo gobernado por la firmeza moral>. En el *Gita* el deseo es el <sempiterno enemigo> y Krishna el <consolador>; en *M. H. H.* 'el consolador' es el Deseo. Si el *Gita* encamina al hombre a encontrar la felicidad cerrando <todas las puertas de sus facultades>, Blake anuncia que el hombre debe abrir <*las puertas de la percepción*> e invertir el proceso por el que se ha <*encerrado en sí mismo*>"[278]. La tesis de Adlard es sugerente y coherente con el pensamiento de Blake, pero omite el hecho de que esa crítica blakeana, además de constituir una requisitoria expresa contra Swedenborg, lo es asimismo contra todas las doctrinas tendentes a la represión de la sexualidad, lo que, como ya hemos señalado, comprende desde el neoplatonismo a la Cábala y la alquimia, pero de forma más directa e inmediata la moral cristiana de su tiempo. De igual manera, el propio Adlard ofrecía en su *Sports of Cruelty* una elaborada argumentación acerca de la presunta "influencia" de la traducción por William Jones del *Gita Govinda* (1792) sobre *Visions of the Daughters of Albion*, cuya trama, y sobre todo su iconografía poética, tendrían una importante referencia en el texto hindú. El poema, como todos los de Blake, tiene varios significados paralelos, y en síntesis narra la historia de la joven Oothoon, que, raptada y violada por un bronco semidiós, Bromion, es luego rechazada por su amante Theotormon, e incluso acusada por su raptor de ramera. Oothoon, sin embargo, se niega a aceptar ninguna culpa. En líneas generales, la obra constituye un "esbozo" de lo que Blake desarrollará en obras posteriores, y la figura de Oothoon simboliza el rechazo a la represión sexual e incluso al amor posesivo, pues Oothoon se niega a considerar amor

"*aquello que absorbe a otro, como una esponja absorbe el agua*", y en cambio se ofrece a proporcionar a su amante:

"(*…) doncellas de suave plata o furioso oro.*
A tu lado yaceré sobre un cerro, y contemplaré su alegre retozar.
En amorosa cópula, delicia tras delicia, con Theotormon."[279]

Desde luego, el tono claramente sensual de la obra recuerda al del *Gita Govinda*, pero el problema radica en que la historia narrada en el poema indio es en cierto modo "inversa", pues Radha siente celos de los juegos sexuales de Krishna en el bosque e induce a éste a un sentimiento de culpa que lo impulsa a retornar en su búsqueda y solicitar su perdón[280], lo que lleva a Adlard, de manera un tanto forzada, a esgrimir la argumentación, similar a la efectuada con respecto al *Marriage* y el *Gita*, de que el texto blakeano podría ser una deliberada "contrafigura" del indio. Más interesante es la observación aducida por Adlard, a fin de apuntalar su tesis, de que en el *Govinda* se da "la única aparición que yo conozca anterior a Blake de la expresión <*arrows of desire*> (flechas de deseo)"[281], la cual forma parte del célebre poema incluido por Blake en el Prefacio a *Milton*, convertido luego en el himno "*Jerusalem*" (v. supra nota VII.234) por Hubert Parry :

"*Traedme mi Arco de ardiente oro,*
traedme mis Flechas de deseo,
traedme mi lanza: ¡Oh nubes, descubríos!
Traedme mi Carro de Fuego."[282]

En principio el dato aportado por Adlard parecería concluyente. Sin embargo, en una nota a su propia afirmación, el autor reconoce que la locución poética anterior a Blake más parecida a "*arrows of desire*" es "*darts of desire*" (dardos de deseo), cuyo autor es precisamente... John Milton, a quien va dedicado el libro profético homónimo donde figura el citado poema. Todo ello, en fin, no invalida la posibilidad de que Blake empleara conscientemente ciertas imágenes tomadas del hinduismo en el *Marriage* o *Visions* –que por otra parte presenta una afinidad mucho más clara, como veremos, con el

relato *Oithona* atribuido por MacPherson a Ossian-, pero tal circunstancia sólo apuntaría a que ya por esta época Blake comenzara a considerar el hinduismo entre las tradiciones simbólicas con las que entretejer su propia creación, pero no todavía como una influencia relevante.

Mucho más definitorias resultan, en cualquier caso, las referencias textuales a motivos hindúes incluidas en el ciclo profético de Lambeth, donde, como ya vimos, Blake atribuía el primer eslabón de la transmisión del error urizénico a "*Brahma en Oriente*". Tal vez el ejemplo más significativo de que Blake no se limitó a recoger esa tradición mitográfica, sino que desde este período creativo integró deliberadamente mitos extraidos del hinduismo en su personal reconstitutición del *corpus* sapiencial universal, sea el aportado por Piloo Nanavutty respecto a *The Book of Urizen*, donde aparece la siguiente descripción de Urizen:

"*Errabundo y frío caminaba sobre sus ciudades,*
envuelto en llanto, dolor y tormento.
Y por dondequiera iba, pesaroso,
recorriendo los antiguos cielos,
una fría sombra lo seguía,
semejante a la tela de una araña, viscosa,
fría y silente, segregada por su alma dolorida.
Dividiendo el cielo en celdas
sobre las atormentadas ciudades
donde los pasos de Urizen retumbaban.

Hasta que una telaraña, oscura y fría, cubrió
todos los elementos, surgida de los dolores del alma de Urizen.
(...)
Tan entrelazadas las cuerdas y anudadas las mallas,
como intrincado es el cerebro humano.

Y todos la llamaron la Red de la Religión."[283]

Pues bien, dado que ciertamente la comparación de Dios con una araña no es usual en la tradición occidental, parece probable que Blake pudiera inspirarse para esta imagen concreta en una cita de Priestley en *Comparisons* donde, según Nanavutty, se afirmaba que "la generación de todos los seres a partir de la esencia del Ser Divino es representada por algunos de los brahmanes comparando la Causa Primera a una araña; afirman que el Universo fue tejido por ese insecto a partir de sus propias entrañas" [284]. Nanavutty no repara, sin embargo, en que la alusión del autor a las "*atormentadas ciudades*" y a la "*Red de la Religión*", absolutamente contraria a la intención del modelo hindú original, no sólo confiere un carácter negativo a la obra de la araña, sino que enlaza directamente con el poema de Experiencia "*The human abstract*" (v. supra notas VI.152-56) y con las continuas críticas introducidas por Blake en el propio ciclo profético de Lambeth a la opresión sufrida por los habitantes de las urbes, consecuencia del yugo establecido sobre ellos en nombre de la religión estatal y la libertad del comercio. Esta combinación del mito hindú y cristiano –no olvidemos que *Urizen* fue concebido esencialmente como una parodia del *Génesis*- a fin de mostrar la represión a que conducen todas las religiones establecidas, resultaría por supuesto plenamente coherente con la genealogía del error urizénico establecida por Blake en *The Song of Los*, y de alguna manera indica el camino seguido por el autor en sus profecías finales, donde los elementos "represores" comunes a la cosmogonía hindú, el relato bíblico y la gran tradición aparecen asociados de forma reiterada con el mecanicismo y la Revolución Industrial. Así, como ya vimos, la "concha del mundo" (*mundane shell*) y sus "*starry wheels*" newtonianas son erigidas bien por Urizen, bien por el espectro racional de Los; y esas "*wheels without wheels*", las ruedas y engranajes impuestas al hombre desde fuera por la tiránica deidad –o por los hombres que invocan su nombre para mantener la jerarquización social y tejer sobre las ciudades una telaraña de celdas-, se oponen directamente a la "*wheel within wheel*" de la Visión Imaginativa.

Dado que resultaría farragoso intentar siquiera aquí una breve enumeración de dichas alusiones, que tendremos ocasión de ir exponiendo al analizar la estructura específica de los libros proféticos finales, intentaré sintetizar en las siguientes líneas las afinidades y divergencias de Blake con la doctrina hinduista, cuya introducción junto al druidismo en estas obras finales permiten a Blake, manteniendo las

constantes de lo que he dado en llamar su "estrategia mitográfica", proporcionar una base más extensa a esa ampliación de campo que, según apuntamos en el Cap. III, caracteriza la denuncia social de su última etapa: el desvelamiento de las raíces ideológicas del mercantilismo capitalista y el expansionismo imperialista, extendido desde la "*Albions Ancient Druid Rocky Shore*" sobre un mundo cuya propia estructura teocrática, evidente en el rígido sistema estamental hindú, proporcionaba las bases sobre las que asentar una nueva telaraña.

En lo referente a las afinidades, Blake se sintió probablemente atraído, según ya señalaran Saurat y Cazamian, por la visión de un universo dinámico en permanente renovación, cuyas continuas metamorfosis divinas, manifestadas tanto en la escisión del *Purusha* u hombre primordial como en la doctrina de los avatares, etc., proporcionaban un modelo narrativo sumamente cercano a su propia cosmogonía mitopoética. A este respecto, resulta significativa la existencia en *Jerusalem* de diversos motivos gráficos tomados del *Hindu Pantheon* de Moor, entre los que destacaré por su importancia la lámina 41[285], una de las composiciones simbólicas más complejas y estudiadas del autor. Paley señala que existe una extraordinaria fuente visual para esta pieza en uno de los grabados de Moor, "donde el dios con cabeza de águila Garuda aparece representado cabalgando sobre una serpiente multicéfala. Moor describe a Garuda en términos que recuerdan al Querube Protector de la mitología de Blake, un símbolo que éste adaptó de *Ezequiel*, 28,13, empleándolo para representar la Ley que bloquea el camino de retorno de la humanidad al Paraíso"[286]. Tal conjugacion de elementos cristianos con especulaciones propiamente hindúes constituye, a mi juicio, la clave sobre la que deben entenderse las alusiones hinduistas de la obra de Blake. Así, como luego veremos, el origen esencial de la noción de los cuatro Zoas en Blake remite tanto al *Apocalipsis*, 4, 6, donde reciben este nombre las cuatro criaturas (traducidas por la *King James Version* como "beasts") que rodean el Trono del Cordero, como, de manera más específica, a *Ezequiel*, 1, 5, donde las mismas criaturas (llamadas en este caso por la *King James Version* "living creatures"), cada una con cuatro rostros, portan unas ruedas con "espíritu de vida" y, en su conjunto, forman la carroza de Dios. Sin embargo, en los textos bíblicos no aparece en absoluto la noción de que esas cuatro criaturas formen aspectos constituyentes del propio Dios, idea mucho más cercana a la peculiar versión hindú de la creación que, según Nanavutty[287], Blake pudo leer en la *History of Hindostan*, donde los cuatro primeros seres vivientes, Cuerpo, Vida, Permanencia e Intelecto, nacen

del aliento de Brahma y presentan notables semejanzas con los Zoas de Blake. Pero, además, en la peculiar concepción blakeana de estos cuatro aspectos de la psique humana, o Zoas, que abordaremos en el siguiente capítulo, cada uno de ellos presenta una Emanación o parte femenina del propio ser, que se escinde con la pérdida de la unidad primigenia, y un Espectro, nacido del solipsismo y la autocontemplación que lleva a cada Zoa a olvidar su hermandad anterior y caer en el egoísmo excluyente. Aunque esta cuestión implica una notable complejidad (pues no debe olvidarse que Blake integra los ámbitos cósmico, histórico y perceptual dentro de su *psicomaquia* multiperspectivista), parece evidente que tal concepción se asemeja mucho más a la profundidad y flexibilidad especulativa del pensamiento hindú -el concepto de Emanación, por ejemplo, recuerda poderosamente al de *shakti*- que al cristianismo, y que, por lo que a este aspecto concierne, Blake probablemente consideró los textos hindúes más cercanos a la "verdad imaginativa" primigenia que los bíblicos, o cuando menos más acordes a su propia visión.

Sin embargo, ciñéndonos al mismo ámbito, Blake se diferencia del pensamiento hindú en los mismos aspectos fundamentales que lo alejan de las demás tradiciones esotéricas, filosóficas y religiosas que venimos tratando en este capítulo. En primer lugar, aunque no podemos entrar aquí en una discusión acerca de si el pensamiento hindú corresponde más propiamente a una doctrina creacionista o emanacionista, o si su teísmo adopta formas panteístas o panenteístas[288], lo cierto es que, según señalé anteriomente, tanto los escritos mitográficos de la época como las traducciones de originales hindúes tendían a reflejar esta doctrina bajo la forma de un teísmo trascendentalista, donde la separación entre el Dios creador –ya fuera considerado ser personal o absoluto impersonal- y el hombre era tan radical como en el cristianismo o en la alquimia, hasta el punto de una absoluta negación de la individualidad[289], y por tanto igualmente extraña al pensamiento blakeano. Ejemplo de ello son, entre otros muchos pasajes similares que cabría aducir, los siguientes textos del *Gita* y de las *Laws of Manu*, en las versiones respectivas de Wilkins y Jones manejadas por Blake: "El universo, habiendo existido, es disuelto; pero de nuevo, con el alborear del día, por la divina necesidad es reproducido. Aquello que, pese a la disolución de todas las demás cosas, no es destruido, es superior y de otra naturaleza que lo visible: es invisible y eterno. Él (…) es llamado la Suprema Morada"[290]; "el Supremo Dios, dueño y soberano rector (…) inmutable Poder"[291]. Pero además, ambas obras insistían, por una parte, en la importancia de la devoción

–"ese Supremo Ser será obtenido por quien no adore otros Dioses"[292]-, la vida piadosa y el control de las pasiones; y, por otra, en el carácter divino del rígido sistema de castas, regido por "leyes sagradas" establecidas por el "soberano rector" para "ser seguidas por las cuatro clases, y por cada una de ellas en sus diversos estamentos", que exaltaban a la casta sacerdotal como "los más excelentes de los hombres" y conferían a los *sudra* el deber de "servir a las clases antes mencionadas"[293]. Rasgos todos ellos, en fin, que sin duda debieron confirmar a Blake en su convicción de que cualquier sistema edificado sobre la base de la creencia en una deidad superior, trascendente y "dueña" del hombre -"sé mi siervo, mi oferente, humíllate humildemente ante mí, y en verdad vendrás a mí"[294], debía conducir necesariamente a un sistema social asentado en nociones de predestinación y jerarquización de clases. A este respecto, por mucho que se hayan querido ofrecer lecturas alternativas del *Bhagavad Gita*, no debe olvidarse que este texto sagrado, independientemente de sus valores espirituales, adopta como punto de partida narrativo una justificación de la guerra, expresada por Krishna a su auriga Arjuna, e incluye una evidente apología de la sociedad de castas. Parece evidente, por tanto que las prevenciones expresadas respecto a su doctrina por Vrinda Nabar: "El vínculo *varna-dharma-karma* es enfatizado por Krishna (...). No es posible hoy en día ignorar la categórica afirmación de que las dos *varnas* (castas) inferiores, junto con todas las mujeres, constituyen una <clase llena de pecado>"[295], debieron asaltar también a William Blake, que, más allá del atractivo que sobre él pudieran ejercer las concepciones hinduistas de un universo en continua recreación y transformación, no podía aceptar -como no las aceptaba en el cristianismo, ni en la sociedad inglesa de su tiempo- las consecuencias sociales implicadas en la aceptación de un *karma* predeterminado por designio divino como base del sistema de castas. Sobre esta base, en definitiva, se erige toda la reelaboración mitográfica blakeana, y sobre ella debe entenderse asimismo su visión absolutamente crítica del druidismo.

IV.3.4. El druidismo como símbolo del mecanicismo y la opresión imperialista. Tradición y presente: "*All things begin & end in Albions ancient Druid rocky shore*".

> " (*…) y las ruedas de los Hijos de Albión enronquecieron*
> *sobre las montañas y los fuegos encendidos en los altares druídicos.*
> *El sol se puso sobre el arroyo de Tyburn, donde las victimas aúllan y gimen.*"

William Blake, *Jerusalem*[296].

Dado que la aparición explícita del druidismo en la simbología blakeana constituye uno de los rasgos definitorios de sus tres grandes libros proféticos finales, será en nuestro estudio de estos últimos donde podamos situar de manera más definida la relación existente entre la consolidación de esta temática y la "ampliación de campo" que, según quedó apuntado en el Capítulo III, Blake llevó a cabo en estas últimas obras a fin de incluir en ellas la denuncia del capitalismo industrial y del expansionismo bélico.

Es importante, no obstante, aclarar una confusión derivada en buena parte del ya mencionado estudio de Owen *The Famous Druids*, cuyo Capítulo XI, dedicado a Blake, tiene por título la célebre cita: "*All things begin & end in Albions ancient Druid rocky shore*". En su trabajo, Owen interpreta literalmente una frase incluida por Blake en *A Descriptive Catalogue* acerca de que "*Adán fue un druida, como Noé; también Abraham fue llamado para suceder la era Druídica, la cual comenzó a cambiar el significado alegórico y mental en mandato corporal, a raíz del cual el sacrificio humano hubiera despoblado la Tierra* "[297], para deducir que Blake "estaba convencido de que Inglaterra, y no Palestina, era la Tierra Santa original", y que fue la imagen descrita por Stukeley y Davies, entre otros, de "los druidas como herederos de los patriarcas, a la que Blake debió la inspiración para la más singular de sus ideas"[298]. Esta tesis, en realidad, deriva de la asunción por el autor de que Blake aceptaba de manera estricta las doctrinas de Bryant y sus continuadores acerca de la bondad de una religión patriarcal bíblica primitiva, tergiversando así la afirmación realizada por el artista en el mismo *Catalogue*: "*Las antiguedades de cada Nación bajo el cielo no son menos sagradas que las de los judíos. Todas son una misma cosa, como Jacob Bryant y todos los anticuarios han probado*"[299]. De hecho, como ha señalado Jon Mee, Bryant se habría sentido profundamente conmocionado al encontrar su trabajo citado como prueba de que los textos de las demas religiones poseían el mismo valor que los libros bíblicos, pues "sus teorías estaban concebidas para mostrar que que las mitologías paganas constituían versiones degradadas de la historia bíblica, no que constituían <*una misma cosa*>"[300].

La base de esta malinterpretación por Owen y otros autores deriva de su lectura estrictamente cronológica de la genealogía expuesta en *The Song of Los*, que supuestamente situaría a Adán y Noé como "orígenes" de la humanidad. Sin embargo, como puede apreciarse en su lectura (v. notas IV.135-37), Adán y Noé no intervienen en la transmisión del error urizénico, y son situados además en una simultaneidad temporal ahistórica –y opuesta a la cronología bíblica- junto al "*negro africano*", testigos todos ellos de cómo Rintrah entrega a Brahma su "*filosofía abstracta*". Si hubiéramos de entender de forma histórica esta genealogía, por otra parte, resultaría incongruente el hecho de que el principal representante de la "religión patriarcal" invocada por Bryant y Stukeley, Moisés, fuera situado en un momento posterior percibiendo sobre el Sinaí "*sombras de oscuro engaño*", lo que contradice directamente las consideraciones de aquellos anticuarios y su supuesta asimilación por Blake[301].

En realidad, aunque Blake no mencionó directamente a los druidas hasta sus profecías finales, el ciclo profético de Lambeth incluye ya diversas referencias negativas a su figura, entre ellas la alusión a los "*serpentinos templos*" mencionados por Stukeley, incluida en *Europe* y, según algunas interpretaciones, la propia Portada de *The Song of Los* (v. LÁM. XXIII), cuyo título "empuja al sacerdote druida contra el suelo" y aparece "dominada por el nombre del bardo-profeta Los (...), representando la aspiración del poema a reemplazar el poder milenario del sacerdocio druídico por la visión liberadora de la profecía"[302]. En esta etapa, en suma, la figura del druidismo parece haber sido empleada por Blake como una corroboración más de su convicción esencial acerca de que todas las religiones establecidas constituían el fruto de la degradación llevada a cabo por los sacerdotes de las verdades poéticas originales, relato que pudo encontrar asimismo en el *Ossian* de MacPherson, que describía una sociedad bárdica carente tanto de casta sacerdotal, tras el derrocamiento de la impostura druídica, como de religión establecida alguna.

En las profecías finales, sin embargo, el papel simbólico adquirido por el druidismo adquiere en muchos aspectos un carácter protagonista, a mi juicio directamente vinculado al propósito de Blake de mostrar la "*Isla Blanca*" de Britania como foco del expansionismo imperialista y difusora de la incipiente Revolución Industrial. Una circunstancia definitoria de este aspecto, que Owen no parece haber tenido en cuenta, es el hecho de que la frase citada como encabezamiento de su artículo, "*Todo empieza y acaba*

en la antigua y rocosa costa druida de Albión" –cuyo precedente más cercano es la admonición realizada en el demoledor "*A Little Boy Lost*" de ***Songs of Experience*** acerca de que "*Tales cosas se llevan a cabo en las costas de Albión*" (v. supra nota V.114)-, sea repetida por Blake en tres ocasiones, siempre en tiempo presente –es decir, no remontándose a un supuesto *illo tempore* en que todo "comenzó", sino, al igual que en "*A Little Boy Lost*", describiendo un estado de hechos contemporáneo- y asociada en cada caso a contextos de carácter innegablemente belicista y expansionista. Así, en su primera aparición en ***Milton***, 6, 25 (v. nota III.151), se describe en pasado la expansión de los templos druídicos por Irlanda, Méjico, Perú, China y Japón, hasta que "*el Espectro de Albión observó ceñudo las naciones envuelto en gloria y guerra*"; y en ese momento, adoptando ya el presente, se introduce por primera vez la frase: "*All things begin & end in Albions ancient Druid rocky shore*".

Pues bien, las otras dos apariciones de esta misma sentencia en ***Jerusalem*** poseen asimismo una clara alusión al carácter "actual" de la opresión druídica. En la primera de ellas, el prólogo en prosa "*A los Judíos*" (***Jerusalem***, 27; v. también nota VII.320) que inicia el Capítulo II, Blake hace ciertamente una alusión a Bretaña como "*primitivo asiento de la religión patriarcal*" y a la leyenda del Adam Kadmon cabalístico como una herencia druida, pero inmediatamente destruye la ilusión historicista refiriéndose a "*la religión de Jesús*" como "*la más antigua, la más eterna: el Evangelio eterno*"; religión que, recordemos, Blake asocia siempre a la Divina Imaginación Humana. E inmediatamente, tras introducir de nuevo la sentencia "*All things Begin…*", destaca que el origen druida del judaísmo es "*testimoniado por los templos Druidas que pueblan toda la Tierra*"; es decir, el druidismo no se sitúa en un mero pasado remoto, sino como símbolo de la opresión presente. Circunstancia claramente remarcada en la tercera y final aparición de esta sentencia, en ***Jerusalem***, 46, 15, que va seguida por la descripción de los terrores de la opresión social y los "*gritos de Guerra en el Rin y en el Danubio, portados/por los hijos de Albión*", generados por los "*Templos Dragontinos*" (v. supra nota VII.353) del druidismo. Templos y sacerdotes cuyas figuras, en suma, no son concebidas por Blake simplemente como "el primer intento del hombre para dejar a la teoría tomar el lugar de la realidad"[303], al que habría sucedido más tarde la filosofía abstracta, sino como un símbolo intemporal de las raíces ideológicas de la opresión, asociado directamente a los fundamentos de la visión mecanicista del mundo. De hecho, el propio Stukeley, de quien Blake tomó las descripciones de los templos druídicos, describía en la segunda edición de su ***Itinerarium Curiosum*** (1781) el monumento

megalítico de Stanton Drew, cercano a Bath y conocido como *The Weddings*, con un arrobo casi extático que vinculaba el elogio de los conocimientos matemáticos de los druidas con la narración de una celebración ritual cuyos rasgos pretendían enfatizar las raíces tradicionales de las grandes ceremonias oficiales de la Corona británica: "Las cuatro partes que conforman este monumento, como dijimos, son la cueva, dos círculos sencillos, y un círculo quíntuple (…). La forma en que lograron integrar estos cinco círculos en uno es absolutamente extraordinaria (…) y en su aspecto primitivo este monumento circular debe haber sobrepasado las más célebres obras de los griegos y los romanos" (…); "Podríamos pues con nuestra imaginación contemplar un solemne sacrificio llevado a cabo por los magnánimos britones, reunidos los Druidas y otros sacerdotes junto a los Reyes y el pueblo (…) para honrar a sus Dioses"[304]. Si sustituimos –como de hecho perseguía Stukeley- los rasgos primitivos de esta descripción por los de la Inglaterra del siglo XVIII, encontramos todos los elementos aborrecidos por Blake: la alianza Iglesia-Estado, la hipócrita imagen del "pueblo" asumiendo su condición de súbdito de la Corona por designio divino y, como fundamento de todo ello, la filosofía abstracta y matemática que reduce la realidad a proporción y medida y reifica la naturaleza; filosofía cuya encendida admiración por parte de Stukeley quedó reflejada en su biografía de Newton, nacido como él en Grantham y "a quien había conocido bien en Londres"[305].

En este sentido, aun cuando autores como Worral y Mee han mostrado que las alusiones de Blake al druidismo y sus sacrificios humanos, vinculadas a menudo al patíbulo triangular de Tyburn, inciden directamente en la crítica a la jerarquización social y el imperialismo bélico, quizá no se ha destacado suficientemente su asociación permanente con la abstracción mecanicista, que llevó al poeta a aplicar reiteradamente a los rasgos característicos del newtonismo el adjetivo "*druídicos*": "*la druídica proporción matemática de largo, ancho y alto*"[306]. Posiblemente ningún pasaje resulte tan indicativo respecto al singular tratamiento blakeano de este tema en las profecías finales como los siguientes versos de *Milton*, que reproducen de manera casi literal un pasaje previo de *The Book of Urizen* –si bien la "*nieve de las frías montañas*" y los "*grilletes de hielo*"[307] de aquel poema se han convertido ahora en "*indefinidas rocas druídicas y nieves de razonamiento*"-, donde, contradiciendo una vez más las afirmaciones de quienes pretenden reducir los Zoas blakeanos a arquetipos estáticos, es el poeta-profeta Los quien se ve seducido por el poderoso atractivo del dogmatismo:

"*Urizen yacía en soledad y tiniebla, en cadenas de la mente preso.*
Los tomó su martillo y tenazas, y trabajó resuelto en su yunque,
entre indefinidas rocas druídicas y nieves de duda y razonamiento.
Rehusando cualquier forma definida, el Horror abstracto lo techaba, pétreo.
Y una primera Edad transcurrió, y un estado de funesta aflicción."[308]

Blake, en definitiva, compartió con deístas como Toland o Paine su crítica al druidismo como imagen primigenia de la religión estatal, garante de la opresión y la injusticia en nombre de un dios abstracto. A diferencia de aquéllos, sin embargo, comprendió que el culto a la "razón universal" y la supresión de los instintos no traería consigo sino una forma diferente de opresión; y, por encima de todo, en su perpetua lucha consigo mismo, supo percibir que el bardo, el poeta-profeta, es siempre vulnerable al encanto de su propia visión. El druida no es sólo el símbolo de la opresión externa: es también el espectro que acecha en el interior humano.

El simbolismo universal alcanzado por el druidismo en las profecías finales, coincidente con el desarrollo de las más virulentas criticas al empirio-mecanicismo encarnado por Bacon, Locke y Newton y la "ampliación de campo" de la crítica social a la Revolución Industrial y el capitalismo expansionista, refleja al cabo, como señalábamos al principio de este capítulo, que la reelaboración del pasado llevada a cabo por Blake no constituye sino un preludio a su auténtica labor: enfrentarse al avatar urizénico de su propio tiempo, desvelando sus raíces históricas y sus males presentes, pero sobre todo elaborando una visión imaginativa que, en directa oposición a las corrientes ideológicas y estéticas predominantes en su tiempo, ofreciera una vía alternativa al creciente predominio de la razón instrumental bajo cualquiera de sus diferentes disfraces. La estrategia mitográfica de Blake, pues, como trataremos en el Capítulo V, debe ser entendida como un instrumento para su "*lucha contra los sistemas*", que sólo hallará plena expresión en su faceta afirmativa mediante la "humanización de lo sublime" y el concepto abierto y participativo de mito gestado en sus grandes profecías finales.

Antes de abordar tales cuestiones, no obstante, quizá resulte conveniente aportar un poco de luz respecto a la visión rabiosamente terrenal que Blake poseía de muchos conceptos cuyas raíces y significación, según hemos visto, se han buscado a menudo con excesiva unilateralidad en los diversos campos de la mística y la teosofía. Pues bien; en 1998 Robert Essick y Morton D. Paley dieron a conocer una carta, inédita hasta entonces, dirigida por Blake a su amigo Cumberland –sin duda, el corresponsal más afín al poeta y a quien éste mostraba con mayor sinceridad sus auténticos sentimientos-. Fechada el 1 de septiembre de 1800, la misiva tiene como motivo principal anunciar a Cumberland la marcha del matrimonio a Felpham, que tendría lugar tres semanas después, y refleja el optimismo de Blake por su traslado a Sussex, "*the sweetest country upon the face of Earth*". Lo que realmente nos interesa aquí, en cualquier caso, es el poema adjunto a la carta como posdata, cuya descripción horrorizada del Londres que deja atrás hace patente no sólo la persistente consciencia de la opresión social en el pensamiento de Blake, sino, según puede apreciarse en la versión original que reproduzco (junto con mi propia traducción a pie de página), cómo conceptos cual "*web*", "*veil*" o "*net*", tan espiritualizados y debatidos en las alturas teosóficas por sus críticos trascendentalistas, eran para el poeta, desde luego, "*manacles*" forjadas por la mente humana, pero permanecían siempre asociados en su propia mente a los sombríos calabozos de Pitt y la "*human gore*" vertida en nombre de las sagradas abstracciones:

"*Dear Generous Cumberland nobly solicitous for a Friends welfare. Behold me*
Whom your Friendship has Magnified: Rending the manacles of Londons
/ Dungeon dark
I have rent the black net & escap´d. See my Cottage at Felpham in joy
Beams over the Sea, a bright light over France, but the Web & the Veil I
/have left
Behind me at London resists every beam of light; hanging from heaven to Earth
Dropping with human gore. Lo! I have left it! I have torn it from my limbs
I shake my wings ready to take my flight! Pale, Ghastly pale: stands the City

/on fear."* [309]

NOTAS AL CAPÍTULO IV.

[1] Eagleton, Terry: *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Cátedra, Madrid, 1981; pg. 265.

[2] Ackroyd, Peter: *Blake*, Sinclair-Stevenson, Londres, 1995; pg. 215.

[3] Percival, Milton O.: *William Blake's Circle of Destiny*, Columbia University Press, Nueva York, 1938; pgs. 1-2.

[4] *Jerusalem*, 98, 23-31; **Erdman** 257-8: v. supra nota VII.418.

[5] Percival, 1938; Prefacio, VI.

[6] Raine, Kathleen: *Blake and Antiquity*, Routledge & Kegan Paul, Londres y Henley, 1979; pg. 70.

[7] Íbid.; pg. 52.

[8] Schuchard, Marsha Keith: "*Blake and The Grand Masters*", incluido (pgs. 172-193) en Clark, Steve, y David Worrall (eds.): *Blake in the Nineties*, St. Martin's Press, Londres, 1999; pg. 175.

[9] Íbid.; pg. 173.

[10] Íbid.; pgs. 184-185.

[11] Íbid.; pg. 174. Una argumentación más extensa por Schuchard acerca de la pertenencia de Swedenborg a la masonería y su supuesta actuación como espía francés en Suecia, así como de las vinculaciones de Blake con los swedenborgianos, puede verse en "*The Secret History of Blake's Swedenborg Society*", **B.I.Q.**, Vol. 26, nº 2, otoño 1992, pgs. 40-51. Dado que, de hecho, la temprana pertenencia de Blake a la Iglesia de la Nueva Jerusalén swedenborgiana carece de apoyaturas objetivas excepto su firma en una sesión de 1789, y que sus críticas subsecuentes a la obra de Swedenborg fueron notorias, la argumentación principal de Schuchard para mantener la adhesión de Blake a la sociedad estriba en que las alusiones a Swedenborg en su obra muestran –según las peculiares interpretaciones de la autora- "que estaba respondiendo a controversias y discusiones que inspiraron o desalentaron a muchos de sus asociados" (pg. 46). Cabe señalar, por otra parte, que las interpretaciones de Schuchard, al igual que sus referencias en otros escritos a los rituales sexuales desarrollados por Swedenborg, han

* "*Querido y generoso Cumberland, noblemente solícito por el bienestar de un amigo. Contempla/ a éste a quien tu Amistad ha enaltecido. Liberándome de las cadenas del oscuro calabozo de Londres,/ he roto la negra red y escapado. Contemplo mi cottage en Felpham con alegría,/ destellos sobre el mar, una brillante luz sobre Francia. Pues tras de mí he dejado la Telaraña y el Velo/ que, en Londres, impide el paso a rayo de luz alguno; del cielo a la Tierra tendida,/ goteando con sangre humana. ¡Sí, la he dejado atrás! He liberado de ella mis miembros./ ¡Agito mis alas, preparado para emprender el vuelo! Pálida y demudada, la Ciudad yace bajo el miedo.*"

sido objeto de duras refutaciones por la New Church swedenborgiana. Una muestra significativa de sus críticas puede encontrarse en Talbot, Brian: "*Schuchard's Swedenborg*" . (http://www.newchurchissues.org/SR/schurev1.htm; fecha de acceso, 3 de julio de 2004.)

[12] *Marriage*, 10; **Erdman**, 38: "*Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires*".

[13] Cf. Percival, 1938; pg. 16.

[14] *Jerusalem*, 77; **Erdman**, 231: "*I know of no other Christianity and of no other Gospel than the liberty both of body & mind to exercise the Divine Arts of Imagination*".

[15] *Vision*, 91; **Erdman**, 565: "*I assert for My self that I do not behold the Outward Creation & that to me it is hindrance & not Action it is as the Dirt upon my feet No part of Me. What it will be Questiond When the Sun rises do you not see a round Disk of fire somewhat like a Guinea O no no I see an Innumerable company of the Heavenly host crying Holy Holy Holy is the Lord God Almighty I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight I look thro it & not with it.*"

[16] *Vision*, 91b; **Erdman** 563: "*Eternity Exists and All things in Eternity Independent of Creation*".

[17] *Vision*, 94; **Erdman**, 565: "*Thinking as I do that the Creator of this World is a very Cruel Being & being a Worshipper of Christ I cannot help saying the Son O how unlike the Father <First God Almighty comes with a Thump on the Head Then Jesus Christ comes with a balm to heal it>*".

[18] Swinburne, Algernon Charles: *William Blake: a Critical Essay*; *a new edition*, Chatto & Windus, Londres, 1906; pgs. 3-4.

[19] MacDonald, Greville: "*William Blake, Practical Idealist*", incluido (pgs. 17-24) en *Blake Society: The first meeting of the Blake Society: papers read before the Blake Society... 12th August*, *1912*., T.Wright, Olney, 1912; pgs. 17 y 19.

[20] Íbid.; pg. 9.

[21] Davies, J. G.: *The Theology of William Blake,* Clarendon Press, Oxford, 1948; pg. 160.

[22] Íbid.; pgs. 160 y 38 (nota 2 a pie de página).

[23] Carta de Samuel Palmer a Anne Gilchrist del 24 de julio de 1862; recogido en **BR**, pg. 530.

[24] Memorándum de John Linnell; recogido en **BR**, pg. 318.

[25] Yeats, W. B.: *Autobiographies*, MacMillan Publishers, Londres, 1980; pg. 162.

[26] Cf. Bentley, *The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake.,* Yale University Press, Yale y Londres, 2001; pg. 446.

[27] Gilchrist, 1998; pg. 317.

[28] *The Everlasting Gospel*; **Erdman**, 520: "*If thou humblest thyself thou humblest me/(…)/ Thou art a Man God is no more/ Thy own humanity learn to adore/ (…)/ I never will Pray for the World*". (V. también, supra, nota IV.97.)

[29] *Laocoön*; **Erdman,** 274**:** *"Prayer is the study of Art. Praise is the Practise of A.rt. Fasting &c. all relate to Art. The outward Ceremony is Antichrist. Whithout Unceasing Practice nothing can be Done".*

[30] Recogido en Bentley, 2001; pg. 415. [Las pgs. 411-421 de este libro constituyen un útil compendio de los recuerdos y opiniones de H. Crabb Robinson sobre Blake, recogidos en su totalidad por el propio Bentley en **BR**.]

[31] Recogido en íbid.; pg. 413.

[32] Recogido en íbid.; pg. 412.

[33] Íbid.; pg 421.

[34] Recogido en íbid.; pg. 415.

[35] Recogido en íbid.; pg. 414.

[36] Recogido en íbid.; pg. 415.

[37] Recogido en íbid.; pg. 416.

[38] *Europe*, 5, 5-8; **Erdman**, 62: "*Go! tell the human race that Womans love is Sin!/ That an Eternal life awaits the worms of sixty winters/ In an allegorical abode where existence hath never come:/ Forbid all joy…*".

[39] "*To Nobodaddy*", 1-8, *Notebook*; **Erdman**, 471: "*Why art thou silent & invisible/ Father of jealousy/ Why dost thou hide thyself in clouds/ From every searching Eye/ Why darkness & obscurity/ In all thy words & laws/ That none dare eat the fruit but from/ The wily serpents jaws*".

[40] *Jerusalem*, 24, 55-6; **Erdman**, 170: "*I have educated you in the crucifying cruelties of Demonstration/ Till you have assum'd the Providence of God & slain your Father.*"

[41] *Jerusalem*, 50, 1-8; **Erdman**, 199: "*The Atlantic Mountains where Giants dwelt in Intellect;/ Now given to stony Druids(…)/ (…) the Spectres of those who Sleep:/ Sway'd by a Providence oppos'd to the Divine Lord Jesus:/ A murderous Providence! A Creation that groans, living on Death./ Where Fish & Bird & Beast & Man & Tree & Metal & Stone/ Live by Devouring, going into Eternal Death continually:/ Albion is now possess'd by the War of Blood!*"

[42] Ryan, Robert: "*Blake and religion*", incluido (pgs. 150-168) en **CC**; pg. 163.

[43] *Jerusalem*, 99, 1-2; **Erdman**, 258: "*All Human Forms identified even Tree Metal Earth & Stone./ all Human Forms identified*".

[44] *Jerusalem*, 96, 4-7; **Erdman**, 255: "*(…) & Albion knew that it/ Was the Lord the Universal Humanity, & Albion saw his Form/ A Man. & they conversed as Man with Man, in Ages of Eternity/ And the Divine Appearance was the likeness & similitude of Los*". (V. también notas VII.412-15.)

[45] *Milton*, 30, 18-19; **Erdman**, 129: "*As the breath of the Almighty. such are the words of man to man/ In the great Wars of Eternity, in fury of Poetic Inspiration*".

[46] Young, Edward: *The Complaint, and the Consolation; or Night Thoughts*, Richard Edwards, Londres, 1797. Edwards, que sólo pagó a Blake veinte guineas por su trabajo, había anunciado previamente el libro como "una suntuosa edición", cuyos "grabados muestran un estilo decorativo completamente nuevo, rodeando el texto que pretenden aclarar", que debía constar de "cuatro partes, con unos ciento cincuenta grabados" (**BB**, pg. 638). Sin embargo, pese a que en la Introducción al único volumen publicado (cuya edición monocroma –existen otras iluminadas- tuve oportunidad de consultar en la University Library de Cambridge), Edwards alababa el trabajo de Blake señalando que "mientras exista apreciación por las artes del dibujo, la original concepción y la atrevida y magistral ejecución de este artista no permanecerán exentas de aprecio y admiración" (pg. viii), lo cierto es que, al igual que las ilustraciones concebidas y grabadas por Blake para *The Grave* de Blair (v. notas I.68-71), el libro no gozó de excesiva aceptación, sin duda por esa "original concepción" que se alejaba bastante del piadoso trascendentalismo de sus modelos. La introducción del texto en un recuadro interno fue un procedimiento empleado asimismo por Blake en sus ilustraciones a Gay y Gray.

[47] Una útil síntesis de esta controversia, aplicada a sus ilustraciones a Dante, puede encontrarse en Bindman, David: *William Blake: La divina comedia*, Bibliothèque de l'image, París, 2000; pgs. 12-14.

[48] Bindman, David: *William Blake, artista*, Swan, San Lorenzo de El Escorial, 1989; pgs. 171-172.

[49] Young, 1797; pg. 8: "Death! Great proprietor of all!/ 'tis thine/ To thread out empire, and to quench the stars;/ the sun himself by thy permission shines;/ And, one day, thou shalt pluck him from his sphere". **Bindman**, 341 (5).

[50] Íbid.; pg. 35. **Bindman**, 356 (20).

[51] Íbid.; pg. 63: "Death gives us more than was in Eden lost;/ This KING OF TERRORS is the PRINCE OF PEACE". **Bindman**, 366 (30).

[52] Íbid.; pg. 45. **Bindman**, 360 (24).

[53] Íbid.; pg. 80: "The thunder (…) in that the ALMIGHTY dwells". **Bindman**, 372 (36).

[54] Íbid.; pg. 86: "Supporter sole of man above himself/ (…) / Religion¡ Providence¡ an after state¡ / (…) / His hand the good man fastens on the skies/ And bids earth roll, nor feels her idle whirl". **Bindman**, 373 (27).

[55] Cf. Bindman, 1989, pg. 172. Dado que esta ilustración no fue incluida en el libro, no aparece reseñada en **Bindman**; en **Butlin** figura con la numeración 330.22.

[56] Swedenborg**,** Emanuel: *The Wisdom of Angels concerning Divine Love and Divine Wisdom.*, Londres, 1788, pg. 14: "that the Negation of God constitutes Hell, and in the Christian world the Negation of the Lord's Divinity"; *Ann*

Swedenborg DLDW, **Erdman,** 603: "*the Negation of the Poetic Genius*" (…) "*He who Loves feels love descend into him & if he has wisdom may percieve it is from the Poetic Genius which is the Lord*".

[57] *Ann. Swedenborg DP*, Prefacio; **Erdman**, 609: "TRANSLATOR'S PREFACE: Perhaps there never was a Period (…) which required a Vindication and Elucidation of the Divine Providence of the Lord, more than the present (…). For if we allow a GENERAL Providence, and yet deny a PARTICULAR one, or if we allow a PARTICULAR one, and yet deny a SINGULAR one, that is, one extending to Things and Circumstances most SINGULAR and minute, what is this but denying a GENERAL Providence?. *Is not this Predestination?*".

[58] *Ann. Swedenborg DP*, Prefacio; **Erdman**, 609: "PAGE xviii (…) Nothing doth IN GENERAL so contradict Man's natural and favourite Opinions as TRUTH, and (…) all the grandest and purest Truths of Heaven must needs seem obscure and perplexing to the natural Man at first View-- *Lies & Priestcraft Truth is Nature* (…) --until his intellectual [p xix] Eye becomes accustomed to the Light, and can thereby behold it with Satisfaction -- *that is: till he agrees to the Priests interest*".

[59] *Ann. Swedenborg DP*, 203; **Erdman**, 610: "203. Since every Man therefore lives after Death to Eternity, and according to his Life here hath his Place assigned to him either in Heaven or in Hell (…) it follows, that the Human Race throughout the whole World is under the Auspices of the Lord, and that everyone, from his Infancy even to the End of his Life, is led of Him in the most minute Particulars, and his Place foreseen, and at the same Time provided --*Devils & Angels are Predestinated.*"

[60] *Ann. Swedenborg DP*, 277; **Erdman**, 610: " (…) where the Tree falls, there it lieth; so also it is with the Life of Man; as it was at his Death, such it remaineth; everyone also is judged according to his Actions, not that they are enumerated, but because he returns to them, and does the like again; for Death is a Continuation of Life; with this Difference, that then Man cannot be reformed. -- *Predestination after this Life is more Abominable than Calvins & Swedenborg is Such a Spiritual Predestinarian*"; y **Erdman**, 610-11: "*See also 277 & 203 where he Says that a Place for Each Man is foreseen & at the same time provided*".

[61] *Ann. Thornton*; **Erdman**, 669; v. nota I.18.

[62] *Ann. Watson*, 14; **Erdman**, 617: "*Every honest man is a Prophet he utters his opinion both of private & public matters*".

[63] Damon, S. Foster: *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, with a New Index by Morris Eaves, Thames and Hudson, Londres, 1973; voz "*Religion*", pg. 343.

[64] Thompson, E. P.: *Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993; pg. xiii.

[65] Íbid.; pg. xvi.

[66] Íbid.; pg. xvii.

[67] Íbid.; pg. xviii.

[68] Bentley, G.E. Jr: Prefacio (pgs. 1-15) a la reimpresión facsímil de Bentley, G. E., Jr.: *Blake Books: Annotated Catalogues of William Blake's Writings in Illuminated Printing, in Conventional Typography and in Manuscript*, Clarendon Press, Oxford, 1977, por Martino Publishing, Mansfield Centre, 2000; pg. 11.

[69] Thompson, 1993; pg. 20.

[70] Wesley, John: *A Calm Adress to our American Colonies*, Londres, 1775; recogido en Clark, J.C.D: *English Society 1660-1832.*, 2ª edición, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pg. 289.

[71] Davie, Donald: *A Gathered Church. The Literature of the English Dissenting Interest, 1700-1930.*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1978; pg. 52.

[72] Íbid.; pgs. 52-53.

[73] *El Matrimonio del Cielo y del Infierno*, Introducción, traducción y notas de José Luis Palomares, Hiperión, Madrid, 2000; Introducción, pg. 26.

[74] Westfall, Richard S.: *Isaac Newton: una vida*, Ediciones Folio, Madrid, 2000; pg. 157.

[75] *Marriage*, 23-24; **Erdman**, 43: "*The Angel (…) replied, Thou Idolater, is not God One? & is not he visible in Jesus Christ? and has not Jesus Christ given his sanction to the law of ten commandments and are not all other men fools, sinners, & nothings?The Devil answer'd; (…) if Jesus Christ is the greatest man, you ought to love him in the greatest degree; now hear how he has given his sanction to the law of ten commandments: did he not mock at the sabbath, and so mock the sabbaths God?... I tell you, no virtue can exist without breaking these ten commandments: Jesus was all virtue, and acted from impulse: not from rules*".

[76] *Ann. Watson*, 5; **Erdman**, 614: "*Christ died as an unbeliever*".

[77] En los textos recientes sobre Blake, por ejemplo las dos traducciones del *Marriage* de Palomares y Castanedo (v. Bibliografía) cabe encontrar tanto antinomianismo (Palomares) como antinomismo (Castanedo). Ante la inexistencia de una autoridad al respecto, y si bien probablemente *antinomismo* sería una forma castellana más correcta, he optado por *antinomianismo* siguiendo a Unamuno, cuyo artículo "*Un antinomiano*", publicado en *El Globo*, 21 de marzo de 1903, distingue los matices diferenciales de la *anarquía*: "rechazo de toda *arquía*, de todo mando, de toda autoridad", y de la *antinomía*: "toda contradicción a la ley". (*Obras Completas*, IX, Escelicer, Madrid, pgs. 856-61).

[78] *Biblia*; pg. 1195.

[79] Íbid.; pg. 1160.

[80] Íbid.; pgs. 1156 y 1159.

[81] Recogido en Atkinson, James: *Lutero y el nacimiento del protestantismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1971; pg. 124.

[82] Thompson, 1993; pg. 14. [La cita de Blake corresponde a "*The Chimney Sweeper*" de Experiencia. V. nota III.91.]

[83] *Jerusalem*, 91, 12-14; **Erdman**, 214: "*overthrow their cup,/ Their bread, their altar-table, their incense & their oath:/ Their marriage & their baptism, their burial & consecration:*".

[84] Davies, Keri: "*William Blake´s mother: A New Identification*", **B.I.Q.**, Volumen 33, nº 2, otoño 1999, pgs. 36-50; pgs. 47-48. [Cabe hacer notar que un artículo posterior del propio Davies y Marsha Keith Schuchard –"*Recovering the Lost Moravian History of William Blake's Family*", **B.I.Q.**, Volumen 38, nº 1, verano 2004- aporta datos que parecen indicar la pertenencia de los abuelos maternos del poeta, y su propia madre, Catherine Armitage, antes de que contrajera matrimonio en segundas nupcias con James Blake, a una comunidad de los Hermanos Moravos. Más interesante que esta circunstancia –pues hemos de insistir en que Blake rechazó la pertenencia a cualquier comunidad o escuela, amén de que Schuchard había previamente atribuido al "padre", y no la madre, de Blake esa hipotética pertenencia a los Hermanos Moravos o al swedenborgismo, "formas especiales de la masonería" (v. notas IV.10-12)- resultaría en mi opinión, si estos datos se confirman, la constatación del origen rural de Catherine, lo que reforzaría las afirmaciones mantenidas en esta Tesis acerca de la importancia de las tradiciones folclóricas en la obra de Blake.]

[85] Cf. Thompson, 1993, pg. 42.

[86] Íbid.; pg. 14.

[87] Stead, Geoffrey: *The Moravian Settlement at Fulneck*, The Thoresby Society, Leeds, 1998; pg. 82.

[88] Carta introductoria de Joseph e Isaac Frost, en VV.AA.: *Divine Songs of the Muggletonians*, R. Brown, Londres, 1829; pgs. iii-iv y vi.

[89] Íbid., canción 254, Matthew Hague; pg. 544: "When he by his royal will doth choose,/ The Bands of death for to unloose,/ (…)/ What joys will then to my soul appear,/ When that his glorious voice it doth hear,/ He speaking from from his throne above,/ 'Come, enjoy the kingdon now, my love.'/ That it may dwell with him on high,/ in endless pure eternity./ No other God then I believe/ But the God of Muggleton and Reeve;/ That's the man Christ Jesus/ the king of heaven,/ All glory and praise to him be given."

[90] *Vision*, 69b; **Erdman**, 555: "*Its Eternal Image & Individuality never dies*".

[91] *Vision*, 69c-70*;* **Erdman**, 555*:* "*All Things are comprehended in their Eternal Forms in the Divine body of the Saviour the True Vine of Eternity The Human Imagination who appeard to Me as Coming to Judgment among his Saints & throwing off the Temporal that the Eternal might be Establishd .*"

[92] *Vision*, 70 y 68; **Erdman**, 555 y 554: "*the Last Judgment begins & its Vision is seen by the [Imaginative Eye] of Every one according to the situation he holds"*(…) "*I have represented it as I saw it[.]| to different People it appears differently*".

[93] Mee, Jon: *Dangerous Enthusiasm: William Blake and the Culture of Radicalism in the1790s.*, Clarendon Press, Oxford, 1992; pg. 96.

[94] *Jerusalem*, 60, 52-59; **Erdman**, 211: "*O Lord & Saviour (…)/ Art thou alive! & livest thou for-evermore? or art thou/ Not: but a delusive shadow, a thought that liveth not./ Babel mocks saying, there is no God nor Son of God/ That*

thou O Human Imagination, O Divine Body art all/ A delusion. but I know thee O Lord when thou arisest upon/ My weary eyes even in this dungeon & this iron mill".

[95] Ryan, Robert, "*Blake and religion*", incluido (pgs. 150-168) en **CC**; pg. 164.

[96] *Apocalipsis*, 14, 6; *Biblia*, pg. 1270: "Y vi a otro ángel que volaba por lo más alto del cielo, que tenía un evangelio eterno para anunciarlo a los moradores de la tierra, a toda nación, y tribu y lengua y pueblo"; *KJV*, pg. 311: "And I saw another angel fly in the midst of heaven, having the everlasting gospel to preach unto them that dwell on the earth, and to every nation, and kindred, and tongue, and people…".

[97] *The Everlasting Gospel*; **Erdman**, 518, 520, 521, 522, 523 y anotaciones marginales de pgs. 876-77: "*Was Jesus Humble or did he/ Give any Proofs of Humility/ (…)/ And when he Humbled himself to God/ Then descended the Cruel Rod/ If thou humblest thyself thou humblest me/ Thou also dwellst in Eternity/ Thou art a Man God is no more/ Thy own humanity learn to adore/ For that is my Spirit of Life/ Awake arise to Spiritual Strife/ (…) / Was Jesus Chaste or did he/ Give any Lessons of Chastity/ (…)/ What was the sound of Jesus breath/ Good & Evil are no more/ Sinais trumpets cease to roar/ Cease finger of God to Write/ The Heavens are not clean in thy Sight/ Thou art Good & thou Alone/ Nor may the sinner cast one stone/ To be Good only is to be/ A Devil or else a Pharisee/ (…)/ That they may call a shame & Sin/ Loves Temple that God dwelleth in / And hide in secret hidden Shrine/ The Naked Human form divine/ (…) this was my Sin/ (…)/But he heals the Deaf & the Dumb & the Blind/ Whom God has afflicted for Secret Ends/ He comforts & Heals & calls them Friends/ (…)/ If Moral Virtue was Christianity/ Christs Pretensions were all Vanity/ The Moral Christian is the Cause/ Of the Unbeliever & his Laws*". [Ofrecemos el texto siguiendo el orden establecido por Erdman a partir de las páginas del *Notebook* donde aparecen los diversos fragmentos de *The Everlasting Gospel*; sobre los criterios seguidos para la reconstrucción, cf. *Notebook* pgs. 13 y 53-58 (tabla II); y **Erdman**, pgs. 874-80.]

[98] *The Everlasting Gospel*; **Erdman**, 524*:* "*The Vision of Christ that thou dost see/ Is my Visions Greatest Enemy (...)/ Thy Heaven doors are my Hell Gates/ (...)/ Both read the Bible day & night / But thou readst black where I read white*".

[99] *Biblia*; pg. 1255.

[100] *Ann. Watson*, 14; **Erdman**, 617: "*a Prophet is a Seer not an Arbitrary Dictator*."

[101] Carta al Dr. Trusler, 23 de agosto de 1799; **Erdman**, 702: "*I feel that a Man may be happy in This World. And I know that This World Is a World of Imagination & Vision.*"

[102] Thomas, Keith: *Religion and the Decline of Magic*, Oxford University Press, Oxford, 1997; pgs. 139-40.

[103] Íbid.; pg. 144.

[104] Locke, John: *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch, Clarendon Press, Oxford, 1979; Libro IV, Cap. XIX, 7, pg. 699: "founded neither on Reason, nor Divine Revelation, but rising from the conceits of a warmed or over-weening brain".

[105] Íbid.; Libro IV, Cap. XIX, 16, pgs.705-706: "In what I have said I am far from denying, that GOD can, or doth sometimes enlighten Mens Minds in the apprehending of certain Truths, or excite them to Good Actions, by the

immediate influence and assistance of the Holy Spirit, without any extraordinary Signs accompanying it. But in such Cases too we have Reason and the Scripture, unerring Rules to know whether it be from GOD or no. Where the Truth imbraced is consonant to the *Revelation* in the written word of GOD, or the action conformable to the dictates of right *Reason* or Holy Writ, we may be assured that we run no risk in entertaining it as such, because though perhaps it be not an immediate Revelation from GOD, extraordinarily operating on our Minds, yet we are sure it is warranted by that Revelation which he has given us of Truth. But it is not the strength of our private perswuasion within our selves, that can warrant it to be a Light or Motion from Heaven: Nothing can do that but the written Word of GOD without us, or that Standard of Reason which is common to us with all Men. Where Reason or Scripture is express for any Opinion or Action, we may receive it as of divine Authority: but 'tis not the strength of our own Perswasions which can by it self give it that Stamp".

[106] Newton, Isaac: *Observations upon the Prophecies of Daniel and the Apocalypse of Saint John*, J.Darby & T. Browne, Londres, 1733; pg. 251: "The folly of Interpreters has been, to foretel times and things by this prophecy, as if God designed to make them prophets".

[107] Íbid.; pg. 253: "Till then we must content ourselves with interpreting what has been already fulfilled".

[108] Menos reparos tuvo Whilston, su sucesor en la Cátedra Lucasiana de Cambridge, que en 1746 "podía asumir que el milenio tendría lugar en menos de veinte años" (cf. Thomas, 1997, pg. 144). En cualquier caso, este tipo de especulaciones eruditas resultaban admisibles mientras consideraran el milenio un acontecimiento puramente espiritual, desvinculado de cualquier posible cambio en la estructura social.

[109] Recogido en Thompson, E.P.: "*El delito de anonimato*", incluido (pgs. 173-238) en Thompson, E. P.: *Tradición, revuelta y consciencia de clase*, Crítica, Barcelona, 1979; pg. 231.

[110] Recogido en íbid.; pg. 200.

[111] Phillips, Michael: "*Prophecy*", incluido (pgs. 663-664) en McCalman, Iain (ed.): *An Oxford Companion to the Romantic Age. British Culture 1776-1832.*, Oxford University Press, Oxford, 1999; pg. 663.

[112] Boswell, James**:** *The Life of Samuel Johnson***,** Oxford University Press, Oxford, 1979; pg. 952.

[113] Johnson, Samuel: *A Dictionary of the English Language*, Times Books, Londres, 1983; facsímil, s/p.: "ENTHUSIASM. I. A vain belief of private revelation; a vain confidence of divine favour and communication"; "ENTHUSIAST. One who vainly imaginates a private revelation".

[114] Burke, Edmund: *Reflections on the Revolution in France*, Penguin, Hardmonsworth, 1986; pg. 93: "For my part, I looked on that sermon as the public declaration of a man much connected with literary caballers, and intriguing philosophers; with political theologians, and theological politicians, both at home and abroad. I know they set him up as a sort of oracle; because, with the best intentions in the world, he naturally *philippizes,* and chants his prophetic song in exact unison with their designs."

[115] Schorer, Mark: *William Blake: The Politics of Vision*, 2ª edición, Vintage Books, Nueva York, 1959; pg. 40.

[116] *Marriage*, 12-13; **Erdman**, 38-39: "*The Prophets Isaiah and Ezekiel dined with me, and I asked them how they dared so roundly to assert. that God spake to them; and whether they did not think at the time, that they would be*

misunderstood, & so be the cause of imposition./Isaiah answer'd. I saw no God. nor heard any, in a finite organical perception; but my senses discover'd the infinite in every thing, and as I was then perswaded. & remain confirm'd;that the voice of honest indignation is the voice of God, I cared not for consequences but wrote. /Then I asked: does a firm perswasion that a thing is so, make it so?/He replied. All poets believe that it does, & in ages of imagination this firm perswasion removed mountains; but many are not capable of a firm perswasion of any thing. /Then Ezekiel said (…) we of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was the first principle (…) and we so loved our God. that we cursed in his name all the deities of surrounding nations, and asserted that they had rebelled; from these opinions the vulgar came to think that all nations would at last be subject to the jews. This said he, like all firm perswasions, is come to pass, for all nations believe the jews code and worship the jews god, and what greater subjection can be."

[117] Weber, Eugene: *Apocalypses. Prophecies, cults and millenial beliefs through the ages.*, Pimlico, Londres, 2000; pg. 87.

[118] *Ann. Watson*, 14; **Erdman**, 617: "*Prophets in the modern sense of the word have never existed*".

[119] Gilchrist, 1998; pg. 364: "*You have the same faculty as I (...) only you do not trust or cultivate it. You can see what I see, if you choose (...). You have only to work up the imagination to the state of vision, and the thing is done*". [Sobre esta cuestion, v. también notas VII.428-30.]

[120] *Jerusalem*, 82, 19-21; **Erdman**, 329: "*And thus she closed her left hand and utterd her Falshood:/ Forgetting that Falshood is prophetic, she hid her hand behind her, / Upon her back behind her loins & thus utterd her Deceit.*"

[121] *All Religions are One*, Principio V; **Erdman**, 1: "*The Religions of all Nations are derived from each Nations different reception of the Poetic Genius which is every where call'd the Spirit of Prophecy.*"

[122] Carta al Dr. Trusler, 23 de agosto de 1799; **Erdman**, 702: "*I feel that a Man may be happy in This World. And I know that This World Is a World of Imagination & Vision I see Every thing I paint In This World, but Every body does not see alike. To the Eyes of a Miser a Guinea is more beautiful than the Sun & a bag worn with the use of Money has more beautiful proportions than a Vine filled with Grapes. The tree which moves some to tears of joy is in the Eyes of others only a Green thing that stands in the way. Some See Nature all Ridicule & Deformity & by these I shall not regulate my proportions, & Some Scarce see Nature at all But to the Eyes of the Man of Imagination Nature is Imagination itself. As a man is So he Sees. As the Eye is formed such are its Powers.*"

[123] Benjamin, Walter: *Illuminations*, Fontana, Londres, 1973; pg. 257.

[124] Saurat, Dennis: *Blake and Modern Thought*, Constable, Londres, l929; pgs. xiii-xiv.

[125] Damon, S. Foster: *William Blake: His Philosophy and Symbols*, Constable and Company Ltd., Londres, 1924; pg. 1.

[126] Raine, 1979; pg. 57. A Raine no parece afectarle que la primera referencia por Blake al tema del período de 6000 años apareciera en *The Marriage*, casi quince años antes de que la traducción de Taylor viera la luz.

[127] Singh, Charu Sheel: *The Chariot of Fire. A Study of William Blake in the light of Hindu thought.*, Universität Salzburg, Salzburgo, 1981; pg. 181.

[128] Spector, Sheila: *"Glorious Incomprehensible": The Development of Blake's Kabbalistic Language*; Bucknell University Press, Lewisburg, 2001; pg. 169.

[129] Boehme, Jacob: *The Key of Jacob Boehme*, Phanes Press, Grand Rapids, 1991; pg. 19. (Reimpresión extraída de la traducción de las *Works* por William Law, Londres, 1764-81).

[130] En el Prefacio a su influyente edición *Blake's Poetry and Designs* (W.W. Norton & Company, Nueva York y Londres, 1979), por ejemplo, Mary Lynn Johnson y John E. Grant señalan que, dentro de su selección de ensayos significativos, "hemos omitido las críticas centradas en el uso por Blake del neoplatonismo y otras fuentes esotéricas, ya que las consideramos en su mayoría engañosas" (pg. xxvi).

[131] Cf. Raine, 1979, pgs. 79-81.

[132] Burckhard, Titus: *Alquimia*, Plaza y Janés, Barcelona, 1976; pg. 237.

[133] *Jerusalem*, 91, 32-40; **Erdman**, 251: "*The Spectre builded stupendous Works, taking the Starry Heavens/ Like to a curtain & folding them according to his will /Repeating the Smaragdine Table of Hermes to draw Los down/ Into the Indefinite, refusing to believe without demonstration/ Los reads the Stars of Albion! the Spectre reads the Voids/ Between the Stars; among the arches of Albions Tomb sublime/ Rolling the Sea in rocky paths: forming Leviathan/ And Behemoth: the War by Sea enormous & the War/ By Land astounding*".

[134] Sonnerat, Pierre: *A Voyage to the East Indies and China; ... between the years 1774 and 1781.*, traducido del francés por F. Magnus, 3 Vols., Stuart and Cooper, Calcuta, 1788-89; Vol. I, Introducción: "India in its splendour gave religion and laws to other nations; Egypt and Greece are indebted to the Indians both for their fables and their philosophy" (pg. VI), "Pythagoras quitted Greece to study under the Brahmans." (pg. IV).

[135] *Song of Los*, 3, 9-15 y 18-20; **Erdman**, 67: "*Urizen give his Laws to the Nations/ By the hands of the children of Los./ Adam shudderd! Noah faded! black grew the sunny African/ When Rintrah gave Abstract Philosophy to Brama in the East:/ (Night spoke to the Cloud!/ Lo these Human form'd spirits in smiling hipocrisy. War/ Against one another; so let them War on;...)*" (...) "*Moses beheld upon Mount Sinai forms of dark delusion:/ To Trismegistus. Palamabron gave an abstract Law:/ To Pythagoras Socrates & Plato.*"

[136] *Song of Los*, 3, 30-31; **Erdman**, 67: "*And to Mahomet a loose Bible gave. / But in the North, to Odin, Sotha gave a Code of War*".

[137] *Song of Los*, 4, 13-17; **Erdman**, 68: "*Thus the terrible race of Los & Enitharmon gave/ Laws & Religions(...)/ Till a Philosophy of Five Senses was complete/ Urizen wept & gave it into the hands of Newton & Locke*".

[138] Inscripción del grabado *Laocöon*; **Erdman**, 274: "*The Gods of Greece & Egypt were Mathematical Diagrams. See Plato's Works*".

[139] Cf. Ackroyd, 1995, pg. 195.

[140] *Vision*, 68; **Erdman**, 554: "*Vision or Imagination is a Representation of what Eternally Exists. Really & Unchangeably.*"

[141] *Jerusalem*, 13, 60-61; **Erdman**, 157: "*Permanent, & not lost not lost nor vanishd, & every little act, / Word, work, & wish, that has existed, all remaining still…*".

[142] *Vision*, 68b; **Erdman**, pg. 554: "*Plato has made Socrates say that Poets & Prophets do not Know or Understand what they write or Utter this is a most Pernicious Falshood… Plato confutes himself*".

[143] *Vision*, 80 y 79; **Erdman**, 556: "*Every Thing is Eternal (…) In Eternity one Thing never Changes into another Thing (…) while it retains its own Individuality*".

[144] *Marriage*, 4; **Erdman**, 34: "*1 Man has no Body distinct from his Soul for that calld Body is a portion of Soul discernd by the five Senses. the chief inlets of Soul in this age 2. Energy is the only life and is from the Body and Reason is the bound or outward circumference of Energy. 3 Energy is Eternal Delight*".

[145] *Ann. Berkeley*, 212; **Erdman**, 663: Berkeley, *Siris*, Dublín, 1744, pg. 212: "Plato and Aristotle considered God as abstracted or distinct from the natural world. But the Aegyptians considered God and nature as making one whole, or all things together as making one universe."; Blake: "*They also considerd God as abstracted or distinct from the Imaginative World but Jesus as also Abraham & David considerd God as a Man in the Spiritual or Imaginative Vision Jesus considerd Imagination to be the Real Man*". [Sobre otras referencias mucho más críticas a las figuras bíblicas de Abraham y David, v. Apartado V.1.1.]

[146] *Ann. Berkeley*, 241; **Erdman**, 664: "*Christ addresses himself to the Man not to his Reason (…) What Jesus came to Remove was the Heathen or Platonic Philosophy which blinds the Eye of Imagination The Real Man.*"

[147] **B.I.B.**, Vol. 4; pg. 348.

[148] *America*, 10, 5-6 y 8-12; **Erdman**, 55: "*On those vast shady hills between America & Albions shore;/ Now barr'd out by the Atlantic sea: call'd Atlantean hills:/ (…) / An ancient palace, archetype of mighty Emperies,/ Rears its immortal pinnacles, built in the forest of God/ By Ariston the king of beauty(…)/ Here on their magic seats the thirteen Angels sat perturb'd/ For clouds from the Atlantic hover o'er the solemn roof*".

[149] *Ann. Berkeley*, 215; **Erdman**, 664: "*Moral virtues that is the baseness of Plato & the Greeks & all Warriors The Moral Virtues are continual Accusers of Sin & promote Eternal Wars & Domineering over others*".

[150] **BD**; voz "*Taylor*", pg. 397.

[151] Cf. Bentley, 2001, pg. 82; y **BRS**, pgs. 94-95.

[152] **BD**; voz "*Taylor*", pg. 398. El manuscrito de *An Island in the Moon*, conservado en el *Notebook*, incluía esbozos de algunas canciones incluidas posteriomente en *Songs of Innocence*. [V. Apartado VI.2.1.]

[153] Paley, Morton D.: *Energy and the Imagination*, Clarendon Press, Oxford, 1970; pg. 7.

[154] Raine, 1979; pg. 7.

[155] Darwin, Erasmus: *The Botanic Garden; a poem, a in two parts. Part I. containing the Economy of Vegetation. Part II. The Loves of the Plants. With philosophical notes.*, Joseph Johnson, Londres, 1791; Apología, pg. VII: "Many of the important operations of Nature were shadowed or allegorized in the heathen mithology, as the first Cupid springing from the Egg of the Night, the Marriage of Cupyd and Psyche, The Rape of Proserpine, Death and Resucitacion of Adonis…". Blake colaboró en las ilustraciones del libro (v. Bibliografía), y aunque esta edición conjunta apareció en 1791, *The Loves of the Plants*, donde Darwin describía la sexualidad vegetal por medio de una simbología antropomórfica basada en modelos neoplatónicos y tradicionales, se publicó primero de manera separada en 1789.

[156] Cf. Adlard, John: *The Sports of Cruelty*, Cecil and Amelia Woolf, Londres, 1972; pgs. 50-53. La canción cuya primera estrofa aparece en *An Island in the Moon*, "*Blow Away the morning Dew*", incluye posteriomente un pasaje donde una joven incita al acto sexual a un pretendiente demasiado respetuoso mediante la metáfora de la margarita: "There's a flower in my father's garden/ It´s called the marigold/ You would not when you could my boy/ You shall not now you will" (pg. 52).

[157] Raine, 1979; pg. 42.

[158] *Visions*, 6, 21*;* **Erdman**, 50: "*But Oothoon is not so, a virgin fill'd with virgin fancies*".

[159] *Visions*, 7, 3; 7, 1; y 7, 16; **Erdman**, 50: "*The moment of desire! the moment of desire*" (…) "*In happy copulation*" (…) "*happy Love! free as the mountain wind!*"

[160] *Visions,* 8, 10; **Erdman**, 51: "*Arise and drink your bliss, for every thing that lives is holy!*"

[161] Raine, 1979; pg. 71.

[162] Gibbons, B. J.: *Gender in Mystical and Occult Thought. Behmenism and its Development in England.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997; pg. 196.

[163] Scholem, Gershom: *Las grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Madrid, 1996; pg. 228.

[164] *Marriage*, 22; **Erdman**, 43: "*Have now another plain fact: Any man of mechanical talents may from the writings of Paracelsus or Jacob Behmen, produce ten thousand volumes of equal value with Swedenborg's*".

[165] Carta a Flaxman de septiembre de 1800; **Erdman**, 707: "*Now my lot in the Heavens is this; Milton lovd me in childhood & shewd me his face/ Ezra came with Isaiah the Prophet, but Shakespeare in riper years gave me his hand/ Paracelsus & Behmen appeard to me…*" .

[166] Recogido en **BR**; pg. 41.

[167] Sobre el proceso de elaboración de la obra de Law, que recogió traducciones previas de John Sparrow, Francis Lee y otros boehmistas, y la incorporación al volumen de las ilustraciones y comentarios de Freher, cf. Hirst, Désirée: *Hidden Riches. Traditional Symbolism from the Rennaisance to Blake.*, Eyre &Spottiswoode, Londres, 1964, pgs. 96-7; y **BD**, pg. 39.

[168] Cf. Bentley, 2001, pg. 126.

[169] Recogido en **BR**; pg. 41.

[170] Carta a James Blake, enero de 1803; **Erdman**, 727: "*I go on Merrily with my Greek & Latin: am very sorry that I did not begin to learn languages early in life as I find it very Easy. am now learning my Hebrew… I read Greek as fluently as an Oxford scholar & the Testament is my chief master. astonishing indeed is the English Translation it is almost word for word & if the Hebrew Bible is as well translated which I do not doubt it is we need not doubt of its having been translated as well as written by the Holy Ghost*".

[171] Koyré, Alexander: *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán*, Akal, Madrid, 1981; pgs. 94-95. El propio Koyré hace notar que la doctrina de Paracelso, por otra parte, era fluctuante respecto a dicho *Mysterium Magnum*, pues "algunas veces el *mysterium* se identifica con Dios, y en ocasiones el *mysterium magnum* y la prima materia es una sola y misma cosa", lo que podría deberse a la existencia en el *Corpus Paracelsicus* de "obras de distinta procedencia" (pg. 94, nota 55).

[172] Thompson, 1993; pgs. 40-41.

[173] Cf. Gibbons, 1997, pgs. 69-74. Aunque Gibbons tiene como una de sus fuentes principales a Scholem, a diferencia de éste establece como probado, basándose en Frankenberg, que "el propio Boehme estudió la Cábala con Baltashar Walther en los años transcurridos desde su primera obra (*Aurora*) a sus escritos posteriores" (pg. 69).

[174] Scholem, 1996; pgs. 261-262.

[175] Cf. Thompson, 1993, pgs. 100-101.

[176] Con mayor propiedad, debería decirse "los Elohim", aunque Blake usa el plural hebreo indistintamente en singular y plural, práctica por lo demás común en la propia *Biblia*. Sobre el empleo del nombre Elohim en el *Génesis*, cf. Graves, Robert y Raphael Patai: *Los mitos hebreos*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pgs. 25 y 30-31. Sobre nuestro empleo de la transcripción Jehová por Yahvé, v. supra nota VII.400.

[177] *Milton*, 29, 65; **Erdman**, 128: "*Thus Nature is a Vision of the Science of the Elohim*".

[178] *Milton*, 13, 24-25; **Erdman**, 107: "*And Jehovah was leprous; loud he call'd, stretching his hand to Eternity / For then the Body of Death was perfected in hypocritic holiness*".

[179] *Milton*, 14, 26, y 23, 31; **Erdman**, 108 y 119: "*Over the sepulchers in clouds of Jehovah & winds of Elohim/ (…)/ But Los dispersd the clouds even as the strong winds of Jehovah*".

[180] Respectivamente, *The Four Zoas,* 32, 15, **Erdman**, 321: "*Thus was the Mundane shell builded by Urizens strong power*"; y *Milton*, 34, 31, **Erdman**, 134: "*Around this Polypus Los continual builds the Mundane Shell*".

[181] Bloom, Harold: *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Oxford University Press Oxford, 1982; pg. 4.

[182] Spector, Sheila: "*Kabbalistic Sources – Blake's and His Critics*"; incluido (pgs. 84-101) en **B.I.Q.** , Vol 17, nº 3, invierno 1983-1984; pgs. 86 y 96. [Es curioso hacer notar que E. P. Thompson, en una nota a pie de página de

Witness Against the Beast, citaba este artículo en apoyo de su tesis de la escasa influencia cabalística sobre Blake, afirmando que "Spector (...) muestra que algunas recensiones, si bien muy imperfectas, de la Cábala pudieron ser accesibles a Blake, aunque no existen pruebas de que las empleara" (pg. 100, nota 22). Dado que siguen sin existir tales "pruebas" (*evidences*), cabe suponer que el ya fallecido historiador británico se hubiera quedado estupefacto ante la lectura de las recientes obras de Spector.]

[183] Spector, Sheila: *"Wonders Divine": The Development of Blake's Kabbalistic Myth*, Bucknell University Press, Lewisburg 2001; pg. 40. He preferido mantener la reiteración del sujeto Él (*He*), a riesgo de hacer farragosa la traducción, a fin de respetar la deliberada insistencia de Spector al respecto. He omitido, por otra parte, las grafías hebreas, y adaptado las transliteraciones (Spector emplea, por ejemplo, los términos *Ain-Soph* y *shemittot*) a las usuales en castellano, siguiendo el modelo de las traducciones de Scholem por la editorial Trotta.

[184] Scholem, Gershom: *Conceptos básicos del judaísmo*, Trotta, Madrid, 1998; pg. 72. Sobre la relación entre esta concepción de Dios, la versión judaica tradicional del *En-sof* como realidad impersonal inmóvil, y otras tradiciones esotéricas, incluyendo el neoplatinismo plotiniano, la teología negativa cristiana y la obra de Boehme, v. en este libro "Creación de la nada y autolimitación de Dios" (pgs. 47-74); sobre la relaboración por Luria de la concepción del *En-sof* y su doctrina del *tsintsum*, v. "Yitshac Luria y su escuela", en Scholem, 1996, pgs. 269-312. Lo cierto es que los estudiosos del cabalismo no parecen coincidir en sus interpretaciones del *En-Sof*, lo que torna aún más subjetiva la interpretación cabalística de Blake. Z'ev ben Shimon Halevi, por ejemplo, en su *Tree of Life. An introduction to the Cabala.* (Rider & Company, Londres, 1972), distingue "Ain Soph –the Limitless" de "Ain the Ultimate void", y señala que "beyond this there is –No-thing- and beyond that, the Absolute" (pgs. 28-29). Ignoro cuál de estos niveles del Ser Supremo correspondería al "He" de Spector, pero desde luego no creo que ello resulte relevante en absoluto para el estudio de Blake.

[185] En su influyente *Hidden Riches. Traditional Symbolism from the Rennaisance to Blake.* (Eyre & Spottiswoode, Londres, 1964), por ejemplo, Désirée Hirst afirmaba que William Law, el místico y editor inglés de las obras de Boehme, "aceptaba la idea de la creación como emanación tan característica del sistema de Boehme, así como de la Cábala" (pg. 194).

[186] Spector, *Wonders Divine*, 2001; pg. 93.

[187] *Urizen*, 1, 98-99; **Erdman**, 78: "*With infinite labour the Eternals/ A woof wove, and called it Science.*"

[188] *Jerusalem*, 15, 15-16: **Erdman**, 159: *"I turn my eyes to the Schools & Universities of Europe/ And there behold the Loom of Locke whose Woof rages dire/ Washd by the Water-wheels of Newton*".

[189] Spector, *Wonders Divine*, 2001; pg. 93.

[190] Spector, Sheila: "*Blake as an Eighteenth-Century Hebraist*", incluido (pgs. 179-229) en Erdman, David V. (ed.): *Blake and His Bibles*, Locust Hill Press, West Cornwall, 1990; pg. 198.

[191] Barnatán, Marcos Ricardo: *La Kábala, una mística del lenguaje*, Akal, Madrid, 1986; pg. 71.

[192] Gibbons, 1997; pg. 72.

[193] Spector, *Wonders Divine*, 2001; pg. 138.

[194] Íbid.; pg. 78.

[195] Íbid.; pg. 140.

[196] Íbid.; pgs. 174-75.

[197] Cf. Bentley, 2001, pg. 230, nota al pie.

[198] Hirst, 1964; pgs. 83 y 90.

[199] Cassirer, Ernst: *El problema del conocimiento*, Vol. I, FCE, México, 1953; pg. 99.

[200] Percival, 1938; pg. 20.

[201] Boehme, Jacob: *The Clavis*, incluido (pgs. 19-53) en *The Key of Jacob Boehme*, Phanes Press, Grand Rapids, 1991. (Reimpresión extraída de la edición de las *Works* por William Law, Londres, 1764-81); pg. 19: "the eternal unchangeable unity (...) the only eternal God, or that only Good, which a man cannot express".

[202] Íbid.; pg. 20: "And as we see that fire, light and air, arise from a Candle (though the Candle is none of the three, but a cause of them), so likewise the Eternal unity is the cause and ground of the eternal trinity, which manifests itself from the unity and brings forth itself, *First*, in desire or Will; *Secondly*, Pleasure or Delight; *Thirdly*, Proceeding or Outgoing."

[203] Íbid.; pg. 20: "The Desire, or Will, is the Father; (...) The Pleasure, or delight, is the son; and is that which the Will willeth and desireth."

[204] Íbid.; pg. 20: "a substance wherein the holy Ghost works, forms and models the divine understanding in the Wisdom, for the Wisdom is is the Passive, and the Spirit of God is the Active, or Life in her, as the Soul in the Body".

[205] Íbid.; pgs. 23-24: "She is the True Divine Chaos, wherein all things lie, namely a Divine Imagination (...) for in the Mysterium Magnum the Eternal Nature arises".

[206] Íbid.; pgs. 24-25: "The Mysterium Magnum is that Chaos, out of which Light and Darkness, that is, the foundation of Heaven and Hell, is flown from Eternity (...). This Ground is called Mysterium Magnum, or a Chaos, because good and evil rise out of it, namely Light and Darkness, Life and Death, Joy and Grief, Salvation and Damnation".

[207] Percival, 1938; pg. 180.

[208] Boehme, Jacob: *A Dialogue between a Scholar and his Master concerning the Supersensual Life*, incluido (pgs. 225-258) en *The Signature of All Things. And other Writings.*, Kessinger Publishing Company, Montana, s.f.. (Reimpresión extraída de la edición de las *Works* por William Law, Londres, 1764-81); pg. 254: "This Centre of the Will is impenetrable consequently to the world, the devil, and hell; (...) Here it is where Man dwelleth not; and where no self abideth, or can abide." (...) "Oh where is this naked Ground of the Soul void of all self? And how shall I come at the hidden Center where God dwelleth, and not Man?"

[209] Íbid.; pgs. 227 y 255: "When thou standest still from the thinking of self, and the the willing of self; When both thy intelect and will are quiet and passive (...) then thou livest, yet not to thy own Will; but thou livest to Its Will, forasmuch as thy Will is henceforth become Its Will. So then it is no longer thy Will, but the Will of God; no longer the Love of thySELF, but the Love of God, which moveth and operateth in thee; and then, being thus comprehended in It, thou art dead indeed as to thySELF, but art alive unto God. So being dead thou livest, or rather God liveth IN THEE by His Spirit"

[210] *Jerusalem,* 98, 7; **Erdman***,* 257: "*In Forgiveness of Sins which is Self Annihilation*".

[211] *Milton,* 40, 8*;* **Erdman***,* 141 : "*In Self annihilation giving thy life to thy enemies*".

[212] *Jerusalem*, 98, 23; **Erdman**, 257.

[213] Boehme, Jacob: *Signatura Rerum; the Signature of all Things*, incluido (pgs. 1-223) en *The Signature of All Things. And other Writings.*, Kessinger Publishing Company, Montana, s/f.; pg. 213.

[214] *Jerusalem,* 98, 25-31; **Erdman**, 257-8. [V. traducción en nota VII.418.]

[215] Citado en Davies, 1948, pg. 72: "Man must be at war with himself if he wishes to be a heavenly citizen (...) fighting must be the watchword, not with tongue and sword, but with mind and spirit, and not to give over". [Dado que Davies no proporciona la fuente original, no he podido verificar la procedencia de la cita.]

[216] Boehme, Jacob: *A Dialogue between a Scholar and his Master concerning the Supersensual Life*, en *The Signature of All Things. And other Writings.*, pg. 273-74: "who afflict and vex the poor and distressed (...) all these oppresors (...) that they may exalt themselves by exalting and establishing their OWN Opinions; even stirring up Princes to Wars for the Sake of the same, and by that Means occasioning the Desolation of whole Countries of People".

[217] Paracelso, *Paragranum*; Agrippa, *De incertitude et vanitatem scientiarum*. Citas recogidas en Jung, C.G.: *Paracélsica*, Sur, Buenos Aires, 1966; pgs. 65 y 45, respectivamente.

[218] En el texto anónimo *Minutes of the First Seven Sessions of the General Conferences of the New Jerusalem Church* (Londres, 1895), "reprinted from the Original Editions", aparecen citados en la lista de la de la Primera Sesión, Abril 13-17, 1789, los nombres de "W. Blake, C. Blake". El texto parece basado en el "minute book" de la sesión original, perdido desde entonces. Cf. sobre esta cuestión Bentley, 2001, pg. 72; y **BR**, pg. 35, n.2.

[219] Paley, Morton D.: "*<A New Heaven is Begun>: Blake and Swedenborgianism*", incluido (pgs. 15-34) en Bellin, Harvey F., y Darrell Ruhl: *Blake and Swedenborg***.** *Opposition is True Friendship. An Anthology.*, Swedenborg Foundation Inc., Nueva York, 1985; pg. 16.

[220] Íbid.; pg. 16.

[221] Viscomi, Joseph: "*Swedenborg and Printmaking in The Marriage*", incluido (pgs. 27-60) en Clark, Steve, y David Worrall (eds.): *Blake in the Nineties*; St. Martin's Press, Londres, 1999; pg. 28. En nuestro análisis posterior del *Marriage* (Apartado VI.3.1) expondremos las razones técnicas y temáticas aducidas por Viscomi a favor de su tesis.

[222] Hindmarsh, Robert: "*An Account of the First General Conference of the Members of the New Jerusalem Church, London, 1789*"; incluido (pgs. 121-134) en Bellin y Ruhl, 1985, pg. 128: "by making them loyal subjects (…) And therefore that these Resolutions are not intended to militate agains, or in the smallest degree to annul the civil Authority in any Country…".

[223] Swedenborg, Emanuel: *Heaven and its Wonders and Hell*, The Swedenborg Society, Londres, 1915; pg. 51: "94. It has been shown that the entire heaven resembles one man, and that it is in the form of a man, and is therefore called the Grand Man". Las anotaciones de Blake a este texto (**Erdman**, 601-2), probablemente realizadas hacia 1788, constan de unas breves líneas y no poseen especial significación, si bien adelantan ya su convicción de la eternidad de todo lo existente, pues "*nada es destruido*" (*nothing is destroyd*).

[224] *Ann. Swedenborg DLDW*, 257; **Erdman**, 606: "*Many perversely understand him*…".

[225] Swedenborg, Emanuel: *The Wisdom of Angels concerning Divine Love and Divine Wisdom.*, Londres, 1788; pg. 2: "This first volume of the Wisdom of the angels treats of the Creator and the Creation of Universe; the second volume (…) treats of the Preservation of the created Universe, and consequently of the divine Providence".

[226] Una interesantísima exposición de la evolución del pensamiento de Swedenborg desde lo experimental a lo visionario, así como una síntesis de las diversas interpretaciones sobre su obra, puede encontrarse en la Introducción general (pgs. 11-47) de Christen A. Blom-Dahl a la antología de Swedenborg: *El habitante de dos mundos. Obra científica, religiosa y visionaria* (ed. y trad. de Christen A. Blom-Dahl y José Antonio Antón Pacheco, Trotta, Madrid, 2000), donde se concluye que el teólogo suego mantuvo siempre "todo el énfasis en la racionalidad de su sistema teológico" (pg. 47).

[227]Swedenborg, *Divine Love*, 1788; pg. 40: "50. On the Perception and Knowledge of this Arcanum depend the Perception of All things, relating to to Existence or Creation, also of all things related to relating to Subsistence or Preservation by God; that is, of all the Works of god in the Created Universe…"; el parágrafo 49, reproducido en **Erdman**, 604, ocupa la primera parte de la página: "49. With Respect to God, it is not possible that he can love and be reciprocally beloved by others, in whom there is (…) any Thing Divine; for if there was (…) any Thing Divine in them, then it would not be beloved by others, but it would love itself". Blake: "*False Take it so or the contrary it comes to the same for if a thing loves it is infinite Perhaps we only differ in the meaning of the words Infinite & Eternal*".

[228] Íbid.; pg. 86: "Protection, Omnipresence, Omniscience, and Providence of the Lord".

[229] *Ann. Swedenborg DLDW*, 166; **Erdman**, 605: "*the dead Sun is only a phantasy of evil Man*".

[230] Swedenborg, 1788, pg. 457: "the receptacle of infernal Love and Insanity". La anotación de Blake aparece en la pg. 458; **Erdman**, 609: "*Heaven & Hell are born together.*"

[231] Swedenborg, Emanuel: *The Four Leading Doctrines of the New Jerusalem, A New Edition,* Stevenson & Co., Edimburgo, 1836; pg. 252. Cabe señalar aquí que Marsha Keith Schuchard, en su artículo "*Why Mrs. Blake Cried: Swedenborg, Blake, and the Sexual Basis of Spiritual Vision*", *Esoterica: The Journal of Esoteric Studies,* revista electrónica, nº II, otoño 1999, pgs.45-93 (http://www.esoteric.msu.edu/VolumeII/BlakeFull.html, acceso 15 julio 2004), ofrece una visión bastante diferente de la sexualidad en Swedenborg, considerando que éste favorecía el concubinato y aprendió ciertas extrañas doctrinas sexuales de origen tántrico. Dado que, según ya quedó apuntado

(v. nota IV.11), las tesis de Schuchard sobre éste y otros aspectos de la doctrina del teólogo sueco son esencialmente hipotéticas y han sido refutadas por numerosos swedenborgianos, así como que la reivindicación por Blake de la sexualidad en el *Marriage* es explícitamente expuesta en oposición a Swedenborg, no creo que esta discusión lleve a lugar alguno. Baste apuntar, al respecto, que en su *Introducción al pensamiento religioso de Swedenborg* (Las Américas Publishing Company/Swedenborg Foundation, Nueva York, 1969), John Howard Spalding enfatiza la ortodoxia moral del teólogo sueco, absolutamente opuesta al antinomianismo blakeano: "Las leyes más sencillas y universales que deben gobernar la vida del cristiano están contenidas en los Diez Mandamientos, los cuales deben ser considerados como la reglamentación de los pensamientos e intenciones tanto como de los actos externos…" (pg. 125).

[232] **B.I.B**., Vol.3, Introducción a *The Marriage of Heaven and Hell*, pg. 120. Los editores del volumen, Morris Eaves, Robert N. Essick y Joseph Viscomi, ofrecen en las pgs. 118-126 de esta Introducción una excelente síntesis de la crítica blakeana a Swedenborg.

[233] Una breve síntesis de las aportaciones de los "anticuarios" a los orígenes de la arqueología, centrada sobre todo en la figura de William Stukeley, puede consultarse en Daniel, Glyn: *Historia de la Arqueología. De los anticuarios a V. Gordon Childe.*, Alianza Editorial, Madrid, 1974; Cap. 2, "*Anticuarios y viajeros*", pgs. 34-57.

[234] Bryant, Jacob**:** *A New System, or, an Analysis of Ancient Mithology*, 2 Vols., T. Payne, Londres, 1774; Vol. I, Prefacio, pgs. V-VI: "It is my purpose in the ensuing work to give an account of the first ages (…) in the infancy of the world (…) and to shew, what was subsequent (…) after the migration of the families, and the dispersion fron the plains of Shinar (…) each great family had by divine appointment a particular place of destiny".

[235] Cf., a este respecto, Glasenapp, Helmuth von: *La filosofía de los hindúes*, Barral, Barcelona, 1977, pgs. 19-23 y 448-451. En sus conclusiones, Glasenapp sostiene que "es segura una influencia india tratándose de los filósofos occidentales del siglo XIX, verosímil tratándose de los gnósticos y los neoplatónicos, y no puede ser demostrada tratándose de los filósofos griegos" (pg. 450).

[236] François Bernier (1620-1688) fue un filósofo viajero discípulo de Gassendi, de cuyos viajes por el Imperio Mogol dejó testimonio en *Suite des Mémories sur l'empire du Gran Mogoul*. Diderot se inspiró en parte en él para escribir sus articulos sobre filosofía asiática en la Enciclopedia, como puede apreciarse en este párrafo: "el célebre Bernier, que vivió mucho tiempo entre estos pueblos y era muy versado en filosofía..." (Diderot, *La Historia de la filosofía en la Enciclopedia*, ed. J. M. Bermudo, Hosori, Barcelona, 1987; Vol. I, pg. 123).

[237] Cf. Drew, John: *India and the Romantic Imagination*, Oxford India Paperbacks, Delhi, 1998, pg. 54n.

[238] *The Bhagvat-Geeta, or, Dialogues of Kreeshna and Arjoon, in Eighteen Lectures, with notes. Translated from the original, in the Sanskreet, or ancient language of the Brahmans, by Charles Wilkins*., Londres, 1785; reimpresión por Religio-Philosophical Publishing House, Chicago, 1871.

[239] Íbid.; Prefacio del traductor, pg. 24: "to unite all the prevailing modes of worship of those days by setting up the doctrine of the unity of the Godhead, in opposition to idolatrous sacrifices...".

[240] Íbid.; Introducción de Warren Hastings, gobernador general de Bengala, pg. 11: "a single exception, among all the known religions of the mankind, of a theology accurately corresponding with that of the Christian dispensation, and most powerfully illustrating its fundamental doctrines".

[241] A este respecto, es importante señalar que, si bien ilustrados como Bayle, Voltaire y Diderot elogiaban la "antigua sabiduría" hindú (conocida por las noticias griegas), estaban convencidos de que su esplendor era fruto del pasado; así, Diderot , en su artículo sobre "*Filosofía de los indios*" en la Enciclopedia, señala que en la antigua filosofía moral india todo era grande y elevado, pero añade "¡Cuánta diferencia entre esta filosofía y la que se profesa hoy en la India!", ridiculizando posteriomente las supersticiones de los brahmanes y sus supuestos sucesores, los brahmines. (Diderot, *La Historia de la filosofía en la Enciclopedia*, ed. J. M. Bermudo, Hosori, Barcelona, 1987; Vol. I, pg. 133.)

[242] *Sir* Williams Jones, reconocido como uno de los pioneros de la moderna lingüística comparativa, era ya un renombrado poeta y orientalista -especialmente en lo relativo al mundo islámico- antes de su partida en 1783 para la India como juez de la Corte Suprema de Bengala. Apenas llegado allí, comenzó a ampliar sus estudios de sánscrito e impulsó, junto al gobernador Hastings, la fundación de la Asiatick Society of Bengal, concebida según el modelo de la Royal Society londinense, que celebró su primera reunión en Calcuta el 15 de enero de 1784. Sus miembros -entre los que se encontraban el propio Hastings y eruditos como Charles Wilkins y Richard Johnson- eligieron como presidente a Jones, que ostentaría el cargo hasta su muerte en Calcuta en 1794.

[243] Pachori, Satya S.: Introducción a *Sir William Jones: a Reader* (ver nota siguiente), pg. 7. Es interesante señalar, ya que ello anticipa ciertos acontecimientos posteriores, que la propuesta de Jones para incluir en la Sociedad eruditos hindúes fue ignorada por sus compañeros en aras de la estabilidad colonial. Pese a todo, Jones citó siempre en sus discursos anuales a aquellos sabios nativos con quienes había consultado sus ensayos o traducciones. Quizá por ello su memoria sigue siendo extraordinariamente apreciada en la India, y así su editor Pachori destaca que sus obras "ampliaron el horizonte intelectual de Occidente en un generoso espíritu de hermandad universal y tolerancia hacia las culturas no europeas", congratulándose de que "el legado viviente de Jones, la Asiatick Society de Bengala, celebrara su bicentenario en 1984 con un brillante Congreso Internacional en Calcuta" (pg. 10).

[244] Jones, William: "*On the Gods of Greece, Italy and India*", incluido (pgs. 179-185) en *Sir William Jones: a Reader*, editado con introducción y notas por Satya S. Pachori, Oxford University Press, Delhi, 1993; pg. 182: "an interposition of Providence to preserve a devout person and his families".

[245] Íbid.; pg. 180.

[246] Jones, Williams: "*The Third Anniversary Discourse*", incluido en íbid., pgs. 172-178: pg. 176.

[247] Íbid.; pg. 181.

[248] Cf. *Sir William Jones: a Reader*, pgs. 49-79.

[249] Moor, Edward: *Hindu Pantheon*, Joseph Johnson, Londres, 1810; Prefacio, pg. xi: "there can, I think, little doubt of the mithological legends of the Hindus being the source whence have been derived the fables and deities of Greece and Italy, and other heathen people of the West".

[250] Íbid.; pg. 1: "Strictly speaking, the religion of the Hindus is monotheism…".

[251] Íbid.; pg. 1: "The religious doctrines of the Hindus (…) may be otherwise styled *religion* and *mithology*: the latter is perhaps the invention of poets than of priests; but, being so well adapted to their purpose, the priests have artfully applied it to rivet the mental chains that, when scriptures are concealed, they seldom fail to assist in forging for mankind".

[252] Stukeley, William: *Itinerarium curiosum; or, an Account of the Antiquitys... observed in travels thro' Great Brittain*, 2ª ed., ampliada, Baker and Leigh, Londres, 1776; Centuria II, pgs. 173 y 175: "Pythagoras, the Arch-Druid, as I venture to call him…" (…) "the Celtic philosophes".

[253] Maurice, Thomas: *Indian Antiquities*, 7 Vols., Londres, 1793-1800; Vol VI (1796), Parte I, Prefacio, pgs. VI-VIII: "the elder Buddha of India (…) is, in fact, the Mercury of the West (…) the Woden of northern nations (…) incontestibly Noah". Cabe señalar que el Buddha al que se refiere Maurice parece ser Brahma, pues el autor afirma que no debe confundirse con el segundo Buddha, ateo.

[254] Íbid.; pg, 41: "the term Druid itself is, doubtless, derived from the Celtic Dru, or Deru, an oak, as (…) the Sanskreet name of the forest of Gandharvas".

[255] Íbid.; pgs 51 y 53: "vast pyramidals heaps of stones" (…) "a supreme Deity and governing Providence".

[256] Íbid.; pg. 54: "dreadful sacrifices (…) and bloody practices, as the traces of the benevolent patriarchal religion were gradually effaced of their minds".

[257] Cf. Fisher, Peter F: "*Blake and the Druids*", incluido (pgs. 156-178) en *Blake. A Collection of Critical Essays.*, Northrop Frye (ed.), Prentice Hall, New Jersey, 1966.

[258] *Sir William Jones: a Reader*, 1993; pgs. 177, nota 9, y 175: "the Analyst of ancient Mithology".

[259] A mero título de ejemplo, pues todas estas cuestiones han sido ampliamente debatidas a raíz de los estudios de Dumézil, cabe apuntar que la referencia de Maurice al "bosque de Gandharvas" (v. nota IV.254) parece hacer alusión a los *Aranyakas* o *Tratados del bosque*, considerados junto a los cuatro *Vedas*, los *Brahamanas* y los *Upanisad* como parte de la *Sruti* o Revelación, inspirada por los propios dioses y núcleo esencial de las creencias hinduistas. Pues bien, el hecho de que los cánticos rituales incluidos en este texto sagrado (al igual que los *saman* del *Samaveda*, asociados a los sacrificios) debieran ser entonados por los sacerdotes en plena naturaleza, no puede sino recordarnos la ausencia de templos característica de las religiones escandinava y céltica, cuya raíz indoeuropea común explica sin duda muchas de las semejanzas aducidas en los siglos XVIII y XIX por los teóricos del "druidismo""

[260] Owen, A. L.: *The Famous druids: A survey of three Centuries of English Literature in the Druids*; Oxford University Press, Oxford, 1998; pg. 121.

[261] Drew, 1998; pg. 71.

[262] *A Descriptive Catalogue*; **Erdman**, 548: "*NUMBER X , The Bramins.--A Drawing. The subject is, Mr. Wilkin, translating the Geeta; an ideal design, suggested by the first publication of that part of the Hindoo Scriptures, translated by Mr. Wilkin. I understand that my Costume is incorrect, but in this I plead the authority of the ancients,*

who often deviated from the Habits, to preserve the Manners, as in the instance of Laocoon, who, though a priest, is represented naked."

[263] *A Descriptive Catalogue*; **Erdman**, 530: "*compositions of a mythological cast, similar to those Apotheoses of Persian, Hindoo, and Egyptian Antiquity…*".

[264] Blake, William: *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*, traducción, introducción, notas y glosario de Xavier Campos Vilanova, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1997.

[265] Íbid.; pg. 202, nota 612.

[266] Cazamian, M. L.: *William Blake*, Ediciones Júcar, Madrid, 1983; pg. 23.

[267] Saurat, 1929; pg. 108: "the mundane shell and many others shells appear in Sonnerat. Worlds are presented as eggs piled up…".

[268] *The Laws of Manu, Son of Brahma*, incluido en *Sir William Jones: a Reader*, pgs.203-4: "That seed became an egg bright as gold (…). In that egg the great power sat inactive a whole year of the Creator".

[269] Singh, 1981; pg. 110.

[270] Bryant, 1774; Vol. II, lámina IV, pg. 140.

[271] Maurice, Thomas, 1793-1800; Vol VI (1796), Parte I, Prefacio, pg. VII: "their reverence for the ANGUINUM, or serpent-egg, which is only the mundane-egg of Tyre".

[272] Darwin, 1791; nota al Canto IV, l, 406, pg. 193: "the first great egg of the antient philosophy, it had a serpent wrapped round it emblematical of divine wisdom".

[273] Singh, 1981; pg. 27.

[274] *Marriage*, 14; **Erdman**, 39: "*The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true. as I have heard from Hell.*"

[275] Cf. Paley, 1970; pg. 139.

[276] El carácter heterodoxo de estas tradiciones dentro de la Cábala, así como su afinidad a las doctrinas joaquinitas, ha sido puesto de manifiesto por Gershom Scholem, señalando que el autor del *Zohar* rechazaba "una forma de especulación muy popular entre los cabalistas del siglo XIII, a saber, la idea de períodos sucesivos en la evolución cósmica, de una duración de 7.000 años cada uno, en los cuales el proceso universal sigue ciertas leyes teosóficas hasta que en el año 50.000, el del gran jubileo, retorna a su fuente. Esta teoría fue expuesta por primera vez en el libro *Temuná* (hacia el año 1250) como una interpretación mística de las 22 letras del alfabeto hebreo (...). El problema de cuántos períodos cósmicos o jubileos hay era tan importante para algunos cabalistas como el tema del estado del mundo en las diversas *shemitot*. Por cierto, se llegó a afirmar que la Torá se leía de manera diferente en los distintos períodos sucesivos sin sufrir cambio alguno en su contenido literal (...). El período actual, según el *Temuná*, es el del juicio severo, es decir, el período dominado por la *sefirá* –el atributo divino- del rigor, en la que

existen, en consonancia con ello, mandamientos y prohibiciones, cosas puras e impuras, sagradas y profanas, de acuerdo con la lectura actual de la Torá. Pero en el eón venidero –la próxima *shemitá*- la Torá ya no contendrá prohibiciones, las fuerzas del mal serán dominadas, etc.; en resumen, se habrá podido realizar por fin la utopía.Es difícil evitar la impresión de que se trata de una interpretación judía independiente, aunque paralela a la doctrina de Joaquín de Fiore relativa a los tres estados cósmicos que corresponden a las tres figuras de la Trinidad cristiana. Esta doctrina, que se desarrolló por primera vez en la lejana Calabria hacia finales del siglo XII, adquirió importancia en los años 40 del siglo XIII, cuando fue adoptada y desarrollada por los franciscanos de Italia." (*Las grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Madrid, 1996, pgs. 160-62).

[277] *Bhagvat-Geeta*, 1785; reimpresión, 1871, pg. 67.

[278] Erdman, 1977; pg. 146, nota 70.

[279] *Visions*, 7, 24; **Erdman**, 50: "*And catch for thee girls of mild silver, or of furious gold;/ I'll lie beside thee on a bank & view their wanton play / In lovely copulation bliss on bliss with Theotormon*".

[280] Cf. *Sir William Jones: a Reader*, pg. 85.

[281] Adlard, John: *The Sports of Cruelty*, Cecil and Amelia Woolf, Londres, 1972; pg. 27.

[282] *Milton*, Prefacio, 9-12; **Erdman**, 95: "*Bring me my Bow of burning gold:/ Bring me my Arrows of desire:/ Bring me my Spear: O clouds unfold!/ Bring me my Chariot of fire!*". [V. traducción completa en nota VII.444.]

[283] *Urizen*, 25, 6-22; **Erdman**, 82: "*6. Cold he wander'd on high, over their cities/ In weeping & pain & woe!/ And where-ever he wanderd in sorrows/ Upon the aged heavens/A cold shadow follow'd behind him/ Like a spiders web, moist, cold, & dim Drawing out from his sorrowing soul/ The dungeon-like heaven dividing./ Where ever the footsteps of Urizen/ Walk'd over the cities in sorrow. 7. Till a Web dark & cold, throughout all/ The tormented element stretch'd/ From the sorrows of Urizens soul (…) 8. So twisted the cords, & so knotted/ The meshes: twisted like to the human brain. 9. And all calld it, The Net of Religion*".

[284] Nanavutty, Piloo: "*William Blake and Hindu Creation Myths*", incluido (pgs. 165 -182) en *The Divine Vision*, ed. Vivian de Sola Pinto, Gollancz, Londres, 1957; pg. 179.

[285] **Keynes**, 46; **Bindman**, 520 (41). Sobre las dos ordenaciones existentes del Capítulo II de *Jerusalem*, v. supra nota VII.320.

[286] Paley, Morton D.: *The Continuing City: William Blake's Jerusalem*, Clarendon Press, Oxford, 1983; pg. 110.

[287] Nanavutty, Piloo: "*William Blake and Hindu Creation Myths*", incluido (pgs. 165 -182) en *The Divine Vision*, ed. Vivian de Sola Pinto, Gollancz, Londres, 1957; pg. 172.

[288] De manera indicativa, cabe señalar, por ejemplo, que la noción de Ser Supremo único y personal, o *Ishvara*, desarrollada tanto en los *Upanisads* como en el *Gita*, ha sido definida por Glasenapp como una forma de panenteísmo: "se desarrolló la doctrina de que Dios es al mismo tiempo inmanente en el mundo y trascendente, sobre todo en las *Upanisads*, en el *Gita* y en numerosos *Puranas*. Esta doctrina reúne en sí elementos teístas y panteístas, al concebir a Dios por un lado como una persona, que existe en forma independiente, que se contrapone

al hombre, y a la cual éste puede por consiguiente dirigir oraciones, y por otro lado al hacer salir todo lo que existe, sea espiritual o sea no-espiritual, de Dios como causa material. Los diferentes textos vedánticos (…) se han esforzado en modo diverso en hacer comprender que Dios puede ser simultáneamente diferente y no diferente de las almas individuales y han intentado siempre encontrar nuevas fórmulas para esta relación incomprensible para la razón humana" (Glasenapp, 1977, pg. 397). Partiendo de esta vinculación inmanencia-trascendencia, difícil de aceptar para la mentalidad occidental, mi impresión personal es que en las *Upanisads* se aprecia un mayor énfasis en la noción inmanente, que implicaría la existencia suprema de un absoluto impersonal (*brahman*) y la identificación del alma individual (*atman*) con él. Así parece desprenderse, al menos de las fórmulas repetidas en el *Chandogya Upanisad*, entre ellas la esencial: "Tú eres eso": "Ésa es la verdad, ése es el *atman*, tú eres eso(...) Eso es lo inmortal, eso es lo sin temor, eso es *brahman* (...) El *atman* es quien se mueve feliz en el sueño, inmortal, sin miedo. Ese es el *brahman* (...) un hombre que se ha afirmado en el *atman*, en todos los sentidos, no dañino con todos los seres fuera de los lugares sagrados, quien vive así la plena extensión de su vida alcanza el mundo del *brahman* y no regresa. Y no regresa" (*Chandogya Upanisad*, incluido (pgs. 31-118), en *Upanisads*, Siruela, Madrid, 1995; pgs. 93, 113 y 118). Ese "ello", como lo define Zimmer, es "*Brahman* (el Absoluto) (...) podemos experimentarlo como la Vida misma dentro de nosotros (*atman*) o intuirlo como la Vida del cosmos (*brahman*)" (Zimmer, Heinrich: *Mitos y símbolos de la India*, Siruela, Madrid, 1995; pg. 219, nota 82). Esta concepción, a mi entender, aparece "mitigada" en el *Gita*, cuyo énfasis en Visnú como "dios personal" objeto de devoción se aleja un tanto del "absoluto impersonal". Es evidente, de cualquier manera, que ambas nociones coexisten, y lo mismo ocurre en otros textos venerados por las sectas visnavitas, siempre impregnados al tiempo de "no-dualismo" y "devocionalismo teísta", lo que los abre a diferentes interpretaciones. En todo caso, estas aparentes contradicciones pudieron tal vez ser intuidas por un lector tan perceptivo como Blake, pero no eran evidentemente una preocupación dominante en los ensayos divulgativos de la epoca.

[289] Mircea Eliade afirma: "Dos generaciones antes de Sankara, ya el maestro vedántico Gaudapada afirma que la creencia en la pluralidad de los *atman* individuales es provocada por la *maya*" (*Historia de las creencias e ideas religiosas II. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo.*, Paidós, Barcelona, 1999; pg. 71).

[290] *Bhagvat-Geeta*, 1785; reimpresión, 1871, pg. 67: "The universe, even, having existed, is again dissolved; and now again, in the approach of day, by divine neccesity, it is reproduced. That which, upon the dissolution of all things else, is not destroyed, is superior and of other nature from that visibility; it is invisible and eternal. He (…) is called the Supreme Abode".

[291] *The Laws of Manu, Son of Brahma*, incluido en *Sir William Jones: a Reader*; pgs.203 y 205: "the supreme God (…) Deign, sovereign ruler (…) that immutable Power".

[292] *Bhagvat-Geeta*, 1785; reimpresión, 1871, pgs. 67-68: "That Supreme being is to be obtained by him who worshippeth no other Gods."

[293] *The Laws of Manu, Son of Brahma*, incluido en *Sir William Jones: a Reader*; pgs.203 y 207: "Deign, sovereign ruler (…) the sacred orders (…) must be followed by all the *four* classes, in their several degreees"; (…) "The most excellent of men, the sacerdotal class (…). One principal duty the Supreme ruler assigned to a sudra: *namely*, to serve the beforementioned classes".

[294] *Bhagvat-Geeta*, 1785; reimpresión, 1871, pg. 117: "Be my servant, offer unto me alone and bow down humbly before me, and thou shalt verily come unto me".

[295] Nabar, Vrinda: Introducción a *The Bhagavadgita*, trad. Vrinda Nabar & Shanta Tumkur, Wordsworth Editions, Ware, Hertfordshire, 1997; pg. XVII.

[296] *Jerusalem*, 62, 32-34: **Erdman**, 213: "(…) *& the Wheels of Albions Sons turnd hoarse/ Over the Mountains & the fires blaz'd on Druid Altars / And the Sun set in Tyburns Brook where Victims howl & cry.*"

[297] *A Descriptive Catalogue*, 41; **Erdman**, 542-43: "*Adam was a Druid, and Noah*; *also Abraham was called to succeed the Druidical age,which began to turn allegoric and mental signification into corporeal command, whereby human sacrifice would have depopulated the earth.*".

[298] Owen, 1998; pg. 224.

[299] *A Descriptive Catalogue*, 43-44; **Erdman**, 543: "*The antiquities of every Nation Under Heaven, is no less sacred than that of the Jews. They are the same thing as Jacob Bryant, and all antiquaries have proved.*"

[300] Mee, 1992; pg. 133.

[301] Sobre esta cuestión, cf. la Introducción de D. W. Dörrbecker a *The Song of Los* en **B.I.B.**, Vol. 4, pgs. 290-292, donde se señala que el desarrollo mitográfico de Bryant "tiene que haber poseído un especial interés para el proyecto antagónico de Blake, consistente en cortar la superficie de las manifestaciones históricas externas y desvelar sus fundamentos en su propia narrativa mítica" (pgs. 291-292).

[302] Mee, 1992; pg. 122, nota 2.

[303] Fisher, Peter F: "*Blake and the Druids*", incluido (pgs. 156-178) en *Blake. A Collection of Critical Essays.*, Northrop Frye (ed.), Prentice Hall, New Jersey, 1966; pg. 80.

[304] Stukeley, 1776; Centuria II, pgs. 172 y 176: "The four parts which make up this monument, as we said, are the cove, two single circles, and a quincuple circle (…). The manner of thus conjoining five circles in one is very extraordinary (…) and its primitive aspect (…) this circular work must needs vastly have exceeded those most celebrated works by the Greeks and the Romans" (…); "Thus therefore we may in imagination view a solemn sacrifice of magnanimouus Britons, the Druids and other priests, the kings and people assembled (…) in honour of their Gods".

[305] Hall, Rupert A: *Isaac Newton. Eigteenth-Century perspectives.*, Oxford University Press, Oxford, 1999; pg. 6. Según Hall, el texto de Stukeley, que apareció inicialmente en las biografías de Conduitt y Brewster (1755), "proporcionaba mucha información (no siempre exacta) acerca del linaje de Newton, su infancia y años de escuela en Grantham" y constituye "una fuente fundamental acerca de la historia de la manzana de Woolthorpe" (pg. 7).

[306] *Milton*, 4, 27; **Erdman**, 98: "*Mocking Druidical Mathematical Proportion of Length Bredth Highth*".

[307] *Urizen*, 10, 24 y 27; **Erdman**, 75: "*White as the snow on the mountains cold*" (*…) "Like fetters of ice shrinking together*".

[308] *Milton*, 3, 6-10; **Erdman**, 96: "*Urizen lay in darkness & solitude, in chains of the mind lock'd up / Los siezd his Hammer & Tongs; he labourd at his resolute Anvil/ Among indefinite Druid rocks & snows of doubt & reasoning./*

Refusing all Definite Form, the Abstract Horror roofd. stony hard./ And a first Age passed over & a State of dismal woe:".

[309] Recogido en Essick, Robert, y Morton D. Paley: "*<Dear Generous Cumberland>: A Newly Discovered Letter and Poem by William Blake*", **B.I.Q.**, Vol 32, nº 4, verano de 1998, pgs. 4-13; pg. 5.

V. LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO LENGUAJE CREATIVO HUMANIZACIÓN DE LO SUBLIME

"*¡Todo lo existente es Humano, poderoso, sublime!*"

William Blake, *Jerusalem*[1].

V.1. COMPRENDER EL PASADO PARA SUBVERTIR EL PRESENTE: LA EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE BLAKE

Sobre la base de la crítica efectuada por Blake de las diversas tradiciones filosóficas y religiosas, analizada en el capítulo precedente, resulta ahora posible atisbar el desarrollo progresivo en su obra de un proceso de elaboración imaginativa que hallará su culminación en las profecías finales. Proceso que, si bien sólo podremos definir con la suficiente profundidad a medida que analicemos sus principales trabajos en los Capítulos VI y VII, cabe esquematizar aquí, con objeto de precisar la función analítica de los siguientes apartados, en tres grandes etapas.

En la primera de ellas, hasta la publicación de la edición conjunta de las *Songs* en 1794, Blake pone las bases de toda su obra posterior, mediante continuas experimentaciones con dos procedimientos esenciales, la oposición dialéctica –dominante en el *Marriage* y en ciertos aspectos de *Visions* y de las propias *Songs*- y el perspectivismo, aplicado ya en *Thel* y *Tiriel* y llevado a extremos de extraordinaria maestría en las *Songs*. A raíz de la elaboración de éstas últimas -especialmente, como veremos en el Apartado VI.3.2, de los grandes poemas de Experiencia "*London*", "*The Human Abstract*" y "*The Tyger*"-, Blake da un salto cualitativo en su concepción de la creación estética, pues comprende que la mera contraposición dialéctica entre "energía"/"razón" o "vida"/"abstracción", etc, resulta insuficiente para su propósito, apuntado tempranamente en el *Marriage*, de reflejar la interrelacion dinámica entre Tiempo y Eternidad y lograr que "*un pensamiento colme la inmensidad*" . En otros términos: Blake comprende ahora que para expresar su visión ha de elaborar un "lenguaje imaginativo" –pues hablar de gramática imaginativa, aunque tentador, resultaría contradictorio con el propio mensaje blakeano-, un lenguaje

artístico que, en lugar de limitarse a exponer las carencias de la abstracción racionalista y su efecto demoledor sobre la sociedad, permita ofrecer una visión alternativa conducente a la auténtica liberación; y es asimismo plenamente consciente de que tal visión sólo puede erigirse mediante una subversión radical de los modos conceptuales imperantes en la concepción mecanicista de la realidad y sus correlatos estéticos, cuyas más acabadas representaciones, según trataremos en el Apartado V.3.2, serían la noción del arte como organización racional de las sensaciones y la concepción de lo "sublime sobrehumano".

Antes de abordar tan ambicioso empeño creativo, el autor considerará preciso llevar a cabo una labor poética previa de profundización en las fuentes de la opresión social e individual, capaz, por un lado, de revelar sus orígenes históricos y su asunción en la sociedad contemporánea bajo la forma del teísmo empirio-mecanicista de Locke y Newton, y, por otro, de exponer la imposibilidad de superar dicha opresión desde la perspectiva adoptada por el deísmo ilustrado, cuyo aparente progresismo se hallaba lastrado por un reduccionismo racionalista que no conseguiría, al cabo, sino volver a encerrar al hombre en las mismas "*cadenas forjadas por la mente*". Esta convicción dará pie a lo que cabría llamar la segunda etapa de la obra blakeana, el ciclo profético de Lambeth, cuya deliberada ambigüedad se sustenta en la aplicación de la técnica perspectivista a la propia descripción de los eventos históricos y a su correlato mítico, donde, como hemos venido señalando, cada carácter actúa en función de su estado y carece de contornos maniqueamente definidos, en tanto que la "caída" del hombre se describe no como un acontecimiento de origen externo sino como resultado de la propia renuncia humana a su visión inspirada en aras de la razón lógica. En esta segunda etapa, pues, Blake, carente aún de una concepción precisa acerca de cómo abordar la ingente tarea de mostrar "imaginativamente" una visión alternativa de la realidad, limita fundamentalmente su labor a la demolición de los fundamentos sistemáticos de los grandes paradigmas teológicos, ideológicos y estéticos de su tiempo. Por tanto, aun cuando ofrece de manera esporádica esbozos de la futura Visión Imaginativa, su trabajo persigue aquí ante todo una determinación "negativa": delimitar las bases históricas del error urizénico y la gestación del estado de Ulro. Para ello adoptará como modelo esencial de su "estrategia mitográfica" el análisis de la degradación de la Humanidad Divina en los textos sagrados tradicionales, con objeto de mostrar, primero, cómo dicha degradación deriva de la creación por la alianza Sacerdocio-Estado de la noción de un Dios abstracto y

trascendente, garante de la inmutabilidad del orden social, que ha sido impresa en las mentes individuales mediante la manipulación ideológica y educativa auspiciada por los representantes de las clases dominantes; y, segundo, la reelaboración de dicha noción bajo nuevas formas en el empirio-mecanicismo newtoniano, así como en las diversas formas de racionalismo inspiradas en aquél. El mensaje de Blake en el ciclo profético de Lambeth, caracterizado por la asunción de las propias responsabilidades -patente en la ambigua figura del poeta-profeta Los, tan culpable al cabo como Urizen de la consolidación de Ulro- y la consiguiente huida de formulaciones dogmáticas, es por tanto contundente en su convicción básica: toda doctrina que minimice el anhelo humano de infinitud creativa y rechace la pasión y el deseo, está cercenando la naturaleza humana, y por tanto reincidiendo en el error urizénico. De ahí, como mostraremos en el Apartado V.1.2.3, su oposición a la postura de autores como Voltaire, Rousseau, Paine y Wollstonecraft, pensadores cuya honestidad admiraba en mayor o menor medida, pero cuya continua defensa de la restricción de la pasión y la imaginación en nombre del perfeccionamiento racional consideraba vehículo inconsciente para la perpetuación de la mentalidad urizénica, la abolición de la libertad individual, el desarrollo del capitalismo industrial y la expansión imperialista.

La última etapa de Blake, en fin, vendría representada por sus grandes profecías finales, articuladas en torno a dos mitologemas fundamentales: la lucha incesante de los cuatro Zoas o aspectos psíquicos del Hombre-Dios universal por recuperar su unidad primordial; y la reiteración de esos mismos eventos en cada ser humano, a un tiempo parte y todo de dicho Hombre-Dios. La expresión de esta multiplicidad en la unidad no se llevará a cabo por medio de aparato conceptual alguno, sino gracias a la definitiva consecución por el artista del lenguaje creativo necesario para su visión, inspirada en la "humanización de lo sublime", mediante la adopción de formas creativas cuyos propios procedimientos reflejan la esencia de la naturaleza humana: inestabilidad, deseo, voluntad infinita de renovación y creación. Por ello, el "apocalipsis final" de *Jerusalem* (v. Apartado VII.4.2) será, sí, una "revelación", acorde con el sentido etimológico propio de lo apocalíptico, pero en absoluto una culminación, pues la anhelada reintegración de la unidad primordial sólo halla sentido en la asunción de su propia transitoriedad. Antes de que podamos abordar el estudio de esta exacerbada humanización poética de la realidad, sin embargo, será preciso, a fin de establecer los fundamentos sobre los que erigirá su

transgresora y renovadora concepción de la profecía y el mito, analizar las dos fases de lo que he dado en llamar estrategia mitográfica de Blake: el análisis del pasado y el establecimiento de sus lazos con el presente.

V.1.1. Comprender el pasado. Reelaboración crítica de la *Biblia* y las tradiciones filosóficas y religiosas universales: imaginación y degradación en los textos sagrados.

V.1.1.1. Corrosión del error e iluminación del infinito.

Los orígenes de la estrategia mitográfica blakeana pueden rastrearse en diversos aspectos de sus dos pequeños primeros Libros Iluminados de 1788, *All Religions are One* y *There is no Natural Religion*, caracterizados por su crítica a la noción empirista de la "pasividad" de la mente humana, su énfasis en el concepto de un Dios humanizado u Hombre Eterno, y su reivindicación de la divinidad del Genio Poético. Tales afirmaciones coinciden perfectamente con la identificación efectuada ese mismo año por el autor entre el "*Señor*" y el espíritu poético en sus anotaciones a *Divine Love* de Swedenborg (v. nota IV.56), donde figura además una sentencia que condensa el argumento básico de Blake frente a las tesis empiristas: "*El Hombre no puede tener una idea de nada mayor que el Hombre, del mismo modo que una copa no puede contener más que su capacidad*"[2].

Todo ello refleja la plena consciencia por Blake desde las primeras etapas de su obra acerca de las conexiones existentes entre el teísmo tradicional y la imagen mecanicista del mundo, coincidentes ambos en suponer al hombre como un ser sometido a leyes inmutables ajenas a su capacidad. Dado, en cualquier caso, que la crítica de Blake al empirismo y mecanicismo será desarrollada posteriomente, me limitaré a exponer aquí aquellos aspectos esenciales que la vinculan con su crítica a las religiones establecidas y su divinización del espíritu humano. Aunque suele considerarse, debido a su evidente impericia técnica, que el primer libro iluminado impreso por Blake fue *All Religions are One,* las bases de su argumentación contra el empirismo aparecen en *There is no Natural Religión*, cuya primera parte ofrece un argumento negativo en seis proposiciones que, según trataremos con mayor detenimiento en el Apartado V.1.2.1, reproduce con notable concisión las tesis lockeanas. El hombre, se afirma, si tales tesis

fueran ciertas, no podría conocer excepto por medio de sus sentidos; por tanto, "*nadie podría tener sino pensamientos naturales u orgánicos, si no poseyese más que percepciones orgánicas*", y lo mismo ocurriría con sus deseos, pues no podría desear aquello que no hubiera percibido. En consecuencia, concluye Blake, "*los deseos y percepciones del hombre, si carecen de otra fuente que los sentidos, deben limitarse a los objetos de los sentidos*"[3].

La segunda parte se basa en la conclusión de la primera para establecer la postura blakeana, quien considera evidente que "*las percepciones del hombre no se hallan atadas por los órganos de percepción: percibe más de lo que los sentidos (por agudos que sean) pueden descubrir*". No entraremos aquí por el momento en la discusión epistemológica de esta afirmación, pues lo que realmente resulta definitorio de la concepción humanista de Blake es la sección final del texto, que introduce dos elementos básicos, a menudo insuficientemente valorados, para comprender la evolución posterior de la obra blakeana: la consideración de la "infinitud" del acontecer humano, y la noción de que el deseo constituye la esencia misma de ese acontecer:

VI. Si alguien pudiera desear lo que es incapaz de poseer, la desesperación sería su eterno sino.

VII. Al ser Infinito el deseo del Hombre, la posesión es infinita, y él mismo infinito.

Conclusión: Si no fuera por el carácter Poético o Profético, lo filosófico y lo experimental se hallarían pronto en el límite de la razón de todas las cosas, y allí permanecerían, incapaces de otra cosa que repetir el mismo estúpido círculo una y otra vez.

Aplicación. Aquél que ve lo infinito en todas las cosas, ve a Dios. Aquél que ve sólo la Razón, se ve únicamente a sí mismo.

Por tanto, Dios viene a ser como nosotros, puesto que nosotros podemos ser como él"[4].

Si algo destaca en este pasaje, insisto, no es el mero rechazo de la doctrina empirista, sino la extraordinaria afirmación de que el deseo humano es infinito, y por tanto el hombre mismo infinito y, por decirlo en términos que preludian la noción blakeana de la eternidad, "infinitamente insaciable". De ahí que Blake -quien emplea aquí el término "*ratio*", en lugar de "*reason*", para realzar el carácter geométrico y repetitivo del "*estúpido círculo*" ("*same dull round*") al que la abstracción mecanicista conduce-, rechace, sí, la reducción de lo humano a pura razón; pero también, como su conspicua ausencia en este texto indica, el recurso a la Revelación. Una Revelación aceptada, dicho sea de paso, por Newton y Locke, a fin de contrapesar las limitaciones que juzgaban inherentes al conocimiento humano, pero que Blake ignora deliberamente en favor del "*carácter poético o profético*", identificado de manera expresa en el complementario ***All Religions are One*** con el Genio Poético u Hombre Real: "*El Genio Poético es el hombre real, y el cuerpo o forma exterior del Hombre está derivada del Genio Poético* (*…*). *Así como todos los hombres son semejantes en su apariencia exterior, así –y con la misma infinita variedad- son semejantes en el Genio Poético*"[5].

Desde sus primeros Libros Iluminados, pues, Blake procede a una decidida equiparación entre Genio Poético, Dios y Hombre, y vincula además explícitamente ese principio al de la igualdad fundamental entre los hombres:

"Principio Quinto. Las religiones de todas las naciones derivan del modo diverso en que cada nación ha recibido al Genio Poético, al que en todas partes se le llama Espíritu de Profecía.

Principio Sexto. Los Testamentos judío y cristiano son derivaciones originarias del Genio Poético (…).

Principio Séptimo. Así como todos los hombres son semejantes (aunque infinitamente diversos), lo mismo ocurre con las Religiones, y, al igual que todas las cosas semejantes, poseen un mismo origen.

El Hombre Real es el origen, puesto que él es el Genio Poético."[6]

En estos tentativos esbozos, por tanto, según apuntábamos ya en nuestra Introducción, encontramos prefigurados todos los elementos esenciales sobre los que Blake irá desarrollando en su obra posterior su crítica de la degradación religiosa y su búsqueda de la "reinstauración" del Genio Poético original, que no es sino la búsqueda del Hombre Eterno, cuya naturaleza es puro deseo creativo y anhelo de "*infinita variedad*". Así, como el propio Blake anunciará apenas dos años después en *The Marriage of Heaven of Hell*, el objeto inicial de sus Libros Iluminados no es otro que llegar a desvelar los errores de "*todas las Biblias o códigos sagrados*", que han llevado a los hombres a creer erróneamente que "*el hombre consta de dos principios reales existentes, es decir, un Cuerpo y un Alma*", a repudiar sus propios deseos y olvidar que "*todas las deidades habitan en el pecho humano*" (v. notas I.2-4). Labor que, en clara alusión a su propio método de impresión, el poeta llevará a cabo poseído de la energía infernal, es decir, de la energía nacida de aquel espíritu libre de dogmas teocráticos:

"*Esto llegará a pasar por un perfeccionamiento del goce sensual.*

Pero, antes, debe extirparse la noción de que el hombre posee un cuerpo distinto de su alma. Yo lo llevaré a cabo imprimiendo al modo infernal, con corrosivos, que en el Infierno se consideran saludables y tónicos, fundiendo las superficies aparentes hasta que se desvanezcan y muestren el infinito que ocultaban.

Si se limpiasen las puertas de la percepción, cada cosa le parecería al hombre lo que es: infinita."[7].

Ya en en 1790, por tanto, Blake parece haber definido claramente la "estrategia mitográfica" que marcará su ciclo profético de Lambeth, así como la inclusión de la Biblía entre los textos sagrados que deben ser "*corroídos*" a fin de purgarlos de sus errores y recuperar la visión imaginativa original. En este sentido, la lectura descontextualizada de comparaciones como la realizada en el Prefacio de *Milton* entre "*los perversos escritos de Homero, Ovidio, Platon y Cicerón*", portadores de "*la enfermedad e infección general de los estúpidos griegos y latinos, esclavos de la espada*", frente a "*lo Sublime de la Biblia*"[8], puede llevar a error, pues lo que aquí se afirma no es que toda la *Biblia* sea sublime, sino que en ella,

por constituir, según se establecía en el ***Marriage***, "*una derivación original del genio poético*", permanecen, ocultos entre la hojarasca moralista y represora, rasgos visionarios desaparecidos en tradiciones posteriores más conceptuales y elaboradas. Conviene no olvidar, a este respecto, que, en las anotaciones a Watson, además de reiterar que "*las leyes de los judíos (ceremoniales y reales) fueron los más infames y opresivos códigos humanos*", Blake incluía entre las obras derivadas del Genio Poético no sólo al arriba denostado Homero, sino también "*la Edda de Islandia los Cantos de Fingal los relatos de los salvajes de América (cómo se les llama*)"; y en 1809 reiteraba en su ***Descriptive Catalogue*** que "*las antigüedades de cualquier nación bajo el cielo no son menos sagradas que las de los judíos*" (ver notas III.76-80). De igual forma, ***A Vision of the Last Judgment*** deja patente que su consideración de "*lo Sublime de la Biblia*" no se extiende al conjunto de esta obra. El propio relato del ***Génesis*** acerca de la creación de la nada –o la interpretación ortodoxa a este respecto- atenta contra tal integridad visionaria, pues, afirma Blake, suponer que "*antes de la creación todo era soledad y caos (...) es la más perniciosa idea que puede entrar en la mente, ya que roba toda su sublimidad a la Biblia y limita toda existencia a la creación y el caos…*"[9], olvidando que "*todas las cosas existen en la Eternidad, independientes de la Creación*", afirmación evidentemente difícil de conciliar con la narrativa bíblica.

Estas frases, por tanto, no deben a conducir a suponer que Blake opone la ***Biblia*** en su conjunto a la filosofía clásica, pues consideraba toda la ley mosaica y el "ceremonial judío" una degradación de la visión imaginativa. De hecho, pese a sus ocasionales referencias a Abraham y David como defensores de dicha visión (v. nota IV.145), en sus anotaciones privadas Blake no duda en hablar de la "*perversidad*" existente también en ellos –"*si alguien es bueno, aborrecerá la perversidad existente en David o Abraham, y si es malvado empleará su perversidad como una excusa para la suya*"[10]; mientras que un singular pasaje repetido en ***Milton*** y ***Jerusalem*** incluye sin dudar a Abraham y otros patriarcas hebreos entre las siete "*formas del dragón*", encarnación de las falaces virtudes del sacrificio ritual, la venganza y la guerra, desarrolladas en la evolución del judaísmo y el cristianismo:

"*Abraham, Moisés, Salomón, Pablo, Constantino, Carlomagno,*
Lutero: estos siete son las féminas varón, las formas del Dragón."[11]

Lo que Blake, en suma, reitera continuamente en sus diversos textos es que todas las religiones y filosofías establecidas poseen tanto restos de la visión imaginativa como elementos de degradación y manipulación ideológica. La ***Biblia*** no constituye en este sentido una excepción, pero si es de alguna manera un texto "excepcional" por constituir a un tiempo el modelo más cercano al genio poético primitivo y el paradigma de manipulación ideológica que, por medio del desarrollo del Imperio Universal, estaba en tiempos de Blake extendiendo la dominación occidental por todo el mundo. De ahí que la deconstrucción blakeana de la ***Biblia*** constituya a su vez el paradigma sobre el que se erigirá su crítica a todos los demás "códigos sagrados", incluyendo entre ellos las nuevas formas de opresión y dogmatismo encarnados por la combinación entre industrialismo y mecanicismo. Pero también, y de manera muy importante, como veremos en el Apartado V.3, el fundamento de su radical transformación estética del concepto de lo "sublime", que si en la estética inglesa de fines del XVIII se encontraba dominado por la noción de lo "sublime sobrehumano", erigida sobre los modelos ontológicos del Dios bíblico, miltoniano y newtoniano y la "unión inseparable de un temor sagrado y reverencial con nuestras ideas de la divinidad"[12], en las profecías finales de Blake sufrirá una profunda humanización basada en la capacidad de todo individuo de percibir "*lo infinito en cada cosa*".

*V.1.1.2. Heterogeneidad formal y manipulación ideológica en la **Biblia**.*

El primer hecho que debe quedar plenamente establecido es que si bien Blake siempre consideró la ***Biblia***, por su variedad y profundidad expresiva, el "*Gran Código del Arte*"[13], fundamentó dicho juicio en la cercanía de determinados pasajes bíblicos a su propia noción de la visión imaginativa primigenia, sin aludir jamás a su supuesto carácter "revelado". La ***Biblia*** no era un "código de verdades reveladas", sino un modelo artístico, cuya veracidad, en el sentido blakeano del término, radicaba en su sustrato poético, susceptible de ser reinterpretado libremente por cada hombre en función de su propia participación inmanente en el Genio Poético.

La ***Biblia***, por tanto, constituyó ante todo para Blake un modelo de arte visionario respecto al cual erigir, en permanente confrontación, su propia visión imaginativa, que fue madurando a medida que desarrollaba la noción de los cuatro Zoas y del "*fourfold Man*" eterno; pero también, como ha señalado

Molly Ann Rothenberg, "un registro histórico de los medios mediante los cuales se construyen los <textos sagrados>"[14]. Blake, de hecho, fue un buen conocedor de la exégesis textual elaborada por los representantes británicos del *Higher Criticism*, en particular Robert Lowth y el sacerdote católico Alexander Geddes, quienes habían desarrollado la noción del carácter sincrético y la superposición de voces autorales en los diversos libros bíblicos. El influjo más directo de estas teorías sobre Blake parece haber sido ejercido por Geddes, que tras publicar en 1786 en Glasgow su *Prospectus for a New Translation of the Bible*, se estableció en Londres y entre 1788 y 1793 fue el "principal crítico teológico de la *Analytical Review* de Joseph Johnson"[15], a cuyas célebres tertulias acudió con regularidad y en cuya imprenta editó su prospecto *Proposals* (1788), destinado a atraer suscriptores para su nueva traducción de la *Biblia*. En ambos textos Geddes avanzaba su "Fragment Hypothesis", según la cual "la causa primera y principal de las imperfecciones de casi todas las traducciones modernas de la *Biblia* debe buscarse en la imperfección e incorrección de los originales a partir de los cuales fueron hechas. Pues, cuando el texto que se ha de traducir esta él mismo corrompido, la traducción debe participar necesariamente de su corrupción"[16]. Lo más interesante de esta hipótesis, en todo caso, era su consideración, plenamente coincidente con las tesis expuestas por Blake en *The Marriage* y en sus anotaciones a Watson, de que los textos bíblicos tenían su origen en tradiciones orales compuestas por poetas, cuyas textos reflejarían el intento de explicar sus visiones a un pueblo primitivo. Tales textos habrían sido posteriomente corrompidos debido a los "prejuicios rabínicos"[17], así como a intentos de adaptar los textos a concepciones consideradas ortodoxas, lo que permitiría considerar la *Biblia* como una colección fragmentaria de textos interpolados en distintas épocas o deliberademente desvirtuados. En los *Proposals*, por ejemplo, analizando las traducciones existentes del *Génesis*, señalaba que el original hebreo "se ha interpretado, sin razón, como si implicara un creación absoluta de la nada. En realidad significa más bien *organizando*, o *reformando*, una materia ya existente (…). En el mismo sentido se dice más tarde que Dios *creó* al hombre a partir del polvo de la tierra"[18].

Desde luego, como ha señalado Jon Mee, muchas de las tesis de Geddes coinciden con las de Blake, pues "que éste consideraba que la *Biblia* anterior a su corrupción tenía su origen en las antigüedades populares hebreas es sugerido por su comparación de las escrituras con las 'canciones de Fingal' y otros antiguos textos de diversas culturas" (v. nota III.80), en tanto que "sus propias revisiones

creativas de la *Biblia* en su poesía y diseños deben ser en parte contempladas como un intento de re-crear la 'Inspiración' de dichas antigüedades populares, suprimidas en la *Biblia* pervertida de la religión estatal"[19]. Sin embargo, tal vez no debería enfatizarse el papel desempeñado en este aspecto por Geddes, cuyos planteamientos sólo en algunos aspectos eran afines a los del artista londinense. Es cierto que ambos poseían convicciones republicanas, como Geddes dejó claro en su *Public Adress* de 1793, donde, frente a quienes le habían acusado tras su su traducción del Pentateuco en 1792 de ser "un republicano, un demócrata, un reformista, (…) un paineano, un *leveller* y un antiaristócrata", afirmaba que terminos como demócrata y republicano "carecen de nada diabólico o malvado en sí mismos", y que, si bien le gustaría reformar "los abusos capitales que se han desarrollado en todos los sistemas religiosos y políticos (…), no soy un *leveller*, excepto en el sentido del Evangelio, acorde al cual cada valle debe ser rellenado, cada montaña nivelada, y los caminos torcidos enderezados"[20], y, quizás con un loable sentido de la supervivencia en tiempos sombríos, se proclamaba un *whig* reformista. Sus concepciones teológicas distaban no obstante considerabablemente de las de Blake, pues su unitarismo antitrinitarista, que tendía a enfatizar la racionalidad de la deidad trascendente, lo acercaba más a Price y Priestley, y su rechazo de la lectura literal del *Génesis*, por ejemplo, no se basaba en la negación de dicha divinidad trascendente –"en ningún sentido debe interpretarse que aquí se insinúa que Dios no creó originalmente la materia de la nada"-, sino que pretendía más bien socavar aquellos pasajes bíblicos tendentes a mostrar a Dios como un ser "irracional", colérico y vengativo. La diferencia esencial entre los críticos del *Higher Criticism*, incluido el propio Geddes, y Blake, estribaba por tanto en que aquéllos mantenían, en último extremo, la existencia de una Revelación originaria, y, con mayores o menores matizaciones, aceptaban la racionalidad del código moral mosaico; en tanto que, como ha apuntado Rothenberg, Blake consideraba la totalidad del sistema moral bíblico fruto de "una coherencia ideológica (…) no sólo simulada, sino concebida como un medio de represión"[21]. En otros términos: para Geddes, tras las deformaciones y corrupciones de la *Biblia* subyacía una única voz trascendente, revelada a los poetas; mientras que para Blake lo que existían eran visiones inmanentes, generadas por aquellos antiguos poetas hebreos -al igual que sucediera con los autores primitivos de otros textos sagrados- en virtud de su propio genio poético y no de presunta revelación alguna.

Es evidente, de cualquier forma, que si bien Blake empleó en sus obras materiales poéticos extraídos de muy diferentes tradiciones, su modelo de referencia fue siempre la ***Biblia***. En parte, como antes señalábamos, ello se explicaría por constituir el mitologema dominante, y por tanto el referente básico cuyos elementos subyacentes de manipulación ideológica era preciso desvelar; pero tal explicación no aclara por qúe Blake la consideraba el "*gran código del Arte*". La respuesta, sin duda, se encuentra en la propia estructura narrativa multiforme y perspectivista de la ***Biblia***, que proporcionó al poeta un modelo sobre el que fundamentar críticamente "la compleja estructuración de materiales políticos, religiosos, sociales y psicológicos presentes en el modo profético de su poesía"[22], y le ofreció además, en palabras de Leslie Tannenbaum, "una concepción del arte a un tiempo visual, retórica y dramática (...) que actúa sobre el lector y lo incita a actuar en respuesta"[23]. A este respecto, la heterogeneidad formal de la narración bíblica apenas poseía parangón en otros textos sagrados –al menos dada la visión limitada que en la época se tenía de ellos-, heterogeneidad que un destacado comentarista de los aspectos literarios de la ***Biblia*** ha sintetizado en cuatro aspectos fundamentales. En primer lugar, encontramos la combinación de estilos, tendente a alternar lo sencillo con lo sublime, y la prosa con la poesía: "El narrador (o el creador responsable de la versión final del texto) puede, en cualquier momento, desviarse del flujo narrativo para adoptar un estilo más elevado, esto es (...) el verso. Así se genera una polaridad entre prosa y poesía, y el cuerpo prosístico funciona como un marco en el que, repetidamente, brilla una gema poética"[24]. En segundo, la combinación de géneros: "Una fuente aún mayor de heterogeneidad en la composición es el uso de géneros diferentes. Encontramos una colorida variedad de textos narrativos en su sentido estricto, junto a registros genealógicos, enumeraciones, bendiciones y maldiciones, protocolos para la conclusión de alianzas, textos doxológicos y mitológicos, relatos etiológicos y directivas legales"[25]. A lo que, en fin, habría que añadir "un tercer y cuarto factores de multiformidad: la diferencia entre unidades cortas y largas; y la polaridad entre el texto del narrador y el texto de los caracteres, esto es, entre la descripción (*report*) y el habla (*speech*)"[26]. La semejanza de estos factores de multiformidad con la obra blakeana es innegable, y la adopción deliberada por Blake de tales recursos queda plenamente atestiguada en su célebre prólogo "*To the Public*" a ***Jerusalem***, sobre el que tendremos ocasión de volver en los Apartados VII.1 y VII.4.

Asimismo, en lo que se refiere al contexto profético y apocalíptico, parece evidente, en palabras de Tannembaum, que Blake sigue "una importante herencia de la tradición profética: el uso dramático de perspectivas múltiples dentro del teatro profético o apocalíptico, originalmente localizado en la mente del profeta y que, por medio de la comunicación de su profecía, es reubicada en la mente del lector", de manera que "el *Apocalipsis* y las profecías del Antiguo Testamento eran concebidos como dramas en los que diferentes perspectivas, más que diferentes caracteres, se enfrentaban unas a otras"[27]. Sin embargo, la tesis apuntada por el mismo autor acerca de que, si bien algunos críticos han comprendido que "el '*diálogo de formas visionarias*' ('*Visionary forms dramatic*') de Blake implica un conflicto de perspectivas más que de caracteres, dado que los 'caracteres' blakeanos representan antes diferentes puntos de vista que individuos plenamente fijados", pocos se han apercibido de que "este importante principio de la estructura profética proviene de la tradición bíblica"[28], constituye a mi entender una sobresimplificación del perspectivismo blakeano. Pues lo que Tannembaum no toma en consideración es el hecho de que en la *Biblia* tales perspectivas se encuentran siempre al servicio de destacar la veracidad del relato revelado, mientras que el propósito de Blake es mostrar los diferentes estados de percepción de la mente y negar la autoridad de cualquier texto revelado; a lo que cabría añadir que los textos bíblicos son esencialmente lineales, mientras que la estructura profética blakeana, erigida en parte contra la manipulación bíblica pero de manera no menos acuciante contra la nueva "verdad revelada" del mecanicismo newtoniano y sus concepciones epistemológicas, incluye elementos como la simultaneidad y coexistencia espaciotemporal de tales perspectivas dentro de la Visión Imaginativa, elementos por supuesto ausentes en el modelo bíblico. La diferencia esencial entre los dos textos bíblicos que Blake consideraba más decididamente visionarios en su origen, el *Libro de Ezequiel* y el *Apocalipsis*, y su propia obra, estriba en que, si los textos apocalípticos pueden considerarse "como una revelación mediada por un mensajero celestial y presentada en forma escrita (...), conteniendo a la vez una dimensión horizontal, o histórica, y una vertical relativa a la relación entre los reinos celeste y terrenal"[29], las profecías blakeanas carecen de otro mensajero celestial que la Imaginación Humana, y su dimensión vertical no se establece entre un reino celestial y otro terreno, sino entre el hombre universal original y la humanidad presente, degradada y reificada por la manipulación ideológica llevada a cabo en sus diferentes avatares por la religión estatal.

Precisamente por ello la interpretación blakeana de las Escrituras resultó libérrima y heterodoxa a lo largo de toda su obra, pues si en el ***Marriage*** y en los libros de Urizen resulta evidente su transformación de los textos bíblicos en concepciones absolutamente contrapuestas a la de la ortodoxia, tal subversión radical de los preceptos bíblicos aparece asimismo en las profecías continentales -donde "el Salvador que retorna con el Apocalipsis se transforma en Orc, una figura asociada a la vez a Cristo y Satán (...), subvirtiendo así uno de los paradigmas bíblicos fundamentales, la oposición entre la inspiración de Cristo y la energía de Satán"[30]-, y, desde la nueva perspectiva proporcionada por el desarrollo de la noción de los Zoas, en las profecías finales, cuya reelaboración de la doctrina bíblica tendrá como propósito fundamental la transformación del teísmo mosaico en la concepción de la "*Gran Humanidad Divina*". Ejemplo significativo de ello lo constituyen dos textos que tendremos ocasión de tratar con más detalle en el Capítulo VII: el inicio de ***The Four Zoas***, con su aplicación al "*Hombre Universal*" de la loa reservada en los textos bíblicos a la deidad trascendente: "*A quien la Gloria sea por siempre Amén*"[31]; y la radical transformación del ***Libro de Ezequiel*** en la coda final de ***Jerusalem***, donde, en el marco de una crítica demoledora al universo newtoniano, la Revolución Industrial y el librecomercio capitalista, la transmutación de la deidad trascendente en colectividad inmortal será culminada mediante la reiterada identificación entre "*el Salvador*", la "*Humanidad universal*" y "*Los, la imaginación humana*". Así, la "*corrosión*" del texto bíblico conduce a descubrir el "*infinito*" presente en cada hombre; y sobre este modelo desarrollará Blake toda su estrategia mitográfica, como paso previo a la elaboración en sus profecías finales de una visión alternativa, una nueva forma de mito, capaz de subvertir el mito de la razón omnipotente.

V.1.1.3. La Humanidad Divina como modelo de la estrategia mitográfica de Blake.

Una vez comprendido que para Blake la sublimidad de la ***Biblia*** radica en la cercanía de ciertos pasajes a la poesía popular, y por tanto a la Imaginación Humana, resulta más sencillo comprender su afirmación de que "*toda la Biblia está llena de Imaginaciones y Visiones de principio a fin, y no de las virtudes morales que constituyen el fundamento de Platón, los griegos, y todos los Guerreros*"[32]. En un primer momento, esta afirmación no puede por menos de parecer contradictoria en un autor que dedicó gran parte de su obra a demoler el moralismo judaico y cristiano; mas lo que se afirma en realidad aquí es

que en los textos bíblicos subyacen elementos visionarios cuya degradación alcanzó su extremo gracias al establecimiento de la abstracción racional por medio de Sócrates y Platón, autores cuya feroz crítica por Blake expusimos en el Capítulo IV. Pese a ello, el ser humano retiene siempre de manera latente la capacidad imaginativa, y por tanto, matiza Blake, las fábulas griegas poseen "*Visión en un grado sublime, al estar derivadas de Visión real en escritos más antiguos*" pues "*se originaron en (…) visiones auténticas, las cuales se han perdido y enturbiado en la fábula y la alegoría*"[33], que constituyen "*un modo absolutamente diferente e inferior de poesía (...) formado por las hijas de la Memoria*"[34]. La supremacía del racionalismo en la poesía, en suma, ha hecho que la Visión, antaño dirigida al hombre completo y ya pervertida por la introducción de los moralismos sacerdotales, sufriera un nuevo proceso de degradación hasta perder todo valor por sí misma y convertirse en mera "alegoría" de otro saber, de una enseñanza abstracta previamente recibida y memorizada por el oyente, quien habrá de limitarse –como el niño que aprende el catecismo en las escuelas parroquiales, como la ciencia experimental en su estudio de la naturaleza- a repetir, "*medir y comparar*". A este respecto, Blake es categórico, pues, si Nietszche postularía décadas más tarde que decadente es todo aquello que resulta contrario a los instintos y la vida, Blake se anticipa aquí afirmando que decadente y falso es todo aquello opuesto a la esencia misma de la Humanidad Universal: su capacidad creativa y transformadora de la realidad, paradójicamente incapaz de otra cosa que repetir "*the same dull round*" si, excluyendo el concurso de la Imaginación y el Deseo, se concede absoluto predominio a la razón. Toda doctrina que reprima estas facultades está destinada a someter y oprimir a la humanidad; y ninguna liberación será posible sin corroer previamente esas "*cadenas forjadas por la mente*".

El objeto de la "deconstrucción corrosiva" de los textos sagrados, pues, será tanto desvelar sus mecanismos comunes de opresión como permitir que aflore la infinitud humana subyacente en el "*evangelio eterno*" que constituyó su origen. Blake nunca dudó en recurrir a elementos de la mitología y creencias populares, desde las leyendas artúricas a los cuentos de hadas, confiriéndoles un tratamiento similar al de los textos sagrados, en su doble propósito de acercarse a los rasgos poéticos presentes en la cultura popular y favorecer el acceso del pueblo a su poesía. Por ello, según tendremos ocasión de observar en el estudio pormenorizado de sus obras, no deja de resultar sorprendente que la atención prestada por la crítica a sus alusiones al neoplatonismo o las tradiciones esotéricas apenas se haya visto

acompañada por el reconocimiento y estudio de las innumerables referencias a gigantes, hadas y otros elementos folclóricos en su trabajo, ni a sus continuos préstamos de las formas poéticas populares. Elementos que, además, explican en parte la elección por Blake de la forma profética y la temática bíblica –frente a los modelos griegos adoptados por la mayoría de los románticos ingleses y alemanes- como modelo respecto al que elaborar su propia cosmogonía: pues, al cabo, el empleo de la *Biblia* y la profecía era popular, y efectuar una "inversión" de tales modelos constituía una forma de acceder directamente al pueblo, ignorante de los aparentemente más progresistas –pero también más elitistas- arquetipos míticos reelaborados en páginas deslumbrantes por Shelley, Keats o Hölderlin.

Un aspecto poco considerado acerca de las tesis blakeanas sobre el origen poético de la religión, directamente relacionado con su propensión a lo popular, lo constituye su estima por las religiones consideradas entonces "primitivas", entre ellas las de los "*salvajes de América (cómo se les llama)*". Una importante fuente acerca de estas religiones fue para Blake la *Narrative* de Stedman que, según vimos en el Cap. III, ilustró entre 1792 y 1793. Aunque la crítica se ha centrado en su influencia sobre el rechazo de toda forma de esclavitud por Blake (v. notas III.130-33), lo cierto es que Stedman no se limitó a describir las condiciones de vida de los esclavos negros, sino que en su primer volumen incluía también extensas descripciones acerca de las creencias y costumbres de los caribes de la Guayana. De hecho, como ya indiqué, una lectura rigurosa del libro refleja que Stedman, pese a sus contradicciones, se hallaba considerablemente más cercano de lo que se cree a la idea de la igualdad universal de toda la humanidad. Así, la referencia de Blake en *The Song of Los* al "*africano que crece al sol*" perfectamente pudo inspirarse en la siguiente afirmación de Stedman acerca de la afinidad esencial entre las razas humanas, donde la diferencia de color entre indios, negros y blancos se explica de un modo que casi cabría calificar de prelamarckista: "unos están más tostados por el sol que otros, pero no porque sean dos pueblos de raza diferente: pues ninguna persona amiga del examen y la reflexión puede dejar de observar que no existe sino una sola raza de personas sobre la Tierra, que difieren entre sí sólo de acuerdo al suelo y clima en que viven. Más aún, es mi opinión que estos aborígenes, o indios nativos, no deberían siquiera ser considerados un pueblo distinto a los del Viejo Continente, si consideramos la proximidad de Rusia a Norteamérica"[35]. Reflejo de esta afinidad esencial serían unas concepciones religiosas muy cercanas al humanismo primigenio de Blake, recogidas por Stedman del "discurso de un

indio, en réplica al sermón predicado por un clérigo sueco", con ocasión de la firma de un tratado: "La esencia de su discurso fue la siguiente: <¿Creéis entonces realmente que tanto nosotros como nuestros antepasados estamos todos, según vuestras enseñanzas, condenados a sufrir tormentos eternos en otro mundo sólo porque no se nos ha instruido en vuestras misteriosas novedades? ¿Acaso no puede el Todopoderoso manifestar su voluntad sin la ayuda de un libro? Si eso es cierto, y Dios es justo, entonces ¿cómo puede ser coherente con su justicia obligarnos a existir sin nuestro consentimiento, y después condenarnos al castigo eterno, sólo porque no os encontramos antes? No, señor, estamos convencidos de que los cristianos son más depravados en su moral que nosotros, los indios, si hemos de juzgar sus doctrinas por la maldad general que domina sus vidas"[36]. Tales afirmaciones, aun si adornadas por la retórica de Stedman, debieron sin duda impresionar a Blake, que encontraría en ellas una singular afinidad con la crítica al código mosaico y a la noción de "texto sagrado" que informará su obra en el ciclo profético de Lambeth.

No debe concluirse por ello que Blake poseyera una visión idealizada de estas creencias "primitivas", pues en ellas -por ejemplo en las tradiciones recogidas por Stedman acerca de deidades benévolas y demonios malignos- se encontraba ya latente el dualismo característico de las religiones establecidas. Sin embargo, su lectura no pudo sino reafirmar su convicción de que todas las religiones poseían un origen común, y que la pérdida de la visión imaginativa se había debido esencialmente a la imposición por parte de la casta sacerdotal de las abstracciones morales y los terrores supersticiosos a fin de emplearlos en beneficio propio, un proceso cuyos estadios iniciales–sorprendentemente reminiscentes de la imagen bíblica de la serpiente y el Árbol del Bien y el Mal- pudo encontrar asimismo en la descripción por el propio Stedman de las creencias originales de los esclavos africanos, que se reunían en las plantaciones para venerar un "algodonero silvestre" (*wild cotton-tree*): "Pregunté a un anciano negro por qué sentían tal reverencia y adoración por la madera de un árbol (*growing piece of timber*): <Esto se debe –contestó-, *massera*, al siguiente motivo: como en la costa de Guinea no tenemos iglesias o lugares para la adoración pública semejantes a los vuestros, y dado que este es el árbol más grande y hermoso que crece en aquellas tierras, nuestro pueblo, cuando se reúne allí para ser instruido, se encuentra protegido de las lluvias torrenciales y del sol ardiente. Bajo este árbol nuestro *gadoman*, o sacerdote, pronuncia sus enseñanzas…>"; y bajo el mismo árbol, apunta el autor, las hechiceras

proceden a "encantar la *ammodytes*, o serpiente *papaw*"[37], objeto de veneración por sus cualidades adivinatorias. Aunque Stedman no detalla los ritos de tipo animista enseñados en tales ceremonias, sí enfatiza el dominio ejercido por dichos sacerdotes sobre el pueblo, que compara expresamente con prácticas occidentales similares: así, sus "*Locomen*, o supuestos profetas", aprovechan los temores arraigados en sus compatriotas para venderles amuletos que los protejan de hechizos y desgracias, "de igual manera que algunos hipócritas venden absoluciones en Europa a fin de llevar una vida acomodada"[38].

Como vemos, Blake no necesitaba recurrir a las especulaciones de los mitógrafos para confirmar su convicción de que los rasgos esenciales de todas las religiones surgían de fuentes poéticas similares, y sólo por mor de la alianza entre los sacerdotes y la aristocracia militar degeneraban en códigos basados en la represión moral, la expiación y la guerra. En las creencias de los "*llamados salvajes*" indios y africanos, de los escandinavos y anglosajones, de los celtas, subsistían rasgos profundamente humanos y visionarios; pero todos ellos habían sufrido el mismo proceso de abstracción, comenzando por adorar los bosques y luego árboles concretos, hasta "reificarlos", separarlos de su propio ser y convertirlos en símbolos de entidades abstractas que determinaban las leyes del bien y del mal, se complacían en venganzas equiparables a la del sanguinario Dios de Isaías –"aplasté a los pueblos con mi ira,/ los destrocé con mi furor,/ derramé por tierra su sangre"[39]- e impulsaban a sus "pueblos elegidos" a realizar sacrificios expiatorios y guerrear en su nombre. Tales mitos pervertidos se convertían así en el instrumento privilegiado gracias al cual, mediante la imposición del temor a la muerte y la promesa de una vida ultraterrena, una minoría mantenía en la más absoluta sumisión al resto del pueblo:

> "*Tu propósito, el propósito de tus Sacerdotes y el de todas tus Iglesias,*
> *es imprimir en los hombres el temor a la muerte.*"[40]

Como ha señalado Robert Ryan, "Blake fue un poeta religioso sólo en cuanto que trató de la crisis de la religión (...). La postura religiosa habitual de Blake no es la sumisión sino la protesta: su poesía constituye una sostenida denuncia profética de las crueldades, mentales y corporales, perpetradas en nombre de Dios en cualquier lugar del mundo por aquéllos que afirman estar haciendo su voluntad. Es

una crónica detallada de la colaboración de todas las iglesias en la explotación de los pobres, la degradación del trabajo, la subordinación de las mujeres, el recorte de las libertades políticas, la represión de la energía sexual y el repudio de la originalidad en las bellas artes"[41]. En este sentido, su crítica se extendió a cualquier forma de imposición de una deidad trascendente, y abarcó cualquier manifestación religiosa que tuviera como objetivo "humillar" la divinidad humana. Pero en Blake, como venimos señalando reiteradamente, no es posible separar religión de política ni de estética. Por ello, si en *The Song of Los* había descrito el proceso de degradación "teórica" culminado por la imposición de la doctrina empirista por Locke y Newton, en *Milton* -donde por primera vez logrará plasmar su visión estética de la humanización de lo sublime mediante la revelación de lo infinito en lo temporal-, esa enumeración de doctrinas erróneas abandona el ámbito teórico transmutándose en una larga cronología que muestra la implicación directa de "todas las iglesias", según apuntaba Ryan, en la larga historia de la opresión del hombre por el hombre. Así, su extraordinaria trama de vinculaciones entre abstracciones míticas y religiosas, eventos y personajes históricos, referencias económicas y cosmológicas –sacrificios humanos, hierro, hornos y ruedas, telares, guerra, vacíos newtonianos-, enfatizan una vez más que la "visión" de Blake en sus profecías tardías no se limita a describir una represión puramente "espiritual", sino que en ella la historia de las religiones, el desarrollo de modelos estereotipados de arte y poesía (ejemplificados aquí en la figura del propio Milton, uno de los forjadores de lo "sublime sobrehumano"), la filosofía de Locke y Newton y la implantación del imperio deshumanizado de la máquina constituyen formas indisociables de opresión. Por ello, tras una referencia a la figura tétrica del "*Hombre de Mimbre de Escandinavia, en quien/ los hijos de Jerusalén se consumen ardiendo entre las Estrellas*"[42], alusiva a los orígenes anglosajones del pueblo británico, Blake contemplará en la sombra de Milton –mediante expresiones poderosamente reminiscentes de su descripción en la carta a Cumberland de 1800 del velo tendido sobre Londres, "*hanging from heaven to Earth, dropping with human gore*" (v. nota IV.309)-, los horrores pasados y presentes de todas las formas de imposición:

> *"Del cielo a la tierra se extendía una Nube y Forma humana.*
> *Contemplé a Milton con asombro, y en él vislumbré*
> *las Monstruosas Iglesias de Beulah, los Dioses del oscuro Ulro,*
> *doce monstruosos y deshumanizados terrores, sinagogas de Satán.*

(…)
Y tales sus Nombres y Lugares dentro de la Concha del Mundo:

En Tiro y Sidón vi a Baal y Astarté, en Moab a Kemosh.
En Ammón a Moloc: ¡tronantes rugen sus hornos entre las ruedas
de Og, agudos se elevan los gritos de las víctimas del fuego!
Pálidas son sus sacerdotisas, ataviadas en velos de pestilencia, orlados
de Guerra y tejidos en los los telares de Tiro por la bella Astarté.

En Palestina Dagón …
Osiris, Isis y Horus en Egipto, sombríos sus tabernáculos en el Nilo.
(…)

Y estos los nombres de los Veintisiete Cielos y sus Iglesias:
Adán, Set, (…)
Abraham, Moisés, Salomón, Pablo, Constantino, Carlomagno,
Lutero, estos siete son las féminas varón, las formas del Dragón,
Religión oculta en Guerra, un dragón rojo y una prostituta oculta.

Todos ellos se vislumbran en la Sombra de Milton, que es el Querube Protector,
el Espectro de Albión en quien el Espectro de Luvah mora,
en los vacíos Newtonianos, entre las sustancias de la Creación."[43]

No basta, repitamos, conocer el pasado. Es preciso comprenderlo, sí, pero esencialmente para comprender el presente, y poder erigir una visión alternativa a ese presente. A este respecto, como intentaremos mostrar en los siguientes apartados, Blake no duda en afrontar los más difíciles retos. Sus adversarios inmediatos, contra cuyos criterios estéticos erigirá su propia obra, son Reynolds, Burke y Johnson; pero no ignora su carácter de "epígonos" cuya visión del mundo no es sino una hipócrita reelaboración de los fundamentos establecidos por los grandes pensadores: Milton, quien "*pertenecía al*

partido del Diablo sin saberlo", Locke, Newton. Contra ellos dirigirá Blake sus críticas; pero, a diferencia de sus epígonos, serán recuperados en el apocalipsis final de *Jerusalem*, un apocalipsis que, en suma, no es una consumación, sino una visión de renovada energía, y que por tanto necesita reintegrar en sí a la razón. Pues nada sino la íntegra "*Humanidad Divina*" permitirá el logro de la liberación.

V.1.2. Subvertir el presente: La filosofía de los "*cinco sentidos*", el mecanicismo y la represión moral.

> "Los modelos y guías de la filosofía y la ciencia eran los tres villanos: Bacon, Locke y Newton. Sin embargo, los tres estaban indisolublemente unidos a los teólogos de un cristianismo servil: todos se arrodillaban ante Urizen, el Dios de este mundo. Blake, en otras palabras, estableció una analogía precisa entre la visión de un universo mecanicista y la religión concebida como un código moral. Ambas concepciones proclamaban lo universal a expensas de lo particular, ya fuera un momento concreto del tiempo, singular e irreductible, el matiz y color de una planta, o la vida de un hombre particular. Urizen, en efecto, es el dios de la reducción, que reduce todo a términos cuantitativos."
>
> Czeslav Milosz, *The Land of Ulro*[44].

"*He buscado una alegría sin dolor,*
un sólido sin fluctuaciones."

William Blake, *The Book of Urizen*[45].

V.1.2.1. El ataque a Locke, Newton y la filosofía sensista: epistemología, política y la "red de la religión".

"*En su ignorancia contemplan una pequeña porción, la toman por el todo*
y lo llaman Demostración: ciegos a las sencillas normas de la vida."

William Blake, *Jerusalem*[46].

Tal y como apuntábamos en la Introducción de esta Tesis, el análisis de las críticas efectuadas por William Blake a las concepciones de Bacon, Locke y Newton constituye probablemente uno de los terrenos que han generado mayor número de malinterpretaciones, debidas casi siempre, en mi opinión, a alguno de los siguientes tres factores: una errónea interpretación de los principios de la filosofía de dichos autores; una visión anacrónica y "retrospectiva" de su pensamiento, que tiende a juzgarlo en función de su desarrollo posterior por otros pensadores, de acuerdo con principios y conceptos propios de nuestra época; y una concepción apriorística del pensamiento blakeano que, combinada con alguno de los factores anteriores, lleva con frecuencia a concluir que Blake malinterpretó o entendió erróneamente la doctrina de aquellos.

Dicha concepción apriorística, por supuesto, puede descansar perfectamente sobre criterios opuestos que, por resumir, llamaremos "trascendentalistas" y "progresistas". En el caso de las tesis trascendentalistas, por ejemplo, Foster Damon fue probablemente el primero en sostener que "para Blake, el problema del Universo de Newton es que dejaba fuera a Dios, el hombre, la vida y todos los valores que hacen la vida digna de ser vivida"[47]. Esta tesis sería reelaborada por Bryce J. Christensen en su artículo "*The Apple in the Vortex: Newton, Blake, and Descartes*", donde se afirmaba que, efectivamente, tal era la posición de Blake, pero que ello se debió a su errónea interpretación de la filosofía de Newton, pues éste "creía, como Milton, que el universo estaba activamente gobernado por Dios, (…) atacó vehementemente a Descartes por su visión mecanicista del mundo y ascendió a raptos de transporte poético celebrando el activo reinado espiritual de la Deidad providencial de las Escrituras sobre el universo entero"; sólo "durante el transcurso del siglo XVIII su física (y por tanto su nombre) se vieron arrogados por pensadores que, deliberadamente o no, negaron el domino de la inspiradora Deidad newtoniana y afirmaron que el mundo era una máquina autónoma", pensadores que el autor considera de inspiración cartesiana y origen de la equivocada convicción de Blake. Curiosamente, Christensen considera comprensible el error blakeano, ya que en su obra científica Newton apenas ofreció respecto a ese "dominio espiritual de Dios (…) unos pocos comentarios fragmentarios, incluidos en el Escolio General añadido a ediciones tardías de sus *Principia* y en las Notas añadidas como apéndice posterior a su *Óptica*"[48], reservando sus argumentos y "raptos poéticos" para sus escritos de interpretación bíblica, apenas conocidos en su tiempo. Esta opinión es apoyada explícitamente por Mary

Lynn Johnson al sostener que las traducciones de Voltaire al inglés fueron "probablemente la fuente principal de la errónea equiparación por Blake de la ciencia newtoniana con el mecanicismo y el ateísmo"[49]; afirmación por lo demás bastante inexacta si tenemos en cuenta que en sus *Cartas filosóficas* Voltaire se limita a identificar a Newton con el unitarismo antitrinitarista[50] y pone en su boca la afirmación de que "la causa de esta causa está en el seno de Dios"[51] -amén de que equiparar el deísmo explicitamente defendido por Voltaire desde las *Cartas filosóficas* a su postrero *Diálogos de Evémero* con el ateísmo supone una identificación gratuita y conceptualmente injustificada[52]-. De acuerdo con las tesis de Christensen y Johnson, en cualquier caso, Newton habría sido mayoritariamente considerado a fines del siglo XVIII como un impulsor más o menos inconsciente del ateísmo, o a lo sumo como un deísta que negaba toda intervención providencial de Dios en el desarrollo del universo, lo que equivocó en sus apreciaciones al, según Christensen, profundamente providencialista Blake. Desde el otro espectro de la crítica, entre aquellos estudiosos tendentes a sostener el progresismo social de Blake, la preocupación no recae tanto sobre Newton como sobre Locke, pues al parecer resulta difícil comprender cómo Blake pudo atacar a uno de los más destacados liberales de su tiempo, cuando ambos compartían una visión reformista y propugnaban el cambio social. Tal es el caso, por ejemplo, de Minna Doskow, quien observa que "al contemplar la elección de blancos filosóficos de Blake, sorprende la presencia de los políticos liberales de su tiempo (...) y no resulta inmediatamente obvio por qué elige a Locke, Voltaire y Rousseau para simbolizar la represión humana y las fuerzas represivas dominantes sobre Europa cuando esos filósofos, como el propio Blake, se oponían a las tiránicas monarquías europeas, enunciaron principios democráticos y justificaron el derecho a la revolución política"[53]; por su parte, Steve Clark ha dedicado diversos trabajos a mostrar que Blake y Locke pertenecían a "una tradición común de protestantismo radical", así como a "rechazar la asunción del estatus antitético de Blake y Locke, y acentuar las continuidades existentes entre sus respectivas formas de individualismo combativo"[54]. Dejando para el Apartado V.1.2.3. el análisis de la opinión blakeana sobre Voltaire y Rousseau, bastante más ponderada de lo que suele afirmarse, la escasa fiabilidad de estas interpretaciones "revolucionarias" de Locke, llevadas por Doskow al extremo de afirmar que sostuvo "principios democráticos" y que "su ataque al innatismo y su apelación a la experiencia como fundamento de todas las ideas constituyeron un criticismo implícito de la sociedad jerárquica basada en intereses terratenientes"[55], quedó puesta de manifiesto en el Capítulo II. No obstante, la vinculación existente entre la epistemología newtoniana y lockeana, la

concepción teológica de la jerarquización natural de la sociedad y el desarrollo del capitalismo industrial, constituye un aspecto que debemos aún analizar, para lo cual, antes de tratar a cada autor por separado, comenzaremos por estudiar cuál era verdaderamente la visión de las concepciones teológicas de ambos autores, así como de su reconocido precursor Bacon, en la Inglaterra de fines del XVIII.

Lo primero que debe tenerse en cuenta, según apuntábamos en la Introducción, es que la afirmación por Willey acerca de que estos tres autores formaban parte de "la apostólica sucesión de físicos-teólogos ingleses que va de Bacon, a través de Boyle, Locke y Newton, hasta Joseph Priestley" (v. nota I.85) no constituye en absoluto una reinterpretación moderna de su figura, sino la asunción general de su obra durante el siglo XVIII, y aún la primera mitad del XIX, cuando, por ejemplo, la *Edimburgh Review* criticaba en 1848 a Coleridge por fundamentar sus creencias religiosas en la razón práctica kantiana frente a "la escuela de Locke y Paley (...) y su gran argumento del diseño, tan convincente para todos nosotros"[56]. La asociación de Locke y Newton al argumento del diseño, de hecho, supuso una constante a lo largo de todo el siglo XVIII, tanto en la prensa divulgativa como en diversos tratados de Addison, Johnson y Burke -quienes, como tendremos ocasión de tratar en el Apartado V.3.2. al estudiar la concepción de lo "sublime sobrehumano", basaban sus postulados estéticos en las concepciones filosóficas, teológicas y políticas de aquellos autores-. Veamos algunos ejemplos: en 1712, en su artículo del *Spectator* "*Anatomy argues for Providence*", cuya versión del argumento del diseño sostiene que la complejidad del cuerpo humano implica "la obra de un Ser trascendentalmente Sabio y poderoso", Addison invoca como precedente a Newton, pues "cuanto más se extiende nuestra Razón, y mayor capacidad posee para abarcar objetos inmensos, mayores son los descubrimientos que realiza acerca de la Sabiduría y Providencia en la obra de la Creación (...), de modo que *Sir* Isaac Newton, sobresaliente milagro de nuestra época, puede escudriñar todo un sistema planetario, considerarlo en su Peso, Número y Medida, y desarrollar a partir de ello tantas demostraciones acerca del infinito Poder y Sabiduría, como un entendimiento más limitado es capaz de deducir del sistema del cuerpo humano"[57]; en 1732, el *Gentleman's Magazine* (v. nota II.220), a raíz de la colocación de sus bustos en el Palacio Real de Richmond (ignorante sin duda la Corona de la visceralidad antimonárquica y el rechazo de la sociedad jerárquica que, según Doskow y Clark, caracterizaban al demócrata Locke), asociaba a Newton y Locke con la demostración de la existencia del Gran Arquitecto y Señor del Universo; en 1756 Samuel Johnson

publicaba en la *Universal Review* su artículo "*Sir Isaac Newton's Argument in Proof of a Deity*"[58], elogioso comentario del opúsculo newtoniano *Four letters from Sir Isaac Newton to Doctor Bentley: Containing some Arguments in Proof of a Deity* (R. y J. Dodsley, Londres, 1756); y en 1763, en fin, el propio Johnson afirmaba, en referencia al libro anterior, que "por lo que respecta a la religión cristiana, señor, además de las poderosas pruebas que sobre ella poseemos, ofrece como argumento adicional a su favor el número de grandes hombres que se han convencido de su verdad tras una seria consideración del asunto (...). Sir Isaac Newton fue al principio un incrédulo, y llegó a ser un muy firme creyente"[59].

Tal vez ningún texto de la época resulta más ilustrativo en lo referente al reconocido teísmo de Locke y Newton y su inclusión en "la apostólica sucesión de físicos-teólogos ingleses" que la celebre colección póstuma de escritos de Addison *The Evidences of the Christian religion / by the Right Honourable Joseph Addison, Esq; to which are added, several discourses against atheism and infidelity, ... With a preface, containing the sentiments of Mr. Boyle, Mr. Locke, and Sir Isaac Newton, concerning the Gospel-Revelation.*, obra, que publicada por primera vez en 1730, fue traducida a varios idiomas, y conoció innumerables reediciones y ampliaciones en Gran Bretaña durante los siglos XVIII y XIX. Pues bien, en el anónimo Prefacio a la edición oxoniense de 1801 de *The Evidences of the Christian religion,* Locke es incluido junto a Boyle y Newton como ejemplo de que, frente a la falsa pretensión de "nuestros modernos escépticos e incrédulos" acerca de que los poseedores de cualquier talento en "Razón y Filosofía" difícilmente pueden aceptar el cristianismo, "aquéllos que están considerados los más perfectos Razonadores y Filósofos de su tiempo, son también conocidos por haber sido firmes creyentes, y eran además laicos: Mr. Boyle, Mr. Locke, *Sir* Isaac Newton y Mr. Addison, quienes, modestamente hablando, eran tan buenos pensadores y razonadores como los mejores entre los escépticos e incrédulos de hoy día. Alguno de ellos podría tener opiniones particulares acerca de este o aquel punto del cristianismo, lo que será el caso mientras los hombres sean hombres; pero la cuestión en que aquí insistimos es que todos ellos eran rigurosos razonadores, y al mismo tiempo firmes creyentes"[60].

Una vez establecida esta valoración general, el editor se detiene a examinar con cierto detalle las doctrinas filosófico-teológicas de cada uno de estos autores. Afirma así con respecto a Locke que "mostró su celo por el cristianismo ya en su mediana edad, al publicar un discurso encaminado a demostrar la racionalidad de creer que Jesús era el Mesías prometido, y después de ello, en los últimos años de su vida, por un muy juicioso comentario acerca de varias de las Epístolas de San Pablo"[61]. A ello siguen varias páginas de citas, extraídas esencialmente de *The Reasonableness of Christianity*, acerca de la convicción lockeana de que la verdad de la Revelación era "una mera cuestión de hecho" (*a plain matter of fact*), y de que, una vez demostrada racionalmente la existencia y omnipotencia de Dios, no resulta lícito preguntarse, por ejemplo, "qué necesidad había de un Salvador", pues, "replica Mr Locke: <Para justificar la conveniencia de cualquier acto es suficiente con remitirnos a la sabiduría de Dios al llevarlo a cabo, ya que nuestro limitado entendimiento y corta visión nos incapacitan por completo para juzgarlo>"[62]. Es significativo que no se mencione el argumento del diseño, desarrollado, como luego veremos, en el *Essay*, tal vez porque su conocimiento se daba por asumido. En lo relativo a Newton, sin embargo, sí se reproducen las argumentaciones ofrecidas por aquél en el Escolio General, aseverando que "sus descubrimientos relativos a la trama y el sistema del Universo fueron aplicados por él (…) a demostrar, contra los ateos de cualquier especie, la existencia de Dios, y a ilustrar su poder y sabiduría en la <creación del mundo>"[63]. Y, tras una breve exposición de su sistema metafísico-teológico, se concluye que "este gran hombre se aplicó asimismo con la mayor atención al estudio de las Sagradas Escrituras, y consideró sus diversas partes con una exactitud poco frecuente, especialmente en lo relativo al orden cronológico, y a las profecías y hechos relativos al Mesías. Tema sobre el cual dejó un elaborado Discurso, a fin de probar que la famosa profecía de las Semanas de Daniel, tan trabajosamente pervertida por los deístas de nuestro tiempo, era una profecía referida expresamente al advenimiento del Mesías, y cumplida en Jesucristo"[64].

No creo que sea necesario extenderse más al respecto para mostrar que la afirmación de Christensen acerca de que las opiniones teológicas de Newton eran casi desconocidas a fines del siglo XVIII resulta por completo infundada, como testimonia asimismo A. Rupert Hall en su exhaustivo estudio sobre el tema[65]. Lo que el Prefacio a *Evidences* revela es la voluntad del editor en probar que Locke y Newton no eran antitrinitaristas, pues su creencia en un Dios omnipotente y providencial se juzgaba

evidente; y si, según todo parece indicar, en realidad lo eran, ello no hubiera hecho sino aumentar aún más la animadversión de Blake hacia la doctrina de estos autores, que, en palabras del propio artista, no tenía otro objeto que minimizar y "*enseñar humildad al hombre*". De hecho, la principal diferencia conceptual entre la doctrina antitrinitarista y la deísta, como mostraremos en el Apartado V.1.2.3.1, era la asunción por la primera de la intervención providente, mientras que la segunda limitaba la obra divina al momento de la Creación; pero ambas sometían al hombre a leyes inmutables establecidas por un Dios trascendente, y resultaban igualmente aborrecibles a Blake por considerarlas vejatorias para la dignidad humana.

En cualquier caso, lo cierto es que ni Locke ni Newton eran considerados en la Inglaterra de Blake como deístas, ni mucho menos ateos materialistas, y su obra tampoco ofrece dudas al respecto. Incluso si dejamos de lado las especulaciones alquímicas y bíblicas de Newton, cuya relación con su obra científica ha sido objeto de numerosas discusiones tras las investigaciones de Frank Manuel, resulta a mi entender evidente que, como señalara John Losee, "Newton no se contentó con hacer descansar la superioridad de la filosofía experimental en la cuestión de la consistencia con las leyes de Kepler. Creyó que había también razones teológicas para preferir la filosofía experimental" y que "era tarea del filósofo natural descubrir cómo manifiesta el Creador su presencia en el universo. Hay importantes referencias a Dios como Gobernador del universo en los *Principia*, en la *Optica* y en diversos escritos de Newton", quien "mantuvo que hay buenas razones *científicas* para creer que la relación de Dios con el Universo era la de Creador y gobernador. Si no fuese por la continua actividad sustentadora de Dios, el sistema solar devendría inestable"[66]. Dios, en efecto, no sólo había establecido las leyes de la naturaleza sino que, según se recogía precisamente en las cartas a Bentley (1756) reseñadas por Johnson, intervenía directa, continua y "providencialmente" en su curso a fin de evitar el colapso gravitacional; pues no bastaba que las estrellas se encontrasen uniformemente distribuidas en el espacio infinito, solución que Newton consideraba inestable, sino que era necesario que un "poder divino" interviniera para asegurar que las estrellas, pese a las distorsiones gravitacionales debidas al movimiento de los cuerpos celestes, "continuarían en su posición, espaciadas a distancias iguales, siempre sin movimiento alguno"[67]. Tesis, además, plenamente coincidente con su tendencia antrinitarista, expuesta en textos como el *Irenicum* (conservado en diversos borradores), donde, apunta su biógrafo Christianson, reafirmaba "su creencia de

que Cristo es un ser menor y en consecuencia sometido a Dios, diferente del Padre tanto en sustancia como en naturaleza"[68]. En todo caso, ignoramos si Blake leyó alguna obra de Newton, pero, de ser así, dada su limitada preparación matemática y científica, lo más probable es que fuera precisamente el apéndice sobre "*El Sistema del Mundo*" que, desde la segunda edición de los *Principia* (1713), incluía ya el Escolio General. Pues bien, la descripción que allí nos ofrece Newton acerca de la Deidad no puede por menos que recordarnos al Urizen blakeano, tantas veces representado por el artista midiendo el universo y apoderándose ávidamente del "*cosmic egg*" (v. LÁMS. XIX, XXV y XXVI), quien, tras guiar a sus "*huestes estelares (…) por el vasto desierto*", se adueñó de los "*hilos del cielo*" a fin de asegurar el imperio de "*un solo mandato(…)/ (…) un peso, una medida,/ un Rey, un Dios, una Ley*". Tal es de hecho el Dios omnipotente que nos muestra Newton como fundamento de su sistema:

"Este elegantísimo sistema del Sol, los planetas y los cometas sólo puede originarse en el consejo y dominio de un ente inteligente y poderoso. Y si las estrellas fijas son centros de otros sistemas similares, creados por un sabio consejo análogo, los cuerpos celestes deberán estar todos sujetos al dominio de Uno, especialmente porque la luz de las estrellas fijas es de la misma naturaleza que la luz solar, y desde cada sistema pasa a todos los otros. Y para que los sistemas de las estrellas fijas no cayesen unos sobre otros por efecto de la gravedad, los situó a inmensas distancias unos de otros.

Éste rige todas las cosas, no como alma del mundo, sino como dueño de los universos. Y debido a esa dominación suele llamarsele *señor dios*, o *amo universal* (…). Y de su dominio verdadero se sigue que el verdadero Dios es un ente vivo, inteligente y poderoso; y de las restantes perfecciones que es supremo o supremamente perfecto. Es eterno e infinito, omnipotente y omnisciente. Dura siempre y está presente en todas partes, funda la duración y el espacio (…). Sólo lo conocemos por propiedades y atributos, por las sapientísimas y óptimas estructuras de las cosas y causas finales, y lo admiramos por sus perfecciones; pero lo veneramos y adoramos debido a su dominio, pues lo adoramos como siervos. Y un Dios sin dominio, providencia y causas finales, nada es sino hado y naturaleza. Una ciega necesidad metafísica, idéntica siempre y en todas partes, es incapaz de producir la variedad de las cosas. (…) Y esto por lo que concierne a Dios, de quien procede ciertamente hablar en filosofía natural partiendo de los fenómenos."[69]

Así pues, cabe coincidir con Foster Damon en que Blake rechazaba el sistema de Newton porque dejaba fuera la vida, pero no en que creyera asimismo que dejaba fuera a Dios. Muy al contrario, lo que Blake rechazaba era el Dios de Newton, que, en palabras de Maurizio Mamiani, ejerce su acción sobre el Universo como puro acto de dominio: "es un señor, un rey", cuyo "carácter aparentemente veterotestamentario (…) implica su presencia real en el mundo"[70]. Un Dios omnipotente y providencial que crea y gobierna despóticamente el mundo, estableciendo jerarquías sociales y principios de bien y mal, al que hemos de "adorar" como "siervos" y a quien la sola infinitud pertenece; el mismo Dios, en fin, al que, según argumentábamos en el capítulo anterior, Blake repudió bajo todas sus formas, mosaicas, newtonianas, swedenborgianas, herméticas, cabalísticas e incluso antinomianas. Ahora bien, si nos atenemos a la definición concreta ofrecida por Newton, cabe señalar que, en uno u otro pasaje de sus obras, Blake refutó expresamente cada uno de los atributos concedidos por aquél a la deidad. Así, si el Dios geómetra newtoniano "funda la duración y el espacio", en Blake es el Hombre Universal, "*bendito por siempre*", quien "*contrae o expande el espacio a voluntad* (…) *contrae o expande el tiempo*"[71]; si el Dios de Newton es "amo" y "dominador del mundo", Blake representa a su contrafigura Urizen como "*no un hombre, un Dios, un conquistador arrebatado de gloria*"[72], y a Dios como "*un tirano coronado*" (v. nota III.141); y si al Dios de Newton, único ser infinito y necesario, le debemos "servidumbre" y "veneración", Blake invierte la relación en los *Four Zoas* recordándonos que, puesto que "*todos los dioses habitan en el corazón humano*", cualquier Dios, sea el de Newton, el de Thornton o el de cualquier religión establecida, debe servir al hombre infinito:

"*Si los Dioses se unen contra el Hombre estableciendo su dominio sobre*
la Divina forma Humana, arrojados de su alta morada
en los eternos cielos de la Imaginación Humana, enterrados
en un oscuro olvido, sujetos era tras era a incesantes remordimientos,
debilitados por la enemistad y la guerra. Si es así, entonces, con profundo
/ arrepentimiento,
deben renovar su fulgor, y sus funciones desorganizadas
al cabo reorganizar, hasta que puedan recuperar la imagen de lo humano.

Cooperando en la bendición del Hombre, obedeciendo la voluntad del Hombre, sirvientes de lo Eterno e infinito de la forma Humana"[73].

Tanto si Blake leyó directamente el Escolio General, pues, como si conoció sus tesis por medio de obras divulgativas cual ***Evidences***, es innegable que su concepción del Dios newtoniano se ajustaba perfectamente a la noción que de él había ofrecido el propio Newton, y no a las mucho menos difundidas versiones materialistas francesas que, si acaso, cabe vislumbrar como sustrato de ciertas doctrinas deístas inspiradas en el mecanicismo newtoniano –pues la reelaboración estrictamente "atea", o si se quiere agnóstica, de la física newtoniana corresponde más bien al desarrollo del positivismo decimonónico[74]-. Sobre esta base, podemos ahora comprender mucho mejor por qué en ***The Song of Los*** el desarrollo de la abstracción religiosa, iniciado con Brahma y el Jehova bíblico, culminaba a manos de Locke y Newton; pues la filosofía de Locke, con su intento de adaptación del atomismo físico al terreno del conocimiento, constituirá para Blake una equivalencia epistemológica del mecanicismo newtoniano. En ambos pensadores, al cabo, el hombre se convierte en un ser pasivo, cuya mente o espíritu carece de otra capacidad creativa que la reelaboración de los datos proporcionados por los órganos sensibles, regidos a su vez por leyes físicas inmutables establecidas por el mismo Dios que ha promulgado los fundamentos del bien y el mal y, mediante su predeterminación omnisciente de los "*electos*" los "*redimidos*" y los "*réprobos*"[75], asentado las bases de la jerarquización social "así en la Tierra como en el Cielo".

La equiparación blakeana del empirismo de Locke con el universo newtoniano resulta patente, según ya apuntamos, en sus primeros panfletos iluminados, especialmente en ***There is no Natural Religion***, cuya primera parte constituye una síntesis de las tesis lockeanas y de las conclusiones que, en opinión de Blake, implican acerca de la naturaleza humana:

"*I. El hombre no puede percibir, por naturaleza, sino a través de sus órganos naturales o corporales.*

II. El hombre, por medio de su poder razonador, sólo puede comparar y juzgar aquello que ha percibido previamente.

III. De una percepción obtenida por medio de tres sentidos o tres elementos, nadie podría deducir un cuarto o un quinto.

IV. Nadie podría tener sino pensamientos naturales u orgánicos, si no poseyese más que percepciones orgánicas.

V. Los deseos del hombre están limitados por sus percepciones, y nadie puede desear lo que no ha percibido.

VI. Los deseos y percepciones del hombre, si carecen de otra fuente que los sentidos, deben limitarse a los objetos de los sentidos"[76].

A partir de estas nociones, Blake va a afirmar, partiendo de su absoluta convicción de que percibimos y deseamos *más* de lo que nos llega por los sentidos (v. nota V.4), que este hecho sólo resulta explicable asumiendo la existencia en el ser humano de un Genio Poético o Profético inmanente. Lo sorprendente, no obstante, es que esta afirmación de Blake haya sido considerada a menudo como una muestra de "trascendentalismo", pues no se menciona aquí Dios alguno exterior al propio ser humano, y en el panfleto complementario *All Religions are One*, según vimos, se concluye expresamente que todas las religiones "*poseen un mismo origen (…) El Hombre Real es el origen, puesto que él es el Genio Poético*" (v. nota V.6); mientras que, por el contrario, las tesis lockeanas, al igual que las de Newton, terminan por resolver su desequilibrio interno (que como bien mostraría Hume conducía necesariamente al relativismo) mediante la apelación explícita a un Dios omnipotente y providente. Este encadenamiento está perfectamente claro en el *Essay* -que, según sabemos por sus propias y nada elogiosas palabras, Blake había leído y anotado "*en su juventud*" junto al tratado sobre lo sublime de Burke y el *Advancement on Learning* de Bacon (v. supra nota V.208)-, donde Locke establece en primer lugar el papel del hombre como sujeto pasivo de recepción de sensaciones, fuente de toda percepción, en el célebre pasaje sobre la página en blanco: "Todas las ideas provienen de la sensación o la reflexión. Supongamos que la mente sea, por así decirlo, un papel en blanco, vacío (*void*) de cualquier impresión, sin idea alguna. ¿Cómo llega entonces a poseerlas? ¿De dónde procede toda esa vasta cantidad que la imaginación (*fancy*) industriosa y desatada del hombre ha puesto (*painted*) en ella, con una casi infinita variedad? ¿De dónde extrae todos estos materiales de la razón y el conocimiento? Respondo con una sola palabra: de la experiencia. En ella se funda todo nuestro conocimiento, y de ella deriva en última

instancia"[77]. Aunque no podemos detenernos aquí en el análisis detallado de la epistemología lockeana, es importante hacer notar por el momento que, incluso entre las ideas elaboradas a partir de la sensación, Locke distingue ya entre las que sirven de sustento a la razón y las "pintadas" por medio de la imaginación o fantasía (*fancy*), que más adelante se comparan implícitamente a las vagas elucubraciones y reminiscencias de los sueños, intentando mostrar que, si aceptáramos la "hipótesis" de que hay ideas no provenientes de la experiencia: "el alma debería poseer ideas no derivadas de la sensación o la reflexión, de las que no existe rastro alguno. Ciertamente, mientras dormimos, tenemos a veces casos de percepción, y retenemos su recuerdo; pero cuán extravagantes e incoherentes son en su mayor parte esos pensamientos, y qué poco adecuados a la perfección y orden de un ser racional…"[78].

El primer criterio epistemológico que enfrenta directamente a Blake con Locke, por tanto, es su propia concepción de la Imaginación, que para el primero, encarnada en el Genio Poético, es fuente continua de ideas nuevas, es decir, de visiones articuladas; mientras que para Locke dicha capacidad de crear imágenes es pura "*fancy*" que "pinta" ideas a partir de los materiales proporcionados por la experiencia, pues: "no es posible para el ingenio mas elevado o para el más profundo entendimiento, por mucha agilidad o variedad de pensamiento que posea, crear o integrar (*frame*) una nueva idea en la mente, que no tenga su origen en los conductos mencionados; ni puede fuerza alguna del entendimiento destruir las ya existentes allí. Pues el dominio (*dominion*) que tiene el hombre sobre el pequeño mundo de su entendimiento es en gran medida similar al que posee sobre el gran mundo de las cosas visibles, donde su poder, aun dirigido por el arte y la habilidad, no llega sino a componer y dividir los materiales que encuentra al alcance de su mano; pero queda por completo fuera de su alcance hacer la más mínima partícula (*particle*) de materia nueva, o destruir un átomo de los que ya existen."[79] Como cabe apreciar, tanto la noción lockeana de "mundo interno", con su vacío (*void)* que se va poblando de pequeñas sensaciones, como la de "mundo externo", en sí mismo otro vacío sobre el que el hombre carece de todo poder y en el que se mueven "partículas de materia" o "átomos", toma por referente inmediato el universo newtoniano.

Ahora bien, todo esto implica cuando menos dos espinosas cuestiones relativas a nuestro conocimiento del mundo exterior: la primera de ellas es la afirmación de la dependencia absoluta de la

mente humana respecto a las sensaciones, constituyendo tal conocimiento el fruto de una mera reelaboración efectuada por la razón a fin de pergeñar una imagen más o menos plausible de la realidad; la segunda, no hace falta decirlo, es el problema de cómo garantizar, a partir de "la sensación externa e interna, (…) únicos conductos de conocimiento para el entendimiento, las solas ventanas por las que penetra la luz en este cuarto oscuro"[80], que ese mundo exterior está real y objetivamente compuesto por "átomos" y "vacío". La respuesta lockeana es absolutamente teísta: "Nuestras facultades para descubrir las cualidades y potencias de las sustancias se adecúan a nuestro estado. El infinito y sabio Autor de todos nosotros, y de las todas las cosas a nuestro redor, ha adecuado nuestros sentidos, facultades y órganos a las conveniencias de la vida, y a los asuntos que nos ocupan aquí. Somos capaces, por medio de nuestros sentidos, de conocer y distinguir las cosas: y de examinarlas lo bastante certeramente para poder emplearlas en nuestro beneficio y satisfacer las exigencias de esta vida. Poseemos suficiente conocimiento de su admirable constitución y maravillosos efectos para admirar y enaltecer la sabiduría, poder y bondad de su Autor. Tal conocimiento, adecuado a nuestra condición presente, es el que estamos en disposición de alcanzar. Pero parece que Dios no quiso que tuviéramos un conocimiento perfecto, claro y adecuado de las cosas, conocimiento que quizá esté más allá de la comprensión de cualquier ser finito. Estamos dotados de unas facultades (aunque torpes [*dull*] y débiles) suficientes para descubrir en las criaturas lo preciso para conducirnos al conocimiento del Creador y al de nuestros deberes; y se nos han dado capacidades suficientes para satisfacer las exigencias de la vida. Esos son nuestros asuntos en este mundo."[81]

Bastaría el pasaje precedente para comprender hasta qué punto la obra blakeana supone una refutación explícita de las tesis de Newton y Locke; pues, en definitiva, la epistemología lockeana se resuelve en una visión política y religiosa estrictamente conservadora, acorde a los propósitos expresados por el autor de dirigirse a un público no especialista. Dios es infinito, frente al hombre finito; Dios es "autor y dominador" del mundo, mientras la pequeñez del hombre le impide incluso ser dueño de su propia mente, a la que no puede aportar ni una sola idea propia, del mismo modo que no puede modificar ni un átomo del mundo externo; y todo el precario conocimiento que Dios nos concede está encaminado "al conocimiento del Creador y al de nuestros deberes". Deberes, claro está, que implican aceptar nuestro lugar en el mundo y esperar la bienaventuranza eterna, soportando los predestinados a la

pobreza el yugo temporal –o los latigazos recomendados por el propio Locke en su proyecto de reforma de la *Poor Law*-, y entregados al estudio del saber, si así lo desean, aquéllos a quienes Dios ha concedido el privilegio de la riqueza. No obstante, cabría decir, Locke es un demócrata "ultraterreno": pues todo el que cumpla con su deber –incluso los deshollinadores "*si se portan bien*", según advertirá el ángel aparecido en sueños al pequeño Tom Dacre en "*The Chimney Sweeper*"- podrá disfrutar de la felicidad eterna.

Antes de centrarnos en los efectos desastrosos que, en opinión de Blake, el mecanicismo empirista poseía sobre la libertad humana, es importante constatar que, desde una perspectiva estrictamente epistemólogica, la obra blakeana parece reflejar una clara percepción de que tanto el sistema de Locke como el de Newton eran, por sí mismos, "inestables". A este respecto, no era necesario haber leído a Hume –lo que probablemente Blake hizo- o a Kant –lo cual resulta más que dudoso, pese a los esfuerzos de Molly Ann Rothenberg[82] por aducir lo contrario-, para que una mente tan perspicaz como la de Blake se percatara de que la teoría de Newton, pese a su consabido "*hypothesis non fingo*", descansaba sobre hipótesis –el espacio y tiempo absolutos, la uniformidad de las leyes de la naturaleza- que no eran susceptibles de ser "medidas" ni "comparadas", amén de su recurso a la figura de un Dios providente para explicar por qué no se producía un colapso gravitatorio; y de que, al cabo, la aplicación estricta del sistema lockeano, como mostraría Hume, no podía conducir sino al escepticismo, y por supuesto carecía de toda certeza en lo concerniente a sus demostraciones de la existencia de Dios o de la realidad objetiva de ese universo newtoniano formado por "vacío" y "átomos". De hecho, aunque Locke rechazara la tesis cartesiana acerca de las ideas innatas, su aceptación de la existencia real del universo newtoniano dependía en último extremo asimismo de que Dios, sobre cuya existencia poseemos "un conocimiento demostrativo" a partir del "conocimiento intuitivo de nuestra propia existencia", nos hubiera proporcionado efectivamente las capacidades racionales adecuadas. Hoy nos resulta evidente la inconsistencia respecto a sus propios fundamentos epistemológicos de las dos demostraciones de la existencia de Dios ofrecidas por Locke en el Libro IV del *Essay*: a partir de nuestra propia existencia: "de la consideración de nosotros mismos, y de lo que infaliblemente encontramos en nuestra propia constitución, nuestra razón nos conduce al conocimiento de esta verdad cierta y evidente: que existe un Ser eterno, omnipotente y omnisciente"[83]; y, sorprendentemente, a partir del orden del mundo: "pues

pienso que es una verdad tan cierta y clara como ninguna otra que las perfecciones invisibles de Dios, así como su poder y Divinidad (*Godhead*) eternos, se han han hecho visibles desde la creación del mundo a partir de las obras que ha realizado"[84]. Mas conviene no olvidar que, pese a su incoherencia interna, sin tales demostraciones el sistema aceptado por Newton y Locke –quienes, apunta Ayers, al igual que Boyle consideraban que "el movimiento en sí es una propiedad de la materia que 'no pertenece a su esencia' y por tanto (…) Dios no sólo creó la materia sino que también la puso en movimiento"[85]- queda socavado en sus propios fundamentos; y que, como el propio Locke afirma, sobre tal "evidente e incontestable prueba de la existencia de una Deidad" descansan "toda la religión y la verdadera moralidad". A este respecto, es necesario insistir en que, por mucho que desde nuestra perspectiva actual tendamos a interpretar el *Essay* en clave epistemológica, su autor lo concibió "para una audiencia no especialista, no para filósofos y teólogos", y su esperanza era "que el libro proporcionaría consejos prácticos a los hombres sobre cómo conducir sus vidas, y cómo prepararse para la felicidad eterna"[86]. Este objetivo teológico resultaba además particularmente perceptible en las ediciones de la época, que solían incluir las respuestas de Locke a las objeciones de algunos interlocutores privilegiados, dedicadas casi exclusivamente a mostrar la perfecta compatibilidad entre sus teorías gnoseológicas y la Revelación. Tal es el caso, por ejemplo, de la decimosexta edición, basada en el texto de la décima y publicada en 1731, donde a lo largo del texto se introducen en notas a pie de página una síntesis de dichas objeciones, en particular las efectuadas por el obispo de Worcester, junto a las respuestas del autor. Una de estas últimas, extraída de la tercera carta de Locke al mencionado obispo, ocupa nada menos que 25 páginas, y resulta particularmente significativa. En su argumentación, ante la posibilidad apuntada por el prelado de que "la doctrina de la Identidad y la Diversidad contenida en este capítulo sea inconsistente con la doctrina de la Fe Cristiana concerniente a la Resurrección de los Muertos"[87], Locke comienza por sostener que "*la Razón de Creer* cualquier Artículo de la Fe Cristiana (…) es que constituye una parte de la Revelación Divina", pero que las Escrituras, y en particular el Nuevo Testamento, establecen como doctrina la "*Resurrección de los Muertos*", pero no "la *Resurrección del mismo cuerpo*"[88]; tras lo cual desarrolla un farragoso argumento, plagado de citas bíblicas, hasta concluir que, de hecho, la expresión empleada es "los muertos se alzarán", y, si bien no cuestiona que "los muertos se alzarán con cuerpos"[89], ello no tiene por qué ocurrir con sus propios cuerpos. Afirmaciones, en fin, que, además de mostrar un dualismo solapado entre el cuerpo "prescindible" y el alma "inmortal", no hacen sino realzar la finalidad teológica del pensamiento

lockeano y su aquiescencia racional y moral a la Revelación del "Divino Autor", rasgos que difícilmente podían llevar a Blake a considerar a Locke un materialista. Por último, cabe esclarecer que ese público no especialista al que hace alusión Spellman en absoluto era una casi inexistente clase media (v. Apartado II.1.2), sino la sociedad cultivada; y, como creo quedó claramente atestiguado en el Apartado II.2.2., Locke jamás consideró que la "igualdad básica" de la constitución humana debiera conducir al establecimiento de principios democráticos, sino que por el contrario enfatizó la necesidad de respetar la jerarquización social impuesta por el Creador. Por tanto, como Blake percibió con claridad, en el fondo de la vasta cosmovisión de Newton y de su elaboración epistemológica y social por Locke no subyacía otra cosa que el Dios providente de la teología biblica, según atestiguó de manera evidente al relacionar a ambos con el icono tradicional del Pantocrátor:

"*¿No eres tú el Pantocrátor de Newton, tejiendo la Trama de Locke?*"[90]

No es estraño, en suma, que para Blake la obra de Newton y Locke estuviera "*ciega a las más sencillas normas de la vida*", pues en ella se rechazaba todo lo esencial a su propia concepción de la realidad: la irreductibilidad de lo particular a lo universal, la expresión del deseo, la infinitud y divinidad humanas, la reivindicación de la imaginación como fuente de creatividad incesante. Pero, más allá de este antagonismo visceral, Blake supo comprender que el sistema newtoniano descansaba sobre principios extrordinariamente atractivos a la mentalidad urizénica, cuyo supuesto empleo de una razón incontestable se extendía a todos los ámbitos de la sociedad y a la propia práctica artística. Debe recordarse, a este respecto, que si bien Locke no llegó a a elaborar propiamente una estética, dejó en el *Essay* –según trataremos en el Apartado V.3.2.- una clara referencia a la incapacidad de "*imagination*" e "*inspiration*", facultades fruto del "ingenio" (*wit*) y no de la inteligencia racional, para ofrecer otra cosa que una imagen agradable y un tanto enfervorizada del mundo[91] –muy cercana, en suma, al entusiasmo cuando no es refrenado por la razón-. Y asimismo, que las concepciones estéticas de Addison, Burke, Johnson y Reynolds, tanto en lo referente a la imaginación como a su concepto de lo sublime, se vincularon directamente, según mostraremos en dicho apartado, a estas tesis lockeanas y a la cosmología newtoniana, aspecto destacado con gran agudeza por Blake en sus anotaciones a Reynolds.

Ahora bien, si, como hemos visto, Blake consideraba el recurso a un Dios creador como una pura abstracción racional, la consecuencia evidente es que la propia base del sistema lockeano y newtoniano se convierte en una "metáfora", en un recurso mítico encaminado a proporcionar coherencia a la cosmovisión empirio-mecanicista, convertida así a ojos de Blake en una variante del mito patriarcal. Una reelaboración, desde luego, extraordinariamente sugerente y bien trabada, que ofrecía un enorme atractivo en su explicación global del conjunto de la realidad, pero que, como cualquier mito tradicional, era autoconclusivo, autoritario y cerrado en sus manifestaciones, en cuanto fundamento de un no menos cerrado e inmutable sistema social.

Para enfrentarse a ese mito, era preciso ante todo mostrar que sus raíces se hundían en las mismas concepciones que habían generado las diferentes religiones establecidas desde que "*Rintrah dio a Brahma la filosofía abstracta*", labor a la que Blake dedicaría su llamado ciclo profético de Lambeth; pero el objetivo último debía ser elaborar una Visión Imaginativa alternativa, capaz de oponerse al dogmatismo mecanicista y superar la visión de lo "sublime sobrehumano". Blake era consciente de que para lograrlo primero debía desarrollar su propia percepción del error newtoniano, analizar la estructura del mito urizénico en su forma contemporánea, y sólo entonces estaría en condiciones de ofrecer una visión propia lo suficientemente poderosa para despertar la imaginación del lector e inducirlo a una "vida nueva". En este sentido, como apuntara Donald Ault, Blake reconoció sin duda el enorme poder de convicción del sistema newtoniano, un sistema que, llevado de "su casi inconsciente impulso a proporcionar bases metafóricas intuitivamente safisfactorias, e incluso 'visualizables', como fundamento de su descripción sistemática de la realidad"[92], fue capaz de desarrollar un "lenguaje de calidad pictórica" que, unido a la "impresionante capacidad de predicción de las ecuaciones newtonianas", logró que "entidades imaginarias como el vacío, las fuerzas atractivas y los átomos -las realidades *subyacentes* de la naturaleza- resultaran más *reales* que aquellos fenómenos observables para cuya explicación habían sido creadas"[93]. A este respecto, resulta innegable que la simultaneidad espaciotemporal, el perspectivismo y la cualidad holográfica de las profecías tardías blakeanas son en buena medida una respuesta imaginativa directa a ese sistema. Sin embargo, esto no debe llevar a considerar a Blake como una especie de precursor de la relatividad einsteniana o la mecánica cuántica –por mucho que tales concepciones, mucho más impresionantes en su capacidad predictiva que las propias ecuaciones

newtonianas, sean perfectamente compatibles con su visión imaginativa-, o un epistemólogo dedicado meramente a mostrar las incoherencias de Locke y Newton: pues lo que Blake pretendía ante todo era "cambiar la vida", y ello implicaba una concepción global de la existencia que no puede deslindarse en ámbitos estancos. A este respecto, la crítica blakeana al sistema empirio-mecanicista no fue sino una extensión de su crítica a lo que me he permitido llamar el "empirialismo universal", y, como señala el propio Ault, el ataque de Blake a Newton estuvo siempre vinculado a su preocupación por "las condiciones sociales contemporáneas, que tan vehementemente atacó", y a su convicción de que "dichas condiciones sociales constituían el resultado inevitable de la aceptación de un paradigma científico considerado como la solución de los problemas fundamentales del mundo"[94]. Un paradigma científico-mítico, al cabo, cuyo poder de convicción no descansaba en último extremo sobre sus propias demostraciones, sino en la visión tranquilizadora de la realidad que proporcionaba a los propios científicos[95] y a la emergente sociedad capitalista: "la revelación por Isaac Newton de un Universo perfectamente diseñado estimuló la creencia en una deidad superior cuyo ordenado cosmos proporcionaba el modelo para una jerarquía terrena de clases sociales, cada una de ellas asignada a una órbita económica preestablecida. La resignación ante la inevitabilidad del orden social existente resultó favorecida (para quienes controlaban dicho orden) por la prosperidad generada por la nueva economía capitalista"[96]. De ahí que el sistema mecanicista-empirista deba inevitablemente, según Blake, continuar perpetuando la opresión del hombre, pues se limita a aceptar, en nombre de la Deidad trascendente, un "orden impuesto" que, en realidad, no es sino una invención de las clases dominantes.

V.1.2.2. Mecanicismo, Revolución Industrial e imperialismo.

"*Pero el sueño de Albión no es como el de África,*
y sus máquinas están tejidas con su vida."

William Blake, *Jerusalem* [97].

Como ya señalamos en la Introducción y en el Capítulo II, la asociación de las figuras de Bacon, Locke y Newton al modelo político inglés resultaba inevitable, no sólo por sus arriba citados criterios epistemológicos, sino por su vinculación directa a cargos públicos que habían impulsado el desarrollo del

sistema capitalista y la expansión imperialista, entre cuyos precursores serían frecuentemente citados como autoridades incuestionables (v. notas II.169-70). La percepción por Blake de estos hechos resulta atestiguada en numerosos fragmentos, entre ellos el célebre pasaje de *Jerusalem* donde las enseñanzas de Newton y Locke se asocian directamente a las "*ruedas*" de la Revolución Industrial y, muy posiblemente -interpretación que presento a título hipotético, pues que yo sepa es la primera vez que se sugiere-, a las "*wheels of trade*" postuladas por el segundo:

> "*Vuelvo mis ojos a las escuelas y universidades de Europa*
> *y contemplo allí el telar de Locke, cuya trama rabia terrible*
> *bañada por las ruedas hidráulicas de Newton. Negro paño*
> *que se pliega pesadamente sobre todas las las naciones. Crueles obras*
> *de múltiples ruedas allí contemplo, ruedas superpuestas, con tiránicos dientes*
> *moviéndose por compulsión unas a otras. No como las existentes en Edén,*
> *donde, rueda dentro de la rueda, giran en libertad, armonía y paz*".[98]

Gracias a su enorme capacidad de síntesis, Blake es capaz de asociar aquí, en en directa confrontación con la visión imaginativa esbozada en la línea final, el desarrollo del industrialismo con la expansión del imperialismo "*sobre todas las naciones*". Y, de hecho, resulta difícil suponer que la asociación permanente de Locke en la obra blakeana a los "*telares*" y las "*tramas*", despachada generalmente por la crítica como una mera alusión a la "trama" de las sensaciones en el cerebro, no incluya una alusión a la defensa lockeana del librecomercio, y en particular a su consideración de que el mantenimiento de intereses elevados y la concesión de prebendas a los propietarios -que deben recibir "la mayor protección y disfrutar de tantos privilegios, y tanta riqueza, como la ley pueda conferirles" (v. notas II.202-203)- resultaban imprescindibles para mantener en movimiento las "*wheels of trade*", motor de la economía británica. Asociación, en fin, que, perfectamente podría llevarnos a una reconsideración del personaje llamado *Hand* (asociado usualmente al critíco Robert Hunt) en las profecías finales, cuya descripción en *Jerusalem*:

> "*…. sentada sobre los acantilados de Albión,*

una poderosa y amenazante forma frente a la faz de Albión",

se vincula primero implícitamente a Locke, por su acción de "*rechazar las ideas como nada, y sostener que toda Sabiduría/ consiste en el acuerdo y desacuerdo de las ideas*", y luego explícitamente a las "*Tres Formas en que se combina, llamadas Bacon, Newton y Locke*"[99]. Locke, además, al igual que sus dos ilustres copartícipes en la figura de *Hand*, había defendido expresamente que "las perfecciones invisibles de Dios (...) son conocidas a partir de sus obras visibles"; un Dios invisible innegablemente reminiscente de la "mano invisible" (*invisible Hand*) de la emergente economía de mercado, metáfora cuyo conocimiento por Blake, según Nelson Hilton, quedaría reflejado en la alusión incluida en *The French Revolution* al momento en que "el cetro del rey deviene <*demasiado pesado para el manejo humano, y nunca más/ empuñado por mano visible*>"[100]. No está de más recordar aquí, por cierto, que el autor de dicha metáfora, Adam Smith, no albergaba duda alguna acerca de que los efectos de esa mano invisible sobre la estructura social serían exactamente los mismos que los ejercidos por la Divina voluntad, es decir, la jerarquización clasista y el predominio de la "aristocracia natural", pues para la existencia de "grandes propiedades" son precisas "grandes desigualdades": "por cada hombre muy rico debe haber al menos quinientos pobres, y la opulencia de unos pocos supone la indigencia de muchos", siempre tentados "por la necesidad y alentados por la envidia". Así, a fin de evitar que "el dueño de una propiedad valiosa no pueda dormir seguro ni una noche (...), rodeado por enemigos desconocidos a quienes nunca ha provocado, y de cuya injusticia sólo puede ser protegido por el brazo poderoso del magistrado civil, siempre en alto para castigarla"[101], dicho brazo, valeroso defensor del merecido reposo de los grandes propietarios, debía ser apoyado por un ejército profesional, competentemente adiestrado, merced al desarrollo de las manufacturas industriales y la tecnología, en "el arte de la guerra, el más noble de todos"[102]. Un ejército del que nada debía temer el "gobierno civil" cuando "el soberano mismo es el general, y los principales miembros de la aristocracia y la nobleza campesina los altos oficiales", medidas que permitirán "a un soberano apoyado no sólo por la aristocracia natural del país sino por un ejército regular bien organizado" emplear, frente a cualquier descontento popular, "toda la autoridad del gobierno (...) en la supresión y castigo de cualquier murmuración y queja contra ella"[103]. En el ámbito interno, pues, sólo ventajas se derivan de la creación de una poderosa fuerza militar represiva, mientras que en el externo "el alto coste de las armas de fuego en la guerra moderna confiere una evidente ventaja

a la nación que esté en mejores condiciones de sufragar ese coste, y en consecuencia a una nacion rica y civilizada frente a una pobre y bárbara"[104]. Ponderadas y liberales palabras de Adam Smith, quien, conviene hacer notar, fue uno de los más reputados componentes del Literary Club denostado por Blake en sus anotaciones a los *Discourses* de Reynolds.

En todo caso caso, aun cuando pueda discutirse si Blake estableció de manera expresa todas estas asociaciones, resulta evidente que percibió con claridad la reelaboración de la figura del Dios trascendente mosaico subyacente tanto en la física teísta newtoniana como en la doctrina de la mano invisible -supuestos fundamentos científicos de la jerarquización social-, así como la estrecha vinculación existente entre la epistemología empirio-mecanicista, el capitalismo industrial y la expansión bélica imperialista. Asociaciones que en cualquier caso se hallaban latentes en la época (v. notas II.228-233), y, junto a Edmund Burke, tuvieron quizá su más destacado exponente en la peculiar síntesis realizada al efecto por Malthus: "Un mundo calentado y alumbrado por un solo sol tiene que tener, en virtud de las leyes de la materia, unas partes de intensos fríos y constantes heladas y otras abrasadas por constantes calores. Todo trozo de materia situado sobre una superficie tiene necesariamente una parte superior y otra inferior", de manera que "en la sociedad no pueden disminuirse las partes extremas, pasado cierto límite, sin que se debilite en la parte media ese esfuerzo espiritual que es, precisamente, lo que le da su particular aptitud para el desarrollo intelectual (…), la esperanza de ascender y el temor a descender en la escala social: si la laboriosidad no fuese premiada y la pereza castigada, las partes medias de la sociedad no serían hoy lo que son"[105]. Ignoro exactamente a qué "partes medias" podía referirse Malthus, dado que, según venimos apuntando, la historiografía británica actual tiende a minimizar el papel y extensión de de la clase media en aquella época. Mas, en cualquier caso, el alma se serena al saber que la pobreza es un mal necesario. Pues, como el mismo autor nos aclara, "las penas y calamidades de la vida constituyen otra clase de estímulos que, formando una peculiar sucesión de impresiones, parecen ser necesarias para suavizar y humanizar el corazón, despertar la conmiseración social, engendrar todas las virtudes cristianas y abrir con amplitud el camino de la caridad"; por tanto, concluye Malthus, "el ascenso uniforme de la prosperidad más bien tiende, en general, a degradar que a ennoblecer el carácter"[106]. Lo asombroso, en fin, no es que Blake fuera consciente de dichas conexiones; sino que reformistas bientencionados como Paine, Godwin o Priestley fueran incapaces de establecerlas y

continuaran aferrados a sus utopías racionalistas, que supuestamente conducirían, como el no menos utópico Urizen afirmara, a un paradigmático mundo feliz, "*una alegría sin dolor,/ un sólido sin fluctuaciones*".

Dado que en los Capítulos II y III incluimos diversas muestras de la denuncia por Blake de la hipócrita retórica del poder (v., por ejemplo, las notas II.141 y III.144-45), baste como ejemplo final de su aguda percepción global este impresionante pasaje metahistórico, repetido por el autor en *The Four Zoas* y *Jerusalem* (añadiendo en el segundo caso, aquí reproducido, la referencia específica a Londres), cuyos versos finales sirven de encabezamiento a este apartado:

"*Entonces los hijos de Urizen dejaron el arado, la rastra y el telar,*
el martillo y el cincel, la regla y los compases; abandonando Londres
forjaron la espada en Cheviot, el carro de guerra y el hacha de combate,
la trompeta que anuncia la mortal batalla, la flauta de estío en Annandale.
Y todas las artes de la vida trocaron en Albión por artes de la muerte.
Despreciaron el reloj de arena porque su sencilla industria
no excedía la habilidad del labrador, y la noria
que asciende el agua a las cisternas rompieron y calcinaron
pues su sencilla industria era semejante a la del pastor.
En su lugar inventaron intrincadas ruedas, rueda superpuesta a la rueda,
que confundieran a los jóvenes con su fragor, y así atar a pesadas labores
día en noche en Albión a las miríadas de eternidad, para que monótonamente
pulieran hora tras hora el cobre y el hierro en trabajos forzados,
ignorantes de su propio trabajo, malgastando los días de sabiduría
en penosas labores a cambio de una magra pitanza de pan.

En su ignorancia contemplan una pequeña porción, la toman por el todo
y lo llaman Demostración: ciegos a las sencillas normas de la vida."[107]

Es importante detenernos un momento en el análisis de este fragmento, ya que una visión superficial podría conducir a suponer que Blake reivindica en él una especie de comunidad edénica opuesta a los avances técnicos, circunstancia que, como procuraremos mostrar en el siguiente apartado, no fue en absoluto su propósito, encaminado siempre al progreso de la "*dulce ciencia*". De hecho, una lectura detenida del texto permite observar, en su segundo verso, que Blake no rechaza un uso creativo del "*martillo y el cincel, la regla y los compases*", cuyo abandono lamenta; sino únicamente su instrumentalización destructiva en un mundo regido por el mecanicismo racionalista y la lógica del dominio. Así, su aparente elegía por la pérdida del arado o la noria no es un mero ejercicio de nostalgia, sino que enfatiza intuitivamente un aspecto de las nuevas condiciones laborales cuyo carácter crucial sería realzado por numerosos tratadistas posteriores: el hecho de que los trabajadores de las nuevas *mills* carecieran de todo dominio técnico sobre su nueva labor, convertidos asi en meros autómatas "reificados" que repiten mecánicamente una tarea de cuyo producto y beneficio, por emplear aquí la terminología marxiana, se hallan radicalmente alienados. Lo que Blake reclama, pues, no es una vuelta al rusticismo, ni al feudalismo brutal que denunció constantemente en su obra, sino un progreso donde cada hombre sea dueño de sí mismo y de su trabajo, en lugar de convertirse en otra tuerca ciega y compulsiva de una maquinaria industrial destinada, en nombre del hipotético bien común, a promover el expansionismo bélico y la acumulación de riquezas por las clases dominantes.

V.1.2.3. Razón, pasión e intelecto imaginativo.

V.1.2.3.1. Humanismo frente a teísmo y deísmo. El concepto de ateísmo en Blake.

> "Ya no es por tanto a los hombres a los que me dirijo, es a ti, Dios de todos los seres, de todos los mundos y de todos los tiempos: si está permitido a unas débiles criaturas perdidas en la inmensidad e imperceptibles al resto del universo osar pedirte algo, a ti cuyos decretos son tan inmutables como eternos, dígnate mirar con piedad los errores inherentes a nuestra naturaleza (…) que todos esos pequeños matices que distinguen a los átomos llamados *hombres* no sean señales de odio y persecución."

Voltaire, *Tratado sobre la tolerancia*[108].

"Todo está bien al salir de las manos del autor de las cosas: todo degenera entre las manos del hombre."

Rousseau, *Emilio*[109].

"*Sin el hombre, la naturaleza es estéril.*"

William Blake, *The Marriage of Heaven & Hell*[110].

Llegados a este punto, es importante hacer notar que, a diferencia de lo que se cree habitualmente, el ataque blakeano a Bacon, Locke y Newton no fue indiscriminado, ni carente del reconocimiento de sus logros en el ámbito racional. El último de ellos, en particular, aparece representado en *Europe* como el "*poderoso espíritu alzado desde la tierra de Albión,/llamado Newton*", que enarbola la trompa cuyo "*tronante resonar*" hace caer a las "*miríadas de huestes angélicas*"[111] y pone fin a los 1800 años del sueño de Enitharmon –es decir, a la era de oscurantismo y superstición fomentada por la Iglesia-, antes de convertirse a su vez en un nuevo dogma. Nada más representativo de esta concepción blakeana del carácter en cierto modo "heroico" de la insurrección racional, si bien degradado por su caída en el abstraccionismo solipsista, que sus representaciones iconográficas de Urizen en el frontispicio de *Europe* y del propio Newton en el célebre grabado a color homónimo de 1795 (v. LÁMS. XIX y XXII), las cuales, como perceptivamente observó Mitchell en su magnífico *Blake's Composite Art*, muestran que "las figuras de Urizen y Newton, los creadores arquetípicos de límites, no estan siendo simplemente satirizadas, y ciertamente no son ridiculizadas". Blake, de hecho, sabía perfectamente cómo lograr que una figura pareciese ridícula o caricaturesca, de lo que es magnífico ejemplo la propia lámina XII de *Europe* (v. LÁM. XXI), donde una figura de apariencia papal aparece grotescamente representada con el rostro caricaturizado de Jorge III, señor de la Iglesia de Inglaterra. Por ello, destaca Mitchell, "Urizen y Newton son más adecuadamente vistos como ejemplos de error heroico y sublime; pueden estar equivocados, pero no se les puede ignorar o minimizar, y la fuerza clarificadora de sus errores puede servir como un catalizador para el progreso de la visión"[112]. Ambas figuras, en efecto, representan quizá los más claros ejemplos de la representación irónica de lo "sublime sobrehumano" en la obra de Blake,

que este opondrá deliberadamente a su humanización de lo sublime, según tendremos ocasión de tratar desde el punto de vista estético en el Apartado V.3. Ahora bien, la suya es una racionalidad potencialmente sublime, que forma al cabo parte de la naturaleza humana y debe ser reintegrada a ella, pues, nos recuerda Blake:

"*La razón fue una vez más ligera que la luz, antes de ser atrapada en la oscura prisión del conocimiento.*"[113]

Lo que Blake ataca, en suma, no es la "razón" en sí misma, e incluso mostró sus potencialidades subversivas en el poema "*A Little Boy Lost*" de *Songs of Experience*, donde un muchacho se enfrenta a un sacerdote afirmando que "*no le es posible al Pensamiento/ conocer otro más grande que él mismo*" y se niega por tanto a venerar a un Dios sobrehumano, abstracto e incomprensible, ni a amarlo sino como "*el pajarillo/ que picotea migas junto a la puerta*". Ciego de ira, el sacerdote se apodera del niño y, en versos de una violencia estremecedora, lo somete al castigo del despechado Dios que habita en su propia mente enfervorizada:

"*Alzándose en el altar mayor, exclamó:*
¡Contemplad a este demonio!
¡Uno que osa poner a la razón por juez
de nuestro más sagrado Misterio!

Escuchar era imposible al niño que lloraba.
En vano lloraban los llorosos padres.
Lo desnudaron dejándolo en camisa
y lo encadenaron con grilletes de hierro;

y lo quemaron en lugar sagrado,
donde muchos antes fueron quemados.
En vano lloraban los llorosos padres.

Tales cosas se llevan a cabo en las costas de Albión."[114]

Como resulta evidente, Blake defiende en este pasaje el uso de la razón frente a la imposición religiosa, y de hecho el argumento empleado por el niño es similar al aducido por el propio autor en sus anotaciones a Swedenborg ("*El hombre no puede tener una idea de nada mayor que el hombre*") y en sus primeros textos iluminados, *All Religions are One y There is no Natural Religion*. Lo que deplorará a lo largo de toda su obra es, por tanto, que ese uso positivo de la razón devenga en un absoluto predominio sobre los demás aspectos de la naturaleza humana. Y ello nos permite enlazar con sus controvertidas críticas a liberales deístas como Voltaire, Rousseau o, rara vez, su amigo Paine, críticas que parecen confundir a sus comentaristas modernos mucho más que al primer gran estudioso de la obra blakeana, Swinburne, cuya segunda edición de *William Blake. A Critical Essay.* finalizaba su prefacio con estos párrafos excepcionales:

"La vena de aguda razón latente en la excéntrica y peculiar inteligencia de Blake no ha sido nunca adecuadamente reconocida o percibida. Blake criticó a Voltaire (…) pero estableció la verdad más grande y profunda que se haya dicho sobre él cuando afirmó, de acuerdo con su costumbre, que Voltaire le había comentado en una visión: <Blasfemé del Hijo del Hombre, y ello me será perdonado; pero mis enemigos blasfemaron en mí del Espíritu Santo, y no les será perdonado>. Acusó de lo mismo a Rousseau, con quien tenía más en común que con cualquier otro talento contemporáneo. Mas para igualar la audacia antiteísta de la apasionada teantropía (*theantropy*) de Blake debemos volvernos, desde aquellos tibios heréticos, al mismísimo Diderot. El antiteísmo, la oposición a la idea del Dios hacedor del hombre y adorado por el hombre, podía difíclmente encontrar más audaz o cabal expresión que este memorable pasaje de '*Una fantasía memorable*':

'*El culto a Dios es honrar sus dones en otros hombres, cada cual de acuerdo a su genio, y amar más a los más grandes hombres. Los que envidian o calumnian a los grandes hombres odian a Dios, pues no hay otro Dios*'*

Un materialista convencido como Diderot no es un antagonista más fiero o ferviente de todas las religiones edificadas sobre credos y fundamentadas sobre sacramentos que un irracionalista imaginativo como Blake."[115]

Debo decir que mi lectura de este pasaje, ya bien avanzada esta Tesis, supuso una auténtica sorpresa, no sólo por la coincidencia con muchas de mis interpretaciones, entre ellas el antiteísmo radical de Blake, sino porque incluso los términos que me había permitido acuñar para definir la postura religiosa blakeana, bien *antropoteísmo* o *antropanteísmo*, resultaban haber sido preestablecidos por Swinburne en forma de "theantropy". Lo verdaderamente sorprendente, no obstante, es constatar que la advertencia realizada por Swinburne en 1906 acerca de que el papel de la razón en Blake "no ha sido adecuadamente reconocido" continúa siendo válida para gran parte de la actual Blake Industry, pues incluso autores con una visión protomarxista de Blake como Minna Doskow[116] siguen preguntándose por qué aquél "criticó" a liberales como Voltaire o Rousseau. A fin de responder a esta cuestión, lo primero que debe señalarse es que Blake no atacó indiscriminadamente a estos autores. En *The French Revolution* (1791), por ejemplo, ambos aparecen como fuerzas impulsoras de la revolución y la expulsión del oscurantismo clerical, arrojando a los clérigos "*fuera de las abadías (...) expulsados por la ardiente nube de Voltaire, y el tormentoso pedrisco de Rousseau*"[117]; y, como preludio a sus anotaciones a Reynolds, Blake copió sobre el Índice la siguiente cita en francés de Voltaire: "*On peut dire que la Pape Leon Xme en encourageant les Etudes donna les armes contre lui-meme. J'ai oui dire a un Seigneur Anglais qu'il avait vu une Lettre du Seigneur Polus, ou de La Pole, depuis Cardinal, a ce Pape; dans laquelle, en le felicitant sur ce qu'il etendait le progres de Science en Europe, il l'avertissait qu'il etait dangereux de rendre les hommes trop Savans-- VOLTAIRE Moeurs de[s] Nation[s], Tome 4*",

* *Marriage*, 22-23; **Erdman**, 43: "*The worship of God is. Honouring his gifts in other men each according to his genius. and loving the greatest men best, those who envy or calumniate great men hate God, for there is no other God.*"

acompañada por esta observación: "*¡Oh ingleses! ¿Por qué mantenéis aún la necia opinión de estos Cardenales?*"[118]. Pero es más: en 1798, como se recordará, Blake condenaba las críticas del obispo Watson a *The Age of Reason* de Paine, considerando a éste último, pese a su incapacidad para comprender la identificación entre la humanidad y el Genio Poético, un "*mejor cristiano que el obispo*"; y afirmaba explícitamente que la actividad de Paine estaba inspirada por el Espíritu Santo, en términos prácticamente similares –"*aquél que habla contra el Hijo del Hombre será perdonado, que el obispo pruebe que no ha hablado contra el Espíritu Santo, que en Paine se enfrenta a la Cristiandad como en Jesús se enfrentó a los judíos*" (v. nota III.76)- a los que en 1826, como recoge Swinburne, aplicaría a Voltaire en conversación con Crabb Robinson[119]. Pues bien, aunque Swinburne no parece haber reparado en ello, su cita del *Marriage*, atribuida allí por Blake a uno de sus rebeldes diablos, es repetida y ampliada de manera extremadamente significativa por el poeta-profeta Los en las láminas finales de *Jerusalem*, en un pasaje que precede a su exhortación antinomiana a rechazar todo símbolo de adoración:

> "*Ve, diles que el culto a Dios es honrar sus dones*
> *en otros hombres, y amar más a los más grandes hombres, cada uno*
> *de acuerdo a su Genio, que es el Espíritu Santo en el Hombre; no hay otro Dios*
> *que el Dios que es la fuente intelectual de la Humanidad*."[120]

Es decir: Espíritu Santo, Intelecto, Hombre y Dios, como tantas veces repetiría Blake, son una misma cosa, el Hombre Universal de Imaginación; y tanto Paine como Voltaire, pese a sus posibles errores y sus no menos notables diferencias políticas, eran considerados por Blake como defensores de ese Intelecto, frente a "*sus enemigos*", el clero y la aristocracia conservadora. Cabe preguntarse, entonces, dado que parece haber continuado manteniendo esta opinión en fecha tan tardía como 1826, por qué atacó con dureza en reiteradas ocasiones a Voltaire y Rousseau. Su motivación fundamental, a mi entender, se halla implícita en las citas de dichos autores que encabezan este apartado: porque ambos reducían al hombre a pura racionalidad mecánica, enfatizando el control de las pasiones por medio de la razón y negando los poderes de la Imaginación y el Deseo. A fin de aclarar esta cuestión, cabe señalar que Blake comparó en reiteradas ocasiones tanto a Bacon, Locke y Newton como a Voltaire

–admirador incondicional de los anteriores[121]- y Rousseau con el atomismo griego, y no dudó en llamar "*ateos*" tanto a Epicuro como a los modernos teístas y deístas:

"*He aquí una clara confesión de que (*Reynolds*) piensa que la Mente y la Imaginación no se elevan sobre la Naturaleza mortal y perecedera. Tal es el objeto de la filosofía epicúrea y newtoniana, y es Ateísmo.*"[122]

No es extraño, a la luz de esta afirmación, que Crabb Robinson no supiera ubicar en doctrina filosófica alguna a Blake, ni que se desesperara cuando éste, a su parecer indiscriminadamente, llamaba ateos por igual a Epicuro, Dante, Milton, Newton, Locke, Voltaire o el Dr. Johnson. Pues lo que Crabb Robinson no comprendía es que para Blake *ateo* era todo aquél que "*humillaba al hombre*": bien sometiéndolo al azar de una materia ciega, cual Epicuro; bien a los designios de un Dios Creador y Trascendente que había establecido leyes inmutables, ya se tuviera de éste una concepción teísta providencialista, como Newton y Locke, o deísta en el sentido expresado por Voltaire al afirmar que "Dios ha ordenado una vez, y el universo obedece siempre"[123]. Tanto unos como otros, en suma, negaban la infinitud humana en nombre de una entidad abstracta que para Blake no debería ser sino "*sirviente del hombre*", pues no era al cabo sino su propia creación, y convertían al hombre en un *átomo*, separado de la naturaleza y determinado por ella.

Blake se sentía mucho más cercano en el ámbito ideológico a Voltaire, Rousseau y Paine –quienes no obstante, diferían entre sí más de lo que suele creerse en su ideario político- de lo que podía estarlo de Newton y Locke; pero consideraba que aquéllos, por su errada aceptación de la abstracción racionalista, habían extraviado el camino de la auténtica liberación. Si en Locke y Newton –sobre todo en el segundo- Blake veía un error "*sublime*", en el racionalismo deísta admiraba su crítica del dogmatismo religioso y la opresión clasista, "*inspirada por el Espíritu Santo*" –en otros términos, el divino intelecto humano-, pero deploraba su inconsciente repetición de los errores urizénicos. Aspectos ambos que pudo encontrar, por ejemplo, en *El contrato social* rousseuniano, cuya defensa de la soberanía popular y acerba crítica del cristianismo ortodoxo no podía por menos que compartir, pero ante cuyo elogio de la censura en nombre de la moralidad –"la censura puede ser útil para conservar las buenas costumbres

(...) impidiendo que las opiniones se corrompan, conservando su rectitud mediante prudentes aplicaciones, y a veces hasta fijándolas cuando todavía son indecisas"[124]-, y su defensa de la imposición de la religión civil por el Estado, que implicaba el destierro "no como impío, sino como insociable" de quien no aceptara sus dogmas "enunciados con precisión, sin explicaciones ni comentarios, (...) la existencia de la divinidad poderosa, inteligente, bienhechora, previsora y providente, la vida futura, la bienaventuranza de los justos, el castigo de los malos, la santidad del contrato social y de las leyes"[125], debió sentirse auténticamente indignado. Aunque mucho más lo estaría, sin duda, al encontrar en las *Cartas filosóficas* de Voltaire, publicadas por primera vez en inglés en 1733, no sólo una continua pleitesía a las doctrinas de Bacon, Newton y Locke, sino un desorbitado elogio del parlamentarismo británico, "en el que los señores son grandes sin insolencia y sin vasallos y en el que el pueblo comparte el gobierno sin confusión"[126]; elogio que, por mucho que lo juzguemos encaminado a resaltar indirectamente la opresión absolutista en Francia, resultaba desde la perspectiva de los radicales ingleses casi un insulto, agravado por la descripción de la oligárquica Cámara de los Comunes como un órgano de representación popular, o la increíble afirmación acerca de que en Inglaterra existían "muchos campesinos que tienen alrededor de doscientos mil francos de bienes"[127]. Tesis todas ellas, como mostramos en el Capítulo II, incongruentes con la realidad social inglesa, cuyo absolutismo aristocrático fue crudamente desvelado, entre otros, por Paine (v. Apartado II.2.4) y el propio Blake. Éste, por último, si bien se sintió evidentemente más afín a Paine que a ningún otro reformador social, ante las reiteradas consideraciones paineanas en *The Age of Reason* acerca de que "el verdadero deísta sólo posee una Deidad, y su religión consiste en contemplar el poder, sabiduría y benevolencia de la Deidad en sus obras, y en esforzarse por imitarlo en cada aspecto moral, científico y mecánico"[128], no pudo sino convencerse de que el deísmo reformista estaba totalmente equivocado en su adopción de tal vía "moral, científica y mecánica". Una moral que, en palabras de otra liberal como Mary Wollstonecraft, consistía en "someterse a la razón", pues ello no es sino "someterse a la naturaleza de las cosas, y al Dios que las creó, a fin de favorecer nuestro auténtico interés" (v.nota III.84).

Si Blake, por tanto, consideró a Voltaire y Rousseau como "*gélidos hijos del Tabernáculo femenino de Bacon, Newton y Locke*"[129] (en cuanto que el aspecto femenino del error urizénico encarnaba la falsa piedad y conmiseración), no fue por rechazar sus ideas políticas –que en todo caso

juzgaría limitadas en su alcance reformista- ni, como pretende la escuela trascendentalista, por su supuesto materialismo, sino por someterse al culto de la razón y, mediante una abstracta y racionalista "*religión natural*" conducente a principios similares a los del teísmo, negar la auténtica e infinita naturaleza humana. Blake, insistamos, no rechazaba el cuerpo, sino su reificación dualista, que tanto en teístas como deístas llevaba a la represión del "desorden" generado por el deseo y la sexualidad, con la única diferencia de que en los primeros dicha represión debía efectuarse en nombre de Dios y del Estado, mientras que en los segundos se tendía a promover, no sin ambigüedades, que esa "regulación" se llevara a cabo mediante la aprehensión individual de los principios racionales universales. Aspecto que nos conduce directamente a una de las cuestiones esenciales para la comprensión de la obra blakeana; su acerba crítica de los modelos educativos de su tiempo, encaminados desde una u otra perspectiva a la supresión de todos los aspectos instintivos y pasionales del niño.

V.1.2.3.2. Educación, racionalidad y ley moral.

Como ha podido apreciarse ya en diversos pasajes de su obra, uno de los aspectos fundamentales de la poesía blakeana –sobre el que incidiremos especialmente en nuestro análisis de las *Songs*- fue su intento de subvertir las concepciones educativas impuestas por las clases dominantes, pues consideraba la educación el eje vertebrador de la manipulación social. Dadas sus propias convicciones acerca de la naturaleza humana, es evidente que no podía por menos que denostar la perspectiva lockeana de que "el principio de toda virtud y excelencia yace en el poder de negarnos a nosotros mismos la satisfacción de nuestros propios deseos, cuando la razón no los autoriza"[130], así como la influencia ejercida por *Some Thoughts concerning Education* sobre los libros pedagógicos tradicionalistas de su tiempo. Aunque tendremos ocasión de ampliar este tema en el Cap. VI, la conexión entre las concepciones teológicas teístas, la jerarquización social y el sistema educativo de las *charity schools* resulta patente, por ejemplo, en el enorme éxito conocido en Estados Unidos por la edición conjunta de las *Evidences* de Addison y los escritos religiosos de Isaac Watts[131]. El mismo Isaac Watts cuyas *Divine Songs for Children*, parodiadas y subvertidas con indignación por William Blake –y décadas más tarde por el no menos feroz Lewis Carroll- fueron recomendadas y prologadas (1781) por el Dr. Johnson, quien, al igual que había elogiado la rectitud moral de Locke por "mencionar con aplauso en

su tratado sobre la Educación a una madre que azotó a a su hija ocho veces antes de someterla, pues, afirma, de haberse detenido en el séptimo acto de corrección su hija se habría perdido"[132], tampoco dudó en alabar a Watts por escribir "pequeños poemas sobre la devoción y los métodos de instrucción" y conciliar en su mente "la ortodoxia con la caridad" mientras elaboraba su "*Improvement of the Mind*, cuyos principios fundamentales se encuentran desde luego en la *Conduct of Understanding* de Locke, pero han sido ampliados y expandidos por Watts de manera que lo hacen merecedor de todo elogio por una obra en extremo útil e instructiva"[133]. Un proceso cuyo objeto esencial, como Locke estableciera reiteradamente, no era otro que "imprimir" (*to imprint*) en la mente del niño (del futuro *gentleman*, claro está, pues ya vimos que en el caso de los niños acogidos en las casas parroquiales recomendaba métodos de impresión más contundentes) determinados principios cívicos y morales, centrados casi siempre en el temor reverencial al Padre celestial y al padre terrenal: "Si deseas que permanezca temeroso de ti, imprímelo en él desde su infancia..." (...); "al hacer a tu hijo consciente de que depende de ti, y está en tu poder, has establecido tu autoridad; y manteniéndote inflexiblemente severo en tu trato hacia él cuando comete cualquier triquiñuela nociva que le has prohibido, especialmente la mentira, has impreso en su mente ese temor que resulta totalmente necesario" (...); "como fundamento de todo esto, debería imprimirse muy pronto en su mente una noción verdadera de Dios, como el Ser Supremo independiente, Autor y Hacedor de todas las cosas, de Quien recibimos todo nuestro bien, y todo nos da"[134]. La autoridad y el temor constituyen las constantes metodológicas del alabado reformismo pedagógico de Locke, cuyo consejo sobre la moderación de los castigos corporales parece basado más en una ponderada consideración de los beneficios de la "impresión psicológica" que en el rechazo al castigo en sí. Muestra significativa de ello es, amén del caso aducido por Johnson, la sutil hipocresía con que sugiere una forma de castigo capaz de resguardar la autoridad del padre al tiempo que refuerza en el niño la creencia en la jerarquización social: "Si se posee algun sirviente discreto y capacitado (...) considero mejor que el castigo provenga directamente de otras manos, aunque sea por orden del padre, que debería no obstante asistir a su ejecución, pues de esta forma la autoridad paterna queda preservada, y el resentimiento del niño se torna hacia las manos que infligen el castigo. Creo que un padre no debe azotar a su hijo excepto en caso de urgente necesidad, y como último remedio: en cuyo caso, quizá sea conveniente que el castigo sea tal que el muchacho no lo olvide fácilmente"[135].

Los principios de autoridad, temor y clasismo transmitidos por Locke a sus epígonos, en fin, constituyeron objeto de continua crítica y subversión en la obra blakeana. Y ello no sólo en sus demoledoras *Songs* y en sus libros proféticos, sino también, como ha señalado Michael Phillips, en su propia práctica como impresor: "Para una persona con la formación y creencias de Blake, la analogía entre la metáfora de Locke sobre la mente humana como *tabula rasa*, una página en blanco, y la plancha de cobre preparada para el grabado tradicional en *intaglio* habría resultado evidente. Su contrario, el grabado en relieve mediante la mordedura de la superficie de la plancha a fin de revelar desde su interior la poesía y el dibujo, habría sido apreciado de forma similar como una metáfora correspondiente a la existencia de ideas innatas, al despertar y ascenso a la vida de lo divino existente en el hombre"[136]. La observación de Phillips, aunque certera en lo esencial, peca no obstante de imprecisa en sus conclusiones. Pues si bien Blake defendió la existencia de un conocimiento innato en el hombre, tal conocimiento no era otro que el propio Genio Poético o Imaginación, y no un conjunto de ideas o conceptos prefijados e inmutables, a la manera platónica o cartesiana; y tal conocimiento, como tendremos ocasión de precisar en nuestro análisis de las *Songs*, no se basa en el rechazo de las realidades del mundo material, sino en asumirlo y restituirle su pérdida integridad, pues "*El entendimiento o pensamiento no es algo connatural al hombre, sino que se adquiere por medio del sufrimiento y el dolor, es decir, la Experiencia*"[137]. Lo divino del hombre es su capacidad para, como el propio Blake expresó de manera reiterada, asumir la mutabilidad inherente a su naturaleza, y crear visiones, formas y "*modelos intelectuales*" continuamente renovados. Por ello, no sólo la elección del grabado en relieve, sino también la continua reelaboración por el autor de sus propias obras, constituyeron expresiones concretas de su rechazo a los paradigmas ideológicos y estéticos de su tiempo: el adoctrinamiento infantil preconizado por Locke y sus seguidores, la imposición de modelos sistemáticos y generalizadores postulados por Reynolds y sus colegas del Literary Club y, por supuesto, el modelo mecánico de reproducción artística impuesto por el capitalismo mercantil.

Aunque Blake atacó duramente las visiones pedagógicas de Locke, Watts y sus acólitos, su mayor motivo de preocupación –y, a mi entender, según expondremos en los Capítulos VI y VII, una de las causas fundamentales que determinarían la creciente radicalidad conceptual de su arte- fue constatar que pensadores reformistas como Rousseau y Wollstonecraft se hubieran dejado seducir por una

"racionalidad" que, en su opinión, no podía sino conducir a la marginación de las energías instintivas y a la repetición, bajo formas en apariencia progresistas, de los mismos procesos represivos generadores del error urizénico. A este respecto, no cabe dudar de que ciertos aspectos del *Emilio* -cuya traducción al inglés en 1763 causó auténtica conmoción- debieron impresionar favorablemente a Blake, en particular su empeño en una educación no académica y su rechazo de los supuestos jerárquicos. Sin embargo, el continuo recurso a los principios de la percepción y la memoria, y en particular la insistencia rousseuniana en apoyar su concepción de la moral bien en la idea de un Dios personal –patente en la interpolación de la "*Profesión de fe del vicario saboyano*"-, bien en la sujeción de los instintos a la razón -"remontándonos al principio de las cosas, lo hemos sustraído al imperio de los sentidos; era sencillo elevarse del estudio de la naturaleza a la búsqueda de su Autor"[138]-, no pudieron sino convencer a Blake de que tales principios pedagógicos, aunque sustentados en fundamentos éticos y políticos afines a sus propias convicciones, conducirían necesariamente a una repetición de "*the same dull round*". A fin de no extendernos en demasía sobre este punto, bastará señalar diversos pasajes del texto de Rousseau que enfatizan lo que Blake, de acuerdo con la terminología desarrollada en el *Marriage*, no podía considerar sino una visión "*angélica*" del sexo, donde, en nombre de los valores de la castidad y la procreación, todo deseo y placer se consideran literalmente "impuros" y causa de "perdición": "Emilio… se honra con hacerse hombre y someterse al yugo de la razón naciente… la edad del razonamiento (…). Así es como le hago ganar tiempo doblemente, retardando en provecho de la razón el progreso de la naturaleza (…). Por fin llega el verdadero momento de la naturaleza, es preciso que llegue. Puesto que es menester que el hombre muera, es menester que se reproduzca para que la especie dure y se conserve el orden del mundo (…). Sobre las razones anteriomente expuestas, estimo que por los medios que he propuesto y otros semejantes, puede alargarse por lo menos hasta los veinte años la ignorancia de deseos y la pureza de los sentidos; tan cierto es esto que, entre los germanos, un joven que perdía su virginidad antes de esa edad quedaba difamado, y los autores atribuyen con razón a la continencia de esos pueblos durante su juventud el vigor de sus constitución y la multitud de sus hijos. (…) el padre de Montaigne, hombre no menos escrupuloso y verdadero que fuerte y bien constituido, juraba haberse casado virgen a los treinta y tres años, y puede verse en los escritos del hijo el vigor y la alegría que conservaba el padre con más de sesenta años (…). Emilio ha permanecido hasta ahora, gracias a mis cuidados, en su primitiva inocencia, y veo esa feliz época a punto de terminar. Rodeado de peligros cada vez mayores

(…) a la primera ocasión, que no tardará en nacer, seguirá el ciego instinto de sus sentidos: puede apostarse mil contra uno a que se perderá"[139].

No creo que pueda caber duda, a la luz de estas tesis rousseunianas, de que la represión del cuerpo, principio inviolable del código mosaico-mecanicista que Blake consideraba un error fundamental de "*todos los códigos sagrados*", no había sido bajo ningún concepto superada por el pensador ginebrino. Y lo mismo cabe decir de Mary Wollstonecraft, cuyo Prefacio a *Original Stories* en la edición ilustrada por Blake resulta clarificador por su expreso propósito de "fijar" (*to fix*) en la mente infantil, por medio de una estricta disciplina, principios morales no muy diferentes, en lo que a la conducta individual se refiere, de los "impresos" según el método lockeano: "Estos relatos y conversaciones se adaptan al estado actual de la sociedad, que obliga a la autora a intentar remediar, por medio de la razón, aquellos defectos que nunca deberían haber arraigado en la mente infantil. Los buenos hábitos, imperceptiblemente fijados, son con mucho preferibles a los preceptos de la razón…"[140]. Principios que, en forma asimismo muy semejante a lo arguido por Rousseau en su "*Profesión de fe*", Wollstonecraft consideraba debían fundamentarse sobre una forma interiorizada de tolerancia cristiana, o, en otros términos, sobre esa equívoca "*religión natural*" detestada por Blake: "Resulta obvio que el desarrollo de la razón tiende a establecer (*fix*) los principios de la verdad y la humanidad sobre sobre una base firme y sencilla: y a convertir la religión en un principio rector y vigorizante de la atención, en lugar de una mera atención a las formas. Los sistemas de teología pueden resultar complicados; pero cuando se presenta de forma clara el carácter del Ser Supremo, y se le reconoce como el Padre Universal, Autor y Origen del Bien, resulta posible conducir a un niño a la comprensión de que la dignidad y la felicidad sólo pueden basarse en Su imitación. Y esta convicción debe arraigar en él, y constituir el fundamento de todos los deberes que se le inculquen"[141]. Dada la expresión empleada por Wollstonecraft, "should be twisted into", en fin, parece evidente que Blake no aludía exclusivamente a Locke o a Watts cuando, en su extraordinario poema de Experiencia "*The Human Abstract*", afirmaba que el Árbol del Misterio "*crece en el cerebro humano*", un cerebro humano que, nos dirá en *The Book of Urizen*, se asemeja a la Red de la Religion urizénica y su falso código moral en tener:

"*So twisted the cords, & so knotted/*

The meshes: twisted like to the human brain."* [142]

En nuestro análisis posterior de *Visions of the Daughters of Albion* y las *Songs* tendremos ocasión de tratar con mayor detenimiento el alcance de la crítica blakeana a Rousseau y, más específicamente, a *Original Stories*, de cuyo conocimiento detallado por Blake podemos tener una razonable seguridad dada su condición de ilustrador de la segunda edición. En todo caso, aun cuando quizá sea exagerado juzgar, como Geoffrey Summerfield en su estudio sobre la literatura infantil inglesa del siglo XVIII, que *Original Stories* "posee firmes derechos a ser considerado el más siniestro, desagradable y sobreprotector libro para niños jamás publicado"[143], lo cierto es que, pese a algunos apuntes establecidos por Wollstonecraft en el texto acerca de la igualdad básica de los seres humanos, su objetivo fundamental parece ser inserir en las anonadadas pupilas de Mrs. Mason un auténtico evangelio racional de represión de todo deseo e instinto; una represión que, si era predicada por Locke o Burke en aras del mantenimiento de la jerarquización social, se proclama aquí en nombre de una presunto salud mental y corporal, punto de vista que, por mucho que comprendamos las circunstancias de la autora y la época, sólo cabe tildar de castrador.

Como cabe apreciar, en fin, los textos pedagógicos de teístas conservadores convencidos como Locke y Watts y los de reformadores cual Rousseau y Wollstonecraft compartían el propósito de "imprimir" o "fijar" rígidos principios morales en sus pupilos, y sus diferencias radican exclusivamente en el cambio de perspectiva adoptado por los segundos, una perspectiva desde la cual, en palabras de Saree Makdisi, "la libertad es aquella condición por la que pasamos de la regulación externa a la regulación interna, una condición en la cual nuestros deseos creativos permanecen guardados bajo el estricto control de nuestra razón, de manera que la virtud puede ser entendida como <la conquista de la pasión por la razón>"[144]. Si toda propuesta de cambio social se define por el modelo educativo que propugna, no puede extrañar que Blake, aun sin llegar nunca a la virulencia empleada contra adalides del conservadurismo político y estético de la talla de Johnson, Burke y Reynolds, sometiera a una dura crítica los supuestos ideológicos y pedagógicos de la "religión natural" y el racionalismo deístas, que, como ha señalado José

* *"Tan entrelazadas las cuerdas y anudadas/ las mallas, como intrincado es el cerebro humano."*

María Ripalda, implicaban una "educación divina del género humano" sustentada en "el apoyo teológico del progresismo ilustrado"[145], y, al cabo, conducían a juicio de Blake a la reproducción, bajo diferentes supuestos, del modelo ontológico y social preconizado por Newton y Locke. Ni es de extrañar que, dada la continua referencia de los deístas al modelo ético preconizado por supuestas formas "racionales" de religiosidad, Blake estableciera una clara relación de continuidad entre el falsario cristianismo cobijado bajo el "*árbol del Bien y del Mal*" y el reduccionismo moral de aquéllos :

"*Muchos de los que se declaran deístas en otras circunstancias habrían sido cristianos (…) el bribón que se convierte al Deísmo y el bribón que se convierte al Cristianismo continúa siendo un bribón..*"[146]

V.1.2.3.3. De átomos y hombres.

"*Ver un mundo en un grano de arena*
y un cielo en una flor silvestre.
Contener el infinito en la palma de tu mano
y la eternidad en una hora."

William Blake, "*Auguries of Innocence*" (h. 1807)[147].

Lo que Blake critica por igual al teísmo y al deísmo, por mucho que las concepciones políticas de sus representantes más destacados pudieran diferir, es su común minimización del ser humano, reducido "a constituir una unidad independiente y aislada en un mundo de unidades independientes aisladas: el universo objetivizado y atomizado de Bacon, Newton y Locke, donde el hombre, más que verse a sí mismo reflejado en la Naturaleza, o considerarse capaz de modelarla por medio de su percepción, imaginación, o acción, percibe dicha naturaleza como algo independiente de él, sobre lo que no puede ejercer otra acción que responder a lo previamente dado"[148]. Frente a este universo deshumanizado, la visión imaginativa de Blake pretende ser un vehículo transformador de la percepción humana, ya que es la propia humanidad quien se ha cerrado a sí misma las puertas de esa percepción al rechazar su Imaginación y su Deseo, y se ha rebajado a sí misma aceptándose, según proclamara

Voltaire, como una especie formada por "débiles criaturas perdidas en la inmensidad e imperceptibles al resto del universo (…) los átomos llamados hombres".

En su lucha por proporcionar a esa humanidad los medios para recuperar su perdida libertad, Blake no puede recurrir sino a su propio genio creativo, pues, dada su convicción de que "*el pensamiento es acto*"[149] y de que la ***Biblia***, Dante o Milton fueron capaces de erigir e imponer "artísticamente" una visión del mundo reafirmada por la física newtoniana, no duda tampoco de que su nueva y antiautoritaria concepción de la profecía y el mito podrían llegar a ejercer un papel liberador de similar alcance sobre la mente humana. Lo que pretende, por tanto, es que quienes han aceptado reducirse a "*átomos*" vuelvan, mediante el ejercicio del Genio Poético latente en todo ser humano, a reconocerse como "*hombres*", dueños de su destino y capaces de conformar su propia e infinita realidad. Frente a monoteísmo, deísmo y materialismo mecanicista, pues, que desde diferentes perspectivas coincidian en la reificación de la naturaleza humana, Blake va a optar por la humanización del universo y la divinización de lo humano.

A fin de llevar a cabo tan ambiciosos propósitos, claro está, el primer objetivo de Blake será derrumbar la visión elaborada por el mecanicismo newtoniano, y para ello empleará una simbología donde la "opacidad" del átomo, representado a menudo por el grano de arena, se contrapone al carácter translúcido de la visión imaginativa. Uno de los primeros ejemplos de este uso se encuentra en uno de los poemas que mayores malinterpretaciones han generado acerca del pensamiento blakeano, conservado en el ***Notebook***, donde las figuras de Rousseau y Voltaire son identificadas expresamente con la visión atomística de Demócrito y Newton:

"*¡Burlaos, burlaos, Voltaire, Rousseau!*
¡Burlaos, pues vana es vuestra burla!
Arrojáis arena contra el viento
y el viento la trae de vuelta.

Y cada grano deviene una gema
reflejada en rayos divinos.

En su retorno ciegan el ojo burlón
mas en las sendas de Israel brillan.

Los Átomos de Demócrito,
las Partículas de luz de Newton,
son arena sobre la ribera del Mar Rojo
donde las tiendas de Israel radiantes fulgen."[150]

Como no podía ser menos, este texto ha sido a menudo interpretado como una confirmación del "trascendentalismo" blakeano y su rechazo del materialismo en favor del Dios mosaico, obviando el hecho de que tal Dios no aparece aquí en absoluto mencionado, mientras que la referencia a Israel sólo adquiere sentido en el contexto de la concepción "poética" de la ***Biblia*** propia de toda la obra blakeana. De hecho, cual ha mostrado perspicazmente Donald Ault[151], este breve pasaje, con su transición del mero "reflejo" al "fulgor", implica una completa crítica de la reelaboración del atomismo griego llevada a cabo por la teoría óptica newtoniana, y establece los fundamentos de una imaginería que Blake desarrollará consistentemente en sus profecías tardías: la idea de que el entramado ideológico conformado por la física newtoniana y la moralidad cristiana ha transformado a los individuos, los "*pequeños detalles*" o "*minute particulars*" (pues, recordémoslo, "*every Particular is a Man*"), en granos de arena incapaces de comunicarse entre sí o percibir otra cosa que su propia opacidad:

"*¡Precipicios y rocas de Albión! Cuevas de soledad y umbría desesperación,*
vieron a cada pequeño detalle de Albión escarnecido y asesinado.
(…)
Y vieron los pequeños detalles, las joyas de Albión, arrojados
como perros de calles y patios, cual apestados.
Todas las Formas Universales devinieron estériles montañas de Virtud
Moral; y cada pequeño detalle se endureció y tornó grano de arena."[152]

En su estado original, cada individuo o "*minute particular*" es translúcido y abierto a la eternidad, pues, apunta Ault, "el símbolo del aspecto dinámico de Eternidad es una continua expansión y translucidez, lo que confluye con su doctrina de que en esa eternidad todo brilla con su propia luz interior"[153]: "*todo cuanto hay en Eternidad es translúcido*"[154]. Por el contrario, el individuo/átomo de Locke y Newton –y por ende de Voltaire y Rousseau- es compacto y opaco, y sólo puede reflejar la luz exterior, una luz que, en el imaginario metafórico de todos estos pensadores, proviene directamente del Gran Autor y Diseñador del Universo, cuyas leyes inmutables pueden discernirse ya sea en la Revelación o, en el caso de los autores deístas, en el libro de la Religión Natural. La gran "*tarea*" concebida por Blake, por tanto, no puede ser otra que intentar devolver a cada individuo esa luz natural; una luz que, a diferencia de la pasiva "*inner light*" instilada por un Dios trascendente en cuáqueros, moravos o muggletonianos, no posee otra fuente que la propia divina Imaginación Humana:

"*(…) ¡No descansaré de mi gran labor!*
Abrir los mundos eternos, abrir los ojos inmortales
del Hombre a los Mundos del Pensamiento en su interior; a la Eternidad
siempre expandiéndose en el seno de Dios, la Imaginación Humana."[155]

A fin de abordar este empeño, Blake deberá devolver a la naturaleza humana su carácter unitario, lo que implica reintegrar dentro de la visión imaginativa aquellos dos aspectos rechazados por la abstracción racionalista: las pasiones y la imaginación creadora. Como hemos venido señalando, tal labor será emprendida por el poeta esencialmente a partir de *The Four Zoas*, cuyos fragmentos tardíos apuntan ya la necesidad de "abrir" perceptivamente las fronteras de espacio y tiempo por medio de la percepción imaginativa, encarnada en este caso por Eno, una de las "*hijas de Beulah*":

"*Entonces Eno, hija de Beulah, tomó un momento de Tiempo,*
(…)
tomó también un átomo de Espacio y lo abrió desde su centro
al infinito, y lo ornó con arte portentoso."[156]

La culminación creativa de este proceso, sin embargo, sólo tendrá lugar en la extraordinaria visión de *Milton*, donde, como expondremos en el Apartado VII.4.1, toda la acción del poema se despliega "holográficamente" –según acertada expresión de su traductor al castellano Bel Atreides- en torno a un único momento, cuyo carácter decidamente vitalista y humano resulta ejemplificado por el canto de la alondra y la "*pulsación de una arteria*":

"*Pues en este período se lleva a cabo el trabajo del Poeta; y todos los grandes*
Eventos del Tiempo se despliegan y son concebidos en tal período,
menor que un momento: la pulsación de una arteria."[157]

Sobre la base aportada por *Milton*, Blake desarrollará en *Jerusalem* su visión de la regeneración colectiva de los *minute particulars*, que deberá llevarse a cabo mediante la apertura de la Visión Imaginativa al diálogo y la expresión libre del deseo. Un deseo cuya representación en la obra blakeana, pese a ciertas controversias generadas en torno al papel conferido en ella a la sexualidad de la mujer –originadas a menudo, según tendremos ocasión de precisar en el Apartado VI.2.2 al analizar *Visions of the Daughters of Albion*, en la atribución al autor de los "discursos" de sus personajes a despecho de su deliberado perspectivismo-, destaca poderosamente, en palabras de Helen Bruder, por "construir una figura de la femineidad centrada en la noción de disidencia" y poner en labios de sus "protagonistas femeninas" la crítica a "la legitimidad del patriarcado", mediante "el cuestionamiento explícito de su justicia" y el rechazo a principios tradicionalistas tales como "la función protectora de la familia" o "el recurso al gran patriarca celestial, promulgador de las relaciones sexuales de la humanidadad"[158]. A este respecto, sería absurdo, según han apuntado la propia Bruder y David Aers, pretender que Blake no cediera en ocasiones al influjo de la ideología sexista de su tiempo. Sin embargo, su postura huyó siempre del dogmatismo, pues "todo es flujo y conflicto, todo es debate y discusión, todo está abierto a la confrontación y el cambio en el universo sexual de Blake"[159]; circunstancia aún más notable en el marco de la misoginia rampante de la época –véase Rousseau, o el rechazo al sufragio femenino en las revoluciones americana y francesa- y del repudio a la sexualidad latente incluso en protofeministas como Wollstonecraft[160]. Aun cuando no podemos entrar en detalle en esta cuestión, es significativo, en cualquier caso, que la argumentación más apasionada en su obra a favor del amor libre

fuera otorgada por Blake precisamente a la protagonista de *Visions*, la joven Oothoon, y que en *Jerusalem*, donde la concepción blakeana del sexo quedó reflejada en términos expresamente opuestos a la tradicional imaginería fálica –"*cada Pequeño Detalle es Sagrado:/ cada abrazo plena fusión, de la cabeza a los pies,/ y no un pomposo Sumo Sacerdote penetrando por una puerta secreta*"[161]-, el autor recuperara la figura de Oothoon para expresar la necesaria identificación del placer y la pasión con la Visión Imaginativa:

> "*Hay un grano de arena en Lambeth que Satán no puede encontrar,*
> *ni pueden sus vigilantes espectros; es translúcido, y posee muchos ángulos.*
> *Mas aquel que lo encuentre hallará el palacio de Oothoon, pues en su interior,*
> *abriéndose a Beulah, cada ángulo es un cielo de amor.*"[162]

Recuperar la humanidad, en definitiva, implica recuperar el valor de aceptar las delicias y dolores de nuestro propio deseo infinito, pues "*lo que se denomina vicios en el mundo natural, son las más altas sublimidades en el mundo espiritual*"[163]. Una vez más, debemos recordar que en la visión blakeana no existe "estado final" extático alguno. Imaginación y Deseo son por sí insaciables: y toda concepción de la naturaleza humana que deje ambas capacidades de lado, como lo hace el racionalismo atomista, supone una degradación de la humanidad, acompañada inevitablemente de la opresión social.

Todo ello no significa que Blake deba considerarse meramente el portador de una teoría emocional, sino que su empeño consiste en mostrar imaginativamente que la verdadera ciencia y el verdadero arte, si han de ser humanos, deben reintegrar en el Intelecto todo aquello que es propio del hombre, del "*minute particular*" humillado y degradado por las abstracciones ideológicas y economicistas. Por ello Blake, sabedor de que "*los tesoros del Cielo no son negaciones de la Pasión, sino realidades del Intelecto del que todas las pasiones emanan*"[164] y de que toda realidad irradia de "*los eternos nacimientos del Intelecto a partir de la Divina Humanidad*"[165], culminará su primera gran tentativa profética, *The Four Zoas*, proclamando que, con el advenimiento de la "*guerra intelectual*" y la derrota de la "*guerra de las espadas*", por fin "*las oscuras Religiones desaparecen, y la dulce Ciencia reina*"[166]; y en su postrera *Jerusalem* reiterará una vez más que "*El Estado Primordial del Hombre era Sabiduría, Arte y Ciencia*"[167].

Ahora bien, para recuperar tal estado –o, en otros términos, para recuperar la esencia regenerativa, cambiante y abierta del ser humano-, será preciso elaborar una nueva visión del arte y la ciencia, basada en la violación de la linealidad temporal, el empleo del perspectivismo y el cuidado de los "*minute particulars*", sobre la que reposará la radical transformación blakeana de los postulados estéticos de su tiempo. Para comprender mejor este aspecto, será necesario analizar someramente en el siguiente apartado la noción blakeana de Eternidad, cuya acuciante temporalidad es a menudo olvidada en nombre de un supuesto arrobamiento místico que en ninguna parte de su obra aparece. Pues para Blake enfrentarse a la reificación mecanicista no sólo supone acceder a una concepción más amplia de la realidad que nos permita superar "*la visión simple y el sueño de Newton*"[168], sino también demoler los principios sobre cuyas bases se erige el patíbulo de Tyburn, "*Albions fatal tree*". Enfrentarse, en suma, a "*la filosofía epicúrea y atea del Árbol de Albión*"[169], no para honrar a ningún Dios trascendente y vengativo, sino para devolver su divinidad cotidiana a los humillados granos de arena:

"*Dios se aparece, y Dios es Luz,*
para las pobres almas que habitan en la noche.
Mas una Forma Humana muestra
a aquellos que habitan en el reino del día."[170]

V.2. EL HOMBRE ETERNO DE IMAGINACIÓN.

"*Mas no hay límite de expansión, ni límite de translucidez,*
en el seno del Hombre por siempre, de eternidad a eternidad."

William Blake, *Jerusalem*[171].

V.2.1. Eternidad y renovación.

Según hemos venido señalando, uno de los errores más nocivos para la cabal interpretación de la obra blakeana ha sido el empeño en concebir su obra como expresión de la búsqueda de un éxtasis místico y aniquilador, donde toda actividad excepto la contemplación beatífica quedaría abolida. Tal concepción, dominante aún hoy en autores como Spector, Ackroyd, y no pocos traductores de la obra

blakeana al castellano, aparece expresada con nitidez por Foster Damon en su intento de diferenciar los estados de Eternidad y Edén: "Edén tiene rasgos de Eternidad, pero se distingue de ésta en que también presenta aspectos de este mundo. Tiene estaciones, los hombres trabajan en sus tareas agrícolas durante el invierno (…). Hay matrimonios, las Emanaciones trabajan en sus telares, y se unen a sus esposos en las fiestas nocturnas. Su vida social sería imposible en el Éxtasis Místico"[172]. Curiosamente, Foster Damon no parece preocuparse ante la contradicción existente entre tal concepción extática de la eternidad blakeana y su propia afirmación posterior de que ésta contituye "un lugar de gran actividad", donde los hombres se entregan a "la caza de Ideas y la guerra mental entre ellos"[173]; alusión esta última, por cierto, donde, quizá en un imposible intento de conjugar estatismo y actividad, el crítico transforma la concepción dinámica de Eternidad por Blake como escenario de la "*lucha mental*", el diálogo "*de Hombre a Hombre*" y la creación incesante de nuevas "*visiones*", en una supuesta "cacería de Ideas" que pretende corroborar su visión platónica del artista. A este respecto, en el capítulo precedente señalamos la carencia de bases textuales sobre las que se sostiene el pretendido platonismo de Blake. El apriorismo de esta interpretación sería destacado ya en 1968 por otro eminente blakeano y antiguo defensor de las tesis trascendentalistas, Hazard Adams, que un alarde de honestidad intelectual señalaba en su prefacio a una nueva edición de *Blake and Yeats* (publicado originalmente en 1955) haber interpretado mal en dicha obra la eternidad blakeana al concebirla como "una platónica realidad intemporal, donde los célebres contrarios blakeanos se resuelven o trascienden", lo que consideraba ahora "un error", pues, apunta, basta leer con atención los textos blakeanos para constatar que "hay <*war and hunting in heaven*> (…). Blake concibe la realidad última como creatividad última, actividad más que estasis. En vez de habitar *en* el tiempo, el hombre hace fluir el tiempo"[174].

En relidad, tanto Damon como Adams citan con bastante libertad a Blake, ya que el pasaje al que aluden, repetido con ligeras variantes en *Milton* y *Jerusalem*, no menciona ni las Ideas platónicas ni el Cielo (*heaven*), sino que describe la degradación del mundo urizénico, donde:

> "*las dos fuentes de la Vida en Eternidad, la Caza y la Guerra,*
> *han devenido fuentes de amarga y oscura Muerte, y del corrosivo Infierno.*"[175]

La nueva lectura de Adams, en cualquier caso, perfila con acierto los elementos fundamentales del concepto blakeano de Eternidad: la lucha de Blake "no es con el tiempo (...) sino con la mente urizénica que limita el tiempo a su medida lineal y niega la existencia del tiempo vivido. En el apocalipsis de Blake (...) las cosas progresan en una prolífica contradicción"; y su concepto de armonía "no es el de una armonía estática, sino una armonía basada en la oposición de contrarios, semejante a las tensiones existentes en la obra de arte"[176]. Esta tesis sería sintetizada con su habitual maestría por Czeslav Milosz al señalar que la obra de Blake, marcada por la reivindicación del deseo y la creatividad sin trabas, constituye "la búsqueda total de una unión de opuestos, no con el objetivo de lograr su resolución (en cuyo caso ¿cómo podría existir un cielo de <cacerías intelectuales>?), sino de tranferir su oposición a un ámbito más elevado"[177].

No deja de resultar sorprendente que esta concepción dinámica de la eternidad haya resultado evidente a escritores como Milosz y Joyce y sea rechazada aún hoy por buena parte de la crítica blakeana. Se recurre en este sentido, por ejemplo, con objeto de apuntalar la tesis de la atemporalidad, a la descontextualización de expresiones como la invocación de Urizen en *The Four Zoas*: "*Gritó:¡Los tiempos han finalizado!, y exultó y despertó a la alegría*"[178]; mas, independientemente de que ese "*despertar a la alegría*" por Urizen tras su reintegración a la unidad perdida cuadra poco con la supuesta aniquilación extática defendida por las tesis trascendentalistas, el hecho de que Blake usara exactamente la misma expresión en *America* para anunciar el fin de la dominación colonial –"*Los tiempos han finalizado, las sombras pasan y la mañana comienza a despuntar*"[179]-, resulta clarificador de que, acorde con el contexto de dicha exclamación en *The Four Zoas*, a lo que se alude en ella no es a un metafísico "fin del tiempo", sino al fin del período histórico de "*seis mil años*" regido por el dominio e imposición de las abstracciones racionales y la consiguiente opresión social.

La suposición de que Blake concibiera la eternidad como "cesación" del tiempo es, de hecho, absolutamente contradictoria con sus continuas vinculaciones entre ambos, desde la temprana afirmación en *The Marriage* acerca de que "*La Eternidad ama los frutos del tiempo*" a la reivindicación permanente en sus profecías del "*Día eterno*" ("*Eternal day*"). Esta última expresión, apuntada ya en *Europe* y *The*

Four Zoas, puede considerarse definitoria del concepto de Eternidad postulado poéticamente en *Jerusalem*, donde primero se exhorta a:

"*despertar a los prisioneros de la muerte, reintegrar a Albión*
junto a Luvah a la luz eterna, en su día eterno"[180]

y, en plena culminación de la regeneración colectiva final, se anuncia la consecución de dicha labor:

"*Despierta y cubre todas las Naciones, como en tiempos antiguos.*
Pues, ¡mira! La noche de la Muerte ha pasado, y el Día Eterno
aparece sobre nuestra colinas. ¡Despierta, Jerusalén, y ven!"[181]

La vinculación blakeana entre el "*fin de los tiempos*" y el advenimiento del "*Día Eterno*" [182], en suma, nos remite a la necesidad de quebrar la concepción newtoniana del tiempo y el espacio, estrechamente ligada al capitalismo industrial, y sustituirla por la fluidez de la visión imaginativa, capaz de lograr una vida plena. Si "*Los es por los mortales llamado Tiempo, y Enitharmon llamada Espacio*"[183], el fin de los "*seis mil años*" y de la "*noche de Enitharmon*" a los que alude la expresion "*the times are ended*" sólo será posible cuando los seres humanos rechacen su mortalidad mediante la asunción de su propia imaginación y deseo infinitos, cuando comprendan que Los no es el tiempo mecánico del reloj que marca los horarios de la fábrica, sino "el tiempo creativo, que altera la naturaleza del instante"[184], y sean así capaces, mediante la transformación visionaria de la naturaleza humana, de "*contraer y expander el Espacio a voluntad/ sobre los carros de la mañana.¡Contraer y expander el Tiempo!*"[185].

Tal y como ha señalado Robert Grimes, la lectura atenta de los textos de Blake no puede sino conducirnos a la conclusión de que en su obra: "El cambio es esencial a la eternidad. Lo que es permanente acerca de la eternidad es la naturaleza del cambio (...), algo es eterno para Blake sólo cuando es capaz de participar continuamente en el flujo del tiempo como un factor de renovación"[186]. Esta concepción dinámica de la eternidad tuvo probablemente su más importante fuente, según apuntábamos

en el Capítulo IV, en la obra de Boehme, y posee evidentes reminiscencias de las visiones heraclíteas; sin embargo, su concepción humanizada de la realidad aleja a Blake radicalmente tanto del impersonal Logos heraclíteo, donde el hombre asiste mudo al siempre renovado fuego del universo "que se enciende y apaga según medida", como de la dependencia bohemista del inefable "*Abyss*". En la "*eternidad siempre en expansión*" de Blake, carente de "estadio final" ni "autoaniquilación" alguna del individuo, cuya continua creación y anhelo de nuevas visiones imaginativas es de hecho el motor de esa expansión, no existe lugar para la silente visión beatífica del místico, definida en sus líneas esenciales por Martín Velasco como "radicalmente pasiva" y caracterizada por "el vaciamiento de la mente, el desprendimiento de su voluntad (…) en la medida en que el sujeto prescinde de sí mismo, se trasciende a sí mismo, de alguna manera muere a sí mismo"[187]. Todo ello constituye, en rigor, la antítesis de la eterna renovación blakeana, en cuya poesía, apunta Robert Essick, "el silencio nunca es un signo de trascendencia respecto a la materialidad del lenguaje, sino de un descenso bajo su superficie"[188].

La deformación crítica del concepto de Eternidad blakeano tiene en buena parte su origen en una interpretación igualmente errónea de su concepto de Creación, sobre cuya hipotética bondad se aduce en especial su definición por Blake en *A Vision of the Last Judgment* como un "*acto de misericordia*" ("*act of mercy*"). Una vez más, el supuesto carácter positivo de esta alusión se basa, por un lado, en una evidente descontextualización, pues el pasaje completo -pese a pertenecer a un texto concebido para el gran público y por tanto mitigado en su radicalidad- apunta claramente la interrelación entre el acto de la creación y la pérdida de la visión imaginativa: "*la Eternidad existe, y todas las cosas en la Eternidad, con independencia de la Creación, que fue un acto de misericordia*"[189]; y por otro en el deliberado olvido de las continuas referencias irónicas efectuadas por Blake en su obra a la Misericordia y la Piedad, constantes tanto en el *Marriage* y las *Songs* (v., por ejemplo, "*The Human Abstract*", nota VI.153) como en los libros proféticos, el primero de las cuales, *America*, denuncia ya la hipócrita conversión de "*la piedad en un comercio, y la generosidad en una ciencia*"[190]. Cabe recordar, asimismo, que en todo el transcurso del ciclo profético la Creación no se atribuye a Dios trascendente alguno, sino a Urizen -cuyo delirio cosmogónico provoca la escisión de los Zoas-, o bien a la forma espectral de Los. En oposición abierta e irónica a la visión judeocristiana, pues, Blake no concibe una Creación benévola a la cual sucede la Caída del hombre, sino que la propia Creación, en cuanto evento psicohistórico, es la

Caída; y ambas se producen de manera inmanente en el seno del Hombre Universal, mediante la imposición urizénica de la Razón sobre los Zoas del Deseo y la Imaginación, y el consiguiente triunfo de la represión sexual y la religión abstracta: "*la Satánica Santidad se alzó triunfante en Vala/ mediante una Religión de Castidad*"[191].

Desde esta perspectiva, no es extraño que Damon se viera obligado, para diferenciar Edén de Eternidad, a reducir esta última a un supuesto apocalipsis extático absolutamente ajeno al arte blakeano. Sin embargo, Edén y Eternidad no son dos estados diferentes, sino dos aspectos coexistentes de la misma realidad, según cabe apreciar con claridad en uno de los más significativos textos de *The Four Zoas*, que Blake reelaborará y matizará insistentemente bajo diversas formulaciones en las dos profecías finales:

"*Así los moradores de la Gran Eternidad formaron el Consejo de Dios*
como un solo Hombre, pues contrayendo sus sentidos elásticos
parecen una Multitud, y expandiéndolos semejan Uno.
Un único hombre la familia universal, y a ese Hombre
llaman Jesús el Cristo, y ellos en él y él en ellos
viven en perfecta armonía en Edén, la tierra de la vida.."[192]

Eternidad y Edén son dos manifestaciones complementarias de un mismo estado, y Blake consideró reiteradamente a ambas como poseedoras de la "*fourfold vision*" ("*visión cuádruple*") imaginativa. No es posible hablar del concepto blakeano de eternidad como si fuera una "entidad" poseedora de existencia independiente respecto a la naturaleza humana: la Visión Imaginativa es la Eternidad, la portadora del Día Eterno, pues "*Todo son hombres en Eternidad*"[193], y por tanto ni la Eternidad ni el Juicio final son acontecimientos futuros, sino procesos a los que debemos abrinos desde el presente, ya que "*cada vez que un individuo rechaza el Error y abraza la Verdad, un Juicio Final tiene lugar en él*".[194] Todos los seres individuales, en suma, son eternos,y puesto que todo lo existente es humano y su conjunto constituye el Hombre Eterno, cada "*minute particular*" retiene su individualidad en un proceso cuya expresión, claro es, sólo cabe alcanzar mediante una superación imaginativa de las

categorías lógicas de sujeto y predicado. Pues todo en Eternidad, como intentaremos mostrar en el siguiente apartado, es "dialéctico" en el sentido más originario y social de este término.

V.2.2. Unidad, multiplicidad y diálogo: individuos, Zoas y Estados.

Un análisis detallado de la interrelación entre los Zoas, sus Emanaciones y Espectros, asi como de la aplicación del análisis perspectivista de Blake a cada uno de ellos en función de sus estados existenciales, sólo será posible a medida que vayamos analizando el desarrollo de su obra en los Capítulos VI y VII. Es importante señalar aquí, no obstante, que el problema fundamental planteado por la interrelación blakeana entre unidad y multiplicidad –es decir, entre el Hombre Eterno, y cada individuo igualmente eterno que forma parte de aquél- no aparece resuelto por el autor en términos conceptuales, sino mediante la apelación continua a la noción de dicho Hombre Eterno como "proceso", un proceso en el que, por medio del diálogo imaginativo e incesante entre iguales, la Humanidad Divina se renueva continuamente sin perder su unidad esencial.

Es necesario insistir en que la obra de Blake, según venimos señalando, rechaza de manera explícita la idea de la "aniquilación" del individuo en una entidad superior. La persistencia de la individualidad es continuamente enfatizada por Blake, y, como ha señalado con suma claridad Rothenberg, en la conclusión de *Jerusalem* "la identidad individual se mantiene incluso en la <*Eternidad*>, y la percepción individual continúa variando aun después del <apocalipsis> del despertar de Albión a la existencia <cuádruple> (*fourfold existence*)"[195]. La afirmación de Rothenberg, según mostraremos en nuestro estudio de dicha profecía, encuentra plena corroboración en los textos, y resulta asimismo válida para tantos otros pasajes donde, a lo largo de su obra, Blake reitera la noción de que "*cada cosa es eterna*" y "*retiene su propia individualidad*"[196]. A este respecto, lo que tal vez no se ha comprendido por los defensores de la tesis de la "aniquilación mística" es el hecho de que, para Blake, la esencia de la individualidad aparece representada por el cambio incesante, indisociable del deseo y la infinitud creativa inherentes a la naturaleza humana, por lo que definir la persistencia de la individualidad no implica la "estaticidad", sino, por el contrario, la asunción de la inestabilidad. El individuo se define por la sucesión de sus estados, y en este sentido resulta clarificadora la afirmación del poeta en *Milton*:

"*Es preciso distinguir los estados de los Individuos en esos estados.*
Los estados cambian: pero las identidades individuales nunca cambian
/ni cesan"[197]

El elemento empleado por Blake a fin de mostrar imaginativamente el vínculo dialéctico existente entre cambio y persistencia de la individualidad va a ser, según apuntábamos en el apartado anterior, aquel acto social que constituye la esencia misma de dicho vínculo: el diálogo. Un diálogo, por otra parte, que ilustra el carácter en buena medida "antiapocalíptico" –según la concepción tradicional de este término- del llamado apocalipsis blakeano, pues en él nunca interviene Dios trascendente alguno, ni se privilegia un punto de vista sobre otro, sino que la comunicación se establece siempre entre iguales –ya sean Zoas o *individuals*- y se define como un proceso abierto a incesantes expansiones, un "*diálogo de formas visionarias*" (…) "*creando Espacio, creando Tiempo, acordes a las Divinas maravillas/de la Imaginación Humana*"[198], cuya exaltación del poder eterno del Intelecto Imaginativo trataremos con mayor detalle en nuestro estudio de los portentosos pasajes finales de *Jerusalem*.

La relación entre el Hombre Eterno, sus Zoas o aspectos psíquicos constitutivos, y cada uno de los individuos que integran la Humanidad divina, carece, pues, de cualquier atisbo de jerarquización o relación lógica sujeto-predicado. Muy al contrario, su vinculación se establece mediante esa conversación incesante entre pares en la que, por ejemplo, los Zoas "*alzan sus rostros desde la Tierra conversando con el Hombre*"[199], pero asimismo los habitantes del Paraíso o Edén son representados "*caminando arriba y abajo en conversaciones relativas a placeres mentales*" (…) "*sin perder el tiempo en tratar tratar acerca de lo Bueno y lo Malo, lo Justo y lo Injusto (…) sino conversando con las realidades eternas tal como éstas existen en la Imaginación humana*"[200]. Unas realidades eternas cuyo arraigo vital resulta evidente si comparamos los fragmentos anteriores, extraídos de *A Vision of the Last Judgment*, con la afirmación realizada en el Prefacio "*To the Public*" de *Jerusalem* acerca del propósito de su obra: *"No aspiro a la santidad, sino que aspiro a amar, a contemplar, a conversar diariamente, como lo hace el hombre con el hombre, y en particular a a la amistad de los pecadores*"[201]*;* y cuya reivindicación irrenunciable del deseo

como elemento dinamizador del Hombre de Imaginación se pone de manifiesto en la innegable analogía sexual de uno de los más olvidados y extraordinarios pasajes de esta profecía final:

> "*Cuando en Eternidad el Hombre conversa con el Hombre, cada uno*
> *penetra en el seno del otro, cada cual un universo de placer*."[202]

Una Eternidad, en fin, sin duda singular, capaz de regenerarse "*de eternidad en eternidad*", poseedora de un dinamismo opuesto a todo orden estático, y donde los hombres se hallan en una perpetua actividad mental que permite, mediante el diálogo y la expansión y contracción de sus facultades perceptivas, el reconocimiento mutuo de unidad y multiplicidad: "*Estos diversos estados yo los he visto en mi Imaginación: de lejos parecen un solo Hombre, pero a medida que te aproximas parecen Multitudes de Naciones*"[203]. La eternidad, parece decirnos Blake, no se "alcanza", sino que constituye un proceso en perpetua renovación, caracterizada por una creación continua de nuevos "*ejemplares*" (*exemplars*) que remite ineludiblemente a la incansable reelaboración por el autor de sus propios Libros Iluminados, textos cuyo ingente empeño de lograr que los hombres "*abran los ojos*" a la eternidad que habita en ellos exigirá la ruptura con la linealidad narrativa en favor de una visión que, como ha sintetizado con gran acierto Bel Atreides en su introducción a *Milton*, "concibe un universo sublime, teándrico, todo él Forma que es Consciencia, Figura Humana que es Ser Divino, Unidad que es Multiplicidad, Imaginación desbordándose en la dicha de un arte supremo" y "desarrolla para describirlo una especie de lenguaje holográfico compuesto por signos multirreferenciales, significantes cuyos referentes existen en varias dimensiones a la vez y en manifestaciones distintas de sí mismos que nos confunden y nos deslumbran"[204].

Tal complejidad estructural y simbólica no debe llevar a pensar, sin embargo, que Blake había abandonado las preocupaciones sociales en favor de una interpretación exclusivamente idealista y metafísica de la naturaleza humana que, en palabras asimismo de Bel Atreides con las que en este caso no puedo coincidir, "vuelve el desarrollo humano inútil y la vida terrestre un mal sueño del que hay que despertar"[205]. De hecho, en sus descripciónes de Edén y Eternidad en las profecías finales Blake no sólo no se sitúa en ningún etéreo limbo, sino que introduce, según señalamos en el Capítulo III, continuas

referencias a los hechos históricos y la realidad política de su tiempo, en una ampliación de campo que integra paulatinamente dentro de su crítica la incipiente Revolución Industrial y el desarrollo concomitante del capitalismo moderno. De igual manera, los diálogos de los individuos/Zoas que conforman el Hombre Eterno de Imaginación alternan, en un deslumbrante despliegue imaginativo, la ruptura de las concepciones espaciotemporales newtonianas con alusiones precisas a la degradación mecanicista de la naturaleza y del entorno laboral que conducen, inevitablemente, a la reivindicación de la igualdad esencial de los hombres y la exigencia de libertad ideológica y política, pues "*quien quiera hacer el bien a los demás, deberá hacer el bien a los individuos concretos (minute particulars)*" [206]:

> "*El silencio se hizo, y cada cual recuperó su Majestad Humana.*
> *Y muchos conversaban sobre estas cosas mientras trabajaban el surco,*
> *y decían: es mejor prevenir la miseria, que liberar de la miseria.*
> *Es mejor prevenir el error, que perdonar al criminal.*
> *Trabajad bien los detalles diminutos, prestad atención a los pequeños;*
> *pues aquéllos que viven en la miseria no permanecerán mucho en ella*
> *si cumplimos con nuestro deber: trabajar bien la fértil Tierra.*"[207]

La estética radical de Blake, basada en una humanización de lo sublime cuyos rasgos definitorios abordaremos a continuación, constituye así una afirmación de la humanidad esencial de todo lo existente, convicción que exige tanto la reintegración dentro del Intelecto imaginativo del deseo, la pasión y la diversidad individual, factores imprescindibles para el logro de una libertad plena, como la plasmación de estos aspectos en las propias formas artísticas elegidas. Labor, en verdad, titánica, que el artista llevó a cabo por medio del único instrumento que podía emplear sin traicionar sus más íntimas creencias: la Imaginación creadora.

V.3. LA ESTÉTICA RADICAL DE BLAKE

> "*El Tratado de Burke sobre lo Sublime y lo Bello esta fundado en las opiniones de Newton y Locke. Reynolds ha basado muchas de sus afirmaciones en sus Discourses sobre ese mismo Tratado, que leí siendo muy joven. Al mismo tiempo leí el escrito sobre el entendimiento humano de Locke y el Advancement of Learning de Bacon. Sobre todos esos textos anoté mis opiniones, y consultándolas observo que mis anotaciones a Reynolds en este libro son absolutamente semejantes. Sentí entonces el mismo desprecio y aborrecimiento que siento ahora. Se burlan de la Inspiración y la Visión, pero la Inspiración y la Visión eran, son y espero que siempre serán mi mi elemento y mi eterna morada. ¿Cómo puedo entonces escuchar su condena, sin devolver desprecio por desprecio?*"

William Blake, *Annotations to Reynolds*[208].

V.3.1. La repulsa del academicismo: el Literary Club y las anotaciones a Reynolds.

> "*¡Munificencia! No queremos munificencia. Queremos un precio justo, un valor proporcional y una demanda general para el Arte… El Arte es lo primero en el Intelecto, y debería serlo en las Naciones.*"

William Blake, *Annotations to Reynolds*[209].

En el transcurso de este trabajo hemos hecho mención en varias ocasiones al popularmente llamado Literary Club, institución que, según relata *Sir* Edmond Malone en su introducción a las *Works* de *Sir* Joshua Reynolds, director de la Royal Academy, fue concebida por éste "de acuerdo con el Dr. Johnson" y "fundada en el año 1764", contándose entre sus miembros "*Sir* Joshua Reynolds, el Dr. Johnson, Mr. Burke (...) y el autor de esta reseña", junto con otros ilustres pensadores de la epoca como Adam Smith y el historiador Edward Gibbon. Evidentemente, el Club era mucho más que una tertulia literaria, y, como especifica Malone, sus miembros "nunca asumieron tal denominación"[210]; por lo que respecta a los criterios de afiliación, cabe señalar que parecían basarse más en el conservadurismo político que en criterios filosóficos o religiosos, pues Gibbon, por ejemplo, era un reconocido deísta, lo que no le impedía compartir con sus cofrades una oposición absoluta a los movimientos reformistas y radicales. El Club, en suma, era el órgano de opinión más influyente de su tiempo, y sus miembros

determinaron el curso de la ideología política y la estética inglesas durante las tres últimas décadas del siglo XVIII.

Debido a todas estas circunstancias, las anotaciones de Blake a la edición por Malone de los *Discourses* de Reynolds, cuyo original he tenido el privilegio de consultar en la British Library de Londres, suponen quizá el más relevante testimonio que conservamos acerca de las concepciones estéticas de Blake. Además de no estar mediatizadas –a diferencia de textos como *A Descriptive Catalogue* o el inacabado *Public Address*- por la necesidad de disimular ante el público algunas de sus opiniones más radicales, las febriles anotaciones realizadas por Blake entre 1798 y 1809 a lo largo del "*Account*" de Malone –que no suele aparecer reproducido en las ediciones modernas de los *Discourses* y es sólo fragmentariamente recogido por Edrman, lo que dificulta en buena medida la comprensión del profundo calado de de la crítica blakeana[211]- y de los primeros ocho *Discourses* constituyen una muestra extraordinaria de la absoluta indisociabilidad en la mente del artista de los ámbitos ideológico, político y estético[212]. Indisociabilidad manifestada ya con contundencia en la nota escrita en la Portada bajo el nombre subrayado de su antiguo maestro Reynolds: "*Este hombre fue alquilado para rebajar el Arte. Esta es la opinión de Will Blake, y mis pruebas de ello se ofrecen en las siguientes anotaciones*"[213]; ampliada en su primera anotación al Índice, donde explicita la voluntad política subyacente bajo el academicismo elitista de la Royal Academy y el Literary Club: "*Las Artes y las Ciencias llevan a su destrucción las Tiranías o los malos gobiernos. ¿Qué motivos podrían conducir a un buen gobierno a rebajar lo que constituye su principal y único sostén?*"[214]; reafirmada al lamentar la inclusión de su admirado Oliver Goldsmith entre los miembros fundadores del club –"*Oliver Goldsmith nunca debería haber conocido a tales bribones* (…) *los hombres como Goldsmith no deberían establecer relación con hombres como Reynolds*"[215]-; y sintetizada, en fin, dentro de las anotaciones al "*Account*" de Malone, por la consideración de que, más allá de su apariencia de tratado estético, "*todo este libro fue escrito para servir propósitos políticos*"[216].

La lectura del texto introductorio de Malone no deja duda alguna acerca de la naturaleza elitista del modelo estético y literario preconizado por Reynolds y los demás miembros del Literary Club, que reconocían entre sus principales fuentes de inspiración los *Essays* de Bacon, ferozmente criticados por

Blake, como vimos, en sus anotaciones de 1798. Todo este entramado de intereses políticos y formulaciones estéticas, dominado por la idea de la jerarquización clasista, puede resumirse en una serie de pasajes interrelacionados que permiten calibrar perfectamente el conservadurismo ideológico sobre el que se asentarían los *Discourses* y la noción de lo "sublime sobrehumano". Así, Malone, que comienza por resaltar los piadosos orígenes de Reynolds –"tanto su padre como su abuelo vistieron las sagradas órdenes"[217]- describe en un momento dado la admiración expresada por el pintor hacia sus mentores Burke y Johnson en un Discurso que dejó incompleto al morir: "Dice Reynolds: <Recuerdo a Mr. Burke hablando de los ensayos de *Sir* Francis Bacon, que, afirmó, consideraba lo mejor de su obra. El Dr. Johnson consideraba asimismo que 'su excelencia y valor consisten en ser las observaciones realizadas sobre la vida por una mente poderosa'>"[218], cualidades que junto a sus incansables estudios de otros autores permitieron a Bacon "convertirse en un gran pensador"[219]. Esta conexión con Bacon se complementa poco después mediante la vinculación explícita de Reynolds y sus colegas a la ortodoxia platónica y anglicana. Aun cuando los primeros escritos del director de la Royal Academy aparecieron en el *Idler* dirigido por Johnson, Malone relata que Burke -"cuya muerte, acontecida sólo unos meses después de la primera edición de estas *Works*, hubiera sido en cualquier epoca una pérdida lamentable para este país, pero en estos momentos graves y decisivos constituye una calamidad irremediable para todo el mundo civilizado"[220]- le comentó personalmente lo siguiente: "*Sir* Joshua (…) siempre afirmó que debía su disposición temprana a generalizar, y contemplar la realidad de forma abstracta, al influjo de cierto Mr. Mudge, un anciano, culto y venerable clérigo (…) muy entendido en la filosofía de Platón, y muy orgulloso de este método filosófico, que había sido originalmente un ministro disidente", pero que, resalta Malone citando de nuevo a Burke, "se había curado luego por completo" de la "estrechez de miras" y el "peligroso engrandecimiento" de "tales caballeros"[221].

No es necesario gran poder analítico para descubrir en estos párrafos un encadenamiento de principios que Blake atacaría radicalmente en su obra: el conservadurismo político de los *Essays* baconianos, la filosofía idealista y aristocrática de Platón y el repudio de cualquier disidencia. Todo ello al servicio de una feroz reacción antirreformista que tendría en el director de la Royal Academy un señero precursor: "es preciso enaltecer la rectitud de su juicio relativo a aquellas perniciosas doctrinas que constituyeron la base de la revolución acontecida en Francia poco antes de su muerte. Con anterioridad a

la publicación de la REFLECTION de Burke sobre dicha cuestión, Reynolds tuvo el honor de escuchar una lectura de tan incomparable obra, y expresó su más elogiosa opinión sobre ella. De hecho, nunca se cansaba de expresar su admiración por la profunda sagacidad con que allí se discernían (…) todos los males que amenazaban a este país por tan tremenda convulsión. Sabía bien que los brutales y erróneos principios de gobierno que los pretendidos filósofos habían intentado establecer en Francia, serían acogidos con diligencia, festejados y aun reforzados por aquellos turbulentos y rebeldes espíritus existentes entre nosostros, *a quienes ningún Rey podría gobernar, y ningún DIOS complacería*; y mucho antes de que aquel libro estuviera terminado, manifestó con frecuencia su desprecio hacia aquellos 'ingenios adánicos' ('*Adam-wits*') que desdeñan la sabiduría acumulada durante siglos, y se hallan siempre deseosos de que el mundo comience de nuevo (…). Por fortuna para él, no vivió para presenciar la oscuridad que hoy entristece a todo corazón virtuoso, al contemplar cómo los fundamentos de los Estados civilizados de Europa se ven sacudidos por esos <perturbadores de la paz del pobre mundo>, a quienes la Divina Providencia ha conferido el papel de azote de de la especie humana"[222]. El desprecio mostrado por Reynolds hacia esos "*Adam-wits*" que hablaban de libertad cuando "ningún precedente podría encontrarse/ de hombres menos atados y circunscritos por leyes"[223] -verso tomado del mismo *Essay on Man* donde Pope defendía el carácter divino de la jerarquización social- es enfatizado más adelante por Malone, en nota a pie de página, mediante su ya mencionada condena de toda proclamación sediciosa en nombre del "presente estado de riqueza y prosperidad de Inglaterra, nunca antes alcanzado"; una riqueza conseguida de hecho gracias al librecomercio capitalista, pues, aclara Malone, "aunque pueda existir ahora una escasez temporal", ello se debe exclusivamente a "la falta de los medios ordinarios de circulación del comercio"[224].

Nada más justificado que la indignada acotación contrapuesta por Blake a esta última nota de Malone: "*Todo este libro fue escrito para servir propósitos políticos*". Si antes apuntábamos la imbricación en el texto de Bacon, Platón y el antirreformismo, en las líneas precedentes podemos ver como a ello se unen los estereotipos cuya "impresión" en la mente humana Blake estaba decidido a disolver mediante sus corrosivos infernales: la referencia a la Divina Providencia como garante del orden natural, y su interrelacion con el libre flujo del comercio, argumentos ambos de filiación lockeana que encontrarían su más acabada manifestación en la invocación de Burke a las "leyes divinas del comercio". Nos hallamos,

por tanto, en el tránsito de una "monarquía de derecho divino" a un "capitalismo de derecho divino". De hecho, cuando Blake habla de estos "*propósitos políticos*" parece ser plenamente consciente de que los *Discourses* no hacen sino dar formulación estética a un entramado ideológico compartido, en el sentido más estricto de la palabra, por Reynolds, Johnson, Burke y el propio Malone; pues, como señala este último al repudiar el rumor de que los *Discourses* del primero "no fueran en realidad escritos por él mismo, sino por su amigo el Dr. Johnson (…) o el fallecido Mr. Burke", lo cierto es que, si bien "los primeros *Discourses* fueron sometidos a la opinión del Dr. Johnson, y algunos a la de Mr. Burke"[225], e incluso el propio Malone revisó los últimos, el único autor fue Reynolds, que apenas si recibió de sus amigos la sugerencia de "algunas pequeñas correcciones expresivas" (*some minute verbal improvements*). En buena medida, pues, los *Discourses* pueden considerarse un manifiesto ideológico del Literary Club, y de ahí que Blake no preste mayor importancia a la consideración de si Reynolds fue o no su autor único: "*Las contradicciones en los Discourses de Reynolds suponen un serio indicio de que constituyen la obra de varias manos. Sin embargo, esto no prueba que Reynolds no los escribiera. Cualquier hombre, sea pintor o filósofo, que aprende o adquiere todo lo que sabe de otros, tiene que estar lleno de contradicciones*"[226]. El ideario estético de Reynolds, en cualquier caso, refleja con exactitud las enseñanzas de Johnson y Burke. Ninguna muestra mejor de ello que el Discurso IX, pronunciado con motivo de la inauguración de la nueva sede de la Royal Academy en Somerset Place en 1780 –cuando Blake acababa precisamente de ingresar en dicha institución-, cuya reivindicación de una belleza "general e intelectual", basada en la contemplación de la proporción y armonía universales y encaminadas al mantenimiento del orden social mediante el logro de la "pureza de costumbres" y la "virtud", no puede sino recordarnos los lazos invisibles que, más allá de epistemologías concretas, unen la concepcion platónica del mundo y la herencia lockeana en su común rechazo de las flaquezas del cuerpo y sus desmedidas pasiones:

"El arte que profesamos tiene por objeto la belleza, y nuestra labor es descubrirla y expresarla. Pero la belleza que buscamos es general e intelectual: es una idea que subsiste sólo en la mente (…), cuyos efectos podrían extenderse imperceptiblemente en beneficio público, y constituir uno de los medios de otorgar a la nación un creciente refinamiento en el gusto (*taste*). Lo cual, si no lleva directamente a la pureza de las costumbres, impide al menos su mayor depravación, pues, al separar la mente de los

apetitos, conduce el pensamiento a través de sucesivos estados de excelencia hasta la contemplación de la armonía y proporción universales, en un proceso que, iniciado por el Gusto, a medida que se exalta y refina halla su culminación en la Virtud"[227].

A la luz de estas afirmaciones, resulta evidente que, según adelantábamos en el Cap. III, la airada exclamación blakeana acerca de que "*Generalizar es propio de Idiotas. Particularizar es lo único digno de mérito*" (v. nota III.157) no puede ser cabalmente comprendida sino en cuanto síntesis de su enfrentamiento estético, político y vital con la ideología dominante de su tiempo. Pues, de hecho, esta frase no aparece como respuesta a una afirmación del propio Reynolds, sino a la definición de las concepciones estéticas de aquél por Burke, incluidas en una nota a pie de página por Malone: "Reynolds fue un gran generalizador, y tenía por principio reducirlo todo a un sistema (…). Mas esta disposición a la abstracción, a la la generalización y la clasificación es la mayor gloria de la mente humana (…) y la fuente de todo aquello que puede ser llamado ciencia"[228]. La anotación de Blake constituye así una reivindicación de la creatividad individual frente a la abstracción sistemática preconizada por Reynolds, Johnson y Burke en cuanto herederos espúreos de Locke y Newton, lo que nos lleva, una vez más, a la consideración de la doctrina blakeana de los *minute particulars* –entendidos indistintamente por el autor, recordémoslo, como "*pequeños detalles*" o "*individuos*"-, que no sólo constituyó la preocupación dominante de su práctica artística sino que fue siempre concebida en oposición expresa a la estética elitista del Literary Club:

"*Pues el Arte y la Ciencia no pueden existir sino en los detalles minuciosamente*
/ organizados,
y no en las demostraciones generalizadoras del Poder racional."[229]

La consecuencia directa del énfasis blakeano en los *particulars* fue su transformación de la noción dominante en la época acerca de lo sublime, y su humanización radical de dicho concepto mediante la reivindicación de los poderes creativos del Intelecto imaginativo. Antes de analizar la nueva visión blakeana, pues, será preciso resumir, siquiera someramente, las concepciones desarrolladas por los herederos de Bacon, Newton y Locke acerca, por un lado, de las limitaciones de la imaginación, y por

otro, de la necesaria conexión de la sublimidad con una racionalidad cuyas manifestaciones más características eran la vasta arquitectura mecanicista del universo newtoniano y el poder absoluto y "aterrador" ejercido por su Creador sobre el insignificante ser humano.

V.3.2. Belleza y razón en la estética inglesa del siglo XVIII: lo sublime sobrehumano.

La incapacidad de la imaginación para acceder al conocimiento de la auténtica belleza, entendida como "verdad racional", constituyó un lugar común en la obra de Bacon y Locke, quienes, si no desarrollaron en sentido estricto una teoría estética, supusieron el modelo sobre el que erigirían su noción de lo sublime Adisson y los miembros del Literary Club. Así, en *On Truth*, el primero de los *Essays* de Bacon que tan elogiosos comentarios merecerían por parte de Burke y Johnson, podemos leer la siguiente observación, referida a la atracción que la naturaleza humana experimenta por la mentira: "Un autor griego tardío examinó este asunto (…) y concluyó que los hombres amaban mentir, cuando no por la búsqueda del placer como los poetas o por conveniencia cual los mercaderes, por el propio gusto de la mentira". Llevado sin duda por la equiparación baconiana entre mentira y poesía, Erdman atribuye a este párrafo la nota marginal de Blake: "*lo que Bacon llama mentiras es la Verdad misma*"[230]. Sin embargo, la acotación, según pude comprobar al cotejar el original, se halla en realidad a media página, y cabe suponer por tanto que se extiende igualmente a la continuación de dicho pasaje: "Un poco de mentira siempre añade placer. ¿O acaso alguien duda de que, si se extirparan de las mentes humanas las vanas opiniones, las esperanzas infundadas, las falsas valoraciones, las imaginaciones y, en fin, todo lo semejante, no quedarían las mentes de muchos hombres, pobres seres abrumados, llenas de melancolía, angustia y descontento? Uno de los Padres, con gran severidad, llamó a la poesía <*vinum daemonum*>, porque colma la imaginación, pero lo hace portando la sombra de una mentira"[231]. Hubo de resultar evidente a Blake que para Bacon tanto la imaginación como la poesía constituían apenas meros lenitivos del desasosiego, divagaciones sólo válidas para aquellos individuos incapaces de afrontar racionalmente la búsqueda de la verdad. Y esta misma postura sería reiterada de manera aún más contundente por Locke en el *Essay*, donde la "imaginación" (*fancy*) y el "ingenio" (*wit*) se oponen de manera radical al juicio: "En esto radica probablemente el fundamento de esa extendida opinión acerca de que los

hombres con mucho ingenio y memoria viva, no siempre poseen un juicio más claro o una razón más profunda. Pues el ingenio consiste fundamentalmente en la reunión vivaz y pronta de ideas que parezcan presentar alguna semejanza o relación entre ellas, de manera que se formen imágenes placenteras y visiones agradables a la imaginación. Por el contrario, el juicio sigue un procedimiento absolutamente opuesto, al separar cuidadosamente aquellas ideas en las que cabe encontrar la menor diferencia, a fin de no ser engañados por la semejanza y evitar que afinidades aparentes nos hagan tomar una cosa por otra. Esta manera de actuar es por completo contraria a la metáfora y la alusión (…) que tan agradables resultan a todos, ya que su belleza aparece a primera vista, y por tanto no se precisa ejercitar el pensamiento para examinar qué posible verdad o razón subyacen bajo ellas"[232].

Como cabe apreciar, tanto Bacon como Locke oponen de manera clara la imaginación –aludida indistintamente con los términos "*fancy*" e "*imagination*", que hasta la ***Biographia Literaria*** (1815) de Coleridge no poseerían una distinción clara en la preceptiva estética inglesa- al intelecto racional, y consideran la primera apenas un entretenimiento placentero, carente de todo valor epistemológico. Esta concepción sería desarrollada en el siglo XVIII incluso por aquellos teóricos que, como Joseph Addison, supuestamente reivindicaron el valor de las percepciones imaginativas. Así, apunta Summerfield, si bien es cierto que este autor "emprendió la labor de reformar el concepto de Imaginación poseído por sus lectores, a fin de salvaguardar los derechos de la razón y el juicio, y conceder al tiempo un respiro a la imaginación ('*imagination*') o fantasía ('*fancy*')", lo cierto es que "Addison prefería los placeres del entendimiento a los 'placeres de la imaginación', ya que los primeros se fundaban sobre algún nuevo conocimiento o progreso en la mente del hombre"[233]. De hecho, según han resaltado autores como Franzini y Ferraris, Addison siguió estrictamente la epistemología lockeana en su consideración de la imaginación como una facultad intermedia entre los sentidos y el intelecto[234], limitada a la organización "placentera" de sensaciones en el recuerdo, lo que "pone fuera de juego el dicho según el cual aquí nos encontraríamos con una evidencia de la imaginación productiva"[235]. La preeminencia concedida por Addison a lo racional sobre lo imaginativo resulta evidente en su popular ensayo *The Pleasures of Imagination*[236], donde, además de enfatizarse el carácter secundario de la "*imagination*" o "*fancy*" –"ocupada en copiar lo elaborado por el entendimiento, y transcribir ideas obtenidas del mundo intelectual"[237]-, se establece sin ambages que, dentro de las inevitables limitaciones humanas, sólo la

razón puede llegar a vislumbrar la estructura infinita de una realidad cuya descripción adopta términos inequívocamente newtonianos: "El entendimiento abre un espacio infinito a nuestro redor, en tanto que la Imaginación (*imagination*), tras algunos débiles esfuerzos, llega inmediatamente a su límite, y se ahoga en la misma inmensidad del vacío que la rodea. Nuestra razón puede seguir el curso de una partícula de materia a través de una infinita variedad de divisiones, pero la Imaginación (*fancy*) pronto la pierde de vista y se ve abocada a una especie de marasmo, que necesita llenar con alguna sustancia de material más sensible. No podemos ni ampliar ni contraer (*widen nor contract*) esta facultad hasta alcanzar las dimensiones de ninguno de ambos extremos: o bien el objeto, si intentamos aprehender la circunferencia de un Mundo, es demasiado grande para nosotros, o se pierde en la nada cuando perseguimos la idea de un Átomo"[238].

Resulta tentador considerar las reiteradas invocaciones de Blake sobre el poder del Intelecto imaginativo para "*contraer y expander el espacio y el tiempo*" (v., por ejemplo, notas V.185, 192 y 198) como una réplica directa a este pasaje de Addison; mas lo realmente significativo es el hecho de que tales afirmaciones no tienen por qué considerarse restringidas a la refutación de un autor concreto, sino que resultan aplicables a todo un *continuum* ideológico y estético amalgamado sobre las concepciones de la "tríada satánica" blakeana: Bacon, Locke, Newton. En este sentido, la popularidad alcanzada entre las clases cultivadas por la prosa elegante y directa de Addison constituyó una aportación decisiva al singular desarrollo de lo que cabría llamar la noción empirio-trascendente de lo sublime, pues, si bien el autor evitó por lo general el tratamiento de cuestiones abstrusas, dejó claro, por un lado, que toda sublimidad estaba vetada a la imaginación; y, por otro, supo enlazar tal tesis con el teismo dominante en sus *Evidences*, enfatizando que el origen de nuestro "deleite" (*delight*) ante la belleza del universo no es otro que la admiración por "la Bondad y Sabiduría del Primer Hacedor", proceso que alcanza "sus más altas cotas de Asombro y Devoción" precisamente en el punto donde la razón atisba lo que es explícitamente trascendente e inimaginable: "cuando contemplamos Su Naturaleza, no circunscrita a Tiempo ni Lugar alguno, e incomprensible incluso para el más inteligente de los seres creados"[239].

Dada la estrecha vinculación entre esta noción reduccionista de la imaginación y la estética racionalista de la sublimidad, conviene precisar que, si bien historiadores como Raymond Bayer han

popularizado la tesis de que la reivindicación del genio individual y la visión imaginativa comenzaron a aparecer con cierta asiduidad en el pensamiento prerromántico inglés a mediados del siglo XVIII, tal defensa se limitó en la práctica a destacar la "originalidad" que ello podría proporcionar a la obra literaria, siempre y cuando ésta no pretendiera acceder a verdades de gran calado. El poeta Edward Young, uno de los supuestos apologistas de la imaginación, adoptó el más piadoso providencialismo en su popular *Night Thoughts*, que, recordemos, sería ilustrado por Blake adaptándolo a sus propias concepciones (v. notas IV.46-55 y LÁMS. XXVI y XXVII) y posiblemente parodiado en *The Four Zoas*; y Joseph Warton, cuyo *Essay on Pope* (1756) consideraba que "una mente clara y un entendimiento agudo no bastan para hacer un poeta", si bien destacó la capacidad de "una imaginación creadora ardiente" para "marcar a un escritor con este carácter exaltado y poco común"[240], en absoluto la consideró una vía de acceso a verdades más profundas que las establecidas por la razón. A la luz del carácter estrictamente formalista de tales críticas a las concepciones miméticas del neoclasicismo, parece cuando menos aventurado afirmar como Bayer que a partir de 1756, con la aparición de la obra de Warton, "la causa está ganada, y el propio Johnson, en el Capítulo X de *Rasselas*, en 1759, describe la función poética en términos que no desaprobaría Shelley"[241], pues incluso en este ejemplo tal victoria sólo podría ser calificada de pírrica, ya que en el Capítulo XLIV del mismo *Rasselas*, titulado "El peligro de que la imaginación prevalezca", podemos leer que "no existe autor cuya imaginación no predomine a veces sobre su razón (...). Todo poder de la fantasía sobre la razón es un grado más de locura"[242]. De hecho, tanto Johnson como Burke y Reynolds reiteraron repetidamente el carácter puramente secundario de la imaginación, y según ha mostrado Rosario Assunto en su magnífico estudio *Naturaleza y razón en la estética del Setecientos*, la concepción a un tiempo racionalista y trascendente de lo sublime de Burke[243], cuyo grave moralismo recoge la tradición platónica y elitista del tratado *De lo sublime* del pseudo-Longino (traducido al inglés en 1652 por John Hall como *Of the Height of Eloquence*, y citado entre otros por Dryden y Addison), va a hallarse a su vez "enraizada en una fundamentación sensista"[244] de herencia lockeana. Precisamente por ello, aun cuando, como la misma autora indica, Blake recoge en cierta medida este proceso "en un arte, digamos, que se propone lo 'sublime' como punto culminante"[245], lo verdaderamente definitorio de la estética blakeana no radica en el hecho de que adopte la noción de lo "sublime", sino en la transformación radical a que la someterá mediante, según venimos apuntando, un replanteamiento

radical del concepto de imaginación basado en el reconocimiento de la divinidad del Genio Poético humano.

El punto de partida para analizar la inversion blakeana de lo sublime no puede por tanto ser otro que el enormemente influyente *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) de Edmund Burke, modelo teórico sobre el que se erigirían las concepciones de los restantes miembros del Literary Club y que, según puede apreciarse en la cita que encabeza este apartado, fue leído y repudiado por Blake. En lo relativo a su aparato teórico, Burke no es particularmente original, pues, tras citar de forma explícita el pasaje del *Essay* lockeano relativo a la superioridad del juicio sobre el ingenio (v. nota V.232), concede a la imaginación, incapaz de establecer distinciones intelectuales, un papel secundario reducido a la agradable pero engañosa búsqueda de la semejanza –"el placer de la semejanza es el que halaga sobre todos la imaginación"[246]-; y, siguiendo ahora los argumentos de su admirado Addison, establece la fuente de la auténtica belleza, identificada ya con lo sublime, en el ámbito de una actividad racional ejemplificada por la física newtoniana: "tal vez no sea inoportuno agregar a estas observaciones sobre la magnitud que, en la medida en que la grandeza extrema de la dimensión es sublime, lo extremadamente diminuto es también en cierto modo sublime, cuando atendemos a la infinita divisibilidad de la materia…"[247]. El rasgo definitorio de Burke estriba en la conversión de la amable "belleza racional" addisoniana en la noción de "lo sublime terrorífico", hasta el punto de que, señala Assunto, "lo sublime teorizado por Burke es, exactamente, lo contrario de lo bello"[248]. Tal afirmación, no obstante, podría resultar equívoca si, dada la concepción burkeana de lo bello como el fruto de la abstracción sistemática (v. nota V.228), se interpretara su concepción de lo sublime como "irracional"; muy al contrario, es la razón la única que, en opinión de Burke, puede acercarnos a ese estado de abismal percepción estética donde "el alma suspende toda su actividad, con cierto grado de horror" ante la constación de un poder que se encuentra, en efecto, más allá de lo bello, pero únicamente para la limitada mente humana, y que nos provoca en cualquier caso "asombro (…), admiración, reverencia y respeto"[249] por la majestuosidad divina. Así, el proceso de captación de lo sublime propuesto por Burke, mediante una singular conjugación de epistemología sensista, racionalismo platonizante y teísmo mosaico newtoniano, se caracteriza: primero, por fundar la percepción humana de lo sublime en la posibilidad que la elaboración racional de las sensaciones nos brinda de asomarnos temerosamente a la

trascendencia; y, segundo, por su exclusiva consideración del Poder y Dominio divinos –más que la benigna "Bondad" addisoniana- como fuente de lo sublime. Desde esta perspectiva, la vastedad e inconmensurabilidad de la obra diseñada por el Divino Arquitecto conduce al "vértigo" de la razón, y ésta se siente empavorecida ante Dios: "cuando contemplamos la Deidad (…) es necesario hacer alguna reflexión y comparación para convencernos de su sabiduría, su justicia y su bondad. Para que su poder nos abrume, basta con abrir los ojos. Pero al contemplar una realidad tan vasta bajo el yugo, por así decirlo, de un Poder todopoderoso y omnipresente, nos anonada aún más la insignificancia (*minutennes*) de nuestra naturaleza, y de alguna forma nos sentimos aniquilados ante él. Y, si bien la consideración de sus restantes atributos puede aliviar en cierto modo nuestros temores, el terror ante una fuerza irresistible no puede disiparse completamente ni siquiera por nuestra convicción acerca de la justicia con que la ejerce, ni de la misericordia con que la administra", de manera que incluso "si nos regocijamos, nos regocijamos temblando"[250]. Por consiguiente, ya que el "sentimiento general de la humanidad, en lo concerniente a la unión inseparable de un temor sagrado y reverencial con nuestra idea de la Divinidad"[251], resulta indisociable, en cuanto origen de lo sublime, con la consciencia paralela de la "*minutennes*" humana, ningún lugar queda en esa visión de la sublimidad para el individuo -el "*minute particular*" blakeano- ni para la manifestación de los deseos y emociones particulares. Por el contrario, la expresión máxima de la sublimidad será, junto a la manifestación de un Poder al que no resulta difícil identificar con el "señor Dios (…) o amo universal" descrito por Newton en su Escolio General (v. notas V.69-70), la ausencia de cualquier rastro de la miserable condición humana: "todas las privaciones *generales* son grandes, porque todas ellas son terribles: la *Vacuidad*, la *Oscuridad*, la *Soledad* y el *Silencio*"[252].

En el ámbito literario, las implicaciones estilísticas de las tesis de Burke fueron ejemplificadas por Johnson en su controvertida crítica a la descripción por Shakespeare del acantilado de Dover en *King Lear*: "Esta descripción ha sido muy admirada (…). Desde luego, no carece de fuerza, pero en absoluto considero que alcance la máxima excelencia poética. Aquél que mira desde un precipicio se ve asaltado por la imagen grandiosa y terrible de una destrucción segura. Pero esta idea dominante se disipa y debilita desde el momento en que la mente puede retornar a la observación de los detalles (*particulars*), y divide su atención entre varios objetos. La enumeración de las chovas y los cuervos, del recolector y los

pescadores, contrarresta el grandioso efecto de la perspectiva, ya que puebla el espacio intermedio, y frena a la mente en su veloz descenso a traves de la vaciedad y el horror"[253]; observación que el autor reiteraría más tarde a su biógrafo Boswell comentando que, para que dicha escena pudiera considerarse sublime, "debería ser todo precipicio, todo vacío"[254]. La tesis de Johnson enlaza explícitamente con las afirmaciones de Burke –quien había señalado que "nos abruma más mirar hacia abajo, desde un precipicio, que mirar hacia arriba a un objeto de la misma altura"[255]-, y recoge la insistencia de aquél en la "vastedad" y la "infinitud" como fuentes de lo sublime: "la infinitud tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime"[256]. Ahora bien, esta sensación, no lo olvidemos, deriva para estos autores de la incapacidad de la mente humana para captar la "auténtica" infinitud, que apenas si vislumbramos en la huella divina; y por ello su evocación de lo sublime por medio del marco imponente y tempestuoso de la naturaleza, inspirada directamente en Longino[257] y considerada en ocasiones un rasgo precursor del Romanticismo[258], no implica en ningún sentido identificación con aquélla ni admiración por su variabilidad y dinamismo, sino por la revelación del extraordinario poder divino subyacente tras los fenómenos naturales. Tal circunstancia se pone de manifiesto en las alabadas descripciones de la agreste campiña escocesa realizadas por Johnson en *A Journey to the Western Islands of Scotland* (1775), donde "adopta lo sublime casi como su propio elemento, elevándolo a esa altura de grandeza y misterio que el influjo de la *Biblia*, Milton, Longino y la nueva estética de Burke habían impreso en la mente augustana"[259], e introduce continuas alusiones al contraste entre la naturaleza tumultuosa y la frágil condición humana: desde los acantilados de Aberdeenshire, por ejemplo, "la vista vaga sobre el mar que separa Escocia de Noruega, y cuando el viento bate con violencia no puede sino gozar de la grandeza terrorífica del océano tempestuoso", en tanto que la contemplación de la desolada región de Anoch provoca que "los demonios de la desidia asalten el pensamiento: el hombre se torna involuntariamente consciente de su propia debilidad, y la meditación le muestra cuán poco es capaz de atesorar, y cuán poco llegará a realizar"[260].

Estos ejemplos constituyen, a mi entender, muestra suficiente de los rasgos esenciales de la estética propugnada por el Literary Club, cuya visión de lo sublime descansa sobre la oposición entre la inmensidad de la Naturaleza, creada y sustentada por el mismo Dios que estableció la estratificación

social, y la insignificancia humana. Concepciones estéticas, al cabo, muy convenientes para cualquier educado *gentleman* inglés, que podía temblar y regocijarse por el favor divino con un "horror" deliciosamente estético al tiempo que reafirmaba, en la venerable tradición de Bacon y Locke, su convicción de que ningún atisbo de sublimidad corresponde a la "multitud porcina" evocada por Burke en sus *Reflections*; una multitud más propicia, en su penosa ignorancia, a temblar por groseras causas materiales. En el origen de esta doctrina cabe rastrear la antigua tradición patrística acerca de la majestuosidad sobrehumana de las Escrituras (opuesta al "*vinum daemonum*" de la poesía mundana), pero su expresión formal aparece renovada mediante la introducción de elementos conceptuales adecuados a las exigencias ideológicas y políticas del siglo XVIII: la supuestamente incontrovertible demostración de un Dios Supremo y Providente aportada por la epistemología lockeana y la física de Newton, y la consiguiente fundamentación "científica" de la doctrina del origen divino de la desigualdad. Ejemplo de ello es la adaptación a los nuevos tiempos de un controvertido pasaje del pseudo-Longino acerca de la sublimidad del *Génesis* y, por ende, de la ley mosaica: "De esa misma manera, el legislador de los judíos –que no era un hombre cualquiera, puesto que comprendió y expresó el poder de la divinidad de acuerdo con su dignidad- escribió al comienzo mismo de sus leyes: 'Dijo Dios', dice; ¿qué? – 'Sea la luz.'. 'Y la luz se hizo'. –'Sea la tierra'. 'Y la tierra se hizo'."[261]. Los ecos de este pasaje, convenientemente descontextualizado, resonarán a partir de Dryden y Pope -"Y dijo Dios: hágase Newton"- en toda la retórica neoclasicista de la sublimidad, hasta encontrar plena expresión, con su habitual énfasis en el carácter "terrible" del poder divino, en el *Philosophical Enquiry* de Burke: "en cualquier lugar de la Biblia donde se representa una aparición o discurso de Dios, todo lo que resulta pavoroso en la naturaleza es invocado para reforzar el terror y solemnidad de la Divina presencia. Los salmos y libros proféticos están repletos de ejemplos de esta especie: *La tierra tembló* –dice el salmista- *y los cielos también cayeron en presencia del Señor*"[262].

A la luz de todas estas observaciones, resulta ahora más fácil comprender por qué la obra de Blake, en su intento de proponer una humanización de lo sublime basada no en la admiración sobrecogida por la obra y el poder anonadante del "*pantocrátor de Newton*", sino en el reconocimiento de la infinitud inherente a cada "*minute particular*", debía necesariamente proceder a una progresiva demolición de los supuestos ideológicos implícitos en la visión "sobrehumana" o "terrorífica" de lo sublime:

la creencia en el carácter revelado de la ***Biblia***, la noción mosaica del Dios colérico, justiciero y omnipotente, las implicaciones ideológicas del empirismo y el mecanicismo newtonianos… Todas las "adherencias urizénicas", por parafrasear a Blake, que habían desvirtuado el original Genio Poético y hecho olvidar a los hombres que "*la Vision o Imaginación es la representación de lo que existe eternamente*"[263], no una mera organizadora de sensaciones "*hijas de la razón y la memoria*"; y que esa eternidad en perpetua renovación no es otra cosa que el ejercicio de la Imaginación, que "*nada tiene que ver con la memoria*"[264], ni posee otro fundamento que la propia creatividad humana. Desde el momento, no obstante, en que Blake daba absoluta prioridad a la expresión artística sobre la elaboración teórica, resulta evidente que su intento de rebatir tales supuestos ideológicos, culminados literariamente por la ***Comedia*** dantesca y el ***Paradise Lost*** de Milton, hubiera quedado incompleto de no ofrecer su propia "visión alternativa". A este respecto, si retornamos al ejemplo del pasaje de ***King Lear*** criticado por Johnson, resulta fácil coincidir con De Luca en que "Blake sería plenamente receptivo a los cuervos y demás elementos individuales de la descripción del acantilado de Dover, considerándolos como factores contribuyentes a la sublimidad del pasaje", pues desde su punto de vista "lo que sucede no es que las pequeñas aves flotando en el aire coarten nuestra sensación de inmensidad, sino más bien que la atracción del vacío impide automáticamente a la mente la percepción de la inmensidad inherente a cada ser individual (*particular*), reduciendo tales individuos a mero caos empírico"[265]. Consiguientemente, las grandes profecías finales de Blake modelarán esa visión alternativa mediante un prolijo cuidado de los "*minute particulars*":

> *"Pues las Formas generales no poseen otra vitalidad que la de sus pequeños*
> */ detalles,*
> *y cada pequeño detalle es un hombre, un divino miembro del Divino Jesús".*[266]

Como rasgo indisociable de sus concepciones estéticas, por tanto, encontramos siempre la convicción blakeana de que el propósito último de la retórica academicista de la sublimidad no es otro que sojuzgar al individuo y fundamentar la jerarquización natural de la sociedad. Una percepción evidenciada en sus postreras anotaciones a Thornton, donde, ante la cita por éste de la consideración de la ***Biblia*** por Johnson como "el libro más difícil de comprender del mundo, que no puede ser entendido por los

iletrados, excepto mediante la ayuda de notas críticas y explicativas", Blake, consciente de la hipocresía de un Johnson "*alquilado para fingir terrores religiosos*", responderá indignado: "*La belleza de la Biblia radica en que los más sencillos e ignorantes pueden comprenderla.*"[267]. Sólo, por tanto, elaborando un arte que sea capaz de "*trabajar bien los detalles diminutos, prestar atención a los pequeños*" resultará posible liberar a "*aquéllos que viven en la miseria*" (v. nota V.207). Tal será el objeto de la humanización del Universo, y por consiguiente de la estética de lo sublime, llevada a cabo en sus Libros Iluminados.

V.3.3. Visión imaginativa y humanización de lo sublime en Blake. Los "*minute particulars*".

"*La Imaginación no es un estado: es la propia existencia humana.*"

William Blake, *Milton*[268].

"*El detalle singular e individual constituye el fundamento de lo Sublime.*"

William Blake, *Annotations to Reynolds*[269].

Si bien la visión blakeana de la "*sublime humanidad*" no alcanzará concreción práctica hasta *Milton* y *Jerusalem*, sus elementos fundamentales pueden rastrearse en todo su trabajo anterior. Tal vez el mejor ejemplo a este respecto sea *The Marriage of Heaven and Hell*, obra donde, por una parte, Blake inicia su demolición de las vinculaciones tradicionales entre la "*sublimidad*" de la *Biblia* y su carácter revelado por un Dios Todopoderoso (v. Apartado V.1.1); y por otra, como ha señalado David M. Baulch, apunta diversos rasgos definitorios de la consideración humanista y activa de lo sublime que desarrollará en sus trabajos posteriores: "esta es la primera obra en que Blake usa la palabra 'sublime' para describir una condición asociada con la actividad intelectual, <*La cabeza sublime*>, y designar una posición ética: <*El acto más sublime es preferir a otro antes que a ti*>"[270]. El desarrollo posterior de la poética blakeana constituirá un denodado esfuerzo por precisar y plasmar literariamente sus concepciones acerca de la naturaleza de esa "actividad intelectual" humana, mediante un empleo crecientemente complejo del perspectivismo que, tras la elaboración de los asombrosos poemas de *Songs of Experience* "*The Human Abstract*" y "*London*" desembocará, una vez clarificada la

interrelación Inocencia/Experiencia, en la portentosa "*fourfold vision*" de las profecías finales donde, según trataremos con mayor conocimiento de causa en el Apartado VII.4., lograría culminar su noción integradora del Intelecto Imaginativo.

Dado que nuestro análisis de la obra de Blake en los dos siguientes capítulos se centrará esencialmente en sus aspectos literarios, con ocasional apoyo en la correlación dialéctica entre texto e imagen propia de los Libros Iluminados, parece conveniente dejar sentada aquí la íntima vinculación existente entre los procedimientos poéticos desarrollados por Blake en su búsqueda de la visión imaginativa y la evolución correspondiente de su obra plástica, pues esta cuestión ha dado lugar a no pocos malentendidos en la suposición de que los grabados y pinturas de Blake responderían a principios estéticos más conservadores que su poesía. Una vez más, las principales observaciones teóricas del autor a este respecto deben buscarse en sus extraordinarias anotaciones a los *Discourses* de Reynolds, cuya identificación del "*grand style*" con la abstracción racionalista y la negación de las pasiones, así como de lo sublime con la vacía inmensidad preconizada por sus mentores Burke y Johnson, resulta manifiesta. "A fin de preservar la más perfecta belleza en su más perfecto estado", afirma Reynolds, "no es posible expresar las pasiones, todas las cuales producen distorsión y deformidad"[271]; además, el "*grand style*" resulta incompatible con las "minuciosas discriminaciones accidentales de los objetos particulares e individuales"[272]. Dado que "la forma perfecta se obtiene dejando de lado lo particular y reteniendo sólo las ideas generales", principio que Reynolds considera haber "demostrado metafísicamente" y juzga válido para "cualquier aspecto del Arte"[273] (nótese la estricta correlación de esta preceptiva pictórica con los principios literarios establecidos por Johnson en su crítica a Shakespeare), se deduce que "es imposible para una composición integrada por muchas partes obtener el efecto, indispensable a la grandeza, de una completa unidad. Por contradictorio que pueda resultar en geometría, en lo relativo al gusto es cierto que muchas cosas pequeñas no producen una grande. Lo sublime se imprime en la mente de una sola vez, por medio de una gran idea"[274]. Las observaciones de Blake sobre esta temática inciden siempre en el mismo tenor, la reivindicación de la sublimidad de lo particular e individual, por lo que bastará con apuntar algunas de sus notas más significativas:

"*La discriminación minuciosa no es accidental. Toda sublimidad se funda en la discriminación minuciosa.*"

"*Sin minuciosa precisión en la ejecución, lo Sublime no puede existir. La grandeza de Ideas está fundada en la precisión de las Ideas.*"

"*Si sacrificas las partes, ¿en qué se convierte el Todo?*"

"*La Pasión y la Expresión constituyen la Belleza misma.*"

"*La oscuridad no es fuente de lo Sublime ni de ninguna otra cosa.*"

"*Las pasiones violentas originan el auténtico Bien y las Tonalidades perfectas.*"[275]

En estrecha conexión con tan contundentes principios se encuentra una de las observaciones menos comprendidas de la estética blakeana, su reivindicación continua de la línea y el dibujo frente al color: "*La belleza propia del arte sublime es la línea (lineaments), es decir, las formas y contornos capaces de constituir el receptáculo del intelecto*"[276]. Una observación, dicho sea de paso, contradicha en apariencia por la propia práctica del artista, cuyos trabajos evolucionaron hacia un enriquecimiento cromático donde el color adquiere creciente protagonismo. El problema suscitado por esta presunta disparidad sería sintetizado por Robert Essick en un señero ensayo, inspirado por su comprensión, tras la contemplación directa del único ejemplar completamente iluminado de ***Jerusalem*** (ejemplar E; v. LÁMS. XXXIII, XXXVII y XXXVIII), de que la tonalidad poseía en Blake una importancia muy superior a lo usualmente aceptado: "lo que había sido demonizado en los propios escritos blakeanos sobre el arte aparecía, sin embargo, incorporado en sus actividades como impresor, incluso en la producción de sus últimos Libros Iluminados". De hecho, apuntaba Essick, ya Martin Butlin había señalado que "por mucho que Blake insistiera en la claridad y nitidez del contorno como inspiración, su propia práctica no siempre respondió estos principios", y la observación efectuada por Joseph Viscomi acerca de que en sus últimos dibujos Blake incluye "lo determinado y lo indeterminado" podría perfectamente extenderse a "sus grabados en color". Por tanto, concluía Essick, resulta innegable que, "al menos desde 1804, Blake se convirtió paulatinaumente en un impresor tonal", lo que plantea la cuestión que antes apuntábamos: "¿Cómo resulta posible dar cuenta de la discrepancia existente entre su teoría general y su práctica concreta?"[277].

La solución a este aparente enigma estriba, a mi juicio, en no olvidar la estrecha correlación existente entre las concepciones literarias y pictóricas de Blake. La tensión introducida paulatinamente por Blake en sus composiciones plásticas entre la línea –cuya continua reivindicación como elemento compositivo sólo se comprende cabalmente si se tiene en cuenta que "con la palabra línea Blake designa el componente autográfico del arte"[278]- y el color, no es diferente, en definitiva, a la establecida en las profecías finales entre el marco narrativo general, continuamente quebrado por distorsiones perspectivistas, y los "*minute particulars*" que dan expresión vivencial al conjunto. Todo lo cual responde a la que personalmente considero la más significativa alusión blakeana a la noción "plástica" de lo sublime, resultante de esa continua interrelación dialéctica entre lo infinito y lo particular:

"*Un sublime ornamento que no oscurezca las líneas de la belleza.*"[279]

Sobre la base de esta concepción, la noción de la actividad humana como marco integrador de lo universal y lo particular constituirá el núcleo de las profecías finales, cuya trama abstracta confiere una al conjunto una *tonalidad* -basada en la visión imaginativa de un Cosmos-Hombre-Dios multidimensional, el Albión de *Jerusalem*, cuya caída se origina en la desunión de los cuatro Zoas y su reintegración se sugiere mediante la superposición continua de eventos cosmogónicos, históricos y psíquicos-, equilibrada mediante la introducción de los "*minute particulars*", las "*lines*" –término aplicado indistintamente en inglés a la "*línea*" gráfica y a cada "*verso*" de un poema- y los "*detalles minuciosos*" que reflejan las experiencias y deseos individuales. Por consiguiente, Blake elaborará una "estética de la exuberancia", tanto plástica como literaria, inspirada en el reconocimiento de la infinitud inherente a cada individuo, cuya renovada percepción imaginativa –y no, insistamos, la intervención de una entidad trascendente- debe constitur el agente de su regeneración, lo que implica que cada acto, cada deseo y cada experiencia personal poseen, por derecho propio, carácter sublime.

A fin de clarificar esta cuestión y evitar reiteraciones innecesarias en los capítulos siguientes, parece conveniente introducir aquí algunas ejemplificaciones que, tanto en el ámbito artístico como en el literario, sirvan de base a nuestro estudio del desarrollo de la obra blakeana. La contraposición establecida entre, por un lado, lo "sublime sobrehumano" o "terrorífico" propio de la estética mosaico-

mecanicista -que de acuerdo con su concepción perspectivista Blake sólo emplea cuando desea representar personajes dominados por dicha ideología (circunstancia a menudo descuidada en el terreno plástico incluso por aquellos críticos que destacan dicho perspectivismo en el campo literario)-, y por otro la "humanización de lo sublime" específicamente blakeana, resulta manifiesta si consideramos como muestras de lo primero el frontispicio de *Europe* y el grabado *Newton* (LÁMS. XIX y XXII; v. también notas V.111-13), y comparamos dichas piezas con las distintas representaciones de Albión (LÁMS. I y II) y la figura de Los en la lámina final de *Jerusalem* (LÁM. XXXVIII). En las primeras observamos cómo los cuerpos de Urizen -encerrado en el círculo de su propia abstracción- y Newton, carentes ambos de genitales, se hallan doblados y encorvados sobre sí mismos, sometidos tanto a la acción de los elementos como a la de la luz que los circunda; por el contrario, en el caso de las figuras de Albión y Los, dispuestas frontalmente asumiendo su igualdad con el contemplador, los atributos sexuales dominan el eje focal de la imagen, la rigidez corporal desaparece en favor de una singular gracilidad, la luz "emana" del propio cuerpo y los símbolos geométricos ceden paso a representaciones naturalistas, cuyo objeto, una vez más, es abolir el dualismo entre alma y cuerpo reintegrando la naturaleza material y los emblemas del trabajo individual –las tenazas/compás y el martillo de Los- en el seno del Intelecto Imaginativo. De hecho, como ha apuntado Mitchell, la figura de Albión en ambos grabados remite indudablemente al diagrama tradicional de las proporciones humanas ideales popularizado por Leonardo, pero Blake, al eliminar "el círculo diagramático" que envuelve aquél, nos recuerda que "la liberación de Albión/Sansón de la factoría es también un triunfo pictórico sobre la tiranía de la forma matemática"[280].

Ahora bien, aunque Mitchel no parece haber reparado en ello, la vinculación de estas concepciones plásticas con las literarias aparece de forma incontrovertible en la lámina 43 de *Milton* (ejemplar C, v. LÁM. XXX), que refleja el momento en que el espíritu de Milton, transmutado en Los gracias a su proceso de liberación del error y por tanto del círculo diagramático en que su forma "celestial" se hallaba constreñida[281], transmite la visión poética a Blake en un acto de inequívoca resonancia sexual. No es extraño, por tanto, que sea precisamente en *Milton* donde por primera vez Blake identifique la "*visión cuádruple*" de lo sublime con la capacidad del Hombre Eterno de Imaginación –y por tanto de cualquier individuo- de alterar y contraer espacio y tiempo en un lapso inferior "*a la pulsación de una arteria*": "*Pues cada espacio mayor que un glóbulo rojo de sangre humana/ es visionario y creado por el*

martillo de Los./ Y cada espacio menor que un glóbulo de sangre humana/ se abre a la Eternidad..."[282]. Una eternidad, resumamos, cuya sublimidad no radica en su "trascendencia" al hombre, sino en constituir precisamente la forma primordial de la existencia humana, convicción que Blake reiterará poco antes de su muerte en la magnífica acuarela ilustrativa del episodio dantesco del Círculo de los Lujuriosos (LÁM. XL) donde, a diferencia del texto original, los enamorados Paolo y Francesca no sólo no reciben castigo alguno sino que aparecen entrelazados en un beso eterno, y los cuerpos igualmente desnudos de los supuestos condenados generan un torbellino cuya energía semeja amenazar los fundamentos mismos del Cielo urizénico. A despecho de las amenazas institucionales sobre la desdicha eterna que espera a quien se rebele contra el "orden divino", Blake parece repetirnos, como ya lo hiciera casi cuarenta años antes en el *Marriage,* que ningún temor o código moral podrá coartar nuestros deseos mientras no olvidemos que todos los dioses habitan en el pecho humano:

"*(…) En Eternidad*
todo son hombres, padres de multitudes, y ríos y montañas
son hombres también.¡Todo lo existente es Humano, poderoso, sublime!
Y en cada pecho un Universo se expande…"[283]

V.4. EL VERBO Y LA IMAGEN: LOS LIBROS ILUMINADOS

Si hasta ahora nos hemos centrado en manifestaciones concretas del trabajo de Blake como ejemplo de la humanización de lo sublime, una visión completa de su absoluta coherencia a este respecto exige tener en cuenta su idiosincrático proceso productivo, que, gracias a las investigaciones realizadas en las últimas décadas por autores como Mitchell, Eaves, Essick, Viscomi y Makdisi, es hoy reconocido como uno de los elementos definitorios de la "insumisión" blakeana ante los modelos estéticos propugnados por el capitalismo industrial. A este respecto, según apuntábamos en nuestra Introducción, los dos rasgos más característicos de los Libros Iluminados de Blake son, en primer lugar, la peculiar vinculación establecida en ellos entre poema e ilustración, cuya interrelación dialéctica expande a menudo el significado de cada lámina y del libro en su conjunto, originando lo que Makdisi ha llamado "*textos virtuales* (...) deliberadamente suspendidos en el indefinido y expansivo hiato existente entre palabras e imágenes, un hiato vivo y cambiante merced a la naturaleza abierta del trabajo de Blake"[284]; y,

en segundo, la continua reelaboración por el autor de sus propios trabajos en cada sucesiva reimpresión, de manera que no existe en rigor un ejemplar canónico de cada uno de sus libros, sino diversas variaciones realizadas a partir del modelo genérico sugerido por la plancha de cobre inicial. Ambos rasgos constituyen una muestra más del propósito del autor de integrar dentro de su propia práctica artística el carácter infinitamente variable de la naturaleza humana, convicción que venimos definiendo como fundamento de las concepciones estéticas de Blake. A fin de comprender con claridad la influencia de tales concepciones sobre sus textos es necesario, en cualquier caso, precisar algunos aspectos fundamentales de los procedimientos técnicos de lo que, tras la popularización del término por Mitchell en *Blake's Composite Art* (1978), se conoce como el "arte compuesto" (*composite art*) blakeano.

Dado que sólo se conserva un pequeño fragmento de una de las planchas de cobre originales empleadas por el artista, correspondiente a una lámina cancelada de *America: a Prophecy* (1793)[285], las técnicas concretas empleadas por Blake para la creación de sus Libros Iluminados han sido objeto de inacabables polémicas. En la actualidad existe, no obstante, coincidencia casi unánime acerca de sus aspectos fundamentales, cuyos procedimientos y principales fases de elaboración fueron establecidos por el profesor Joseph Viscomi en su monumental *Blake and the Idea of Book* (1993), que impuso definitivamente la tesis de la técnica autógrafa –es decir, el grabado de texto e ilustración directamente por Blake sobre la plancha - frente a la de la "transferencia" desde una hoja de papel, refutó el extendido tópico de que Blake únicamente imprimía sus Libros Iluminados por comisión, y estableció además la nueva datación de los Libros Iluminados seguida, en sus líneas fundamentales, en esta Tesis. De manera esquemática, podemos dividir el trabajo efectuado por Blake en tres etapas fundamentales, que procederemos a explicar de manera somera mediante la aportación de diversos ejemplos: el grabado de texto e imágenes sobre la plancha de cobre; la impresión propiamente dicha, bien monocroma o en color; y por último, en gran parte de sus obras, el acabado final a mano de cada lámina mediante el empleo de acuarelas.

Por lo que respecta a la ejecución del grabado, las diferencias fundamentales entre los Libros Iluminados blakeanos y otros textos similares de la época estriban en el hecho de que el autor grabara tanto el texto como las ilustraciones fundiéndolos en una imagen única, y que además ejecutara dicha

composiciones mediante una versión propia de la técnica de grabado en relieve, similar en muchos aspectos a la utilizada en el grabado sobre madera. La técnica *intaglio* al aguafuerte tradicional (*intaglio etching*), que él mismo aprendió en el taller de James Basire y empleó en sus grabados comerciales, consistía esquemáticamente en grabar el dibujo, previamente esbozado en un papel, por medio de la incisión con el buril sobre una plancha de cobre recubierta de una capa de cera resistente al ácido, de manera que, una vez aplicado el aguafuerte, los surcos resultantes quedaban rebajados y dispuestos para ser rellenados con tinta y proceder a su impresión[286]. Por el contrario, la técnica de grabado en relieve (*relief etching*) desarrollada por Blake, -considerada "un fruto singular", ya que "no hay nada en todo el arte del siglo XVIII europeo semejante a este método de grabado al aguafuerte"[287]-, se asemejaba mucho al procedimiento característico del dibujo, pues lo que hacía en realidad era "dibujar" sobre la plancha de cobre empleando un delgado pincel, o bien una plumilla, cuya punta mojaba con un barniz resistente al ácido. Una vez el barniz se había secado y endurecido, Blake, siguiendo los pasos explicados metafóricamente en *The Marriage* (v. nota I.7 y Apartado V.1.1.1), aplicaba a la plancha una capa de ácido corrosivo ("*imprimiendo al modo infernal, con corrosivos, que en el Infierno se consideran saludables y tónicos*"), la cual, al morder y rebajar las zonas no protegidas por el barniz, dejaba en relieve los contornos dibujados por el autor, es decir, el texto de los poemas y las líneas definitorias de la ilustración ("*fundiendo las superficies aparentes hasta que se desvanezcan y muestren el infinito que ocultaban*"), que eran por tanto las que recibían la tinta para la impresión, si bien Blake complementaba el efecto mediante un trabajo de raspado lineal (*white lines etching*) concebido para crear zonas de sombreado en la estampación. El efecto producido mediante este procedimiento puede apreciarse en las primeras impresiones monocromas de Blake, entre ellos el Frontispicio de *Songs of Innocence* del ejemplar U (v. LÁM. XI), impreso en tinta negra, que fue probablemente el primer ejemplar de Inocencia realizado por el autor; y, de forma ya muy superior en cuanto a perfección técnica, en las reproducciones en blanco y negro incluidas en esta Tesis, algunas de ellas por vez primera -gracias a la cortesía del Departamento de Fotografía del Fitzwilliam Museum de Cambridge-, del ejemplar H de *Jerusalem* (LÁMS. XXXII, XXXIV, XXXV y XXXVI), fruto de una impresión monocroma póstuma realizada por Frederick Tatham a partir de las planchas originales[288].

La técnica del *relief etching*, debido a su ejecución directa sobre la plancha sin transferencia desde un esbozo previo, acrecentaba la dificultad técnica inherente al dibujo de las letras en reverso; pero ello no resultaba complicado para un artesano poseedor de la extrema pericia de Blake, y el esfuerzo requerido quedaba compensado mediante la libertad proporcionada por un método que, como él mismo señalaría en su Prospecto de 1793, le permitía "*combinar al pintor con el poeta*"[289]. Así, apunta Phillips, "humedeciendo su plumilla o pincel en el barniz resistente al ácido, escribía el texto y componía el dibujo directamente sobre la superficie pulida de la plancha, tal como un escritor efectuaría una copia en limpio o un artista dibujaría"[290], de forma que el resultado final del proceso creativo de escritura y dibujo se plasmaba sobre el mismo medio, la plancha de cobre. Cabe señalar que autores como Viscomi y Essick tienden a considerar que, cuando menos en el ámbito plástico, Blake probablemente "improvisaba" la mayor parte del dibujo en el momento de la ejecución, en tanto que Michael Phillips, sobre la prolija base documental aportada en *The Creation of the Songs* acerca de los numerosos bocetos para las *Songs* y algunos otros poemas que aparecen tanto en el *Notebook* como en diversos manuscritos blakeanos, sostiene que "sus composiciones centrales no fueron creadas espontáneamente sobre la plancha, sino previamente preparadas o adaptadas de otros proyectos"[291]. El problema es de difícil solución, pues, como ya comentamos, gran parte del legado blakeano fue destruida por Frederick Tatham en un arrebato de fanatismo religioso, lo que impide conocer si tanto el texto como las ilustraciones de los libros proféticos fueron preparados con tanto detalle como las *Songs.* No obstante, las numerosas correcciones incluidas en el manuscrito de *The Four Zoas* (v. LÁM. XXVIII) –para cuya edición el autor parece haber sopesado diferentes posibilidades de impresión-, me inclinan a suponer que Blake partía probablemente de un boceto delineado en sus líneas esenciales, reservando la improvisación para las ilustraciones interlineales e introduciendo tal vez en el motivo central alguna corrección concebida de manera espontánea durante el proceso de ejecución.

Una vez concluido el trabajo en la plancha de cobre, Blake poseía todavía gran margen para la improvisación y reelaboración de cada lámina, por lo que, de acuerdo con su concepción humanizadora de lo sublime, esta primera fase proporcionaría los contornos lineales esenciales para la determinación de los "*detalles singulares e individuales que fundamentan lo Sublime*", en tanto que la segunda y tercera fases –es decir, la impresión, especialmente si se llevaba a a cabo en color, y el posterior coloreado a

mano- proporcionarían aquel "*sublime ornamento que no oscurezca las líneas de la belleza*" (v. notas V.269 y 279). De hecho, el propio proceso de impresión en color[292] fue paulatinamente perfeccionado por el artista a fin de conseguir mayores efectos tonales. Hasta 1793 se limitaba a imprimir la estampa empleando tintas de diversos colores, lo que exigía apenas la aplicación de una ligera presión en su propia prensa manual, y una vez finalizado el proceso añadía nuevas variedades cromáticas, auxiliado por su esposa Catherine, mediante la aplicación de acuarelas dentro de una gama generalmente clara. A partir de la primera impresión independiente de las *Songs of Experience*, sin embargo, Blake desarrolló una variante personal de la técnica *a la poupèe*, "pintando" con unos pigmentos de fabricación propia la plancha antes de imprimirla, y logrando así, cuando en su opinión el motivo lo requería, efectos de mucha mayor densidad cromática. Un ejemplo característico del resultado de la aplicación de la acuarela a la lámina monocroma puede observarse comparando el ya mencionado Frontispicio de Inocencia del ejemplar U (LÁM. XI) con el del ejemplar R (LÁM. XII), en tanto que la técnica de impresión mediante pigmentos puede apreciarse en el Frontispicio de Experiencia (LÁM. XV) del mismo ejemplar R, edición combinada de impresiones previas de *Innocence* y *Experience* (v. nota I.109); estas dos últimas láminas revelan el alto valor simbólico que Blake concedía al cromatismo, pues decidió mantener el uso de la acuarela para Inocencia y reservó la técnica de impresión en color para Experiencia, a fin de conferir una atmósfera más densa y opresiva a este segundo estado, donde sin embargo, como tendremos ocasión de analizar en el Apartado VI.3, se vislumbrará por primera vez el desarrollo de la Visión Imaginativa. Conviene hacer notar aquí que la apariencia de pintura al óleo y los efectos tonales conseguidos por Blake mediante este procedimiento se pierden en gran medida en las reproducciones. De ello es muestra significativa el Frontispicio de *Europe*, cuyo supuesto "vacío negro" inferior aparece, en su contemplación directa -al menos en el ejemplar B que pude consultar en la Universitary Library de Glasgow, reproducido aquí en la lámina XIX-, salpicado de pequeñas motas amarillas, fruto con casi total seguridad de la previa pigmentación, que el autor incluyó probablemente, según ya apuntamos, a fin de realzar la semejanza entre esa "materia caótica" y el flujo marino que parece circundar a Newton en el grabado homónimo (LÁM. XXII), integrante éste último de la serie de doce grabados independientes realizada por Blake a mediados de la década de 1790, considerada "el cenit artístico y técnico de sus experimentos con la estampación en color"[293]. En cualquier caso, la comparación entre la Portada de *Jerusalem* perteneciente al ya citado ejemplar H (LÁM. XXXII), que refleja con fidelidad el estado de la plancha sin alteraciones

cromáticas posteriores, y la Portada del ejemplar E (LÁM. XXXIII), único que Blake llegó a colorear en su totalidad, constituye quizá el mejor ejemplo de la extraordinaria belleza cromática que Blake era capaz de conferir a sus obras cuando empleaba todos sus recursos técnicos en lograr un "*sublime ornamento*" que respetara las líneas esenciales de la composición.

Una vez explicados someramente sus procedimientos técnicos, podemos ahora comprender la ductilidad que éstos proporcionaban a Blake para proceder en cada diferente sesión de impresión a una reelaboración creativa de su trabajo, bien mediante la alteración del color o introduciendo nuevas referencias iconográficas que, de acuerdo con su concepción dialéctica de la relación entre texto e imágenes, tenían por objeto realzar en cada caso determinadas alusiones o ambigüedades, todo ello en el marco de un incesante juego de espejos cruzados que se expandía no sólo dentro de la propia lámina, sino del conjunto de cada libro y de la totalidad de su obra. A fin de ilustrar este aspecto en lo que se refiere exclusivamente al aspecto iconográfico, nos centraremos en dos láminas de *The Marriage of Heaven and Hell*, la 11 y la 21, y sus variaciones, referidas sobre todo a los tres ejemplares conservados en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, E (h. 1794), H (h. 1790, retocado en 1821) e I (1827), que gracias a la gentileza de Craig Bentley, director del Departamento de Grabados de dicha institución, tuve la extraordinaria fortuna de poder estudiar y comparar simultáneamente.

En el caso de la lámina 11, de los nueve ejemplares completos conservados del *Marriage* sólo los dos impresos tardíamente, el G (h. 1817) y el I (1827; v. LÁM. VII), introducen, respecto a las primeras impresiones, una variación sustancial: la adición del contorno de una cueva, llevada a cabo por el simple procedimiento de "entintar" una parte ya grabada de la plancha que, en impresiones previas como la H (h. 1790; v. LÁM. VI), por algún motivo Blake había decidido no incluir en la composición. A este respecto, cabe la posibilidad, apuntada por Viscomi[294], de que la exclusión original del contorno de la cueva se debiera tan sólo a la impericia técnica de Blake en la impresión de las secciones laterales de la plancha. Pero, aun si aceptamos esta hipótesis un tanto especulativa, ello no explicaría por qué Blake, mediante el uso de acuarelas, decidió sugerir ese mismo contorno, antes inexistente, en otras láminas de estos ejemplares tardíos; ni las numerosas variaciones introducidas, por ejemplo, en la lámina 5 del ejemplar I, donde la figura de un jinete desplomándose junto a su caballo desde los cielos presenta un escorzo

diferente al de impresiones anteriores, y se añade además, en rasgo exclusivo de este ejemplar, una esfera que parece simbolizar un "planeta ardiente", tal vez una sutil alusión combinada a la represión del deseo, explícitamente mencionada en el texto, y las limitaciones del mecanicismo. Conviene recordar, asimismo, que una imagen igualmente reminiscente de la contemplación desde el interior de una caverna fue empleada por Blake en el Frontispicio de *Visions* (v. LÁM. IV, y su análisis conceptual e iconográfico en notas VI.45-53), apenas tres años después de las primeras impresiones del *Marriage*, con objeto de enfatizar la ambigüedad del discurso de Oothoon. Por tanto, la inclusión, o recuperación, de este motivo iconográfico en la lámina 11 del *Marriage*, cuyo texto se caracteriza por el rechazo absoluto de la distinción alma/cuerpo y la reivindicación de la energía, parece apuntar, de acuerdo a las concepciones desarrolladas por Blake desde mediados de la década de 1790, la sugerencia que la "voz" que describe ese pasaje concreto continúa encerrada en la caverna del dualismo debido a su incapacidad para ir más allá de una mera dialéctica de contrarios, lo que revela una vez más la tendencia de Blake a relativizar su propio discurso mediante la introducción de lo que se ha dado en llamar "herejías a su propio sistema".

Si las variaciones efectuadas en la lámina 11 del *Marriage* resultan ilustrativas de la capacidad de Blake para conferir nuevos significados a su obra mediante ligeros retoques de tinta en la propia plancha, las llevadas a cabo en la lámina 21, ejecutadas a mano sobre la lámina por medio de acuarelas, constituyen quizá la más extraordinaria muestra de cómo una misma composición podía ser reelaborada iconográficamente de acuerdo a la evolución de la propia obra creativa blakeana. Así, en el ejemplar C de 1790 (LÁM. VIII), la figura humana se apoya en lo que parece ser una roca, sin otra alusión aparente al texto que la contraposición entre la sencillez de la imagen, ejecutada con un cromatismo límpido muy semejante al empleado un año antes en *The Book of Thel*, y la "*insolente confianza de los ángeles nacida del razonamiento sistemático*" (v. supra nota VI.79). Sin embargo, la misma estampa adquiere caracteres absolutamente distintos en la impresión del ejemplar D (1795, v. LÁM. IX), donde la inclusión de las pirámides constituye una alusión directa al desarrollo del error urizénico explicitado en la genealogía de *The Song of Los*, impreso ese mismo año, en tanto que la figura humana queda "constreñida" por el marco monumental, y su aparente desesperación realzada por la transmutación de la piedra en una calavera. Tras veinte años en los que Blake apenas reimprimió otra obra que las *Songs*[295], las dos reelaboraciones tardías del *Marriage* conservadas en el Fitzwilliam Museum, posteriores ambas a

la conclusión de *Jerusalem*, nos remiten directamente a las imágenes de renovación enfatizadas en las últimas láminas de dicha profecía final. Así, en la nueva versión del ejemplar H –impreso originalmente en 1790, pero que Blake volvió a colorear, incluyendo acuarelas y oro líquido, antes de su venta a John Linnell en 1821-, los rayos dorados apuntan ya la idea de una renovación espiritual, aunque el conjunto se resiente del trabajo sobre una impresión anterior. El mismo efecto es conseguido con mucha mayor belleza, a mi entender, en la extraordinaria imagen del ejemplar I (1827; LÁM. X), última impresión del *Marriage* realizada por Blake, cuyas nubes y aureola luminosa, añadidas mediante acuarela en una extraordinaria muestra del estilo tonal tardío del artista, culminan una radical reinterpretación respecto a las versiones antiguas: pues el mismo hombre que en el ejemplar D aparecía "dominado" por la pirámide, símbolo de la abstracción racionalista, se vincula ahora con el despertar imaginativo de *Albion Rose* (LÁMS. I-II) y la lámina final de *Jerusalem* (LÁM. XXXVIII), de manera que, siguiendo los rasgos característicos de la concepción de lo sublime ejemplificada en dichos grabados (v. nota V.280), la figura humana se convierte en el centro del que irradia toda la energía y luz de la composición, alzándose sobre las ficticias máscaras de la muerte representadas por las calaveras. A partir pues del mismo "*minute particular*" grabado en la plancha, y mediante la mera variación del fondo y el cromatismo ("*a sublime ornament*"), Blake consigue que la figura humana representada en esta imagen vaya reflejando las diferentes etapas de su "estrategia mitográfica", así como el logro final de una Visión Imaginativa carente de otro contenido que la propia humanización de la realidad.

El proceso mismo de concepción y ejecución de los Libros Iluminados, donde el "texto" original no existe como tal sino en manifestaciones individualizadas irrepetibles que ofrecen al lector/contemplador la posibilidad de desarrollar interpretaciones divergentes, nos remite de nuevo a los dos aspectos esenciales de la estética blakeana: la primacía de lo individual y concreto sobre lo abstracto, que dará pie a su humanización de lo sublime; y, frente a la férrea "sistematicidad" encontrada en su obra por Frye, la evidencia de que Blake consideró que toda labor creativa, y por tanto toda actividad humana, no constituye nunca un orden cerrado, sino un proceso en continua reelaboración, cuyo objetivo básico, en cuanto arte, poesía y profecía, era instigar en el lector/contemplador un acto semejante de reinterpretación, despertando su propia facultad imaginativa e invitándolo, al cabo, a reconstituir en cada nueva lectura el entramado significativo de texto e imagen. Proceso que, sobre la

base de las diversas experimentaciones realizadas en sus primeros trabajos, aparecerá ejemplificado literariamente en los poemas proféticos finales, mediante una suma de procedimientos estilísticos –perspectivismo, simultaneidad espaciotemporal de los eventos narrados, concepción "holográfica" de la realidad, conjugación de los ámbitos cósmico, histórico y psíquico- que, según intentaremos mostrar en los siguientes capítulos, suponen una ruptura radical con todas las convenciones epistemológicas y poéticas precedentes.

NOTAS AL CAPÍTULO V.

[1] *Jerusalem*, 34, 38; **Erdman**, 180: "*every thing is Human, mighty! sublime*!"

[2] *Ann. Swedenborg DLDW*, 11; **Erdman**, 603: "*Man can have no idea of any thing greater than Man as a cup cannot contain more than its capaciousness*".

[3] *There is no Natural Religión,* a; **Erdman**, 2: "*IV None could have other than natural or organic thoughts if he had none but organic perceptions (…) VI: The desires & perceptions of man untaught by any thing but organs of sense, must be limited to objects of sense.*"

[4] *There is no Natural Religión,* b; **Erdman**, 2-3: "*I Mans perceptions are not bounded by organs of perception. he percieves more than sense (tho' ever so acute) can discover. (...) VI If any could desire what he is incapable of possessing, despair must be his eternal lot. VII The desire of Man being Infinite the possession is Infinite & himself Infinite Conclusion, If it were not for the Poetic or Prophetic character. the Philosophic & Experimental would soon be at the ratio of all things & stand still, unable to do other than repeat the same dull round over again Application. He who sees the Infinite in all things sees God. He who sees the Ratio only sees himself only. Therefore God becomes as we are, that we may be as he is*".

[5] *All Religions are One*; **Erdman**, 1: v. nota I.1.

[6] *All Religions are One*; **Erdman**, 1: "*PRINCIPLE. 5. The Religions of all Nations are derived from each Nations different reception of the Poetic Genius which is every where call'd the Spirit of Prophecy. PRINCIPLE 6 The Jewish & Christian Testaments are An original derivation from the Poetic Genius (...) PRINCIPLE 7th As all men are alike (tho' infinitely various) So all Religions & as all similars have one source. The true Man is the source he being the Poetic Genius*".

[7] *Marriage*, 14; **Erdman**, 39: v. nota I.7.

[8] *Milton*, Prefacio; **Erdman**, 95: "*The Stolen and Perverted Writings of Homer & Ovid: of Plato & Cicero. which all Men ought to contemn: are set up by artifice against the Sublime of the Bible (…) curbd by the general malady & infection from the silly Greek & Latin slaves of the Sword.*"

[9] *Vision*, 91; **Erdman**, 653: "*Many suppose that before [Adam] <the Creation> All was Solitude & Chaos This is the most pernicious Idea that can enter the Mind as it takes away all sublimity from the Bible & Limits All Existence to Creation & to Chaos*".

[10] *Ann. Watson*, 22; **Erdman**, 618: "*If he is good he will abhor wickedness in David or Abraham if he is wicked he will make their wickedness an excuse for his.*"

[11]*Milton*, 37, 41-42, **Erdman**, 138: "*Abraham, Moses, Solomon, Paul, Constantine, Charlemaine/ Luther, these seven are the Male-Females, the Dragon Forms*" (v. también supra nota V.43); *Jerusalem*, 75, 16-17, **Erdman**, 231: "*Abraham, Moses, Solomon, Paul, Constantine, Charlemaine,/ Luther. these Seven are the Male Females: the Dragon Forms*".

[12] Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford University Press, Oxford, 1998; Parte II, Sección V, pg. 64: v. supra nota V.251.

[13] *Laocöon*; **Erdman**, 274: "*The Old & New Testaments are the Great Code of Art*".

[14] Rothenberg, Molly Anne: *Rethinking Blake's Textuality*, University of Missouri Press, Columbia y Londres, 1993; pg. 18.

[15] Mee, Jon: *Dangerous Enthusiasm: William Blake and the Culture of Radicalism in the1790s.*, Oxford, Clarendon Press, 1992; pg. 165.

[16] Geddes, Alexander: *Prospectus of a new translation of the Holy Bible, from corrected texts of the originals... with various readings, etc.*, Glasgow y Londres, 1786; pg. 2: "The first and principal cause of the imperfections of almost all moderns Translations of the Bible is to be fought for in the imperfection and incorrectness of the original from which they were made; for, when the text to be translated is itself corrupted, the translation must neccesarily participate of its corruption".

[17] Íbid.; pg. 4: "rabbinical prejudices".

[18] Geddes, Alexander: *Proposals for printing... a new translation of the Holy Bible, etc. (With specimens of the work.)*, Joseph Johnson, Londres, 1788; "*Critical remarks*", s/p: "has, without reason, been considered implying an absolute creation of nothing. It rather means *fashioning*, or *reforming*, a matter already existing (…). In the same sense God is afterward said to *create* man out of the dust of earth".

[19] Mee, 1992; pg. 167. [Una síntesis moderna de las "riquezas mitológicas perdidas" en la *Biblia* puede encontrarse en Graves, Robert y Raphael Patai: *Los mitos hebreos*, Alianza Editorial, Madrid, 2000. Especialmente interesantes respecto al tema que aquí nos ocupa son su Introducción (pgs. 7-20) y los cinco primeros capítulos (pgs. 21-53), dedicados al análisis de los diversos modelos bíblicos de creación y su relación con otras cosmologías míticas, donde se resalta que "el revisor monoteísta de la cosmogonía en *Génesis* 1 y 2 no podía atribuir a nadie que no fuera Dios participación alguna en la Creación, y por ello omitió todos los seres preexistentes o elementos que podían ser considerados divinos" (pg. 30).]

[20] Geddes, Alexander: *Address to the Public*, Joseph Johnson, Londres, 1793; pgs.12, 14, 15 y 17: "Even before my prospectus appeared, my very intentions were scrutinized and suspected… an Oppositionist, a Republican, a

Democrate, a Reformist… a Painest, a Leveller, an Anaristocrate" (…) "has anything diabolic in itself" (…) "to reform every capital abuse that has crept into, or grown up with, every Sistem or religion and Policy" (…) "I am no leveller, save in the sense of the Gospel, according to which every valley must be filled up and every mountain brouhgt low, the crooked ways made straight". Respecto al empleo por Blake de la metáfora del valle y la montaña, muy habitual en la terminología *leveller*, ver nota III.50; en cuanto a la referencia a los "crooked ways", baste citar el proverbio infernal del *Marriage*: "*Improvement makes strait roads, but the crooked roads without Improvement, are roads of Genius.*" (*Marriage*, 10; **Erdman**, 38). En cualquier caso, conviene recordar que el *Marriage* es anterior en tres años al texto de Geddes.

[21] Rothenberg, 1993; pg. 18.

[22] Dörrbecker, D. W. (ed.): **B.I.B.**, Vol. 4, pg. 18.

[23] Tannenbaum, Leslie: *Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies: The Great Code of Art*, Princeton University Press, Princeton, 1982; pgs. 54-55.

[24] Fokkelman, J.P.: "*Genesis*", incluido (pgs. 36-55) en Alter, Robert, y Frank Kermode (eds.): *The Literary Guide to the Bible*, Fontana Press, Londres, 1997; pg. 35. [Aunque el análisis de Fokkelman toma como marco de referencia el *Génesis*, el autor señala expresamente su validez para *Éxodo*, *Números*, *Jueces*, *Samuel* y *Reyes*.]

[25] Íbid.; pg. 37.

[26] Íbid.; pg. 37.

[27] Tannenbaum, 1982; pg. 48.

[28] Íbid; pgs. 48-49. [Sobre mi traducción de "*Visionary forms dramatic*" por "*diálogo de formas visionarias*", v. supra nota VII.418.]

[29] McGinn, Bernard: "*Revelation*", incluido (pgs. 523-541) en Alter, Robert, y Frank Kermode (eds.): *The Literary Guide to the Bible*, Fontana Press, Londres, 1997; pg. 526.

[30] Mee, 1992; pg. 70.

[31] Véase, por ejemplo, *Romanos*, 11, 36, referido al Señor; *KJV*, *New Testament*, pg. 201: "For of him, and through him, and to him, are all things: to whom be glory for ever. Amen."

[32] *Ann. Berkeley*, 215; **Erdman**, 664: "*The Whole Bible is filld with Imaginations & Visions from End to End & not with Moral virtues that is the baseness of Plato & the Greeks & all Warriors*". (V. también nota IV.149.)

[33] *Vision*, 79 y 71-72; **Erdman**, 556 y 555: "*they contain Vision in a Sublime degree being derived of real Vision in More Ancient Writings*" *(…)* "*Let it here be Noted that the Greek Fables originated in (…) Real Visions Which are lost & clouded in Fable & Alegory*".

[34] *Vision*, 68; **Erdman**, 554: "*Fable or Allegory are a totally distinct & inferior kind of Poetry (…) Formd by the Daughters of Memory.*"

[35] Stedman, John Gabriel: *Narrative of a five years' expedition against the revolted negroes of Surinam*, 2 Vols., segunda edición, corregida y coloreada, Joseph Johnson, Londres, 1806; Vol I, pg. 396: "the one being more burnt by the sun that the other, and not because they are two distinct races of people: since no person who examines and reflects, can avoid seeing that there is but one race of people on the earth, who differ from each only according to the soil and the climate in which they live. I am further of opinion, that these aborigines, or Indian natives, will appears to have still less title to be called a distinct people from these of the old continent, when we consider the proximity of Russia to North America".

[36] Íbid.; pg. 397: "the speech of an indian, in reply to a sermon preached by a Swedish minister (...) of which the principal substance was as follows: 'Do you then really believe, that we and our forefathers are all, as you would teach us, condemned to suffer eternal torments in another world, because we have not been taught your misterious novelties? And can the Almighty not manifest his will without the help of a book? If this is true, and God is just, then how is it consistent with his justice to force life upon us without our consent, and them to condemn us all to eternal damnation, because we did not meet with you. No, Sir, we are convinved that the Christians are more depraved in their morals than we Indians, if we may judge of their doctrines by the general badness of their lives".

[37] Íbid.; Vol II, pgs. 272-73: "I enquired from an old negro why they perid such particular reverence and veneration to this growing piece of timber. 'This proceeds (said he) massera, from the following cause: having no churches nor places built for public worship (as you have) on the Coast of Guinea, and this tree being the largest and most beautiful growing there, our people, assembling under its branches when they are going to be instructed, are defended by it fron the heavy rain and scorching sun. Under this tree our gadoman, or priest, delivers his lectures> (...) charm the *ammodytes*, or *papaw* serpent, down from the tree".

[38] Íbid.; pg. 272: "their *Locomen*, or pretendend prophets (...) as some hypocrites sell absolution in Europe, for a comfortable living".

[39] *Isaías*, 63, 6; *Biblia*, pg. 786.

[40] *Milton*, 38, 37-38; **Erdman**, 139: "*Thy purpose & the purpose of thy Priests & of thy Churches/ Is to impress on men the fear of death*".

[41] Ryan, Robert: "*Blake and religion*", incluido (pgs. 150-168) en **CC**; pg. 150.

[42] *Milton*, 37, 12; **Erdman**, 137: "*Wicker Man of Scandinavia/ in whom Jerusalems children consume in flames among the Stars*".

[43] *Milton*, 37, 14-46; **Erdman**, 137-38: "*Reaching from heaven to earth a Cloud & Human Form/ I beheld Milton with astonishment & in him beheld/ The Monstrous Churches of Beulah, the Gods of Ulro dark/ Twelve monstrous dishumanizd terrors Synagogues of Satan/ And these their Names & their Places within the Mundane Shell.../ In Tyre & Sidon I saw Baal & Ashtaroth. In Moab Chemosh/ In Ammon, Molech: loud his Furnaces rage among the Wheels/ Of Og, & pealing loud the cries of the Victims of Fire!/ And pale his Priestesses infolded in Veils of Pestilence, border'd/ With War; Woven in Looms of Tyre & Sidon by beautiful Ashtaroth/ In Palestine Dagon (...) / Osiris: Isis: Orus: in Egypt: dark their Tabernacles on Nile/ And these the names of the Twenty-seven Heavens & their Churches/ Adam, Seth (...)/ Abraham, Moses, Solomon, Paul, Constantine, Charlemaine Luther,/ these seven are the Male-Females, the Dragon Forms/ Religion hid in War, a Dragon red & hidden Harlot/ All these are seen in*

Miltons Shadow who is the Covering Cherub/ The Spectre of Albion in which the Spectre of Luvah inhabit/ In the Newtonian Voids between the Substances of Creation".

[44] Milosz, Czeslaw: ***The Land of Ulro***, Farrar Strauss Giroux, Nueva York, 1984; pg. 171.

[45] ***Urizen***, 4, 10-11; **Erdman**, 71: "*I have sought for a joy without pain,/ For a solid without fluctuation*".

[46] ***Jerusalem***, 65, 27-28; **Erdman**, 216: "*In ignorance to view a small portion & think that All,/ And call it Demonstration: blind to all the simple rules of life*." [V. pasaje completo en nota V.107.]

[47] **BD**, voz "*Newton*"; pg. 298.

[48] Christensen, Bryce J.: "*The Apple in the Vortex: Newton, Blake and Descartes*", ***Philosophy and Literature,*** Vol. 6, nº 1 y 2, otoño 1982, pgs. 147-161; pgs. 148-149.

[49] Johnson, Mary Lynn: "*Blake, Democritus and the 'Fluxions of the Atom': some contexts for Materialist Critiques*", incluido (pgs. 105-124) en Clark, Steve, y David Worrall (eds.): ***Historicizing Blake***, St. Martin's Press, Nueva York, 1994; pg. 113.

[50] Cf. Voltaire: ***Cartas filosóficas***, Editora Nacional, Madrid, 1976; Séptima carta, "Sobre los socinianos, o arrianos, o antitrinitarios", pgs. 64-65, donde se identifica esta doctrina con "Newton, Clarke, Locke, Le Clerc, etc…".

[51] Íbid.; Quinceava carta (*sic*), pg. 132. [Es sorprendente, dado el rigor de las traducciones de la Editora Nacional, que se empleen aquí expresiones como quinceava y veinteava en lugar de los ordinales "decimoquinta" y "vigésima".]

[52] Cabe hacer notar, a este respecto que, según ya apuntara Fernando Savater en su Introducción a la citada edición de las ***Cartas***, "Voltaire no fue nunca ateo y combatió siempre el ateísmo (…). Como bien señala Emmanuel Berl, para este deísta, una de las objeciones contra el sistema mecanicista era el poco papel desempeñado en él por Dios, frente a la activa omnipresencia del dios de Newton" (pgs. 28-29). Aunque esta última afirmación me parece un tanto aventurada, ya que el pensador francés rechazó en general toda intervención providencial divina, lo indiscutible –aunque al parecer ignorado por Mary Lynn Johnson- es que Voltaire mantuvo siempre la existencia de un Dios racional, creador y arquitecto del mundo, y defendió explícitamente en su última obra, ***Diálogos de Evémero*** (Valdemar, Madrid, 1996), el argumento del diseño: "Para demostraros ahora que el arte lo ha hecho todo, basta con que observéis un insecto, un limaco, una mosca: veréis en él un arte infinito, que ninguna industria humana puede imitar; por tanto es preciso que haya un artista infinitamente hábil, y eso es lo que los sabios llaman Dios" (pg. 43). Aparte de ello, Johnson tampoco ofrece prueba alguna de que Blake leyera las mencionadas traducciones.

[53] Doskow, Minna: "*William Blake and the Wheels of Compulsion*", incluido (pgs. 53-72) en Behrendt, Stephen C. (ed.): ***History and Myth: Essays on English Romantic Literature***, Wayne State UP, Detroit, 1990; pgs. 55-56.

[54] Clark, Steve: "*<Labouring at the Resolute Anvil>: Blake's Response to Locke*", incluido (pgs. 135-152) en Clark, Steve, y David Worrall (eds.): ***Blake in the Nineties***, St. Martin's Press, Londres, 1999; pgs. 134 y 136.

[55] Doskow, Minna: "*William Blake and the Wheels of Compulsion*", incluido (pgs. 53-72) en Behrendt, Stephen C. (ed.): ***History and Myth: Essays on English Romantic Literature***, Wayne State UP, Detroit, 1990; pg. 56.

[56] "*Guesses at Truth*", ***Edimburgh Review***, Vol. 1848, pg. 703: "the school of Locke and Paley (...) the great argument of design, so convincent for all us".

[57] Addison, Joseph: "*Anatomy argues for Providence*", ***The Spectator***, 22 de noviembre de 1712; incluido (pgs. 476-479) en Steele, Richard, y Joseph Addison: ***Selections from the Tatler and the Spectator***, Penguin, Hardmonsworth, 1988; pgs. 476-77.

[58] Sobre la atribución de este artículo a Johnson por Boswell, cf. Boswell, James: ***The Life of Samuel Johnson***, Oxford University Press, Oxford, 1979, pg. 219.

[59] Íbid.; pg. 321. Es difícl saber a qué se refería Johnson afirmando que "Newton set out an infidel", lo que es absolutamente incierto.Tal vez aludiera a un supuesto abandono de su antitrinitarismo, o pretendiera dar más énfasis a su argumento mostrando que el genio científico de Newton lo llevó ineludiblemente al descubrimiento del Dios providente.

[60] Addison, Joseph: ***The Evidences of the Christian religion / by the Right Honourable Joseph Addison, Esq., to which are added, several discourses against atheism and infidelity... With a preface, containing the sentiments of Mr. Boyle, Mr. Locke, and Sir Isaac Newton, concerning the Gospel-Revelation.***, Clarendon Press, Oxford, 1801; pgs. iv-v: "those persons within our own memory, who are confessed to have been the most perfect Reasoners and Philophers of their time, are also known to have been firm Believers, and they Laymen; I mean Mr. Boyle, Mr. Locke, Sir Isaac Newton and Mr. Addison: who, modestly speaking, were as good Thinkers and Reasoners, as the best among the Sceptic and Infidels at this day. Some of them might have their particular opinions about this or that point in Christianity, which will be the case as long as men are men; but the thing here insisted on is, that they were accurate Reasoners, and at the same time firm Believers."

[61] Íbid.; pg. xiv: "shewed his zeal for Christianity, first, in his middle age, by publishing a discourse on purpose to demonstrate the Reasonableness of believing Jesus to be the promised Messiah; and, after that, in the last years of his life, by a very judicious Commentary upon several of the Epistles of St. Paul."

[62] Íbid.; pgs. xvi-xvii: "to those who ask <What need was there of a Saviour?> (...) Mr. Locke replies: <It is enough to justify the fitness of any thing to be done, by resolving it into the wisdom of God, who has done it; whereof our narrow understandings and short views may utterly incapacitate us to judge>".

[63] Íbid.; pg. xxiv: "His discoveries concerning the frame and system of the universe were applied by him (...) to demonstrate against Atheists of all kinds, the being of a God, and to illustrate his power and wisdom in <the creation of the world>."

[64] Íbid.; pg. xxvi: "This great man applied himself with the utmost attention to the study of the Holy Scriptures, and considered the several parts of them with an uncommon exactness; particularly as to the order of time, and the series of prophecies and events relating to the Messiah. Upon which head he left behind an elaborate Discourse, to prove that the the famous Prophecy of Daniel's Weeks, which has been so industriously perverted by the Deists of our times, was an express Prophecy of the coming of the Messiah, and fulfilled in Jesus Christ."

[65] Cf. Hall, Rupert A: *Isaac Newton. Eigteenth-century perspectives.*, Oxford University Press, Oxford, 1999, especialmente pgs. 20-22. Allí se señala que, si los primeros biógrafos de Newton no dedicaron especial atención a su permanente interés por la teología y las profecías, se debió sobre todo a que "la fuerza y profundidad del sentimiento religioso de Newton habían quedado suficientemente manifiestos en la *Óptica* (1706)" y "el Escolio General añadido a la segunda edición de los *Principia* (1713)" (pg. 20), así como, desde 1756, en las cartas a Bentley. Asimismo, Hall apunta que "sólo en los primeros años del siguiente siglo [XIX] se alzaron, y rebatieron, acusaciones de que Newton había sido de creencias socinianas (o Unitarias)" (pg. 22), aunque cabe suponer, dadas las tempranas afirmaciones de Voltaire al respecto (v. nota V.50), que Hall circunscribe esta afirmación al ámbito británico. (V. también, sobre todas estas cuestiones, las notas siguientes.)

[66] Losee, John: *Filosofía de la ciencia e investigación histórica*, Alianza Editorial, Madrid, 1989; pg. 63.

[67] Carta a Richard Bentley de enero de 1692, citada en Smoot, George, y Keay Davidson**:** *Arrugas en el tiempo*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1993; pg. 42.

[68] Christianson, Gale E: *Newton*, Salvat, Barcelona, 1986; Vol. 2, pg. 416.

[69] Newton, Isaac: *Principios matemáticos de la filosofía natural*, ed. Antonio Escohotado, Altaya, Madrid, 1993; pgs. 618-620.

[70] Mamiani, Maurizio: *Introducción a Newton*, Alianza Editorial, Madrid, 1995; pg. 131.

[71]*Jerusalem***,** 55, 44-46; **Erdman**, 205: "*Contract or Expand Space at will:/ (…) Contracting or Expanding Time!/ (…) One Man blessed for ever…*".

[72] *Four Zoas*, Noche VIIb, 95, 23; **Erdman**, 360: "*A God & not a Man a Conqueror in triumphant glory*".

[73] *Four Zoas*, Noche IX, 126, 9-17; **Erdman**, 395: "*If Gods combine against Man Setting their Dominion above/ The Human form Divine. Thrown down from their high Station/ In the Eternal heavens of Human Imagination: buried beneath/ In dark Oblivion with incessant pangs ages on ages/ In Enmity & war first weakend then in stern repentance/ They must renew their brightness & their disorganizd functions/ Again reorganize till they resume the image of the human/ Cooperating in the bliss of Man obeying his Will/ Servants to the infinite & Eternal of the Human form*."

[74] Uno de los ejemplos más característicos de esta reinterpretación del newtonismo lo constituye la obra de John William Draper (1811–82) *History of the Conflict between Religion and Science* (1874), cuya versión española de 1876, *Historia de los conflictos entre Religión y Ciencia* (Aribau, Madrid), que despertó enorme controversia en nuestro país, afirmaba que "impune y desapercibida, en este clamor de las sectas beligerantes, se estableció sólidamente la gran teoría de Newton" (pg. 247), para concluir retóricamente con la interrogación: "¿Debemos, pues, colegir que los sistemas solar y estelar han sido creados por Dios y que les ha impuesto por su voluntad arbitraria leyes bajo cuyo imperio era su placer que verificasen sus movimientos, o hay razones para creer que estos varios sistemas no fueron creados por un *fiat* arbitrario, sino por el proceso de la ley?" (pg. 248). Aunque Draper sugiere hábilmente que Newton hubiera optado por lo segundo, basta leer nuestra cita del Escolio (v. nota V.69), o la afirmación efectuada en la *Óptica* (Alfaguara, Madrid, 1977) acerca de que "no es filosófico pretender que éste [el mundo] puede haber surgido del caos por medio de las simples leyes de la naturaleza" (pg. 347) para comprobar que aquél negaba expresamente que el "hado y la

naturaleza" pudieran originar por si solos la variedad y armonía del Sistema del Mundo. Cabe apuntar, no obstante, que el valor relativo de la física de Newton como una superación del oscurantismo no fue ignorado por Blake, según tendremos ocasión de apuntar más adelante.

[75] Cf. *Milton*, 25, 32-36; **Erdman**, 122. [V., sobre esta cuestión, notas VII.288-297.]

[76] *There is No Natural religion*, a; **Erdman**, 2: "*I Man cannot naturally Percieve, but through his natural or bodily organs II Man by his reasoning power. can only compare & judge of what he has already perciev'd. III From a perception of only 3 senses or 3 elements none could deduce a fourth or fifth IV None could have other than natural or organic thoughts if he had none but organic perceptions V Mans desires are limited by his perceptions. none can desire what he has not perciev'd VI The desires & perceptions of man untaught by any thing but organs of sense, must be limited to objects of sense.*"

[77] Locke, John: *An Essay concerning Human Understanding*, reimpresión de la sexta edición, ed. Peter H. Nidditch, Clarendon Press, Oxford, 1979; Libro II, Cap. I, §2, pg. 104: "All ideas come from sensation or reflection. Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper, void of all characters, without any ideas:- How comes it to be furnished? Whence comes it by that vast store which the busy and boundless fancy of man has painted on it with an almost endless variety? Whence has it all the materials of reason and knowledge? To this I answer, in one word, from EXPERIENCE. In that all our knowledge is founded; and from that it ultimately derives itself."

[78] Íbid.; Libro II, Cap. I, §16, pg. 113: "On this hypothesis, the soul must have ideas not derived from sensation or reflection, of which there is no appearance. It is true, we have sometimes instances of perception whilst we are asleep, and retain the memory of those thoughts: but how extravagant and incoherent for the most part they are; how little conformable to the perfection and order of a rational being…".

[79] Íbid.; Libro II, Cap. II, §2, pg. 52: "But it is not in the power of the most exalted wit, or enlarged understanding, by any quickness or variety of thought, to invent or frame one new simple idea in the mind, not taken in by the ways before mentioned: nor can any force of the understanding destroy those that are there. The dominion of man, in this little world of his own understanding being muchwhat the same as it is in the great world of visible things; wherein his power, however managed by art and skill, reaches no farther than to compound and divide the materials that are made to his hand; but can do nothing towards the making the least particle of new matter, or destroying one atom of what is already in being."

[80] Íbid.; Libro II, Cap. XI, §17, pgs. 162-63: "external and internal sensation are the only passages I can find of knowledge to the understanding. These alone, as far as I can discover, are the windows by which light is let into this dark room."

[81] Íbid.; Libro II, Cap. XXIII, §12, pg. 302: "Our faculties for discovery of the qualities and powers of substances suited to our state. The infinite wise Contriver of us, and all things about us, hath fitted our senses, faculties, and organs, to the conveniences of life, and the business we have to do here. We are able, by our senses, to know and distinguish things: and to examine them so far as to apply them to our uses, and several ways to accommodate the exigences of this life. We have insight enough into their admirable contrivances and wonderful effects, to admire and magnify the wisdom, power, and goodness of their Author. Such a knowledge as this, which is suited to our present condition, we want not faculties to attain. But it appears not that God intended we should have a perfect, clear, and adequate knowledge of them: that perhaps is not in the comprehension of any finite being. We are furnished with faculties (dull and weak as they are) to discover enough in the creatures to lead us to the knowledge of the Creator, and the

knowledge of our duty; and we are fitted well enough with abilities to provide for the conveniences of living: these are our business in this world."

[82] Cf. Rothenberg, 1993, pgs. 79-80, donde se arguye que Blake pudo conocer la reseña del libro de F. A. Nitsch *A general and introductory View of Professor Kant's Principles* (1796), publicada en la *Analytical Review* de Joseph Johnson en 1797, que resumía sus tesis principales. La carencia de pruebas o de cita alguna blakeana sobre Kant, así como lo tardío de la fecha respecto a la evolución de su obra, hacen a mi entender poco probable esta hipótesis, lo que no excluye que Blake pudiera conocer indirectamente alguna de las tesis epistemológicas kantianas.

[83] Locke, John: *An Essay concerning Human Understanding,* 1979; Libro IV, Cap. X, §6, pg. 623: "from the consideration of ourselves, and what we infallibly find in our own constitutions, our reason leads us to the knowledge of this certain and evident truth,- That there is an eternal, most powerful, and most knowing Being".

[84] Íbid.; Libro IV, Cap. X, § 7, pg. 622: "For I judge it as certain and clear a truth as can anywhere be delivered, that *the invisible things of God are clearly seen from the creation of the world, being understood by the things that are made, even his eternal power and Godhead.*"

[85] Ayers, M. R.: "*Las ideas de potencia y sustancia en la filosofía de Locke*", incluido (pgs. 141-193) en I. C. Tipton (ed): *Locke y el entendimiento humano*, FCE, México D.F. 1981; pg. 185.

[86] Spellman, V. M.: *John Locke*, MacMillan Press, Houndmill y Londres, 1997; pg. 37.

[87] Locke, John: *An Essay concerning Human Understanding; the Tenth Edition, with Large Additions*, Volumen I, Edward Symon, Londres, 1731; nota a pie de página (pgs. 298-322) al final del Libro II, Cap. XXIII, pg. 298: "The Doctrine of Identity and diversity, contained in this Chapter, the Bishop of Worcester pretends to be inconsistent with the Doctrine of the Christian Faith, concerning the Resurrection of the Dead…".

[88] Íbid.; pg. 299: "the Reason of Believing any Article of the Christian faith… is its being a part of Divine Revelation" (…)"the Resurrecction of the Dead I acknowledge to be an Article of Chistian Faith, but…I do not remember in any place of the New Testament (where the General Resurrection of the Dead is spoken of) any such expression as the *Resurrection of the Body*, much less *of the Same Body*".

[89] Íbid.; pg. 322: "The Dead shall Rise. Not that I question, that the Dead shall be raised with Bodies…".

[90]*Milton*, 4, 11; **Erdman**, 98: "*Art thou not Newtons Pantocrator weaving the Woof of Locke?*"

[91] Cf. Libro II, Cap XI, §2: "The diference of wit and judgment".

[92] Ault, Donald D.: *Visionary Physics: Blake's Response to Newton,* University of Chicago Press, Chicago, 1974; pg. 26.

[93] Íbid.; pg. 50.

[94] Íbid.; pg. 52.

[95] A este respecto, Stephen Hawking ha señalado en su *Historia del tiempo* (Alianza Editorial, Madrid, 1990), en referencia al problema antes citado del colapso gravitatorio inherente al sistema newtoniano, que "es imposible tener un modelo estático e infinito del universo en el que la gravedad sea siempre atractiva (…), incluso aquellos que comprendieron que la teoría de la gravedad de Newton mostraba que el universo no podía ser estático, no pensaron en sugerir que podía estar expandiéndose". En su opinión, ello se debió a que, antes del siglo XX, "era generalmente aceptado que el universo, o bien había existido por siempre en un estado inmóvil, o bien había sido creado, más o menos como lo observamos, en un determinado tiempo pasado finito. En parte, esto puede deberse a la tendencia que tenemos las personas en creer en verdades eternas…".

[96] Ryan, Robert: "*Blake and religion*", incluido (pgs. 150-168) en **CC**, pg. 153.

[97] *Jerusalem*, 40, 25; **Erdman**, 188: "*But Albions sleep is not Like Africa's: and his machines are woven with his life.*"

[98]*Jerusalem*, 15, 14-20; **Erdman**, 159: "*I turn my eyes to the Schools & Universities of Europe/ And there behold the Loom of Locke whose Woof rages dire/ Washd by the Water-wheels of Newton. black the cloth/ In heavy wreathes folds over every Nation; cruel Works/ Of many Wheels I view, wheel without wheel, with cogs tyrannic / Moving by compulsion each other: not as those in Eden: which / Wheel within Wheel in freedom revolve in harmony & peace.*"

[99] *Jerusalem*, 70, 1-15; **Erdman**, 224: "*And this the form of mighty Hand sitting on Albions cliffs/ Before the face of Albion, a mighty threatning Form (…)/ rejecting Ideas as nothing & holding all Wisdom/ To consist. in the agreements & disagree[me]nts of Ideas./ (…) combine into Three Forms, named Bacon & Newton & Locke …*".

[100] Hilton, Nelson: "*Blake's Early Works*", incluido (pgs. 191-209) en **CC**; pg. 205. La referencia a Blake corresponde a *The French Revolution*, 4-5; **Erdman**, 286: "*the scepter too heavy for mortal grasp. No more/ To be swayed by visible hand…*".

[101] Smith, Adam: *La riqueza de las naciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2001; pg. 673.

[102] Íbid.; pg. 667.

[103] Íbid.; pgs. 671-672.

[104] Íbid.; pg. 673.

[105] Malthus, Robert: *Primer ensayo sobre la población*, Altaya, Barcelona, 1993; pgs. 261-262.

[106] Íbid.; pg. 264.

[107] *Jerusalem*, 65, 12-28 (*Four Zoas*, Noche VIIb, 92, 18-31; v. nota VII.183); **Erdman**, 216 (íbid., 364): "*Then left the Sons of Urizen the plow & harrow, the loom/ The hammer & the chisel, & the rule & compasses; from London fleeing/ They forg'd the sword on Cheviot, the chariot of war & the battle-ax,/ The trumpet fitted to mortal battle, & the flute of summer in Annandale/ And all the Arts of Life. they changd into the Arts of Death in Albion./ The hour-glass contemnd because its simple workmanship./ Was like the workmanship of the plowman, & the water wheel,/ That raises water into cisterns: broken & burnd with fire:/ Because its workmanship. was like the workmanship of the shepherd./ And in their stead, intricate wheels invented, wheel without wheel:/ To perplex youth in their outgoings, & to bind to labours in Albion/ Of day & night the myriads of eternity that they may grind/ And polish brass & iron hour*

after hour laborious task! / Kept ignorant of its use, that they might spend the days of wisdom / In sorrowful drudgery, to obtain a scanty pittance of bread:/ In ignorance to view a small portion & think that All,/ And call it Demonstration: blind to all the simple rules of life."

[108] Voltaire: *Tratado sobre la tolerancia*, Santillana, Madrid, 1997; pg. 79.

[109] Rousseau, Jean Jacques: *Emilio, o de la educación*, Alianza, Madrid, 2002; pg. 37. [El pasaje citado consituye la frase inicial de *Emilio*.]

[110] *Marriage*, 10; **Erdman**, 38: "*Where man is not nature is barren.*"

[111] *Europe*, 13, 4-7; **Erdman**, 65: "*A mighty Spirit leap'd from the land of Albion,/ Nam'd Newton; he siez'd the Trump, & blow'd the enormous blast!/ Yellow as leaves of Autumn the myriads of Angelic hosts,/ Fell thro' the wintry skies…*".

[112] Mitchell, W. J. T.: *Blake's Composite Art*, Princeton University Press, Princeton, 1978; pg. 56.

[113] "*Then she Bore*", fragmento manuscrito; **Erdman**, 447: "*Reason once fairer than the light till fould in Knowledges dark Prison*".

[114] *Songs*, *Experience*, "*A Little Boy Lost*"; **Erdman**, 28: "*Nor is it possible to Thought/ A greater than itself to know:/ And Father, how can I love you (…)/ I love you like the little bird/ That picks up crumbs around the door./(…)/And standing on the altar high,/ Lo what a fiend is here! said he:/ One who sets reason up for judge/ Of our most holy Mystery./ The weeping child could not be heard./ The weeping parents wept in vain:/ They strip'd him to his little shirt./ And bound him in an iron chain./ And burn'd him in a holy place,/ Where many had been burn'd before:/ The weeping parents wept in vain./ Are such things done on Albions shore.*"

[115] Swinburne, Algernon Charles: *William Blake: a Critical Essay*; *a new edition*, Chatto & Windus, Londres, 1906; "*Prefatory Note*", pgs. vii-viii.

[116] Cf. Doskow, Minna: "*The Humanized Universe of Blake and Marx*", incluido (pgs. 225-240) en Bertholf, Robert J., y Annette S. Levitt (eds.): *Blake and the Moderns*, State University of New York Press, Albany, 1982. El artículo de Doskow, sumamente sugerente aunque poco interesado en los aspectos estéticos de la obra blakeana, se centra sobre todo en una comparación entre el pensamiento político de Blake y la ideología humanista del Marx de los *Manuscritos*.

[117] *The French Revolution*, 275-76; **Erdman**, 298: "*In winds driven out of the abbeys, their naked souls shiver in keen open air,/ Driven out by the fiery cloud of Voltaire, and thund'rous rocks of Rousseau*"

[118] *Ann. Reynolds*, Índice; **Erdman**, 636: "*O Englishmen! why are you still of this foolish Cardinals opinion?*"

[119] Cf. Bentley, G.E. Jr: *The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake.*, Yale University Press, Yale y Londres, 2001; pg. 418.

[120] *Jerusalem*, 91, 7-10; **Erdman**, 251: "*Go, tell them that the Worship of God, is honouring his gifts/ In other men: & loving the greatest men best, each according/ To his Genius: which is the Holy Ghost in Man; there is no other/ God, than that God who is the intellectual fountain of Humanity…*".

[121] Cf. Voltaire, *Cartas filosóficas*, 1976; cartas Doceava (*sic*) a Decimoséptima.

[122] *Ann. Reynolds*, 204; **Erdman**, 660: "*Here is a Plain Confession that he Thinks Mind & Imagination not to be above the Mortal & Perishing Nature. Such is the End of Epicurean or Newtonian Philosophy it is Atheism*".

[123] Voltaire: *Diálogos de Evémero*, Valdemar, Madrid, 1996, pg. 62. [V. también nota V.52.]

[124] Rousseau, Jean Jacques**:** *Discursos. El contrato social.*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995; pgs. 396-7.

[125] Íbid.; pg. 408.

[126] Voltaire, *Cartas filosóficas*, 1976; Octava carta, pg. 75. Cabe señalar que Voltaire nunca abjuró de su defensa del sistema parlamentario inglés -que más que "discretamente idealizada", como indica Fernando Savater en el prólogo a esta edición, es rigurosamente falaz-, hasta el punto de reproducir esta Octava carta como el artículo "Parlamento de Inglaterra" en su *Diccionario Filosófico*.

[127] Íbid.; pg. 75.

[128] Paine, Thomas: *The Age of Reason*, Prometheus Books, Nueva York, 1984; pg. 51: "The true deist has but one Deity; and his religion consists in contemplating the power, wisdom, and benignity of the Deity in his works, and in endeavoring to imitate him in everything moral, scientifical, and mechanical."

[129]*Jerusalem*, 66, 14: **Erdman**, 218: "*Frozen Sons of the feminine Tabernacle of Bacon, Newton & Locke.*"

[130] Locke, John: *Some Thoughts concerning Education and Of the Conduct of the Understanding*; ed. Ruth W. Grant y Nathan Tarcov, Hackett, Indianapolis, 1996; *Thoughts*, §38, pg. 29: "the principle of all virtue and excellency lies in a power of denying ourselves the satisfaction of our own desires, where reason does not authorize them.**"**

[131] *The doctrine of the passions explained and improved / by I. Watts. To which is added, Evidences of the Christian religion; by Joseph Addison*, Daniel Fenton, Trenton, NJ, 1811.

[132] Boswell, 1979; pg. 487. El pasaje de Locke al que hace referencia Johnson se encuentra en el parágrafo 78 de *Some Thoughts concerning Education***,** 1996, pg. 55**:** "A prudent and kind mother of my acquaintance, was, on such an occasion, forc'd to whip her little daughter, at her first coming home from nurse, eight times successively the same morning, before she could master her stubbornness, and obtain a compliance in a very easy and indifferent matter. If she had left off sooner, and stopp'd at the seventh whipping, she had spoil'd the child for ever, and, by her unprevailing blows, only confirm'd her refractoriness, very hardly afterwards to be cur'd: but wisely persisting till she had bent her mind, and suppled her will, the only end of correction and chastisement, she establish'd her authority

thoroughly in the very first occasions, and had ever after a very ready compliance and obedience in all things from her daughter; for as this was the first time, so I think it was the last too she ever struck her."

[133] Johnson, Samuel: Prefacio a las obras de Watts, 1781, incluido (pgs. 755-758) en *The Major Works*, ed. Donald Greene, Oxford University Press, Oxford, 2000; pg. 756.

[134] Locke, *Some Thoughts concerning Education,* 1996; pgs. 31, 75 y 102-103: "§ 40. If you would have him stand in awe of you, imprint it in his infancy; and as he approaches more to a man, admit him nearer to your familiarity; so shall you have him your obedient subject (as is fit) whilst he is a child, and your affectionate friend when he is a man" (…); "§ 99. When by making your son sensible that he depends on you, and is in your power, you have established your authority; and by being inflexibly severe in your carriage to him when obstinately persisting in any ill-natur'd trick which you have forbidden, especially lying, you have imprinted on his mind that awe which is necessary" (…); "§136. As the foundation of this, there ought very early to be imprinted on his mind a true notion of God, as of the independent Supreme Being, Author and Maker of all things, from Whom we receive all our good, Who loves us, and gives us all things."

[135] Íbid.; pg. 59, § 83**:** "Next, if you have any discreet servant capable of it (…) I think it is best the smart should come immediately from another's hand, though by the parent's order, who should see it done; whereby the parent's authority will be preserv'd, and the child's aversion, for the pain it suffers, rather to be turn'd on the person that immediately inflicts. For I would have a father seldom strike his child, but upon very urgent necessity, and as the last remedy; and then perhaps it will be fit to do it so that the child should not quickly forget it."

[136] Phillips, Michael: *The Creation of the Songs*, British Library, Londres, 2000; pgs. 29-30.

[137] *Ann. Swedenborg DLDW*, portadilla; **Erdman**, 602: *"Understanding or Thought is not natural to Man it is acquired by means of Suffering & Distress i.e Experience"*.

[138] Rousseau, Jean-Jacques: *Emilio, o de la educación*, 1998; pg. 469.

[139] Íbid.; pgs. 470-475.

[140] Wollstonecraf, Mary: *Original Stories from real life: with conversations, calculated to regulate the affections, and form the mind to truth and goodness*; 2ª ed., Joseph Johnson, Londres, 1791; Prefacio, pg. iv: "These conversations and tales are accomodated to the present state of society; which obliges the author to cure those faults by reason which ought never to have taken root in the infant mind. Good habits, imperceptibly fixed, are far preferable to precepts of reason…".

[141] Íbid.; pg. vi: "The tendency of the reasoning obviously tends to to fix principles of truth and humanity on a solid and simple foundation; and to make religion an active, invigorating director of the attentions, and not a mere attention to forms. Systems of Theology may be complicated, but when the character of the Supreme Being is displayed, and he is recognized as the Universal Father, the Author and Centre of Good, a child may be led to comprehend that dignity and happiness must arise fron imitating Him; and this conviction should be teisted into – and be the foundation of every inculcated duty".

[142] *Urizen*, 25, 20-21; **Erdman**, 82. [V. el pasaje completo en nota IV.283.]

[143] Summerfield, Geoffrey: *Fantasy and Reason: Children's Literature in the Eighteenth Century*, University of Georgia Press, Athens, 1984; pg. 229.

[144] Makdisi**,** Saree: *William Blake and the Impossible History of the 1790s.*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 2003; pg. 274.

[145] Ripalda, José María: "*Ilustración y Romanticismo*", incluido (pgs. 11-26) en Martínez, Fco. José (coord.): *Romanticismo y marxismo*, Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid, 1994; pg. 16.

[146] *Vision*, 86; **Erdman**, 563-4: "*Many are Deists who would in certain Circumstances have been Christians (...) the Knave who is Converted to Deism & the Knave who is Converted to Christianity is still a Knave.*"

[147] "*Auguries of Innocence*", 1-4, *Pickering Manuscript*; **Erdman**, 490: "*To see a World in a Grain of Sand/ And a Heaven in a Wild Flower/ Hold Infinity in the palm of your hand/ And Eternity in an hour.*"

[148] Doskow, Minna: "*The Humanized Universe of Blake and Marx*", incluido (pgs. 225-240) en Bertholf, Robert J., y Annette S. Levitt (eds.): *Blake and the Moderns*, State University of New York Press, Albany, 1982; pg. 232.

[149] *Ann. Bacon*, 44; **Erdman**, 623: "*Thought is Act*".

[150] "*Mock on Mock on*", *Notebook*; **Erdman**, 477: "*Mock on Mock on Voltaire Rousseau/ Mock on Mock on! tis all in vain!/ You throw the sand against the wind / And the wind blows it back again/ And every sand becomes a Gem/ Reflected in the beams divine/ Blown back they blind the mocking Eye / But still in Israels paths they shine/ The Atoms of Democritus/And Newtons Particles of light/ Are sands upon the Red sea shore/ Where Israels tents do shine so bright*".

[151] Cf. Ault, 1974; pgs. 54-56.

[152] *Jerusalem*, 45, 6-7 y 17-20; **Erdman**, 194: "*Albions rocks & precipices! caves of solitude & dark despair,/ And saw every Minute Particular of Albion degraded & murderd /(...)/ And saw every minute particular, the jewels of Albion, running down / The kennels of the streets & lanes as if they were abhorrd./ Every Universal Form, was become barren mountains of Moral/ Virtue/ and every Minute Particular hardend into grains of sand*".

[153] Ault, 1974; pg. 144.

[154] *Jerusalem*, 71, 6; **Erdman**, 225: "*for every-thing in Eternity is translucent*".

[155] *Jerusalem*, 5, 18-21; **Erdman**, 147: "*I rest not from my great task!/To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes/ Of Man inwards into the Worlds of Thought: into Eternity/ Ever expanding in the Bosom of God. the Human Imagination*".

[156] *Four Zoas*, Noche I, 9, 9 y 12-13; **Erdman**, 304: "*Then Eno a daughter of Beulah took a Moment of Time/ (...) She also took an atom of space & opend its center/ Into Infinitude & ornamented it with wondrous art*".

[157] *Milton*, 29, 1-3; **Erdman**, 127: "*For in this Period the Poets work is Done: and all the Great/ Events of Time start forth & are concievd in such a Period/ Within a Moment: a Pulsation of the Artery*".

[158] Bruder, Helen P.: *William Blake and the Daughters of Albion*, McMillan Press, Houndmill y Londres, 1997; pgs. 36-37.

[159] Íbid.; pg. 137.

[160] Cf., sobre las diferentes posiciones sostenidas en torno al papel de la sexualidad femenina en Blake, Bruder, 1997, pgs. 23-24; así como el comentario de *Visions* realizado en el el apartado VI.II de esta Tesis. En realidad, esta discusión resulta a mi entender absolutamente desenfocada, pues no debe olvidarse que críticas modernas como Marilyn Butler han lamentado que en su *Rights of Woman* la propia Mary Wollstonecraft, pese a su indiscutido reconocimiento como pionera del feminismo, "concediera demasiado enfáticamente la presente inferioridad de la mujer", y que, en lugar de proponer medidas concretas que el clima reformista hubiera podido propiciar, tales como "cambios en las leyes de matrimonio y divorcio, creación de escuelas y ayudas a la maternidad, un nuevo currículo, enseñanza laboral, igualdad en los salarios, acceso a los cargos públicos, incluso el voto", se limitara a abundar en principios teóricos que difícilmente podrían tener efecto sobre "lectores ajenos a los círculos intelectuales de Londres" [Butler, Marilyn (ed.): *Burke, Paine, Godwin and the Revolution Controversy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984; pg.s. 74-75.]. Por su parte, Claire Tomalin, en *The Life and Death of Mary Wollstonecraft* (Harcourt Brace Jovanovich, Londres y Nueva York, 1974) –donde enfatiza, aunque sin aportar pruebas al respecto, la amistad y afinidad intelectual entre Blake y Wollstonecraft-, ha remarcado que Wollstonecraft efectuó una decidida defensa de la castidad, y "adoptó el punto de vista, compartido más tarde por muchas sufragistas, de que la sexualidad era errónea en sí misma, y redimida sólo por la maternidad" (pg. 106). A este respecto, cabe señalar que, pese a sus relaciones sentimentales con Fuseli (v. Apartado VI.II) y Gilbert Imlay, que según Tomalin modificaron la opinión de Wollstonecraft sobre materias sexuales, la escritora mantuvo siempre sus tesis de que la razón debía predominar sobre la pasión, y una actitud cuando menos ambigua hacia las relaciones sexuales. Muestra de ello son algunas de las cartas incluidas por Wollstonecraft en *A Short Residence in Sweden* (Penguin, Hardmonsworth, 1987), donde, por ejemplo, al tiempo que criticaba la tiranía de los maridos daneses y elogiaba que a los jóvenes novios se les permitiera una libertad e intimidad "que nunca he observado en otra parte", no podía evitar mostrar sus recelos hacia la promiscuidad, insistiendo en que "el amor aquí parece corromper la moral" y señalando "las groseras *debaucheries* en que caen las clases bajas" (cf. "*Letter Nineteenth*", pgs. 168-173) observación ciertamente inusual para esta admirable mujer, cuya lucha por la igualdad no estuvo exenta de contradicciones.

[161] *Jerusalem*, 69, 43-44; **Erdman**, 223: "*& every Minute Particular is Holy:/ Embraces are Cominglings: from the Head even to the Feet;/ And not a pompous High Priest entering by a Secret Place.*"

[162] *Jerusalem*, 37, 15-18; **Erdman**, 168: *"There is a Grain of Sand in Lambeth that Satan cannot find/ Nor can his Watch Fiends find it: tis translucent & has many Angles / But he who finds it will find Oothoons palace, for within / Opening into Beulah every angle is a lovely heaven."*

[163] Citado por H. Crabb Robinson; recogido en Bentley, 2001, pg. 415: "*what are called vices in the natural world are the highest sublimities in the spiritual world*".

[164] *Vision*, 87; **Erdman**, 564: "*The Treasures of Heaven are not Negations of Passion but Realities of Intellect from which All the Passions Emanate.*"

[165] *Vision*, 85; **Erdman**, 562: "*the Eternal Births of Intellect from the divine Humanity*".

[166] *Four Zoas*, noche IX, 139, 9-10; **Erdman**, 407: "*For intellectual War The war of swords departed now/ The dark Religions are departed & sweet Science reigns*".

[167] *Jerusalem*, 3; **Erdman**, 146: "*The Primeval State of Man, was Wisdom Art, and Science*".

[168] Carta a Butts de noviembre de 1802, verso 88; **Erdman**, 722: "*From Single vision & Newtons sleep*".

[169] *Jerusalem*, 67, 13; **Erdman**, 220: "*the Atheistical Epicurean Philosophy of Albions Tree*".

[170] "*Auguries of Innocence*", 130-33, *Pickering Manuscript*; **Erdman**, 493: "*God Appears & God is Light/ To those poor Souls who dwell in Night / But does a Human Form Display/ To those who Dwell in Realms of day*".

[171] *Jerusalem*, 42, 35-6; **Erdman**, 189: "*But there is no Limit of Expansion! there is no Limit of Translucence./ In the bosom of Man for ever from eternity to eternity.*"

[172] **BD**, voz "*Eden*"; pg. 114.

[173] Íbid., voz "*Eternity*"; pg. 130.

[174] Adams, Hazard: *Blake and Yeats: The Contrary Vision*, Russell & Russell, Nueva York, 1968; pg. ix.

[175] *Jerusalem*, 38, 31-32, **Erdman**, 185: "*And the two Sources of Life in Eternity[,] Hunting and War,/ Are become the Sources of dark & bitter Death & of corroding Hell:*"; *Milton*, 35, 2-3; **Erdman**, 135: "*And War & Hunting: the Two Fountains of the River of Life/ Are become Fountains of bitter Death & of corroding Hell*".

[176] Adams, 1968; pg. ix.

[177] Milosz, 1984; pgs. 170-71.

[178] *Four Zoas*, Noche IX, 131, 31; **Erdman**, 400: "*Cried Times are Ended he Exulted he arose in joy he exulted*." [Esta declaración urizénica, según tendremos ocasión de analizar en el Apartado VII.3, no deja de resultar problemática, ya que constituye el preámbulo a una desatada violencia "redentora" por parte de Urizen y Orc, que Blake presenta en términos innegablemente críticos. Tal circunstancia, en cualquier caso, acentúa aún más el carácter a todas luces histórico de la afirmación.]

[179] *America,* 8, 2*;* **Erdman**, 541: "*The times are ended; shadows pass the morning gins to break*".

[180] *Jerusalem*, 75, 25; **Erdman**, 231-2: "*To awake the Prisoners of Death; to bring Albion again/ With Luvah into light eternal, in his eternal day*."

[181]*Jerusalem*, 97, 2-4; **Erdman**, 256: "*Awake and overspread all Nations as in Ancient Time/ For lo! the Night of Death is past and the Eternal Day/ Appears upon our Hills: Awake Jerusalem, and come away*."

[182] *Ann Thornton*; **Erdman**, 669: v. notas I.17-18.

[183] *Milton*, 24, 68; **Erdman**, 121: "*Los is by mortals nam'd time, Enitharmon is named Space*".

[184] Adlard, John: *The Sports of Cruelty*: *Fairies, Folk-Songs, Charms and Other Country Matters in the Work of William Blake*, Cecil and Amelia Woolf, Londres, 1972; pg. 65.

[185] *Jerusalem*, 55, 44-45; **Erdman**, 205: "*(…) Contract or Expand Space at will/ Upon the chariots of the morning. Contracting or Expanding Time!*"

[186] Grimes, Ronald L.: "*Time and Space in Blake 's Major Prophecies*", incluido (pgs. 59-81) en Curran, Stuart, y Joseph Anthony Wittreich Jr.: *Blake's Sublime Allegory. Essays on "The Four Zoas", "Milton" & "Jerusalem",* The University of Wisconsin Press, Madison, 1973; pg. 66.

[187] Martín Velasco, Juan: *El fenómeno místico*, Trotta, Madrid, 1999; pg. 317.

[188] Essick, Robert N.: *William Blake and the Language of Adam*, Clarendon Press, Oxford, 1989; pg. 118.

[189] *Vision*, 91; **Erdman**, 563: "*-Eternity Exists and All things in Eternity Independent of Creation which was an act of Mercy*".

[190] *America*, 11, 22; **Erdman**, 55: "*Till pity is become a trade, and generosity a science*".

[191] *Jerusalem*, 69, 47-8; **Erdman**, 211: "*the Satanic Holiness triumphd in Vala/ In a Religion of Chastity*".

[192] *Four Zoas*, Noche I, 21, 1-6; **Erdman**, 311: "*Then those in Great Eternity met in the Council of God/ As one Man for Contracting their Exalted Sense/ They behold Multitude or Expanding they behold as One/ As One Man all the Universal family & that one Man/ They Call Jesus the Christ & they in him & he in them/ Live in Perfect harmony in Eden the land of life*".

[193] *Jerusalem*, 71, 15; **Erdman**, 225: "*For all are Men in Eternity.*"

[194] *Vision*, 84(b); **Erdman**, 562: "*whenever any Individual Rejects Error & Embraces Truth a Last Judgment passes upon that Individual*".

[195] Rothenberg, 1993; pg. 85.

[196] *Vision*, 80 y 79; **Erdman**, 556: "*Every Thing is Eternal*" (…) "*it retains its own Individuality*".

[197] *Milton*, 32, 22-23; **Erdman**, 132: "*Distinguish therefore States from Individuals in those States./ States Change: but Individual Identities never change nor cease*".

[198] *Jerusalem*, 98, 28 y 31, **Erdman,** 258: "*And they conversed together in Visionary forms dramatic (...)/ Creating Space,Creating Time according to the wonders Divine/ Of Human Imagination.*". (V. también notas V.28 y VII.418.)

[199] *Four Zoas*, Noche IX, 138, 38; **Erdman**, 406: "*They raise their faces from the Earth conversing with the Man*".

[200] *Vision*, 85(b) y 90; **Erdman**, 562: "*walking up & down in Conversations concerning Mental Delights*" (...) "*Here they are no longer talking of what is Good & Evil or of what is Right or Wrong (...) But are Conversing with Eternal Realities as they Exist in the Human Imagination*".

[201] *Jerusalem*, 3, "*To the Public*"; **Erdman**, 145: "*I pretend not to holiness! yet I pretend to love, to see, to converse with daily, as man with man, & the more to have an interest in the Friend of Sinners*".

[202] *Jerusalem*, 88, 4-5; **Erdman**, 246: "*When in Eternity Man converses with Man they enter/ Into each other Bosom (which are universes of delight).*"

[203] *Vision*, 76(b); **Erdman**, 556: "*These various States I have seen in my Imagination when distant they appear as One Man but as you approach they appear Multitudes of Nations.*"

[204] Bel Atreides: Introducción a *Milton* (DVD, Barcelona, 2000); pgs. 67-68.

[205] Íbid.; pg. 68.

[206] *Jerusalem*, 55, 60; **Erdman**, 205: "*He who would do good to another, must do it in Minute Particulars*".

[207] *Jerusalem*, 55, 36-53; **Erdman**, 205: "*Silence remaind & every one resumd his Human Majesty/ And many conversed on these things as they labourd at the furrow/ Saying: It is better to prevent misery, than to release from misery/ It is better to prevent error, than to forgive the criminal:/ Labour well the Minute Particulars, attend to the Little-ones:/ And those who are in misery cannot remain so long/ If we do but our duty: labour well the teeming Earth.*"

[208] *Ann. Reynolds*, 244; **Erdman**, 660-61: "*Burke's Treatise on the Sublime & Beautiful is founded on the Opinions of Newton & Locke on this Treatise Reynolds has grounded many of his assertions. in all his Discourses I read Burkes Treatise when very Young at the same time I read Locke on Human Understanding & Bacons Advancement of Learning on Every one of these Books I wrote my Opinions & on looking them over find that my Notes on Reynolds in this Book are exactly Similar. I felt the Same Contempt & Abhorrence then; that I do now. They mock Inspiration & Vision Inspiration & Vision was then & now is & I hope will always Remain my Element my Eternal Dwelling place. how can I then hear it Contemnd without returning Scorn for Scorn*". [Sobre la edición de Reynolds anotada por Blake, a cuya paginación remite **Erdman**, ver supra nota V.210 ss.]

[209] *Ann. Reynolds*, "*Account*", ii; **Erdman**, 637: "*Liberality! We want not Liberality We want a Fair Price & Proportionate Value <& a General Demand for Art>... Art is the First in Intellectuals &Ought to be First in Nations>*".

[210] *The Works of Sir Joshua Reynolds... To which is prefixed, an Account of the life and writings of the author by Edmond Malone, etc.*; Volumen I, segunda edición corregida, Londres, 1798; "*Account*", pg. lxxxiii: "Reynolds, in conjunction with Dr.Johnson (...) what has been called the Literary Club, though its members have never assumed that denomination". [La fecha de fundación, miembros fundadores y posteriores incorporaciones se detallan en la nota 48 de la misma página. Sobre nuestro sistema de citas de esta obra, v. supra nota V.212.]

[211] La edición moderna fundamental es Reynolds, *Sir* Joshua: *Discourses on Art*; Yale University Press, 1997, que hemos usado aquí como complemento de la edición original consultada en Londres. Aunque no incluye la

introducción de Malone, sí reproduce en apéndice las anotaciones de Blake, reconocidas como uno de los más profundos ataques a las ambiguas concepciones estéticas de Reynolds y su pretensión de combinar los postulados neoclasicistas con cierto elitismo rococó.

[212] Blake anotó sólo los ocho discursos incluidos en el Primer Volumen, en lo que constituye el más extenso conjunto de notas conservadas del autor. Desde luego, entre los diversos originales anotados por Blake que he podido consultar, ninguno presenta tal grado de fervor, con la caligrafía blakeana inundando las guardas y portadilla, la Portada, el Índice, etc. Sobre las características textuales de las notas y su prolongado período de redacción, cf. **Erdman**, pgs. 885-87. [Por lo que respecta a nuestras citas, al igual que hemos venido haciendo con anterioridad en otros textos anotados por Blake, mencionaremos únicamente *Ann. Reynolds* y la referencia de paginación del original proporcionada por **Erdman** cuando el texto corresponda sólo a Blake, o cuando el original completo aparezca incluido en los breves fragmentos recogidos por Erdman; en tanto que incluiremos la referencia a la edición de las *Works* por Malone cuando citemos párrafos de Malone o Reynolds -especificando su autoría-, no incluidos en la selección de Erdman.]

[213] *Ann. Reynolds*, Portada; **Erdman** 635: "*This Man was Hired to Depress Art This is the opinion of Will Blake my Proofs of this Opinion are given in the following Notes*".

[214]*Ann. Reynolds*, Índice; **Erdman**, pg. 636*:* "*The Arts & Sciences are the Destruction of Tyrannies or Bad Governments Why should A Good Government endeavour to Depress What is its Chief & only Support*".

[215] *Ann. Reynolds*, "*Account*", pgs. lxxxiii y xc; **Erdman**, 640: "*Oliver Goldsmith never should have known such knaves* (…) *Such Men as Goldsmith ought not to have been Acquainted with such Men as Reynolds*".

[216] *Ann. Reynolds*, "*Account*", pg. civ; **Erdman**, 641: "*This Whole Book was Written to Serve Political Purposes*". (V. también supra nota V.224)

[217] *The Works of Sir Joshua Reynolds*, Londres, 1798; "*Account*" de Malone, pg. iv: "both his father and grandfather were in holy orders".

[218] Íbid.; "*Account*", pg. xxviii: "I remember (says he) Mr. Burke, speaking of the essays of *Sir* Francis Bacon, said, he thought them the best of his works. Dr. Johnson was of opinion 'that their excellence and their value consisted in being the observations of a strong mind operating upon life'…".

[219] Íbid.; "*Account*", pg. xxxi: "thus Bacon became a great thinker".

[220] Íbid.; "*Account*", pg. xxxii: "whose death, which happened a few months after the first edition of this Works, would at any time have been a grievous loss for his country, but at the present distressful and momentous period is an irremediable calamity to the whole civilized world…".

[221] Íbid.; "*Account*", pgs. xxxiii-iv: "<Sir Joshua (…) always told me, that he owed his first disposition to generalize, and to view thing in abstract, to old Mr. Mudge, the clergyman (…) a learned and venerable old man (…) very much conversant in the Platonick philosophy, and very fond of that method of philosophy. He had been originally a dissenting minister, but had entirely cured himself (…) dangerous enlargment of those gentlemen".

[222] Íbid.; "*Account*", pgs. ci-cii: "[Reynolds] is entitled for the rectitude of his judgment concerning those pernitious doctrines, that were made the basis of that Revolution which took place in France not long before his death. Before the publication of Mr. Burke's REFLECTION on that subject, he had been favoured with a perusal of that incomparable work, and was lavish in his encomious upon it He was indeed never weary of expressing his admiration of the propund sagacity which saw (...) all their evils with which this country was threatened by that tremendous convulsion; he well knew how eagerly all the wild and erroneus principles of government attempted to be established by the pretended philosophers of France, would be cherished by those turbulents and unruly spirits among us, whom *no King could govern, nor no GOD could please*; and long before that book was written, frequently avowed of his contempts of those 'Adam-wits', who set at nought the accumulated wisdom of ages, and in all occasions are desirous of beginning the world anew (...); happily for himself, he did not live to participate of the gloom which now saddens every virtuous bossom, in consequence of all the civilized States of Europe being shaken of their foundations by those 'troublers of the poor world's peace', whom Divine Providence has been pleased to make the scourge of human kind".

[223] Íbid. El fragmento completo de Pope aparece incluido en la nota 58 del "*Account*", pg. ciii: "These Adam-wits, too fortunately free,/ began to dream they wanted liberty;/ and when no rule, no precedent was found/ of MEN by lawss less circunscribed and bound".

[224] Íbid.; "*Account*", nota 59, pg. civ: "England is at present in an unparalleled state of wealth and prosperity, though there is a temporary distress occassiones by the want of the ordinary circulating medium of commerce (…) These FACTS ought to be sounded from one end of England to the other (...) a complete answer to all the SEDITIOUS DECLAMATIONS". Blake, en la misma página, **Erdman**, 630: "*This Whole Book was Written to Serve Political Purposes*".

[225] Íbid.; "*Account*", nota 28, pgs. xli-xlv: "Previous to the publication of the first edition of these works, a wandering rumour had reached me, that the discourses delivered by our author were were not written by himself, but by his friend Dr. Johnson (...). A new hypothesis, however, has been lately suggested: and among many other statements concerning the late Mr. Burke, which I know to be erroneous, we have been confidentially told that they were written by that gentleman (...).The early discourses were submitted to Dr. Johnson and some to Mr. Burke, for his examination and revision…".

[226] Íbid.; "*Account*", pg. xli; **Erdman**, 639: "*The Contradictions in Reynolds's Discourses are Strong Presumptions that they are the Work of Several Hands But this is no Proof that Reynolds did not Write them The Man Either Painter or Philosopher who Learns or Acquires all he Knows from Others. Must be full of Contradictions*".

[227] Reynolds, *Sir* Joshua: *Discourses on Art*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1997; Discourse IX, pg. 171. Dado que Blake sólo anotó el Volumen I de los tres que componían su ejemplar de las *Works* (el II y III se conservan también en la British Library), ignoramos su opinión concreta acerca de este texto. Sin embargo, puesto que Blake ingresó en la Royal Academy en 1779, año en que Reynolds no pronunció discurso alguno, es probable que este Discurso IX fuera el primero que escuchara de su director. No es extraño, por tanto, conociendo el talante de Blake, que su estancia en aquella institución estuviera marcada por sus continuos enfrentamientos con las autoridades académicas.

[228] *The Works of Sir Joshua Reynolds,* Londres, 1798; "*Account*" de Malone, nota 54, pgs. xcvii-xcviii: "He was a great generalizer, and was fond to reducing every thing to one system (…). But this dispositions to abstractions, to

generalizations and classification is the great glory of human mind (…) and is the source of everything that can be called science".

[229] *Jerusalem*, 55, 62-63; **Erdman**, 205: "*For Art & Science cannot exist but in minutely organized Particulars/ And not in generalizing Demonstrations of the Rational Power.*"

[230] *Ann. Bacon*, 2; **Erdman**, 621: Bacon: "One of the later school of the Grecians examineth the matter, and (…) that men should love lies, where neither they make for pleasure, as with poets; nor for advantage, as with the merchant; but for the lie's sake…."; Blake: "*What Bacon calls Lies is Truth itself*".

[231] Bacon: *Essays Moral, Economical and Political*, Londres, 1798; pg. 2: "A mixture of lie doth ever add pleasure. Doth any man doubt, that if thre were taken out of men's minds vain opinions, flattering hopes, false valuations, imaginations as one would, and the like, but it would leave the minds of a number of men, poor shrunken things, full of melancholy and indisposition and unpleasing to themselves? One of the fathers, in great severity, called poesy, "vinum daemonum", because it filleth the imagination and yet it is but with the shadow of a lie".

[232] Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, 1975; Libro II, Cap XI, § 2, pg. 156: "And hence perhaps may be given some reason of that common observation,- that men who have a great deal of wit, and prompt memories, have not always the clearest judgment or deepest reason. For wit lying most in the assemblage of ideas, and putting those together with quickness and variety, wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant pictures and agreeable visions in the fancy; judgment, on the contrary, lies quite on the other side, in separating carefully, one from another, ideas wherein can be found the least difference, thereby to avoid being misled by similitude, and by affinity to take one thing for another. This is a way of proceeding quite contrary to metaphor and allusion (…) so acceptable to all people, because its beauty appears at first sight, and there is required no labor of thought to examine what truth or reason there is in it."

[233] Summerfield, 1984; pg. 11.

[234] Cf. Franzini, Elio: *La estética del siglo XVIII***,** Visor, Madrid, 2000, pgs. 103-107.

[235] Ferraris, Maurizio: *La imaginación*, Visor, Madrid, 1999; pg. 112. Ferraris enfatiza asimismo la herencia lockeana de Addison: "la imaginación (…) goza al ver y después al alterar, al confrontar (el *comparing* de las ideas en Locke o en la Escolástica), al recordar, (…) eso que Addison repite apoyándose en la autoridad del segundo libro del *Ensayo* de Locke, aquél consagrado precisamente a las ideas simples de sensación o de reflexión".

[236] Publicado en once fascículos aparecidos en *The Spectator* en junio y julio de 1712.

[237] Addison, Joseph: *The Pleasures of Imagination*, incluido (pgs. 364-406) en Steele, Richard, y Joseph Addison: *Selections from the Tatler and the Spectator*, Penguin, Hardmonsworth, 1988; pg. 401.

[238] Íbid.; pg. 400.

[239] Íbid.; pgs. 375-6.

[240] Citado en Bayer, Raymond: *Historia de la Estética*, FCE, México, 1965; pg. 267.

[241] Bayer, 1965; pg. 267.

[242] Johnson, Samuel: *Rasselas*, Ed. Felma, Madrid, 1976; pg. 235.

[243] Aun cuando, dado su desconocimiento por Blake, la concepción de lo sublime elaborada por Kant resulta en cierto modo ajena a este trabajo, no puedo dejar de señalar la influencia ejercida sobre ella por la obra de Burke, especialmente en el temprano *Lo bello y lo sublime* (Espasa, Barcelona, 1997): "El dominio de las pasiones en nombre de principios es sublime. (…) La representación matemática de la magnitud inconmensurable del universo, las consideraciones metafísicas acerca de la eternidad, de la Providencia, de la inmortalidad de nuestra alma, contienen un cierto carácter sublime y majestuoso" (pg. 23). De hecho, si bien Kant no mostró ni en esta obra ni en la *Crítica del Juicio* especial aprecio por las connotaciones "terroríficas" de la sublimidad burkeana, siempre se sintió atraído, en palabras de Rosario Assunto ("*Los teóricos del neoclasicismo*", incluido -pgs. 57-85- en *Arte, arquitectura y estética del siglo XVIII*, Akal, Madrid, 1980), por un "severo y pensativo <sublime>" (pg. 69) .

[244] Assunto, Rosario: *Naturaleza y razón en la estética del Setecientos*, Visor, Madrid, 1989; pg. 53.

[245] Íbid.; pg. 70.

[246] Burke, Edmund*: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford University Press, Oxford, 1998; Discurso Preliminar, pg. 18: "the pleasure of resemblance is that which principally flatters the imagination".

[247] Íbid.; Parte II, Sección VII, pg. 66: "However, it may not be amiss to add to these remarks upon magnitude, that, as the great extreme of dimension is sublime, so the last extreme of littleness is in some measure sublime likewise, when we attend to the infinite divisibility of matter…".

[248] Assunto, 1989; pg. 27.

[249] Burke, 1998; Parte II, Sección I, pg. 53: "that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror (…), astonishment (…), admiration, reverence and respect".

[250] Íbid.; Parte II, Sección V, pgs. 62-63: "Some reflection, some comparing, is necessary to satisfy us of his wisdom, his justice, and his goodness. To be struck with his power, it is only necessary that we should open our eyes. But whilst we contemplate so vast an object, under the arm, as it were, of almighty power, and invested upon every side with omnipresence, we shrink into the minuteness of our own nature, and are, in a manner, annihilated before him. And though a consideration of his other attributes may relieve, in some measure, our apprehensions; yet no conviction of the justice with which it is exercised, nor the mercy with which it is tempered, can wholly remove the terror that naturally arises from a force which nothing can withstand. If we rejoice, we rejoice with trembling".

[251] Íbid.; pg. 64: "the general sentiment of mankind, concerning the inseparable union of a sacred and reverential awe, with our ideas of the Divinity."

[252] Íbid.; Parte II, Sección VI, pg. 65: "ALL *general* privations are great, because they are all terrible; *Vacuity, Darkness, Solitude,* and *Silence.*"

[253] Johnson, Samuel: *Johnson on Shakespeare* (ed. Arthur Sherbo), 2 Vols., Yale University Press, New Haven y Londres, 1968; Vol. II, pg. 695: "This description has been much admired (...). The description is certainly not mean, but I am far from thinking it wrougth to the utmost excellence of poetry. He that looks from a precipice finds himself assailed by one great and dreadful image of irresistible destruction. But this overwhelming idea is dissipated and enfeebled from the instant that the mind can restore itself to the observations of particulars, and diffuse his attention to distinct objects. The enumeration of the choughs and crows, the samphire-man and the fishers, counteracts the great effect of the prospect, as it peoples the dessert of intermediate vacuity, and stops the mind in the rapidity of its descents through emptiness and horrour….". [El texto shakesperiano aludido corresponde a *King Lear*, Acto IV, Escena VI; *Shakespeare*, pg. 907: "The crows and choughs that wing the midway air…".]

[254] Boswell, James: *The Life of Samuel Johnson*, Oxford University Press, Oxford, 1979, II, 87: "it should be all precipice, all vacuum…".

[255] Burke, *A Philosophical Enquiry,* 1998; Parte II, Sección VII, pg. 66: "we are more struck at looking down from a precipice, than looking up at an object of equal height".

[256] Íbid.; Parte II, Sección VIII, pg. 67: "Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect and truest test of the sublime."

[257] Cf. Assunto, 1989, pg. 62.

[258] Cabe hacer notar, sobre esta cuestión, que desde la perspectiva adoptada por Rafael Argullol en *La atracción del abismo* (Destino, Barcelona, 1983) y *El Héroe y el Único* (Taurus, Madrid, 1982), la huella de la concepción de lo "sublime" de Burke en ciertos aspectos del Romanticismo, si bien despojada por lo general de la referencia al Dios trascendente, resulta indudable. En mi opinión, sin embargo, la noción trágica de la "atracción del abismo", brillantemente desarrollada por Argullol en el libro homónimo, es sólo una faceta de lo que A. O. Lovejoy denominó "los Romanticismos", cuestión sobre la que volveremos brevemente en nuestras Conclusiones a fin de contextualizar la estética de la exuberancia, en absoluto ajena a la rebelión romántica, de William Blake.

[259] Humphreys, A. R.: *From Dryden to Johnson*, Pelican Guide to English Literature, Vol. 4; pg. 414.

[260] Johnson, Samuel, y James Boswell: *A Journey to the Western Islands of Scotland and The Journal of a Tour to the Hebrides*, Penguin Books, Londres, 1984; pgs. 45 y 67: "the eye wanders over the sea that separates Scotland from Norway, and when the winds beat with violence must enjoy all the terrific grandeur of the tempestuous ocean". " (...) the evils of dereliction rush upon the thoughts; man is made unwillingly acquitted with his own weakness, and meditation shews him only little he can sustain, and how little he can perform".

[261] Longino: *De lo sublime*, Aguilar, Buenos Aires, 1972; pg. 65. Nuestra observación acerca del carácter controvertido de este fragmento se debe al hecho de que numerosos comentaristas lo han considerado una interpolación posterior, por constituir la única referencia bíblica en un texto dedicado al estudio de la preceptiva grecorromana.

[262] Burke, 1998; Parte II, Sección V, pgs. 63-64: "In the scripture, whenever God is represented as appearing or speaking, everything terrible in nature is called up to heighten the awe and solemnity of the divine presence. The psalms and prophetical books, are crowded with instances of this kind. *The earth shook* (says the psalmist) *the heavens also dropped to the presence of the Lord*". [La cita de Burke corresponde al Salmo 68, 8.]

[263] *Vision*, 68; **Erdman**, 554: "*Vision or Imagination is a Representation of what Eternally Exists.*"

[264] *Ann. Wordsworth*; **Erdman**, 666: "*Imagination has nothing to do with Memory*".

[265] De Luca, V.A.: "*A Wall of Words: The Sublime as Text*", incluido (pgs. 218-49) en Hilton, Nelson y Thomas A. Vogler: *Unnam'd Forms: Blake and Textuality*, University of California Press, Berkeley, 1986; pg. 221.

[266] *Jerusalem*, 91, 30; **Erdman**, 251.

[267] *Ann. Thornton*; **Erdman** 667: Thornton, pg. ii: "Doctor Johnson *on the Bible*. ["]The BIBLE is the *most difficult* book in the world to *comprehend*, nor can it be understood at all by the *unlearned*, except through the aid of CRITICAL and EXPLANATORY notes"; Blake: "*The Beauty of the Bible is that the most Ignorant & Simple Minds Understand it Best--Was Johnson hired to Pretend to Religious Terrors while he was an Infidel or how was it*".

[268] *Milton*, 32, 32; **Erdman**, 132: "*The Imagination is not a State: it is the Human Existence itself*".

[269] *Ann. Reynolds*, 58; **Erdman**, 647: "*Singular & Particular Detail is the Foundation of the Sublime*".

[270] Baulch, David M: "*The Sublime of the Bible*.", *Romanticism On the Net* 3, agosto de 1996. http://users.ox.ac.uk/~scat0385/sublime.html. [Acceso 3 de julio de 2004.]

[271] *The Works of Sir Joshua Reynolds,* Londres, 1798; Discurso IV, pg. 117: "to preserve the most perfect beauty IN ITS MOST PERFECT STATE, you cannot express the passions, all of which produce distortion and deformity…".

[272] Íbid.; Discurso I, pg. 9: "minute accidental discriminations of particular and individual objects".

[273] Íbid.; Discurso IV, pg. 80: "perfect form is produced by leaving out particularities, and retaining only general ideas: I shall now endeavour to show that this principle, which I have proved metaphisically just, extends itself to every part of the Art…".

[274] Íbid.; Discurso IV, pg. 89 "It is impossible for a picture composed of so many parts to have that effect, so indispensably necessary to grandeur, of one complete whole. However contradictory it may be in geometry, it is true in taste, that many little things will not make a great one. The sublime impresses the mind at once with one great idea; it is a single blow."

[275] *Ann. Reynolds*, 9; **Erdman**, 643: "*Minute Discrimination is Not Accidental All Sublimity is founded on Minute Discrimination*"; 52, 646: *"Without Minute Neatness of Execution. The. Sublime cannot Exist! Grandeur of Ideas is founded on Precision of Ideas.*"; 83, 650: "*Sacrifice the Parts. What becomes of the Whole*"; 117, 653: "*Passion & Expression is Beauty Itself*";194, 658: "*Obscurity is Neither the Source of the Sublime nor of Any Thing Else*"; 209, 660: "*Violent Passions Emit the Real Good & Perfect Tones*".

[276] *A Descriptive Catalogue*, 47; **Erdman,** 544: "*The Beauty proper for sublime art, is lineaments, or forms and features that are capable of being the receptacles of intellect…*".

[277] Cf. Essick, Robert N., "*Blake and the production of Meaning*", incluido (pgs. 7-26) en Clark, Steve, y David Worrall (eds.): ***Blake in the Nineties***, St. Martin's Press, Londres, 1999; pgs. 20-23.

[278] Eaves, Morris: ***William Blake's Theory of Art***, Princeton University Press, Princeton, 1982; pg. 41.

[279] ***Jerusalem***, 86, 15; **Erdman**, 244: "*A sublime ornament not obscuring the outlines of beauty.*" [Aun cuando la versión usual de "*outline*" es "contorno" , dado el empleo por Blake en esta frase del plural considero más adecuada al sentido de la afirmación la elección del término "líneas", cuyo conjunto generaría ese contorno.]

[280] Mitchell, 1978; pg. 55.

[281] Dicho proceso de liberación se representa de manera diáfana mediante la posición de ambos pies, el derecho aún dentro del círculo y el izquierdo fuera de él (al igual que los genitales, ocultos por la cabeza del propio *alter ego* de Blake). Resulta tentador, desde luego, especular con que esa primacía concedida al pie izquierdo constituyera una inversión deliberada por Blake de la iconografía cristiana tradicional, pero no considero necesario penetrar en tan hipotético terreno para percibir el carácter radicalmente "subversivo" de esta lámina. [V. también, sobre las razones "literarias" de la nueva ubicación de esta lámina en el ejemplar C, nota VII.314.]

[282] ***Milton***, 29, 19-20; **Erdman**, 127: "*For every Space larger than a red Globule of mans blood./ Is visionary and created by the Hammer of Los/ And every Space smaller than a Globule of Mans blood. Opens/ Into Eternity…*".

[283] ***Jerusalem***, 34, 47-50; **Erdman**, 180: "*Are Men, fathers of multitudes, and Rivers & Mount[a]ins/ Are also Men; every thing is Human, mighty! sublime!/ In every bosom a Universe expands…*".

[284] Makdisi, Saree: "*The political aesthetic of Blake's images*", incluido (pgs 110-132) en **CC**; pg. 111.

[285] Cf. Eaves, Morris: ***The Counter-Arts Conspiracy. Art and Industry in the Age of Blake.***, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1992; pg. 187. Dicho fragmento, conservado en la National Gallery of Art de Washington, fue expuesto en la gran exposición sobre Blake organizada por la Tate Gallery, donde tuve ocasión de contemplarlo, y el Metropolitan Museum de Nueva York, y aparece reproducido en el catálogo de la misma: VV.AA., ***William Blake***, published by order of the Tate Trustees on the occasion of the exhibition at Tate Britain, London, 9 November 2000-11 February 2001, and The Metropolitan Museum of Art, York, 27 March-24 June 2001, Tate Gallery Publishing Limited, Londres, 2000; pg. 114.

[286] Cf. Phillips, 2000; pg. 15.

[287] Hamlyn, Robyn: "*William Blake*", incluido (pgs. 13-29) en VV.AA: ***William Blake. Visiones de mundos eternos.***; Fundación La Caixa, Barcelona, 1996, pg. 24. Dado que la terminología técnica inglesa y española respecto al arte del grabado resulta con frecuencia dispar, lo que ha producido no poca confusión en las traducciones de Blake, he seguido en lineas generales el léxico empleado en este magnífico catálogo.

[288] En **BB**, Bentley señala que la tinta empleada poseía tonalidad "reddish-brown" (Tabla de pgs. 226-7). A raíz de mi contemplación del ejemplar en el Fitzwilliam Museum, yo diría que los tonos "castaños" (*brown*) predominan sobre los "rojizos" (*reddish*). En cualquier caso, puesto que la inexperta impresión de Tatham fue realizada sobre las planchas de cobre originales –posteriormente destruidas por el propio Tatham-, sin adición de pigmentos, la

reproducción en blanco y negro ofrece quizá la imagen más cercana posible al estado original de de los dibujos realizados por Blake.

[289] Prospecto "*To the Public*", 1793; **Erdman**, 692: "*a method of Printing which combines the Painter and the Poet…*".

[290] Phillips, 2000; pg. 20.

[291] Phillips, Michael: "*Blake´s Illuminated Printing*", incluido en VV.AA.: ***William Blake***, Londres, 2000; pg. 104.

[292] Dado que no afecta directamente a lo aquí expuesto, me limitaré a hacer notar que a lo largo de los últimos años se ha desatado una controversia acerca de si Blake llevaba a cabo la impresión por medio de una única tirada –tesis defendida por Essick, Viscomi y Bentley- o, por el contrario, como sostienen Michael Phillips (cf. ***The Creation of the Songs***, pgs. 95-113) y Martin Butlin, introducía por dos veces la plancha en la prensa a fin de obtener un cromatismo más ajustado. Los artículos fundamentales relativos a esta polémica pueden encontrarse, con ilustraciones en color adicionales respecto a su edición original en la revista, en la magnífica página web de ***Blake: An Illustrated Quarterly***, http://www.rochester.edu/college/eng/blake/: Vol. 35, nº. 3, invierno 2001/2002: Essick/Viscomi, "*An Inquiry into Blake's Method of Color Printing.*"; Vol. 36, nº 2, otoño 2002: Essick/Viscomi, "*Blake's Method of Color Printing: Some Responses and Further Observations.*"; y, únicamente *online*, Martin Butlin: "*William Blake, S. W. Hayter and Color Printing*".

[293] Hamlyn, Robyn: "*William Blake*", incluido (pgs. 13-29) en VV.AA.: ***William Blake. Visiones de mundos eternos.***, Fundación La Caixa, Barcelona, 1996; pg. 24.

[294] En ***Blake and the Idea of Book*** (Princeton University Press, Princeton, 1993), Viscomi se muestra en general renuente a aceptar la tesis de que las alteraciones introducidas por Blake en las diferentes impresiones de sus Libros Iluminados fueran deliberadas, o que constituyeran reelaboraciones significativas: "Los ejemplares de una edición varían uno de otro porque, dado su modo de producción, era casi imposible evitar las variaciones, y no porque Blake pretendiera hacer de cada uno de ellos una nueva versión del libro. (…) La asunción de que las variaciones eran concebidas o percibidas por Blake como dotadas de significado, y producidas deliberadamente para convertir cada ejemplar de un libro en una versión independiente, está basada en una comprensión errónea del modo de producción de libros de Blake…" (pg. 167). Aunque estas observaciones están probablemente destinadas a refutar las exageraciones de la crítica deconstruccionista y realzar la unicidad de la obra blakeana, lo cierto es que las tesis de Viscomi en este aspecto concreto me parecen un tanto exacerbadas, pues, como señalamos en el texto, el número de variaciones introducidas por Blake no pueden explicarse por meros errores, sino que a mi entender pretenden claramente, sobre todo en los casos más conspicuos, ofrecer significados y alusiones alternativas. Hecho que el propio Viscomi reconoce, por ejemplo, respecto a ***The Book of Urizen***: "considero que la exclusión de la lámina 4 en los ejemplares D, E, F y J , y de la lamina 16 en las copias C, D, E, F y J fueron sistemáticas y dotadas de significado", a fin de excluir una visión positiva de Urizen, pues "la lámina 4 presenta a Urizen de forma heroica, como un creador semejante a Los, y es la única lámina en que Urizen habla, por lo que, una vez excluida, Urizen queda silenciado" (pg. 283). Esta circunstancia, independientemente del carácter más o menos especulativo de su interpretación, arroja bastantes dudas sobre los criterios metodológicos que le llevan a descartar la existencia de una deliberación semejante en las variaciones incluidas por Blake en otras obras.

[295] Una exposición sintética de las reimpresiones realizadas por Blake hasta 1818 puede consultarse en Viscomi, Joseph: "*Illuminated printing*", incluido (pgs. 37-62) en **CC**, pg. 59: "Sólo catorce copias de cuatro libros (***Innocence***, ***Experience***, ***America*** y ***Milton***) fueron realizadas entre aproximadamente 1796 y 1818". Por otra parte, como cabe

observar en el exhaustivo Apéndice incluido (pgs. 375-381) por el propio Viscomi en *Blake and the Idea of Book*, la primera impresión "reformada" (ejemplar C) de *Milton* no tuvo lugar hasta 1818, y las primeras ediciones monocromas de *Jerusalem* aparecerían hacia 1820.

VI. GESTACIÓN DEL NUEVO MITO

VI.1. EVOLUCIÓN DE LA OBRA BLAKEANA. LÍNEAS CONVERGENTES

Sobre la base de la evolución paulatina de la "estrategia mitográfica" de Blake y su búsqueda de la Visión Imaginativa, proceso cuyos fundamentos teóricos hemos apuntado en los capítulos precedentes, resulta posible dividir la obra blakeana, pese a toda su complejidad, en dos grandes etapas. La primera, desarrollada hasta 1795, estaría marcada por el desarrollo de dos líneas convergentes, que constituyen formas diversas de afrontar los mismos problemas temáticos: por un lado, el desarrollo de colecciones de piezas breves, bien líricas como las *Songs* o en prosa como el *Marriage*, consistentes fundamentalmente en "*minute particulars*" desde los que el envolvente juego de ironías y perspectivas del autor se remite de lo particular a lo universal. Por otro, la creación de largos poemas narrativos, inicialmente concebidos en forma deuna oposición dialéctica –*Thel* y *Visions*- reminiscente de las tesis desarrolladas en el *Marriage*, pero que a partir de de 1793, con el inicio del ciclo profético de Lambeth, se van a centrar en el intento de desvelar las raíces ideológicas diacrónicas de la opresión, bien mediante un análisis metahistórico de los eventos actuales, en las llamadas "profecías continentales", o con un mayor énfasis en los aspectos metafísicos y existenciales en los "libros de Urizen", de manera que en ambos casos son, por así decirlo, las fuerzas dinámicas "universales" las protagonistas bajo cuyo devenir tumultuoso cabe entrever las vidas individuales.

Durante su primera etapa, por tanto, Blake compaginó ambas formas de estructuración poética, y, según tendremos ocasión de ejemplificar en los siguientes apartados, la diferencia entre ellas fue esencialmente de enfoque, pues los textos breves ilustran mediante "epifanías", por emplear el termino joyciano, las consecuencias concretas en el ámbito individual y social de los procesos psíquicos, ideológicos e históricos que se describen a gran escala en los poemas narrativos. Tal separación no puede entenderse de manera estricta, pues el *Marriage*, por ejemplo, anticipa en buena medida las concepciones sobre el devenir de los "*seis mil años*" de opresión que se abordarán en el ciclo profético de Lambeth, y éste reelabora a menudo imágenes mostradas de manera más concisa en las *Songs*. De

hecho, esta frágil línea de demarcación comienza a quebrarse a raíz de la gestación por Blake de las últimas canciones de Experiencia, entre ellas "*London*", "*The Human Abstract*" y "*The Tyger*", que condensan en breves líneas los problemas esenciales suscitados en los libros de Urizen y, sobre todo, apuntan la insuficiencia de una mirada puramente reactiva, tan elusiva cual la "red de abstracciones" que pretende superar, como solución a los problemas suscitados por la imposición de lo que cabría llamar, a modo de *pun* blakeano, el empirialismo universal. Esta problemática resultará determinante en la adopción por el autor en su segunda etapa, marcada por la elaboración de sus profecías finales, de una perspectiva holística, cuya integración de las dos líneas precedentes se apoya en la interacción continua de lo universal y lo particular, inserta a su vez en el marco de una subversión radical de la linealidad narrativa y el continuo espaciotemporal newtoniano.

En el análisis que llevaremos a cabo en los Capítulos VI y VII del desarrollo de la producción blakeana, pues, mi empeño fundamental será ejemplificar las líneas maestras de esa evolución, poniendo particular énfasis en mostrar a un tiempo los elementos de continuidad y la progresiva variación de perspectivas en su obra, y, de manera muy especial, la adecuación de sus formas estéticas a los objetivos perseguidos. A este respecto, si el Capítulo II perseguía fundamentalmente mostrar la pervivencia de las preocupaciones políticas a lo largo de toda la obra blakeana, así como la imposibilidad de disociar en su labor creativa los aspectos estéticos, ideológicos y existenciales, en los siguientes apartados intentaremos mostrar cómo, desde sus primeros textos, su arte poético y literario fue decantándose paulatinamente hacia formas que, sin renunciar a una continua ampliación y reelaboración de su visión política de los eventos universales, le permitieran integrar tales convicciones en esa Visión Imaginativa cuádruple cuya manifestación esencial, según mostrábamos en el capítulo anterior, no es otra que la "humanización de lo sublime", y por tanto la aceptación del cambio, el deseo y el impulso creativo como rasgos constituyentes esenciales de la Divina Humanidad Universal. Algo, a fin de cuentas, implícito ya en sus "*Proverbios infernales*", donde se anunciaba que "*la eternidad ama los frutos del tiempo*", pero cuya concreción artística precisaría de un largo proceso de decantación.

VI.2. PRIMEROS TEXTOS

VI.2.1. Esbozos, ironía y experimentación lingüística.

Si dejamos de lado los dos "panfletos programáticos" que dieron inicio a la serie de los Libros Iluminados, *There is no Natural religion* y *All Religions are One*, que según apuntábamos en el capítulo anterior suponen una rara excepción "teórica" dentro de la obra blakeana cuyos principios serían reelaborados poéticamente en el *Marriage*, las diversas obras emprendidas por Blake en la década de 1780 con anterioridad a la impresión de *The Book of Thel* y *Songs of Innocence* constituyen ya un ejemplo significativo de esas dos "líneas convergentes" mencionadas. Así, los textos más logrados de *Poetical Sketches* y la parodia satírica *An Island in the Moon* resultan perfectamente asimilables dentro de la línea a un tiempo lírica e irónica, pero siempre ligada a la vivencia blakeana de su entorno, que daría plenos frutos en *The Marriage* y las *Songs*; en tanto que el sombrío *Tiriel* anuncia ya la línea de poesía mítica y narrativa que, dentro de un mismo marco referencial, los valles de Har, tendrá su primera expresión en *The Book of Thel.*

La más conocida de estas obras iniciales, y el único de sus trabajos poéticos aparecido en tipografía convencional, son los *Poetical Sketches* (1783), financiados por Flaxman y el reverendo Mathew, que los ejemplares a Blake para que éste decidiera si regalarlos o venderlos[1]. Mathew parece ser asimismo el autor del dubitativo prólogo, donde se enfatiza el carácter juvenil de estos poemas:

"Los siguientes esbozos (*sketches*), fruto de una juventud autodidacta (*untutored*), fueron iniciados por el autor a los doce años y ocasionalmente ampliados hasta su vigésimo cumpleaños. Desde ese momento, entregado al logro de la excelencia en su profesión, ha carecido del ocio necesario para poder trabajar de nuevo en estas páginas, lo que le hubiera permitido darles un mayor acabado a fin de exponerlos al público. Aun conscientes de las irregularidades y defectos que aparecen casi en cada página, los amigos del autor han considerado que poseían una originalidad poética meceredora de ser salvada del olvido. Esta opinión deberá ahora, en cualquier caso, ser reprobada o confirmada por un público menos parcial."[2]

Dada la escasa confianza mostrada por Mathew en el prólogo, no puede sorprendernos que Blake prefiriera conservar los ejemplares e irlos regalando a lo largo de los años, ni tampoco que apenas un año después satirizara en *An Island in the Moon* el ambiente snob y cultista de la tertulia de los Mathew, cuya referencia a la imposibilidad de Blake de dedicarse a la poesía por la necesidad de cultivar su "profesión" y carecer del ocio preciso para las artes –inequívoca muestra de que no era considerado en dicho círculo un verdadero artista sino un "grabador"-, revela una mentalidad mucho más afín al elitismo de Locke y Johnson que al radicalismo que, como ya señalamos en el Capítulo III, Blake comenzó a desarrollar a principios de la década de 1780. Pese a lo afirmado por Mathew, parece asimismo dudoso que todos los poemas fueran escritos por Blake con anterioridad a su "vigésimo cumpleaños" (1777), y la mezcolanza de temas y períodos que aparecen en estos textos impide realizar una crítica general del libro. En el ámbito histórico y político (v. notas III.41-43 y 47-53) cabe encontrar desde odas épicas como "*A War Song to Englishmen*" -cuyo patriotismo ha sido considerado bien muestra de su carácter juvenil, bien de una incipiente ironía[3]- a empeños más ambiciosos como el fragmento dramático "*King Edward the Third*" y, en especial, la balada "*Gwin, King of Norway*", cuyo reelaboración de la elegía ossiánica y la saga nórdica mediante la denuncia social anuncia ya la peculiar forma de deconstrucción, en el sentido que conferíamos a este término en el capítulo anterior, que caracterizará al Blake de los libros proféticos de Lambeth.

Quizá el rasgo más innovador de *Poetical Sketches*, en cualquier caso, no sean sus incipientes críticas a la ideología dominante, que adquirirán tonos mucho más contrastados en obras posteriores, sino el hecho de que las "irregularidades y defectos" apuntados por Mathew semejan más bien fruto de distorsiones deliberadas que, en sus mejores momentos, ofrecen una frescura lírica inusual debida precisamente a su propósito de romper con las convenciones que dominaban el género bucólico. A este respecto, como apuntaría Robert Gleckner, "si el petrarquismo resultaba insidioso para Blake, el pastorilismo (*pastoralism*) era, en cierto sentido, peor"[4], pues, en su forma culta y convencional, ejemplificada en Inglaterra por Spenser, implicaba una concepción idealizada del amor, donde "el deseo reprimido daba origen no sólo a la miserable lujuria secreta, sino también a la propia forma literaria y sus convenciones, que reducían dicho deseo a un desideratum", por lo que "el ataque de Blake se dirige tanto

contra la autocracia de la forma literaria como contra el carácter pernicioso de su contenido"[5]; cuestión, por cierto, muy a tener en cuenta a la hora de analizar supuestas "elegías pastorales" posteriores de Blake, según algunos críticos han considerado las *Songs of Innocence* y *The Book of Thel*. El propio Gleckner, en su insuperado estudio *Blake's Prelude: Poetical Sketches* (1982), ha arguido que los cuatro poemas estacionales incluidos en esta obra constituyen uno de los primeros ejemplos de la "oposición dialéctica" característica de trabajos posteriores de Blake, pues "<*To Winter*> no sólo contrasta con los tres poemas estacionales precedentes, sino que parodia maliciosamente el desarrollo secuencial que aquéllos parecen mostrar hacia el logro de la plenitud y la unidad, y destruye cualquier ilusión que el lector pudiera tener acerca de la validez y consuelo proporcionados por la noción del ciclo estacional (...), y de manera en cierto modo similar, <*To the Evening Star*> parodia <*To Morning*>, aunque con consecuencias menos explícitas y devastadoras"[6]. El estudio de Gleckner muestra el sorprendente dominio de las formas clásicas alcanzado por el joven poeta en piezas como la canción "*How Sweet I Roamed from Field to Field*", que Alicia Ostriker considera asimismo el mejor ejemplo de que, cuando lo deseaba, Blake era capaz de construcciones yámbicas "tan ajustadas como las de Pope"[7]. Mayor libertad de entonación, aunque no menor musicalidad, muestra "*To the Muses*", glosado en un libro aparentemente tan ajeno al mundo blakeano como la gran obra de Curtius *Literatura europea y Edad Media latina*, cuyo capítulo dedicado al motivo simbólico de las Musas recoge la ruptura que supuso para la tradición clásica el inicio de la Revolución Industrial: "en ese tiempo justamente se hacen manifiestas las primeras oleadas de la revolución de julio, que, lo mismo que la Revolución Industrial, parte de Inglaterra, por los años 1750. Queda entonces roto el hechizo de la antigua tradición, y la 'voz de los pueblos' puede resonar con toda su fuerza: no hay ya problema de musas"[8]. Que Blake era consciente de ello lo confirma Curtius reproduciendo "*To the Muses*" para acabar el capítulo –"al gran William Blake estaba destinado despedirse de ellas en comovedor lamento…"[9]-, al igual que hacemos aquí, en la versión inglesa original, a fin de que pueda apreciarse su singular musicalidad:

"*Whether on Ida's shady brow*,

Or in the chambers of the East,
The chambers of the sun, that now
From antient melody have ceas'd;
Whether in Heav'n ye wander fair,
Or the green corners of the earth,
Or the blue regions of the air,
Where the melodious winds have birth;

Whether on chrystal rocks ye rove,
Beneath the bosom of the sea
Wand'ring in many a coral grove,
Fair Nine, forsaking Poetry!

How have you left the antient love
That bards of old enjoy'd in you!
The languid strings do scarcely move!
The sound is forc'd, the notes are few!"* [10]

En realidad, como ya tuvimos ocasión de precisar en el Capítulo II, Curtius anticipa en varias décadas el inicio de la Revolución Industrial, o al menos la presencia manifiesta de sus efectos sobre la población. No por ello, sin embargo, resulta menos interesante su observación, pues revela, sin los manierismos ni controversias que asolan en ocasiones el criticismo blakeano, la consciencia clara que Blake poseyó desde sus primeros trabajos de estar asistiendo a un tiempo nuevo, que exigiría por tanto

* "*Si en la umbría frente de Ida/ o en las cámaras del Este,/cámaras del Sol, que ya/ no entonan la antigua melodía;/ si por el cielo plácidas vagáis,/ por los verdes confines de la Tierra,/ o por los azules parajes del aire/ donde los melodiosos vientos nacen;/ si deambuláis entre rocas cristalinas,/ bajo el seno del mar errantes/ entre las cavernas del coral, /¡Hermosas nueve, en nombre de la poesía!/¿Por qué olvidásteis al viejo amor/ que los bardos antiguos con vosotras gozaron?/ Las cuerdas lánguidas apenas ya vibran,/ forzado es su son, escasas las notas.*"

regenerar el "genio poético" con formas igualmente nuevas; una libertad creativa que, por otra parte, enlazaba plenamente con el espíritu de la tradición popular según lo interpretara Joseph Ritson, cuya antología en tres volúmenes *A Select Collection of English Songs*, editada por Joseph Johnson ese mismo año de 1783 y para la que Blake grabó nueve láminas según dibujos de Thomas Stothard, se oponía a las tesis del obispo Percy de un origen "culto" de las baladas populares y se vanagloriaba de reproducir éstas "con todas sus imperfecciones" (v. supra, sobre este punto, notas VII.27 ss.). A este respecto, "*To the Muses*" no es tanto un lamento por lo perdido, según lo interpretaría Foster Damon –"el poeta considera Grecia y Tierra Santa como fuentes de nuestra poesía, y no acierta a encontrar en nuestros días las Musas en los cuatro elementos, en el fuego del cielo, en la tierra, en el aire o en el mar"-, como una constatación de la necesidad de crear nuevos modelos expresivos, los mismos que Blake comenzaba a experimentar con las "irregularidades y defectos" que tanto lamentaba el reverendo Mathew. La observación de Damon, aparte de la bastante sorprendente alusión a Tierra Santa, omite la deliberada fusión en el poema de la tradición helénica de las musas con la céltica de los bardos, en una referencia que nos remite al mundo ossiánico presente en otros poemas de *Poetical Sketches*, y que, unida a la inclusión en este primer libro de Blake de poemas eminentemente populares como la balada "*Mad Song*" y la canción "*I Love the Jocund Dance*", muestran que su autor parecía ya dispuesto a reconocer el genio poético como una fuente innata del ser humano, y no como una característica peculiar de determinadas culturas o individuos privilegiados. *Poetical Sketches*, en definitiva, no puede juzgarse como un conjunto homogéneo, sino más bien como una muestra indicativa del talante del joven Blake; mas precisamente por ello su variedad, su incipiente empleo de la ironía -e incluso de la dialéctica, si aceptamos la interpretación de Gleckner- y sus audaces innovaciones métricas revelan la mentalidad rebelde y anticonvencional que, desde perspectivas cada vez más amplias y ambiciosas, marcarían la evolución posterior de su trabajo.

El extraordinario talento para la parodia de Blake, a menudo uno de los aspectos menos comprendidos de su trabajo, y su crítica del vacuo academicismo imperante en la época, tienen su más claro exponente en el inacabado texto satírico en prosa *An Island in the Moon*, escrito hacia 1784, donde sitúa sobre una isla en la Luna, "cercana a un poderoso continente, que parece tener ciertas

afinidades con Inglaterra", a diversos personajes que caricaturizan no sólo las especulaciones filosóficas contemporáneas (incluyendo la primera alusión blakeana a Locke y Newton), sino también la ideología conservadora y banalidad política de la clase acomodada. Aunque en la obra aparecen claras referencias a personajesde la época, ello no limita temporalmente su ámbito histórico, pues los personajes que abren la discusión son Quid el cínico –considerado por lo general una autoparodia del propio Blake-, Suction el epicúreo y Sypsop el pitagórico. El autor advierte que estas corrientes ya no están en boga, "sin embargo los temas permanecen, y las vanidades son las mismas"[11]. Entre las figuras filosóficas representadas aparecen tanto conocidos de Blake pertenecientes al círculo del reverendo Mathew –entre ellos el neoplatónico Thomas Taylor, cuyos razonamientos idealistas y matematizantes parecen repartirse entre Sypsop y *Obtuse Angle*- como asiduos a la librería de Johnson cual Joseph Priestley, cuyas teorías sobre el oxígeno y el flogisto le confieren el nombre de *Inflammable Gas*, y arquetipos de discutida identificación: Steelyard el Jurista, *Etruscan Column* el anticuario y el pupilo Aradobo. En cualquier caso, lo esencial del texto no es la controvertida personificación de cada figura, sino la punzante capacidad blakeana para desvelar las contradicciones y vanidades latentes en estos modelos de la sociedad culta de su tiempo, mediante una versatilidad lingüística que llevaría a Frye a afirmar, tal vez con cierta exageración, que la prosa blakeana en esta obra constituye, junto al *Tristram Shandy* de Sterne –posiblemente el modelo inspirador de Blake-, el más directo precedente del *Ulysses* en la literatura inglesa.

Aunque es imposible aquí analizar en detalle el texto, una breve sinopsis de su contenido resultará de gran utilidad para comprender el desarrollo posterior de la obra blakeana, pues revela el notable conocimiento por el autor de las controversias ideológicas contemporáneas y su destreza para remedar y parodiar los diversos "discursos" dominantes. De hecho, la adopción por Blake en sus *Songs* y en los libros proféticos de la tecnica perspectivista, donde cada afirmación debe ser interpretada en función del sujeto que la pronuncia, encuentra aquí su primera y quizá más diáfana expresión, caracterizada por presentar un tumulto de voces cuyo aparente diálogo corresponde en realidad a una sucesión de monólogos encastillados en sus propias opiniones. Ello se hace patente ya en el Capítulo I, donde se nos presenta a los tres filósofos sentados y "*pensando acerca de nada*", hecho en absoluto

alterado por la entrada de *Etruscan Column*, quien "*describe algo que nadie se molesta en escuchar*". A renglón seguido aparece Mrs. Gimblet, quien "*parecía escuchar con gran atención mientras el anticuario parecía estar hablando de gatos virtuosos, aunque no era así*"; en realidad, nada era lo que "*parecía*" ("*seemd*"), pues ella "*estaba pensando acerca de la forma de su boca y ojos*" y el distinguido sabio meditaba "*acerca de su fama eterna*", en tanto que los tres filósofos reían silenciosamente, pero no de las palabras de sus contertulios, sino perdidos "*en sus propias imaginaciones*"[12]. Poco después entra a su vez *Inflammable Gas*, y, tras una serie de diálogos absurdos, culminados por el intercambio de puntos de vista absolutamente tópicos en torno a la figura de Voltaire, el Capítulo II inicia la farsa de costumbres mediante la presentación de un creciente número de personajes, entre ellos una ardiente anglicana, una disidente, y una figura singular, Aradobo, que, como señala Summerfield, parece representar por su talante aniñado el ideal pedagógico de la época: "su papel, como en los diálogos didácticos para niños, es hacer preguntas a cualquiera que posea conocimientos elevados que ofrecer"[13].

En cierto modo, los diálogos entre Aradobo y sus "mentores" a lo largo de los diversos capítulos sintetizan el contenido de esta parodia, donde las discusiones sobre cualquier tema se limitan a la mera exhibición de conocimientos memorísticos y la reiteración de las propias opiniones. En el Cap. III, por ejemplo, Aradobo inquiere inocentemente quién era Febo, a lo que *Obtuse Angle* responde que era "*el dios de la Física, la Perspectiva pictórica, la Geometría, la Geografía, la Astronomía, la Cocina, la Química, la Mecánica, la Táctica, la Patología, la Fraseología, la Teología, la Mitología, la Astrología, la Osteología, la Somatología, en resumen, de todas las artes y las ciencias*"[14]; respuesta que, junto a la insistencia de *Obtuse Angle* y Sypsop acerca del fundamento matemático de todo saber clásico, debería advertirnos del talante irónico que Blake mantuvo siempre respecto a las tesis anticuarias y neoplatónicas. Desconcertado por una extemporánea comparación entre Febo y el poeta Chatterton – "*bien, dijo el otro, era tan grande como Chatterton*"[15]- , Aradobo calla por un tiempo, pero algunas páginas después se atreve a continuar sus preguntas, lo que da pie a un diálogo digno del mejor Lewis Carroll:

"*Por favor, dijo Aradobo, ¿era Chatterton un matemático? No, contestó Obtuse Angle, cómo puedes ser tan estúpido para pensar que lo era. Oh, no pensaba que lo fuera, dijo Aradobo, sólo lo*

preguntaba. ¿Pero cómo podías pensar que no lo era, y preguntar si lo era?. Oh, no, señor, yo pensé que lo era antes de que usted me contestara, pero después pensé que no lo era. O sea, dijo Obtuse Angle, al principio pensabas que lo era, pero cuando te dije que no, entonces pensaste que no lo era. Oh no, señor, yo nunca creí esa mentira, pero pregunté pa… para saber si lo era. Pero como puede ser eso, insistió Obtuse Angle, cómo pudiste preguntarlo y pensar a la vez que no lo era. Porque, dijo, se me pasó por la cabeza que no lo era. Pero entonces, dijo Obtuse Angle, ¿por qué dijiste que lo era? ¿Dije yo eso…? (…) Entonces Obtuse Angle apoyó su barbilla en su mano, y afirmó: cuando pienses, tienes que pensar por ti mismo. Pero, señor, dijo Aradobo, cuando pienso siempre pienso por mí mismo –bueno, creo que lo hago-, por lo menos al principio. Bah, no seas estúpido, repuso Obtuse Angle." [16]

Salvado momentáneamente de la silogística de *Obtuse Angle* por la intervención metaliteraria de "*toda la gente del libro, que entró en la habitación*", el aturdido Aradobo es instado poco después a que exponga los conocimientos adquiridos durante la velada. Su respuesta resume por sí misma la opinión de Blake acerca del absurdo conocimiento memorístico proporcionado por la enseñanza tradicional: "*En primer lugar creo, creo, en primer lugar que Chatterton era muy inteligente en Fisico Fología, Pistinología, Aridología, Arografía, Transmografía, Pizografía, Hogamía, Hatomía y todo eso, y, bueno, que comía poco y malamente, o sea que dormía muy poco, lo que le provocó una consunción, y entonces pues que pues que pilló Física o algo y se murió*"[17]; pero la sátira es inmisericordemente rematada mediante la elogiosa reacción de sus maestros a tal sarta de disparates, pues *Obtuse Angle* comenta que "*Aradobo será en diez o doce años un talento superior*", a lo que el Pitagórico se adhiere afirmando que "*será un compañero muy inteligente*"[18].

La demoledora visión ofrecida por Blake acerca del saber de su tiempo no excluye la parodia de sus propias ambiciones, cuando Quid canta a coro con los demás filósofos: "*Honor y Genio es todo lo que pido/ y a los dioses nada más les pido*"[19], y enlza con la crítica social mediante la inclusión en este contexto satírico de "*discursos edificantes*" de tres futuras piezas de Inocencia, intercaladas con otras piezas donde un orgulloso prócer se jacta de su munificencia al enviar a sus criados a construir un asilo para jóvenes y ancianos, y la "*good English hospitality*" se traduce en ofrecer una comida al año "*para que*

los pobres hambrientos entren al ayuntamiento a comer buena carne y beber cerveza"[20]. Todo ello debería advertir, cuando menos, sobre la ambigüedad inherente a las posteriores *Songs of Innocence*, y desde luego desterrar cualquier idea acerca de la "ingenuidad" blakeana respecto a las instituciones sociales en el momento de su escritura. La diferencia estriba, si acaso, en que *An Island in the Moon* constituye la única obra en que Blake emplea la sátira de manera explícita, mientras que en sus obras posteriores la incorpora sin explicación alguna, esperando que el lector sea capaz de interpretarla y percibirla mediante el análisis del punto de vista y el lenguaje empleado por el *speaker* de cada poema, perspectivismo distorsionador cuya incomprensión ha sido –y continúa siendo- la causa de muchas malinterpretaciones de su obra. Mas, como señala Nelson Hilton, *An Island* no sólo revela que Blake poseía el sentido del humor más desarrollado de los románticos ingleses, sino que, mediante su irónica interprelación en un momento de la pieza al confiado lector: "*sólo quería confundirte"-,* el autor "nos confía una lección que debería mantenerse presente incluso en la lectura de *Jerusalem*"[21].

Con posterioridad a la publicación de sus dos primeros panfletos iluminados, que según apuntamos constituyeron de alguna manera una mera base "teórica" a partir de la cual desarrollar su obra poética, el primer intento realizado por Blake de elaborar un poema mítico que diera expresión formal a sus inquietudes fue el enigmático *Tiriel*, un texto plagado de alusiones simbólicas cuyo casi único motivo de unanimidad entre la crítica parece ser la consideración de su protagonista como trasunto del futuro *Urizen*. El argumento, con evidentes reminiscencias del Lear shakesperiano, es en apariencia sencillo, si bien empieza en *media res* –"*el viejo Tiriel permanecía ante las puertas de su hermoso palacio*"[22]- y sólo en el transcurso de su desarrollo nos vamos enterando de los eventos precedentes, que remiten a la mitología griega y la historia de Urano y Cronos: los padres de Tiriel, Har y Heva, aparentemente los progenitores de toda la humanidad, fueron destronados por el propio Tiriel, a su vez derrocado por sus hijos. Así, el texto nos muestra el vagabundear por tierras desoladas de Tiriel, anciano y ciego, guiado por su hija Hela; su reencuentro con Har y Heva, que han caído en un infantilismo senil y no lo reconocen; su posterior recuperación del trono y exterminio de su hijos, y, en fin, su retorno final junto a sus padres, a cuyos pies muere tras proclamar una maldición premonitoria de los remordimientos expresados por Urizen en sus obras tardías:

"*Tus leyes, oh Har, y la sabiduría de Tiriel, juntas terminan en una maldición.*
(…)
El niño surge del seno materno, su padre espera dispuesto a moldear
la cabeza infantil(…)
El padre fabrica un latiguillo para estimular los indolentes sentidos,
con azotes aleja cualquier juvenil fantasía del hombre recién nacido.
Entonces hace caminar al debil infante en su dolor, obligado a contar
sus pasos sobre la arena.
Y cuando el zángano ha alcanzado su reptante desarrollo
en su redor aparecen zarzamoras que todo lo envenenan. Así era Tiriel,
obligado a la repugnante plegaria, a humillar el espíritu inmortal
hasta tornarme sutil como la serpiente en un paraíso,
consumiéndolo todo, flores y frutos, insectos y pajaros canoros.
Y ahora mi paraíso ha caído, y una terrible llanura arenosa
convierte mis sedientos silbidos en una maldición sobre ti, oh Har,
errado padre de una raza sin ley, mi voz se desvanece".[23]

No resulta difícil encontrar aquí muchos de los temas que Blake desarrollará en los siguientes años, desde las críticas a la represión paterna y la educación tradicional -cuyo recuento de pasos en la arena no puede sino conducir a la repetición del "*mismo estúpido círculo*"-, a los persistentes ataques contra la imposición mosaica de la Ley. Mas lo que convierte a ***Tiriel*** en un poema de extrema complejidad no es tanto su temática como su singular tratamiento del lenguaje, cuya función parece oscilar casi continuamente entre la maldición, término que, indica Robert Essick, "aparece citado por su nombre treinta nueve veces en el poema"[24], casi exclusivamente en labios de Tiriel, y la bendición, restringida a los seniles Har y Heva. Así, el poema se abre con una maldición proferida por Tiriel contra sus hijos, "*Maldita raza de Tiriel, contempla a tu padre*"[25], y se cierra, según hemos visto, con otra dirigida a sí mismo y sus padres. Entre ambas, sin embargo, asistimos, en el episodio más enigmático del texto, a

una extraña letanía de balbuceantes bendiciones, cuando Tiriel, sin revelar su personalidad, acude al "*valle de Har*", y su antigua niñera, Mnetha, de quien los ancianos Har y Heva creen ahora ser hijos, se los presenta como "*niños que tiemblan a mi lado*"[26].

Los pasajes siguientes resultan sorprendentes, pues, sin que Blake ofrezca explicación alguna, observamos que Har y Heva han sufrido una absoluta regresión a la infancia, olvidados del pasado mientras "*los días pasaban jugando con las flores y correteando tras los pájaros,/ y las noches dormidos como niños, deleitados en en sueños infantiles*"[27], en tanto que su lenguaje no va más allá de breves frases que anticipan significativos pasajes de las *Songs of Innocence*. Así, tras superar su temor al desconocido una vez Mnetha les asegura que no es sino "*un anciano inocente*", no encuentran otra forma de consolarlo sino por medio de repetidas y pueriles bendiciones:

> "*Dios bendiga tu pobre mollera calva. Dios bendiga tus titilantes ojos huecos.*
> *Dios bendiga tu barba marchita. Dios bendiga tu frente arrugada.*
> *No tienes dientes, pobre viejo, así que beso tu cabeza reluciente y calva.*
> *Ven, Heva, besa su cabeza calva. No nos hará daño, Heva.*"[28]

Ahora bien, como ya señalaran los hijos de Tiriel en respuesta a su padre, las bendiciones pueden ser tan inocuas, o tan desoladoras, como las maldiciones: "*(…)¿A quién le preocupa la maldición de Tiriel?/ Su bendición era una cruel maldición. Su maldición podría ser una bendición*"[29]. Y de nada sirven sus bendiciones, desde luego, a Har y Heva, quienes, entregados a sus miedos obsesivos, buscan refugio nocturno en la protección de Mnetah, y prometen a Tiriel que, si permanece con ellos, le enseñarán "*muchos juegos para jugar, y muchas canciones para cantar,/ y después de la cena penetraremos en la jaula de Har*"[30].

Blake, en suma, parece estar experimentando en *Tiriel* lo que luego constituiría uno de sus más innovadores rasgos expresivos: la técnica del punto de vista, según la cual el lenguaje de cada hablante está determinado por su estado, lo que implica que sus "actos" linguísticos deberán ser reinterpretados por el lector a fin de acceder a la comprensión del poema. En *Tiriel*, sin embargo, a diferencia de textos

posteriores, esa condición o estado del hablante se hace explícita mediante las descripciones del autor, y ello facilita en cada caso concreto la interpretación. Así, la figura preurizénica de Tiriel queda ligada expresamente a la maldición, al afán de colérica venganza; en tanto que el infantilismo de Har y Heva se resalta en términos patéticos, de manera que cuando pronuncian sus balbuceantes "*God bless...*" los interpretamos no como una muestra de inocencia, o al menos de una inocencia originaria, sino como fruto de una progresiva evasión de la realidad ante la incapacidad de afrontar sus temores. Circunstancia que, unida al hecho de que la vida de "*juegos con los pájaros*" y "*sueños infantiles*" de Har y Heva sea vinculada por Blake con una prisión, la "*jaula de Har*", podría servir de motivo de reflexión para aquellos críticos que, según veremos, tienden a considerar Inocencia como un estado de incontaminada intuición imaginativa, cuyas bendiciones a inocentes corderitos y ensoñaciones acerca de un mundo ultraterreno al que los niños negros y los pequeños deshollinadores accederán "*si se portan bien*", deberían interpretarse, en su opinión, como expresiones literales de la devoción blakeana por la pureza infantil.

Por lo que respecta a la intención última del poema, Foster Damon fue el primero en apuntar, arguyendo la identificación de Har con la poesía y Heva con la pintura, la posibilidad de que constituya una alegoría acerca de la degradación del arte en la Inglaterra de fines del XVIII. Aunque esta teoría, a mi entender excesivamente especulativa, ha sido aceptada con reservas por autores como Nelson Hilton o Robert Essick, parece más natural considerar el texto como una muestra de la degradación del lenguaje –y por ende, claro está, de la creación artística- cuando éste se ve limitado a la mera repetición de principios inspirados por la cultura patriarcal representada por Tiriel, cuyas maldiciones y códigos impiden siquiera un vislumbre de la potencialidad imaginativa que se entrevé tras las canciones de Inocencia. Tal impresión aparece reforzada por las ilustraciones complementarias, que incluyen diversas alusiones a pirámides y otros motivos que Blake desarrollará posteriomente en sus Libros Iluminados como símbolo de la abstracción y represión moral. El formato del manuscrito[31], no obstante, refleja un estado de cierta duda en el ánimo blakeano por lo que respecta al desarrollo de su *composite art*, pues consta de quince páginas de texto–con algunas líneas incompletas- y doce ilustraciones, cuyos sombreados y evanescencias cuidamente sugeridas, imposibles de reproducir mediante su técnica al relieve, parecen sugerir que el propósito del autor no era integrar texto e ilustraciones, sino editar el libro con los grabados

intaglio acompañando el curso de la narración; circunstancia que, junto a su fallido intento de publicar *The French Revolution* en formato tipográfico y sin ilustraciones, atestigua que Blake no parece haber descartado durante la primera etapa de su carrera la idea de combinar la impresión de Libros Iluminados con otros formatos más accesibles al público (v. apartado VII.1.1). Con independencia de su controvertido valor simbólico, pues, *Tiriel* constituye en muchos aspectos un banco de pruebas de la experimentación blakeana con las formas de la poesía narrativa, donde, además de la utilización del septenario trocaico –verso blanco de catorce sílabas y ritmo yámbico-, que posteriormente constituirá la forma habitual de sus profecías, destacan especialmente sus primeras tentativas de desarrollo de la técnica perspectivista, lo que enfatiza una vez más la importancia de tener en cuenta dichas estrategias narrativas para comprender el significado de los trabajos que daría a la luz en los siguientes años.

VI.2.2. El momento del deseo: *Thel* y *Visions of the Daughters of Albion*.

Si los manuscritos de *An Island in the Moon* y *Tiriel* no fueran prueba suficiente de que Blake no poseía en absoluto una visión limitada y edénica de Inocencia en 1789, ninguna corroboración mejor de este hecho que el extraordinario *The Book of Thel*, grabado ese mismo año, cuya protagonista aparece inicialmente habitando en los valles de Har, símbolo de un estado de Inocencia que se ha querido equiparar al de las *Songs*, pero cuya protagonista, la joven doncella Thel, parece carecer de la "potencialidad" imaginativa que, según veremos, Blake sugiere magistralmente en aquéllas. El andamiaje neoplatónico en que está envuelto todo el poema, que llevaría a Kathleen Raine a sugerir que Thel personifica el alma nonata, se halla sutilmente satirizado por una reinterpretación de dichos símbolos en los términos de la "sexualidad vegetativa" descrita por Erasmus Darwin en *The Loves of the Plants* (v. notas IV.155-56), y la crítica a la visión dualista de la protagonista y su temor a la sexualidad, identificada con el mundo físico corruptible, aparece sugerida desde el nada inocente lema que preside el poema:

"*¿Conoce el Águila lo que mora en la profundidad*
o habrás de preguntárselo al Topo?
¿Puede encerrarse la sabiduría en una vara de plata,

o el amor en un cuenco dorado?"[32]

La alusión a la sexualidad resulta evidente en la segunda estrofa del lema, cuya referencia explícita a los símbolos tradicionales de los órganos sexuales masculino y femenino, "*silver rod*" y "*golden bowl*" remiten al pasaje del *Eclesiastés* donde el narrador, ante la evidencia de que todo es "vanidad de vanidades", insta a no desperdiciar la juventud en placeres efímeros, cumpliendo los mandamientos divinos antes de que el cuerpo se corrompa -"*Or ever the silver cord be loosed, or the golden bowl be broken...*"[33]- y todo lo temporal se deshaga en el polvo. Por medio de esta referencia Blake amplía notablemente el campo de su requisitoria, pues en *Thel* se encarnan tanto la concepción neoplatónica de la impureza de lo material como la visión cristiana ortodoxa de rechazo al sexo. A este respecto, se ha sugerido que "en varias formas significativas, *The Book of Thel* es la versión blakeana del *Eclesiastés*, cuyo melancólico patriarca es sustituido por una joven inocente"[34], una versión que, entrelazada de alusiones a Milton, subvierte de hecho la visión neoplatónica y bíblica, en términos acordes a lo que ya Blake había expresado por la misma época en una de sus anotaciones a Swedenborg: "*El entendimiento o pensamiento no es algo connatural al hombre, sino que se adquiere por medio del sufrimiento y el dolor, es decir, la Experiencia*"[35].

El argumento aparente del poema, realzado por unas ilustraciones de extraordinaria pureza, no es otro que el deambular de la joven Thel por el mundo material, tras abandonar los valles de Har descendiendo a lo largo del río de Adona –que aparece tanto en Porfirio como en Spenser y, significativamente, en el *Paradise Lost* de Milton, a quien según vimos Blake achacaba considerar la sexualidad un producto de la caída-. Al contemplar la transitoriedad y corrupción del mundo material, la virgen (*virgin*) reacciona con horror similar al del narrador del *Eclesiastés*, y desgrana su lamento que cae sobre la tierra "*como el rocío matinal*":

"¡*Oh vida de esta primavera nuestra! ¿Por qué se marchita el loto del agua,*
por qué se marchitan estos hijos de la primavera,
nacidos apenas para sonreír y caer?

¡Ah!, Thel es como un húmedo arco iris, como una nube alejándose,
como imagen en un espejo, como sombras en el agua,
como los sueños de un niño, como la sonrisa sobre su rostro infantil,
como el arrullo de las palomas, como el día efímero, como música en el aire.
¡Ah! Ojalá pudiera tenderme dulcemente, reposar mi cabeza,
dulcemente dormir el sueño de la muerte, y dulce oir la voz
de aquél que en el crepúsculo camina por el jardín."[36]

La elegíaca recreación realizada aquí por Blake del devenir incesante de la existencia encierra en su interior una ironía dialéctica a la que Thel permanece ajena, pues la tierra, bañada por aquel llanto semejante al rocío –cuya simbología asociada a la fecundidad había sido enfatizada por Darwin-, reacciona amorosamente ante la tristeza de la joven e intenta dar respuesta y consuelo a sus aflicciones. De ello se ocuparán, entre otros, un lirio (*lilly*), un terrón de arcilla (*clod of clay*) y un gusano (*worm*), figuras todas ellas que intentan enseñar a Thel la necesidad de aceptar y gozar, por dolorosa que resulte, la temporalidad de la naturaleza, y que, como tendremos ocasión de tratar más adelante, reaparecerán con una función muy similar en las primeras canciones escritas por Blake para *Songs of Experience*. Los diversos argumentos expuestos por estos "maestros" pueden sintetizarse en la extraordinaria respuesta de la nube, símbolo tradicional del cuerpo en el neoplatonismo, cuyas afirmaciones constituyen de hecho una aceptación de su propia naturaleza física -acorde a la consideración expuesta por Blake en el casi coetáneo *Marriage* acerca de que el cuerpo no es sino una manifestación del alma-, e incluyen además una referencia a Luvah, lo que, además de constituir la primera mención expresa por Blake a alguno de los Zoas, introduce ya en el primero de sus "poemas míticos" la consideración del deseo como elemento consustancial a la naturaleza humana:

"*Oh, virgen, ¿no sabes acaso que nuestros corceles beben en los manantiales*
/dorados
donde Luvah renueva sus caballos? ¿Contemplas mi juventud
y sientes temor porque me desvanezco y nadie puede ya verme?

Nada permanece. Oh, doncella, te digo que al desvanecerme
renazco en una vida decuplicada, de amor, paz y sagrados arrebatos…
(…)
Y si eres al fin alimento de gusanos, oh virgen de los cielos,
¡cuán inmensa tu utilidad, qué enorme tu bendición! Pues todo cuanto vive
no lo hace solo, ni para sí mismo…"[37]

"*Every thing that lives*", todo lo viviente… Así, junto a Luvah, aparece por primera vez en un Libro Iluminado la primera parte de la letanía que Blake continuará repitiendo a lo largo de su obra: "*everything that lives is holy*" ("*todo lo que vive es sagrado*"). Mas Thel es incapaz de comprender que el goce de lo temporal no se agota en sí mismo, que aceptar la fugacidad constituye el precio necesario para alcanzar el deseo eterno. Por ello no puede aceptar ni su propio deseo ni su mortalidad, pese a que la arcilla le repite una le repite una vez más que "*no vivimos para nosotros mismos*" ("*we live not for ourselves*"), de manera que cuando penetra en el mundo de los muertos, vagando "*por la tierra de las nubes a través de sombríos valles*", y escucha el lamento surgido de su propia tumba, "*¿por qué una tenue cortina de carne en el lecho de nuestro deseo?*"[38], sufre un acceso de terror y huye de regreso hacia los valles de Har.

Dada la sencillez de la trama, lo díáfano de sus símbolos y la afinidad evidente de las palabras de la nube o del terrón de arcilla con las opiniones asumidas como propias por Blake en sus anotaciones y obras coetáneas –en el *Marriage*, por ejemplo, se nos dirá no sólo que "*everything that lives is holy*" sino que "*la eternidad ama los frutos del tiempo*"-, resulta difícil sostener la interpretación "neoplátonica" de Thel como el alma nonata aterrorizada ante la visión de lo corporal, entre otras cosas porque Thel se describe a sí misma como poseedora ya de un cuerpo y proviene de la infancia senil de los valles de Har, fruto de la degeneración; o la tesis complementaria, apuntada por algunos autores cercanos a las tesis trascendentalistas, de que las opiniones expresadas por los "interlocutores" de Thel no sólo no reflejan el sentir del poeta sino que éste introduce en ellas de manera subrepticia una crítica a los defensores de la "*religión natural*" deísta. Tales interpretaciones, una vez más, parten de una consideración apriorística de las críticas de Blake al deísmo que identifica erróneamente, según argumentamos en el Capítulo V, el

rechazo blakeano del "materialismo" reduccionista con su supuesta aceptación de la distinción dualista entre alma y cuerpo, tesis que, por el contrario, condenó reiteradamente a lo largo de toda su obra. Una obra donde, por lo demás, aparecerá también de manera reiterada, y aún con mayor insistencia en los poemas finales, la opinión expresada ya aquí por dichos interlocutores presuntamente "materialistas" acerca de la necesidad de comprender que "*no vivimos para nosotros mismos*".

En mi opinión, la lectura del poema no deja dudas acerca del propósito blakeano de hacer patente la actitud errónea de Thel, por mucho que la evidente sinceridad de su dolor pueda atraer nuestra simpatía. En cualquier caso, la existencia misma de estas polémicas refleja la voluntad deliberada por Blake desde sus primeras obras de obligar al lector a "participar" en el acto creativo, instándolo a asumir e interpretar personalmente las diferentes perspectivas y voces que aparecen en el texto. Ello explica asimismo la dificultad de determinar si la joven virgen representa el alma egocéntrica de una niña de Inocencia, según apuntaron Robert F. Gleckner y S. Foster Damon, una joven que se plantea su castidad o, sencillamente, un adolescente incapaz de afrontar la realidad, pues en rigor todo ello se subsume en el mismo significado: la incapacidad de superar ese dualismo, que, como Blake irá desgranando en sus siguientes libros, conduce necesariamente a una represión que es siempre a un tiempo física y espiritual. De hecho, los fallidos intentos de explicar "retrospectivamente" tanto Thel como los cantos de Inocencia mediante su asimilación al siempre ambiguo estado de Beulah –que Blake no mencionará como tal hasta los *Four Zoas*-, no hacen sino reflejar la dificultad de aplicar esquemas sistemáticos a unos estados que Blake mantuvo siempre deliberamente fluidos, y que fueron evolucionando en el transcurso de su obra. En realidad, como quedará más claro tras nuestro análisis de las interrelaciones dialécticas entre Inocencia y Experiencia en el Apartado VII.1.2, Thel se encuentra en un aparente limbo entre ambos estados: pues, si bien carece de la alegre inconsciencia y búsqueda del gozo sensual que traslucen algunos de los poemas de Inocencia, y en ningún momento se aprecia en su actitud desesperada la capacidad potencial imaginativa que, aun amenazada por una educación y legislación represivas, permanece latente en los niños de Inocencia, en cierto modo ha superado a éstos por su reconocimiento del dolor y la fugacidad inherentes a la generación, aun cuando no atine a comprender que sólo aceptando estos principios vitales será capaz de acceder a aquella "*Inocencia organizada*" que "*se*

adquiere por medio del sufrimiento y el dolor, es decir, de la Experiencia" (v. notas VII.66-70), donde toda visión y verdadero conocimiento arraigan. Tal vez, en definitiva, *Thel* represente un estado no definido expresamente por Blake en ninguna de sus obras: la deliberada regresión a los valles de Har, y por tanto al infantilismo, de un ser atormentado, incapaz de aceptar las penalidades de Experiencia, pero cuya honestidad básica le impide asimismo convertirse en uno de los despiadados mentores de Ulro.

Lo que sí parece evidente es que el "camino" elegido por Thel es mostrado por Blake como una vía agostada, pues la joven, víctima inocente de un proceso de enseñanza y adoctrinamiento que será desvelado ese mismo año por el autor en las *Songs of Innocence*, ha perdido toda capacidad de aceptar su propio cuerpo y su libertad, y, por tanto de progresar hacia la visión imaginativa. Nada más significativo de esta intención del autor, a mi entender, que la bellísima lámina final del libro (v. LÁM. III), donde unos niños todavía no "adoctrinados" cabalgan desnudos y sonrientes sobre la serpiente del deseo, diseño que Blake recuperará años más tarde en la lámina 13 de *America* como símbolo de la energía revolucionaria. Antes de ello, *The Book of Thel*, concebida evidentemente como la primera pieza de una contraposición dialéctica –"*pues sin contrarios no existe el progreso*"- encontrará su antítesis en *Visions of the Daughters of Albion*, cuya protagonista, Oothoon, podría perfectamente ser una Thel que, en lugar de retornar a los valles de Har, ha sido capaz de asimilar la lección de la nube –se ha, de hecho, transmutado en nube asumiendo su corporeidad- acerca de la unicidad entre "*everything that lives*", y es capaz ya de afirmar su verdad y su deseo:

"*Levantaos y bebed vuestra felicidad, pues todo lo que vive es sagrado.*"[39]

La complementariedad dialéctica de *Thel* y *Visions* resulta evidente por diversas razones estilísticas y temáticas: son los dos primeros Libros Iluminados que emplean el septenario trocaico experimentado en *Tiriel*, forma métrica que constituirá el modelo más usual de los libros proféticos, si bien sujeto a tales libertades e irregularidades métricas y rítmicas que Blake lo convertiría progresivamente "en su propia invención"[40]; ambos conjugan recursos arcaizantes, como la anáfora y la aliteración, con un léxico innovador que alterna continuamente los registros culto y popular; y cada uno de

ellos, además, incluye la primera alusión por Blake a dos de las las figuras míticas que llamará más tarde Zoas, con la particularidad, característica de las oposiciones dialécticas suscitadas continuamente por el autor en esta época, de que tales figuras aparecen enmarcadas en un contexto de confrontación. Pues, así como Thel rechaza a la nube y consiguientemente a Luvah, símbolo del deseo, Oothoon impreca a Urizen, "*padre de los celos*"[41] y creador de los modelos de hipocresía y represión moral que ella repudia:

"*¡Oh Urizen! ¡Creador de los hombres! ¡Errado demonio del cielo!*"[42]

Es muy probable, en cualquier caso, que, al igual que en lo relativo al desarrollo paralelo de las canciones de Inocencia y Experiencia (grabadas por primera vez respectivamente en los mismos años que *Thel* y *Visions*, 1789 y 1793), la idea de Blake acerca de la "contrafigura dialéctica" que debía desarrollar en su segunda obra fuera evolucionando a lo largo de esos años. Así, según intentaré mostrar en el apartado siguiente, Blake concibió inicialmente Experiencia como una contraposición vitalista y sexual de Inocencia, que sólo la evolución de los acontecimientos políticos decantó hacia una crítica "explícita" y radical de la opresión social -sugerida "implícitamente" en Inocencia- y una reflexión en torno a las "*cadenas forjadas por la mente*"; de igual forma, el desarrollo de *Visions of the Daughter of Albion* parece reflejar el creciente interés de Blake por expandir su núcleo temático inicial a fin de incluir aspectos tales como la interrelación de la represión social, sexual y colonialista, elementos característicos del ciclo profético de Lambeth iniciado ese mismo año con *America: A Prophecy*.

Esta interpretación personal de *Visions* es, debo señalarlo, en buena medida hipotética, pues, a diferencia de lo que ocurre con la redacción de *Songs of Experience*, no existen datos fehacientes acerca del inicio de la composición ni del desarrollo posterior del texto. Creo no obstante que una simple lectura de la obra permite observar que tanto el personaje coral encarnado por las "*Hijas de Albión*" - cuyo papel se limita a repetir o enfatizar las palabras de Oothoon al principio o final de algunas láminas- como la propia identificación de Oothoon con "*el dulce alma de América*" son elementos referenciales que, si bien enriquecen el contenido de la obra, ocupan escasos versos del conjunto, y cuya eliminación no afectaría en absoluto a la esencia de lo que cabría llamar la "historia nuclear". Cabe notar, por ejemplo,

que ninguno de estos aspectos aparece mencionado en el "*argumento*" que, a modo de enlace inequívoco con la temática de ***Thel***, da inicio al poema:

"*Amé a Theotormon*
sin sentir vergüenza.
Temblaba en mis temores virginales
y me oculté en el valle de Leutha.

Cogí la flor de Leutha
y ascendí dejando atrás el valle.
Mas terribles truenos rasgaron
en dos mi manto virginal."[43]

Sin embargo, en el comienzo de la siguiente lámina, los tres primeros versos: "*Esclavizadas lloran las Hijas de Albión; temblorosos lamentos/ sobre sus montes; en sus valles, suspiros hacia América./ Pues Oothoon, la tierna alma de América, erraba doliente*"[44], introducen de manera un tanto abrupta las mencionadas referencias históricas, para a continuación desarrollar la historia sugerida en el argumento mediante diversos monólogos de Oothoon y, en menor medida, sus dos antagonistas, sin otra referencia explícita a América, ni a su identificación con la joven protagonista, que un breve parlamento de Bromion. Junto a estos indicios estructurales, el hecho de que, entre los dibujos preparatorios para ***Visions*** conservados en el ***Notebook***, sólo el más tardío, un esbozo de la lámina final[45], incluya una referencia iconográfica a las "*Hijas de Albión*", apuntalan en mi opinión esta hipótesis evolutiva, que cabe asimismo contrastar mediante la comparación entre el Frontispicio (v. LÁM. IV) y la lámina final (v. LÁM. V). El primero de ellos constituye una recreación de la situación provocada por la "historia nuclear" de ***Visions***, en la que Oothoon, evidente contrafigura de Thel, una vez aceptada su sexualidad y superados sus "*temores virginales*", tras "*coger la flor de Leutha*", más tarde definida como una margarita a fin de acentuar las connotaciones sexuales populares (v. nota IV.156), marcha en busca de su amado Theotormon, pero es asaltada y violada por el brutal Bromion. Una vez que logra llegar hasta

Theotormon, éste se niega a aceptarla, considerándola deshonrada, y el propio Bromion, ejemplo del puritano incapaz de aceptar su propia trangresión, la acusa de ramera. Oothoon, no obstante, rechaza tanto aceptar culpa alguna como renunciar farisaicamente a su recién descubierto goce sexual, cuya expresión libre reivindica con inusual franqueza. Aun cuando se han apuntado diversos modelos para esta trama narrativa, desde la recreación del mito neoplatónico de Perséfone al *Gita Govinda* hinduista -que en todo, caso según ya señalamos, serían abordados desde una perspectiva irónica-, la fuente más evidente parece ser el relato "*Oithóna, a Poem*", atribuido a Ossian por James MacPherson en *Fingal*, donde se describe una historia similar pero con final por completo diferente. Así, en el relato ossiánico, cuya prosa poética constituyó un importante influjo sobre la adopción del septenario trocaico por Blake[46], Oithona, hija de Lathmon y enamorada de Gaul, queda sola en su castillo cuando aquéllos marchan a la guerra, lo que aprovecha el despechado Dunromath, jefe guerrero de las Orkneys, para "arrastrar por la fuerza a Oithona (…) a la isla desértica de Tromáthon, donde la encerró en una cueva"[47]. A su retorno de la guerra, Gaul se entera del rapto y violación[48] de Oithona y acude en su rescate. Tras su liberación, pese a que Gaul nada le reprocha, Oithona decide "no sobrevivir a la pérdida de su honor"[49], acompaña secretamente a Gaul a su amado y muere en la batalla contra Dunromath. La vinculación del poema blakeano con este relato resulta patente, sobre todo si tenemos en cuenta que MacPherson explica en una nota que el nombre de Oithona significaba en gaélico "la virgen de la ola"[50], y que el último canto de *Fingal*, "*Berrathon*", incluye una alusión a las "llanuras de Lutha", en cuyos "dulces campos" Ossian pide ser enterrado[51], lo que, como señalan los editores del poema en B.I.B., evidencia el marcado carácter ossiánico de los nombres empleados en *Visions*. Por lo que respecta a la historia, la transformación llevada a cabo por Blake es sin embargo radical, pues Oothoon, a diferencia de Oithona, no siente vergüenza alguna por haber sido vejada, sino que se enfrenta directamente a los convencionalismos, mientras que son su violador y su amante quienes ejemplifican la moral patriarcal de la época.

La marginación que sufre Oothoon queda reflejada en el Frontispicio, donde aparece encadenada de espaldas a Bromion –en lo que algunos críticos han encontrado una alusión a la imposición del matrimonio-, mientras Theotormon hunde su cabeza entre sus brazos atormentado por los celos, en un marco que refleja el entorno descrito por MacPherson, pues las tres figuras aparecen

dispuestas sobre una costa rocosa, con el mar y lo que parece ser un sol crepuscular como fondo. La composición –que en la edición aquí reproducida, la cual tuve la oportunidad de estudiar en la University Library de Glasgow, estaba dispuesta en su encuadernación original con el frontispicio grabado en una hoja independiente (las demás aparecían recto/verso) y confrontando la portada- es deliberadamente ambigua, pues la imagen del sol apareciendo en un claro entre las nubes sugiere intuitivamente la visión de un ojo. Esta circunstancia -mucho más apreciable al contemplar la ilustración original, cuyo delicado contraste cromático en acuarela resulta irremediablemente dañado en las reproducciones-, junto al efecto producido por el contorno superior de la caverna, que se funde casi literalmente con las rocas y los cuerpos, nos remite de manera inmediata a la reelaboración de la lámina 11 del *Marriage* en los ejemplares tardíos (v. LÁM. VII), sugiriendo que este Fronstispicio, al igual que dicha lámina, constituye la expresión de la visión "dualista" del mundo que convierte el cuerpo en algo pecaminoso. Concepción que, en varios pasajes memorables, Oothoon vinculará directamente con la la reificación empirista de la naturaleza -"*A fin de encerrarme, me dijeron que tenía cinco sentidos/ constriñendo mi cerebro infinito en un estrecho círculo*"[52]- y con la represión sexual *contra natura* impuesta por el rigorismo religioso:

> *"¡El momento del deseo! ¡El momento del deseo! La virgen*
> *que anhela un hombre, despertará su seno a inmensos goces*
> *en las sombras secretas de su cuarto, y el joven apartado*
> *del voluptuoso placer olvidará engendrar, para crear una amorosa imagen*
> *en las sombras de sus cortinas y en los pliegues de su silente almohada.*
> *¿No son ésos los lugares de la religión, las recompensas de la continencia?*
> *¿Los placeres solitarios de la autoprohibición? ¿Por qué buscas la religión?*
> *Como los hechos no te agradan buscas la soledad,*
> *donde la horrible penumbra queda impresa por los reflejos del deseo.*"[53]

La franqueza con que en estos versos se alude a la masturbación y la mortificación física y espiritual causadas por la represión del deseo, hace comprensible que *Visions* sea leída a menudo como una directa apología del amor libre, aunque el texto destaca sobre todo por su intento de profundizar en

los fundamentos universales de la opresión. Así, mientras por una parte establece de forma manifiesta la vinculación entre la represión religiosa, sexual y económica existente en la propia Inglaterra, por otra, gracias a la inclusión de esas "interpolaciones" que apuntábamos, el conjunto queda imbricado en una dinámica de dominación que se expande por medio de la esclavitud y el colonialismo. Ejemplo de lo primero es el siguiente pasaje, cuyo léxico (*parson*, *farmer*, *castles and high spires*) nos remite inequívocamente a la campiña inglesa, que se inicia con la denuncia de la opresión promovida por la alianza Iglesia-Estado en su propio beneficio económico para finalizar con una invectiva contra la imposición matrimonial de innegable raigambre antinomiana, si bien con la particularidad insólita en la época, sobre la que tendremos ocasión de volver, de adoptar una perspectiva femenina:

"*¿Con qué justificación exige el párroco al campesino su trabajo?*
¿Cuáles son sus redes, sus artimañas y sus trampas, y cómo consigue envolverlo
en frías mareas de abstracción y bosques de soledad,
para que levante castillos y altos chapiteles donde reyes y sacerdotes moren?
Así la que arde en su juventud, sin lazos preestablecidos, queda atada
por conjuros legales a aquél al que aborrece, y ha de arrastrar
por vida esa cadena, agostado su deseo…"[54]

Los mecanismos de sumisión implícitos en estas líneas van a adquirir de inmediato resonancia universal gracias a la identificación inequívoca de la violación de Oothoon por Bromion, que éste justifica mediante un discurso de violenta imposición, con el desarrollo de la expansion imperialista. Pasaje cuyas alusiones anticolonialistas e imbricación con la liberación sexual subyugaron sin duda al "poeta impuro" Pablo Neruda, cuya versión me permito aquí reproducir:

"Bromion habló: ¡ved esta prostituta, aquí, en el lecho de Bromion,
y que los celosos delfines vengan a jugar junto la dulce doncella!
Tus suaves llanuras americanas son mías, y míos tu Norte y tu Sur;
marcados con mi sello están los morenos hijos del sol;

son obedientes, no se rebelan, obedecen al látigo,
sus hijas adoran los terrores y obedecen al violento
(…) esclavos bajo el sol y niños comprados con dinero."[55]

Si bien una de las influencias directas que llevaron a Blake a la equiparación entre esclavismo y opresión sexual fue sin duda su lectura crítica del libro de Stedman (donde éste, además de relatar en términos indicativos de profundas contradicciones internas su amor por una esclava, Joanna, describía la absoluta sumisión sexual "practicada por la generalidad de las esclavas negras"[56]), el influjo más alegado sobre su visión de la sexualidad en *Visions* es la denuncia de la tiranía doméstica efectuada por Mary Wollstonecraft en *A Vindications of the Rigths of Woman*, hasta el punto de que Marc Schorer juzgó *Visions* "una poetización del credo de Wollstonecraft"[57], tesis apoyada por Erdman. Esta interpretación, no obstante, ha generado una una apasionada controversia, especialmente desde el campo de los "estudios de género" (*gender studies*), donde, frente a la consideración de Oothoon por Susan Fox como "una mujer completa, fuerte, sabia y dueña de su voluntad"[58], otras autoras han desarrollado una visión completamente opuesta resumida en la siguiente argumentación de Brenda Webster: "El poema resulta particularmente interesante para las feministas debido a que su principal carácter femenino, Oothoon, es muy fuerte y predica lo que parece ser una doctrina de amor recíprocamente libre al protagonista masculino. Sin embargo, lo que en realidad subyace aquí es una fantasía masculina acerca de la posesión de un harén de hermosas mujeres. Oothoon, en uno de sus parlamentos finales, se ofrece a atrapar muchachas de '*suave plata*' y '*fulgente oro*' para su amante y contemplarlo mientras él las disfruta '*en amorosa cópula, caricia sobre caricia*'. No existe reciprocidad. Theotormon, el héroe semiimpotente, está rabioso de celos, y descarga su furia sobre Oothoon después de que haya sido violada. La generosidad sólo radica en un lado: el de ella. (…) Blake representa a Oothoon como totalmente benevolente y accesible, mientras Wollstonecraft considera que que el primer deber de la mujer es desarrollar su mente y en especial su razón. Lejos de ver a la mujer como entregada al '*feliz, feliz amor*', quiere que la igualdad basada en la razón sustituya al carácter sexual de la mujer como objeto de placer del hombre"[59]. Esta controversia se ha visto reforzada por la posible alusión de Blake en este episodio al apasionado enamoramiento experimentado por Wollstonecraft hacia su amigo Henry Fuseli,

que la llevó incluso a escribir a la mujer de éste expresándole sus deseos de entrar a formar parte de su familia dada "el sincero afecto que poseo por su marido, pues me siento incapaz de vivir sin la satifacción de verlo y conversar con él diariamente"[60], lo que generó un considerable escándalo. Alusión que, en cualquier caso, no sólo es dudosa, sino que ha sido interpretada alternativamente como un homenaje o una parodia de la defensa por Wollstonecraft de los derechos de la mujer.

Aun cuando mi opinión en torno a la polémica sobre la concepción blakeana de la sexualidad femenina ha sido ya expuesta con anterioridad (v. notas V.158-62), y coincide en general con las cuidadosas matizaciones apuntadas por Helen Bruder y David Aers, las interpretaciones de *Visions* de Schorer y Erdman, por un lado, y Webster, por otro, resultan de sumo interés al constituir buenos ejemplos de los malentendidos a los que puede llevar la lectura de Blake sin una consideración adecuada del contexto ideológico y las estrategias narrativas del autor. Si nos atenemos al contexto, considero que ni los primeros ni la segunda han analizado con suficiente detalle las concepciones acerca de la sexualidad, la pasión y la razón desarrolladas por Mary Wollstonecraft, que según ya indicamos resultan con frecuencia contradictorias, ni las lecturas concretas que Blake pudo efectuar de su obra. A este respecto, puesto que el grado de conocimiento personal entre Wollstonecraft y Blake continúa siendo objeto de discusión, conviene no olvidar que el único contacto seguro de Blake con Mary fue la ilustración por aquél de *Original Stories* en 1791, cuando comenzaba a escribir en su *Notebook* sus *Songs of Experience* y probablemente se hallaba gestando *Visions*. Así pues, una breve consideración de dicha obra nos permitirá clarificar no sólo la postura de Blake en *Visions*, sino también el desarrollo evolutivo de sus concepciones acerca de las "*cadenas forjadas por la mente*" y el "*árbol del misterio (…) que crece en el cerebro humano*", tan memorablemente evocados en Experiencia.

Lo primero que cabe señalar acerca de *Original Stories* es que, si bien quizá sea exagerado juzgarlo, como Geoffrey Summerfield, "el más siniestro, desagradable y sobreprotector libro para niños jamás publicado", desde luego constituye cualquier cosa menos un paradigma de modernidad pedagógica, y resulta difícil no coincidir con el mismo crítico cuando señala que el texto se halla permeado por "un espíritu tétrico y carente de humor, un tiránico empeño de imponer rígidos criterios de

rectitud espiritual y mental (…), un sueño de la razón que produce un auténtico monstruo en la forma de Mrs. Mason (…), implacable, severa, y siempre preocupada en la 'regulación de los apetitos' de sus dos jóvenes pupilas, Mary y Caroline"[61]. La atmósfera del libro resulta opresiva, y los deseos mencionados por la autora en su Prefacio de fijar racionalmente en los niños "los fundamentos de cada deber adquirido" se traducen en la monótona reiteración de sermones acerca de la necesidad de "observar los más aparentemente insignificantes deberes, pues, si los grandes deberes son los pilares de la virtud, la continua proliferación de aparentes pequeñeces hace necesario que la razón y la conciencia presidan todos nuestros actos, a fin de mantener el ánimo sensato"[62]. Con objeto de consolidar sus enseñanzas, la institutriz las ejemplifica mediante relatos de tono melodramático, entre ellos, durante uno de sus paseos, la historia de cierto Charles Townley, que, pese a ser rico y pleno de talento y sensibilidad, "permitió que los sentimientos dirigieran su conducta, en lugar de someterlos a la dirección de su razón, y se dejó gobernar por las emociones del momento"[63], lo que, por supuesto, condujo al pobre hombre a todo tipo de fracasos y desgracias. Una vez de regreso en casa, Mrs. Mason conforta a sus pupilas con la moraleja de rigor: "Dame tu mano, Mary, veo que tiemblas; seguro que no necesito instarte a que recuerdes esta historia. Estáte tranquila, niña mía, y recuerda que debes permanecer atenta a las insignificancias. Haz todo el bien que puedas cada día, cada hora, si deseas mantener tu conciencia limpia. Esta actitud circunspecta quiza no produzca acciones llamativas, ni tu silenciosa virtud ha de buscar el aplauso humano; pero tu Padre, que observa en secreto, te recompensará"[64]. Si tenemos en cuenta que las alusiones al vigilante "Padre Universal, Autor y Centro de todo bien" menudean a lo largo del texto, no es extraño que la pobre Mary afirmara poco después que se sentía incapaz de dormir por temor a los ojos de Mrs. Mason, ni que Blake, quien usó en su amargo poema de Experiencia "*NURSES Song*" una versión modificada del frontispicio de *Original Stories*, ilustrara la escena anterior mostrando a una de las niñas con el rostro vuelto en dirección contraria a la institutriz y expresión de absoluto desinterés hacia la piadosa lección[65]. En cualquier caso, pese a sus frecuentes referencias religiosas, tendentes por lo general a enfatizar la racionalidad del bien, *Original Stories* muestra en algunos momentos -a diferencia de textos similares de Watts, Wesley o Barbauld que comentaremos en el apartado siguiente- una conciencia social que revela a la autora de *Rights of Woman*, entre ellos la afirmación de que "nadie puede ser considerado propiamente virtuoso si no ha experimentado el peso de

la pobreza"[66], y la severa regañina de Mrs. Mason a Mary por tratar con desprecio a su criada Betty, obligándola a disculparse, pues todos "somos criaturas de la misma naturaleza"[67], que contrasta con la despectiva visión de los sirvientes ofrecida por Locke en *Some Thoughts on Educatio*.

Si en *Visions* existen realmente alusiones a Mary Wolstonecraft, éstas deben entenderse más bien, según ya señalamos en nuestra discusión sobre la postura de Blake ante el racionalismo deísta, en el marco de la disconformidad del poeta con las doctrinas de estos reformadores sociales que, pese a sus buenas intenciones, consideraba profundamente equivocados por su intento de suprimir la pasión, el deseo y la espontaneidad en nombre de la misma razón abstracta cuyo predominio había conducido al estado presente. A este respecto, sin duda, *Visions* puede reflejar la influencia de *Rights of Woman* en aspectos como la equiparación entre tiranía doméstica y tiranía sexual, pero constituye mucho más directamente una crítica a las concepciones pedagógicas mantenidas en dicha obra y en *Original Stories* por Wollstonecraft. Opiniones, por supuesto, no exclusivas de esta autora, pero especialmente lamentables para Blake por provenir de una mujer con cuyas concepciones políticas y sociales simpatizaba profundamente. La crítica de Blake a tales concepciones, compartidas de hecho por teístas y deístas, aparece reflejada explícitamente en diversos parlamentos de Oothoon, que, como ya vimos, se refiere con amarga ironía a los "*placeres solitarios de la autoprohibición* (*self-denial*)" (en lo que podría consituir la contrafigura de una de las ilustraciones de *Original Stories*, cuyo pie reza "economy & self-denial are necessary in every station, to enable us to be generous"[68]), y se lamenta por el hecho de que la infancia "*osada, voluptuosa, feliz*" vea corrompida su incipiente sexualidad mediante la imposición de la "*sutil modestia*", hasta arruinar su juventud en aras de una enseñanza "*astuta, secreta, temerosa, prudente, temblorosa e hipócrita*"[69].

Cabría decir que todo esto no invalida la argumentación efectuada por Webster acerca de que el anhelo de "*amor libre*" por Oothoon se proyecta exclusivamente en beneficio de Theotormon, sin que se sugiera una reciproca libertad sexual para la joven. Lo que ocurre, y por ello me refería antes a la necesidad de considerar siempre las estrategias narrativas blakeanas y su adopción de diversos puntos de vista, es que Webster, al igual que otros autores partidarios de esta tesis, no tienen en consideración

el hecho de que la voz de esos parlamentos no es la de Blake, sino la de Oothoon, quien en un pasaje anterior había manifestado su feroz rechazo a la imposición matrimonial afirmando que, libre de ataduras institucionales, la mujer "*knows not a fixed lot*"; expresión que suele traducirse por "*destino cierto*" y que mi propia versión remeda con un tímido "*lazos preestablecidos*", pero que podría entenderse perfectamente –y así lo hace Helen Bruder- como "*un lote prefijado*". Una Oothoon que, si bien no ignora que "*cuando un niño vive con alguien a quien odia, acaba por realizar sus mismos actos aborrecidos*", ha sido educada al cabo en esos "*virgin fears*" mencionados al inicio del poema, y que, cuando ha de expresar su amor hacia Theotormon, emplea, tal vez inconscientemente pero no por casualidad, los mismos términos con que se refirió a las argucias empleadas por los rectores del orden moral para sojuzgar a desvalidos y mujeres. Pues si aquellos utilizaban "*nets & gins & traps*" a fin de apropiarse de los bienes del granjero, y asimismo "*nets*" para "*capturar la alegría virginal/ marcarla bajo el nombre de puta, y venderlal/ en el silencio de la noche*"[70], de igual manera la propia Oothoon, deseosa de recuperar a Theotormon, se ofrece a atrapar para él muchachas en "*nets and traps*". A diferencia de Oothoon, pues, Blake, en cuanto autor del poema, sí parece por completo consciente de que el ofrecimiento de la joven "repite" los mismos procesos de dominación que la han conducido a su marginación; y quizá en ello radique la explicación de por qué, tras la exultante invocación de Oothoon "*Levantaos y bebed vuestra felicidad, pues todo lo que vive es sagrado",* el poema concluye en un aparente anticlímax de desesperanza y fracaso:

> "*Así cada mañana se lamenta Oothoon. Pero Theotormon permanece sentado*
> *junto al oceáno, conversando con las aciagas sombras.*
>
> *Las Hijas de Albión sus lamentos escuchan, y cual eco sus suspiros repiten*."[71]

Visions of the Daughters of Albion, en suma, es un poema deliberadamente ambiguo, que, como han señalado Essick, Eaves y Viscomi, "anuncia en su título una pluralidad de Visiones, y presenta una protagonista que rechaza la reducción unitaria en favor de la multiplicidad", de manera que "la voz de Blake y la voz de sus caracteres se entrelazan (…) hasta desconcertar cualquier lectura basada en

divisiones binarias"[72]. La búsqueda por Blake de la interpretación activa del lector/contemplador se hace patente asimismo en la ilustración de la citada lámina final, donde la imagen de Oothoon es símbolo a la vez de de esperanza y engaño; pues su figura envuelta en llamas, que enlaza directamente con la energía diabólica del *Marriage* y prefigura las imágenes del terrible Orc, deja entrever, por su semejanza a la imagen de Bromion en la Portada, las limitaciones de la energía revolucionaria cuando no se ve acompañada por la "*limpieza de las puertas de la percepción*". En cualquier caso, resulta innegable que la única figura positiva del libro es, de hecho, Oothoon –lo que reconoce implícitamente Webster al afirmar que "toda la generosidad está de su lado"-, cuya personalidad, "extremadamente articulada en defensa de sus propios deseos y percepciones"[73], reaparecerá como símbolo de rebeldía ante las imposiciones morales de su madre Enitharmon en los poemas proféticos tardíos. Sin embargo, su valerosa conducta en *Visions* no logra al cabo superar la limitación perceptiva de una mera rebeldía reactiva, y su reivindicación de la sexualidad femenina no se traduce en una ampliación de la percepción imaginativa ni consigue, por tanto, crear una vía propia para reivindicar la expresión de su deseo, enfatizando así la aporía expresiva que, de alguna manera, obligará a Blake a replantearse sus concepciones estéticas a finales de la década. Volveremos sobre esta cuestión, con la perspectiva proporcionada por el análisis del *Marriage* y las *Songs*, en el Apartado VII.1.2. Mientras tanto, conviene que las disquisiciones interpretativas no nos impidan ver el bosque, pues lo indudable acerca de *Visions* es que, más allá de la inquietante ambigüedad de su final, ningún autor de su tiempo, ni tan siquiera las propias autoras protofeministas constreñidas a luchar por derechos elementales[74], fue capaz de poner en labios de una mujer una afirmación tan radical del deseo sexual, el rechazo de los celos posesivos y el amor libre como la proclamada vigorosamente por Oothoon:

> "*Proclamo: ¡Amor! ¡Amor! ¡Amor! ¡Feliz amor, feliz y libre como el viento*
> */de la montaña!*
> *¿Puede ser amor aquello que absorbe a otro, como una esponja absorbe*
> */el agua?*
> *¿Que nubla con sus celos las noches, y con llantos el día entero,*
> *para tejer una telaraña de vejez a su alrededor?...*

Así es el amor de uno mismo que todo lo envidia. Un esqueleto reptante cuyos ojos lívidos vigilan el gélido lecho matrimonial."[75]

VI.3. TRANSGRESIÓN DE LOS MODELOS POÉTICOS TRADICIONALES: *THE MARRIAGE* Y LAS *SONGS*.

Según apuntábamos en el Apartado III.2.2.2. de esta Tesis, *The Marriage of Heaven and Hell* y *Songs of Innocence and of Experience* son las dos obras más populares de Blake, cuyo rasgo común –no siempre bien comprendido- es la exigencia al lector de una participación activa en su interpretación, impulsándolo a quebrar su "horizonte de expectativas" mediante la crítica de los discursos tradicionales y, de manera particular en las *Songs*, el empleo de un sutil perspectivismo. En el marco del desarrollo de las dos "líneas convergentes" que determinan esta primera etapa de Blake, constituiría no obstante un grave error, como hemos dejado patente en el Apartado VI.1, considerar estas obras un mero preludio al desarrollo del ciclo profético de Lambeth, pues sus distintos modos poéticos constituyen en realidad diferentes modos de aproximación a una misma problemática ideológica y estética, sus textos, imágenes y alusiones saltan con frecuencia de unos libros a otros, y la edición conjunta de las *Songs* en 1794 supuso un paso decisivo, en fecunda interacción con las coetáneas "profecías continentales" y "libros de Urizen", en la decantación de los rasgos esenciales de la visión imaginativa. Abordaremos primero, por tanto, el estudio estructural de ambos libros por separado, para luego proporcionar una visión conjunta susceptible de enlazar con el ciclo profético de Lambeth, y, sobre los fundamentos aportados por el diálogo continuo entre ambas "líneas convergentes", examinar en los apartados finales de nuestra Tesis la visión integradora proporcionada por las profecías finales.

VI.3.1. *The Marriage of Heaven and Hell*: profetizar la profecía.

The Marriage of Heaven and Hell no es sólo el libro más citado de Blake, gracias en gran medida a sus "*Proverbios infernales*", sino quizá el que ha dado lugar a mayores equívocos a raíz de su lectura exclusivamente irracionalista y "satanizante" por parte de los surrealistas franceses. Iniciado a

fines de 1789, Viscomi demostró de forma irrefutable en *Blake and the Idea of Book* que fue impreso en 1790, y no en 1793 como se creía anteriormente, circunstancia decisiva para el estudio de la evolución del pensamiento blakeano. Y decimos que decisiva porque, si hasta entonces la radicalidad de este texto se asociaba al desarrollo de las canciones de Experiencia, lo que apoyaría la tesis de una evolución existencial de Blake desde las "inocentes" canciones de Inocencia a la amarga visión de Experiencia, su nueva datación muestra que la composición del *Marriage* se hallaba ya probablemente iniciada cuando Blake dio a la luz *The Book of Thel* y *Songs of Innocence*, lo que sugiere que estas obras fueron concebidas de acuerdo con la dialéctica de contrarios característica de aquél. Dado que en capítulos anteriores se han citado numerosos pasajes de este libro, en el presente apartado intentaré ceñirme al análisis de su estructura y conceptos básicos, cuya elucidación resulta de importancia capital para la comprensión de los fundamentos ideológicos y evolución posterior de la obra blakeana.

Conviene advertir ante todo que la mera pretensión de definir la estructura del *Marriage* constituye una empresa bastante aventurada, pues si en 1924 Foster Damon lo juzgaba un "libro de recortes" de la filosofía de Blake, cuya armazón unitaria vendría dada exclusivamente por "la coherencia de la doctrina del autor"[76], los intentos subsecuentes de determinar el género o modelo formal del libro han dado lugar a teorías cuando menos variopintas. Entre las más sólidas cabe citar la postulada por Eaves, Essick y Viscomi en su edición para el Blake Trust acerca de que el texto supone una "*sátira menipea*", así como la consideración apuntada por diversos autores de que el propio *Marriage*, por su heterodoxia formal, constituye en sí mismo la "*Biblia del Infierno*" anunciada en su lámina 24 (generalmente referida con anterioridad a los libros de Urizen), tesis desarrollada por Nelson Hilton al apuntar que *The Marriage* y las *Songs* conforman un todo conjunto, constituyendo éstas últimas "los salmos y parábolas de la Biblia del Infierno"[77].

Personalmente, aun cuando me encuentro cercano a la tesis de Hilton acerca de la complementariedad existente entre el *Marriage* y las *Songs*, considero que ninguna de estas interpretaciones hace completa justicia al primero, cuya organización quizá resulte más comprensible si partimos de la tesis, argumentada convincentemente por Viscomi, de que las láminas 21-24 fueron las

primeras en escribirse como "un panfleto anti-swedenborgiano independiente", y constituyeron por tanto "el núcleo intelectual a partir del cual se generaron 20 de las restantes 23 láminas"[78] (pues las tres últimas, 25-27, están constituidas por otro texto autónomo, "*A Song of Liberty*", que Blake añadió a fin de explicitar el carácter políticamente subversivo del texto). De acuerdo con esta interpretación, y si nos ceñimos a esas primeras 20 láminas, el libro resulta susceptible de organizarse de acuerdo con un esquema que comprendería tres fases: primero, un análisis simbólico de la contemporaneidad, mostrando los rasgos ideológicos característicos de la opresión del Cielo –es decir, la angélica alianza entre Iglesia y Estado- sobre el Infierno (láminas 1-5); segundo, el análisis diacrónico de los fundamentos históricos que han conducido a dicho estado (láminas 11-13); y por último, el anuncio "profético" de una nueva forma de visión creativa, los propios Libros Iluminados de Blake, que logrará romper dichas cadenas (láminas 14-20). Tres etapas que, de alguna manera, aparecen integradas en el paréntesis constituido por los "*Proverbios infernales*" (láminas 6-10), tal vez, como el propio Viscomi ha apuntado, el primer intento por parte del autor de elaborar una "*Bible of Hell*". El hecho a primera vista paradójico de que Blake, quien llevó a cabo continuas variaciones del orden de las láminas en la mayor parte de sus trabajos posteriores, no considerara necesario hacer lo mismo (excepto en el ejemplar G, 1818) en este texto supuestamente "desestructurado" y, por tanto, más propicio en apariencia para la fragmentación, apoya a mi juicio la hipótesis organizativa propuesta; pues sugiere que su autor consideró que el texto, por su carácter deliberadamente dialéctico, podía ser reelaborado en sucesivas impresiones mediante la introducción de nuevos y sutiles puntos de vista en las ilustraciones (v. LÁMS. VI-X y Apartado V.4), sin necesidad de reordenar un discurso abierto de por sí a una recepción creativa gracias a sus continuas variaciones de género y perspectiva.

En líneas generales, el *Marriage* está considerado el texto más radical de Blake, donde, por medio de una recreación de la figura rebelde del Satán de Milton, se identifica la figura del artista creador con la del portador de la energía infernal y, adoptando "*la voz del Diablo*", el autor satiriza bajo la imagen de los ángeles celestiales la moral represiva de la Iglesia establecida y el Estado, así como la de aquellos visionarios, en particular Swedenborg, pero también de forma destacada Milton, cuya inicial heterodoxia había terminado por favorecer nuevas formas de institucionalización. Todo ello aparece ya esbozado en

lo que, según Viscomi, constituyó en realidad el "núcleo intelectual" y seminal del libro, las láminas 21-24, que se abren con el establecimiento de la vinculación entre represión y abstracción racionalista:

"*Siempre me ha parecido que los ángeles tienen la vanidad de hablar de sí mismos como si sólo ellos fueran sabios, lo que hacen con una insolente confianza nacida del razonamiento sistemático*."[79]

Establecido este punto, Blake lleva a cabo en las siguientes páginas una crítica radical de la figura de Swedenborg -incluyendo su desventajosa comparación con Boehme, Paracelso, Dante y Shakespeare-, que adquiere carácter universal mediante la oposición establecida entre la hipócrita ortodoxia de todas las iglesias organizadas y la figura rebelde y antinomiana de Jesus, "*quien actuaba por impulsos, no por reglas*". Todo ello conduce a la proclamación de la necesidad de "*leer la Biblia en su sentido infernal o diabólico*", lo que, en manos de Blake, dará lugar a "*la Biblia del Infierno, que ha de llegar al mundo tanto si la quieren como si no*"[80].

Tales nociones, por tanto, constituyen el núcleo temático que será expandido por Blake en las láminas 1-20, es decir, las que en la ordenación definitiva del texto preceden a aquél. Si volvemos ahora al inicio del libro, lo primero que cabe destacar es que su aparente radicalidad "infernal", que llevó a los surrealistas franceses a una lectura satanizante de Blake y ha favorecido las interpretaciones antinomianas del *Marriage*, no responde con exactitud a la variedad de contenidos inmersos en el texto. A este respecto, no deja de ser curioso que incluso un autor como Damon, siempre presto a destacar la espiritualidad de la obra blakeana, tienda también en este caso a ofrecer una lectura de corte psicoanalítico encaminada a destacar la exaltación blakeana de los instintos como vía de liberación: "En *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake, habiendo descartado los estándares arbitrarios de bien y mal, revalúa la conclusión de que la Energía (usualmente llamada 'mal') asciende del subconsciente ('infierno') y es reprimido por la razón ('bien'), el producto del superego ('cielo'). Los fuegos de este infierno son las llamas de la inspiración, y Blake implica que ellas podrían ser el medio de salvación"[81]. Aunque la tesis de Damon no carece de algún fundamento, su interpretación, encaminada a enfatizar la supuesta "conversión espiritual" posterior de Blake, ignora el hecho de que el *Marriage* no está concebido como

una mera exaltación de la energía instintiva e irracional, sino más bien con el propósito de equilibrar el carácter de "verdad" inmutable concedido a la supremacía de la razón sobre el deseo; rasgo ideológico que, según vimos, Blake achacaba por igual al teísmo ortodoxo y al deísmo de Voltaire, Paine y Wollstonecraft. A este respecto, tras la Portada y el Argumento inicial, de carácter simbólico, Blake establece ya en la lámina 3 con claridad los objetivos de su dialéctica de contrarios:

"*Sin contrarios no existe el progreso. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son necesarios a la existencia humana*

De estos contrarios fluye lo que los religiosos llaman Bien y Mal. El Bien es lo pasivo que obedece a la razón. El Mal lo activo que fluye de energía.

El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno."[82]

Según cabe apreciar en el texto, Blake no rechaza la razón, que es "*necesaria a la existencia humana*", sino únicamente su uso restrictivo y dominante, y de ahí que adopte una actitud combativa contra sus abusos. La auténtica liberación no consiste en expulsar a la razón, sino en su "reintegración" dentro de una concepción más amplia de la naturaleza humana, que incluya el deseo, en cualquiera de sus formas, como componente esencial. Por ello, en las páginas siguientes, ya bajo la voz del Diablo, Blake estableció la identidad de cuerpo y espíritu y reivindicó las energías materiales, afirmación que, contrapuesta al dualismo de "*todas las Biblias o códigos sagrados*" (v. nota I.7), será expresada en la lámina siguiente:

"*1. El hombre no posee un cuerpo diferente a su alma, pues el llamado cuerpo constituye una parte del alma percibida por los cinco sentidos, principales aperturas al alma en esta era.*

2. La energía es la única vida y procede del cuerpo, mientras que la razón es el límite o circunferencia exterior de la energía.

3. La energía es el goce eterno."[83]

A fin de corroborar estas tesis Blake incluye asimismo en las láminas 5 y 6 su célebre reinterpretación del pensamiento de Milton ("*la razón por la que Milton escribió maniatado cuando trataba de los Ángeles y Dios, y en libertad cuando lo hacía sobre los Diablos y el Infierno, se debe a que era un verdadero Poeta y pertenecía, sin saberlo, al bando de los Diablos*"[84]), cuyos argumentos reafirman que la crítica blakeana no se dirige a la razón por sí misma, sino a su represión del deseo y pretendida consagración como fuente única de verdad y autoridad:

"*Aquéllos que reprimen el Deseo obran así porque el suyo es lo bastante débil para ser reprimido; y la restricción o razón usurpa su lugar y gobierna al que no desea.*

Y al ser reprimido, se torna gradualmente pasivo, hasta que sólo es la sombra del Deseo.

La historia de este proceso está escrita en El Paraíso Perdido, y el Gobernador o Razón es llamado Mesías."[85]

Hasta este momento, pues, de acuerdo con la lectura secuencial que proponíamos antes, Blake ha desvelado los "errores" dominantes en la sociedad de su tiempo, ejemplificándolos mediante su formulación en la ***Biblia*** y ***Paradise Lost***, considerados en general como "textos canónicos" de la ortodoxia religiosa dominante. A renglón seguido (V. LÁMS. VI y VII), tras el paréntesis constituido por los "*Proverbios infernales*" –que trataremos de manera singularizada al final de esta exposición-, Blake comenzará a explicar el proceso historico de deshumanización y manipulación ideológica que, hasta el momento presente, ha permitido la cristalización y consolidación de la mentalidad urizénica, cuyo origen radica en la creación de una entidad abstracta y providente garante de las leyes inmutables de la naturaleza:

"*Los antiguos poetas animaron todos los objetos sensibles mediante Dioses y Genios, dándoles los nombres y propiedades de los bosques, los ríos, las montañas, los lagos, las ciudades, las naciones, y cualquier otra cosa que sus numerosos y agudísimos sentidos pudieran percibir.*

Y en particular estudiaron el genio de cada ciudad y país, y lo pusieron bajo la protección de su deidad mental.

De esta manera llegó a formarse un sistema, y algunos se aprovecharon de ello y esclavizaron al pueblo intentando abstraer o separar las deidades mentales de sus objetos: así comenzó el Sacerdocio, estableciendo formas de culto extraídas de los relatos poéticos. Y por último decretaron que los dioses habían ordenado tales actos.

Así los hombres olvidaron que todas las deidades habitan en el pecho humano."[86]

En este análisis diacrónico, que poetiza y expande la doctrina de los panfletos, encontramos como punto de partida, según señalábamos en nuestra Introducción, la constatación de la existencia de una capacidad creativa primigenia, el "*Genio Poético*" (concepto que Blake sustituirá mas tarde por Imaginación o Intelecto), perdida tras el establecimiento coercitivo de la abstracción y los códigos morales religiosos, cuya recuperación resulta el único camino para lograr la liberación individual y social; y como corolario la identificación entre ese Genio Poético y lo que luego llamará la Humanidad Divina -"*Así los hombres olvidaron que todas las deidades habitan en el pecho humano*"-, expresada de forma contundente algunas láminas después: "*Dios sólo actúa y es en los seres existentes u hombres*"[87]. De manera aún más precisa Blake ejemplifica este proceso en la ya mencionada "*fantasía memorable*" que describe su conversación con los profetas Isaías y Ezequiel, donde se nos describe, por una parte, el proceso de imposición del Dios mosaico sobre todos los demás, y por otra se establece sin ambages que el único carácter profético poseído por aquéllos fue la capacidad del Genio Poético para "*descubrir lo infinito en todas las cosas*". Proceso que Blake disocia explícitamente de cualquier tipo de revelación particular, y vincula al Genio Poético universal mediante la comparación expresa de Elías con "*Diógenes el cínico*" –anatema del racionalismo platónico- y de las prácticas de Ezequiel con "*las practicadas por las tribus de América del Norte…*" (v. nota III.77).

Llegados a este punto, cabe ya constatar la sucesión de dos secuencias cronológicas: en primer lugar, la definición de los errores del presente, y a continuación una descripción histórica del proceso de conformación de esos errores, coincidente en muchos aspectos, como apuntábamos en el Apartado V.1, con la critíca ilustrada a la religión. Su diferencia esencial con esta última, sin embargo, se pondrá de manifiesto en el tercer momento o secuencia subsiguiente, donde Blake se interna en el futuro, anunciando el proceso por el que esos errores serán desvelados: no mediante el recurso deísta a la razón –que conduciría a la misma constricción del deseo y la creatividad en nombre de otra abstracción racional-, sino recuperando en aras de la visión imaginativa aquella "*percepción infinita*" latente en el ser humano. En definitiva, pues, en estas láminas donde expone simbólicamente su propia concepción del arte mediante la descripción de las cavernas en las que se forjarán los Libros Iluminados, Blake anuncia el fin de los "*seis mil años*" de la abstracción deificadora, en una alusión que, más allá de discutibles influencias joaquinitas, cabalísticas o hinduistas (v. notas IV.274-77), remite a lo largo de toda la obra blakeana a la conocida cronología del arzobispo Usher: "*La antigua creencia según la cual el mundo será consumido por el fuego cumplidos los seis mil años es verdadera, tal y como lo escuché en el Infierno*"[88], lo que implica la retirada del Querube Protector del árbol de la vida y el fin de todas las formas de opresión. Labor que, según vimos en el Apartado V.1.1, será llevada a cabo mediante un "*perfeccionamiento del goce sensual*" y el empleo de corrosivos que permitan "*limpiar las puertas de la percepción*", a fin de que todo lo existente "*muestre el infinito que ocultaba*".

The Marriage of Heaven and Hell, en suma, no puede considerarse aún una profecía en el sentido blakeano, pues anuncia el advenimiento de la visión profética sin llegar a desarrollarla plenamente. No quiere ello decir, sin embargo, que no encontremos en el texto trasuntos de esa futura "explosión imaginativa" que en *Milton* y *Jerusalem* hará crecer diferentes perspectivas simultáneas desde un instante único, condensando "*seis mil años*" en la "*pulsación de una arteria*". De hecho, muchos de los rasgos de la visión imaginativa de Eternidad aparecen prefigurados aforísticamente en los "*Proverbios infernales*", cuyo preludio –"*¿Cómo sabes si cada ave que surca el aire/ no es un mundo de delicia oculto a tus cinco sentidos?*"[89]- anuncia ya la necesidad de integrar lo temporal y lo eterno, lo corporal y lo espiritual, en una espiral creativa incesante manifiesta en los siguientes proverbios:

"*La eternidad ama los frutos del tiempo.*"

"*Un pensamiento colma la inmensidad.*"

"*La cisterna contiene; la fuente desborda.*"

"*Exuberancia es Belleza.*"[90]

Por lo que respecta a la visión antropológica, encontramos asimismo la afirmación de la sublimidad latente en cada ser humano, cuyo más alto exponente es la decisión ética de "*poner a otro por delante de ti*"[91]; y la noción del deseo como elemento constitutivo de la naturaleza humana, que debe aceptar la complementariedad de dicha y dolor como aspectos complementarios sin pretender anularlos en una monótona eternidad extática: "*La dicha preña. Las penas paren.*"[92]. Similares supuestos subyacen, bajo una emotividad más inmediatamente antinomiana, en textos de mayor radicalidad, desde el célebre "*Antes matar a un niño en su cuna que alimentar deseos irrealizados*"[93], cuya aparente brutalidad esconde la convicción blakeana de que la muerte del deseo no es sino la muerte del hombre, al encadenamiento dionísiaco precedido por la única referencia explícita a la opresión social introducida en los Proverbios:

"*Las Prisiones están erigidas con las piedras de la la Ley, los Burdeles con los ladrillos de la Religión.*

El orgullo del pavo real es la gloria de Dios.

La lujuria del chivo es la gloria de Dios.

La cólera del león es la gloria de Dios.

La desnudez de la mujer es la obra de Dios."[94]

Como estos últimos aforismos nos muestran, el *Marriage* no llega pese a todo a superar la propia dialéctica de contrarios que constituye su germen, pues, si bien afirma la necesidad de la coexistencia del "*Prolífico y el Devorador*", en otros términos energía y razón, el texto se inclina claramente en su conjunto por la visión energética del "diablo" e incumple su afirmación de que "*La*

Oposición es la verdadera Amistad"[95]. Así, en una lectura general es fácil que el lector se quede con la impresión de que "*Los tigres de la ira son más sabios que los caballos de la instrucción*"[96], y de que en la eternidad "*el rugido de los leones, el aullido de los lobos, el bramido tempestuoso del mar y la espdada destructora*"[97] predominarán sobre los aspectos creativos, mientras que las profecías finales de Blake, al igual que los proverbios antes citados acerca de las relaciones entre eternidad y vida, están destinadas precisamente a mostrar que Energía y Razón deben coexistir, sin anularse la una a la otra, mediante el impulso integrador de Imaginación y el desarrollo eterno e incesante de la "*dulce Ciencia*".

El *Marriage*, por tanto, es sin duda un libro decisivo en la obra blakeana, que de alguna manera preludia tanto el "ciclo profético" de Lambeth –donde Energía asumirá la forma del terrible Orc-, como aquellas visiones imaginativas tardías donde el autor elaborará al cabo una estructura poética acorde a su pretensión de que "*un pensamiento colme la inmensidad*", expandiéndose en innumerables perspectivas concéntricas. En el momento de la elaboración de esta obra, sin embargo, semeja consciente de que aún no posee la capacidad suficiente para ir más allá de la denuncia del error, por lo que se limita a apuntar el camino y anunciar una visión imaginativa que aún no está preparado para expresar: pues una cosa es, y Blake posee plena conciencia de ello, afirmar la existencia de lo infinito en cada cosa, y otra mostrarlo imaginativamente en un texto finito. A este respecto, el objeto último del *Marriage* parece ser producir una transmutación espiritual en el lector, instándolo a abandonar la interpretación jerárquica de la sociedad y la religión propuesta por los "*ángeles*", en favor de la lectura diabólica de la *Biblia* y los restantes textos sagrados preconizada por el autor. Por ello, si lo consideramos en el contexto de la evolución de la obra blakeana, es lícito afirmar que el *Marriage* contiene el germen del mensaje profético; mas, puesto que Blake no considera dicho mensaje un mero vehículo de contenidos ideológicos, sino ante todo un proceso capaz de "despertar" las facultades creativas, esta obra constituye en definitiva sólo un primer paso, un texto deslumbrante y provocador donde se nos enseña a leer aquello que aún no ha sido escrito, donde, en definitiva, se profetiza la llegada de la profecía.

VI.3.2. Dialéctica y punto de vista en las *Songs of Innocence and of Experience*.

Si *The Marriage of Heaven and Hell* supone en cierto modo una obra "diacrónica", que por un lado se remonta al pasado para reflejar los orígenes históricos de la opresión presente, y por otro apunta hacia el futuro de manera aún algo dubitativa, las *Songs of Innocence and of Experience*, *Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*, constituyen sin duda, en una primera aproximación, la más acabada expresión sincrónica de la realidad social de su tiempo llevada a cabo por Blake. En este sentido, las *Songs* adoptan como punto de partida el análisis de los orígenes de la opresión establecido en el *Marriage*, y se centran en el desvelamiento, especialmente en las *Songs of Innocence*, del proceso educativo concreto por el que la ideología dominante es imbuida en la mente humana, tarea complementada en las *Songs of Experience* mediante el retrato de la marginación y frustración colectivas a que dicho proceso conduce. Sin embargo, el alcance de las *Songs*, como intentaré mostrar en las siguientes páginas, se remonta más allá de la escueta denuncia social y apunta ya hacia la "*threefold vision*" ("*visión triple*"), la consciencia de que la mera dialéctica de acción-reacción, reflejo inconsciente al cabo del universo newtoniano, no permitirá al ser humano evadirse del "*dull round*". La complejidad de la dialéctica narrativa de las *Songs*, pues, donde, como ya señalara Robert F. Gleckner en un pionero estudio, la comprensión de cada poema está determinada a un tiempo por su relación con el conjunto, así como por "el contexto o estado en que cada poema individual aparece (...) y la vital importancia del punto de vista"[98], junto al reconocimiento explícito en sus poemas mayores de que la red de la religión y del misterio "*crecen en el cerebro humano*", suponen la base sobre la que las profecías finales asentarán su compleja interacción epistemológica entre marco narrativo y "*minute particulars*".

VI.3.2.1. De Inocencia a Experiencia: modelos y transgresiones.

A fin de comprender con mayor claridad el progreso dialéctico que las *Songs* suponen en la obra blakeana, el primer hecho que debe tenerse en consideración es que su resultado final constituye el producto de varios años de gestación, pues ambas series aparecieron primero separadamente, *Innocence* en 1789 y *Experience* en 1793[99], y tras su primera edición conjunta en 1794, realizada

mediante la yuxtaposición de impresiones independientes, fueron luego combinadas en diversas formas hasta llegar a lo que hoy consideramos la edición "clásica", compuesta por 54 láminas y ejemplificada en la ordenación de Erdman; ordenación, no obstante, que Blake sólo mantuvo con regularidad desde que, en 1818, decidió imprimir ya siempre de manera conjunta ambas series. En su aparición original en 1789, de hecho, las *Songs of Innocence* contenían cuatro canciones: "*The Little Girl Lost*", "*The Little Girl Found*", "*The School Boy*" y "*The Ancient Bard*", que a raíz de la edición conjunta el poeta fue trasladando de manera paulatina a Experiencia. En líneas generales, pues, aunque Blake continuó durante años alterando el orden de las láminas en las impresiones separadas y conjuntas de ambas series -en 34 modelos distintos para *Innocence*, y 18 para la serie completa[100]-, cabe considerar que la edición de las *Songs* siguió tres disposiciones básicas: la versión original de *Songs of Innocence* de 1789; la establecida en las ediciones conjuntas de 1794 y 1795 (cuyo ejemplar R, que he podido consultar en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, parece haber sido la copia personal de Blake hasta su venta a John Linnell en 1822), durante las cuales trasladó de manera paulatina "*The Little Girl Lost*", "*The Little Girl Found*" y "*The School Boy*"a Experiencia; y las realizadas desde 1803, con la incorporación a Experiencia de un nuevo poema, "*To Tirzah*"[101], la inclusión en un único ejemplar (BB, 1816) del feroz "*A Divine Image*" -que no obstante reaparecería en las ediciones póstumas[102]- y, desde 1818, la ubicación definitiva en esta segunda serie de "*The Ancient Bard*".

Este somero bosquejo de la evolución compositiva del libro es importante porque nos permitirá abordar mediante un enfoque evolutivo la sempiterna discusión crítica acerca de si Blake había previsto ya en 1789 la realización de la segunda serie, cuestión decisiva para determinar tanto la verdadera naturaleza de los textos de Inocencia como la visión de "*the two contrary aspects of human soul*" desarrollada en la edición conjunta. Curiosamente, la respuesta a esta pregunta ha pasado por tres etapas que han ofrecido a veces soluciones similares sobre bases absolutamente divergentes. Durante las primeras décadas del siglo XX la opinión generalizada de la crítica era casi unánime acerca del carácter autónomo de Inocencia, pues, según lo que se ha dado en llamar la "visión ingenuista", se asumía que estas canciones eran, en palabras de *Sir* Geoffrey Keynes, "piezas líricas gozosas, festejadas por los niños, que reflejan el deleite del poeta ante el estado de Inocencia", dando así por

hecho que las textos de la segunda serie habrían surgido posterior e impremeditadamente en la mente del poeta, como resultado de su progresiva percepción de las "crudas realidades de Experiencia" y su "indignación y piedad ante la injusticia social"[103]. Sin embargo, como ya tuvimos ocasión de apuntar en el Cap. II, las canciones de inocencia distan de reflejar ese mundo gozoso al que alude Keynes, hecho resaltado por Northorp Frye en *Fearful Symmetry* al apuntar que ambas series se "satirizan" una a la otra[104], lo que implicaría que Inocencia fue ya concebida con la idea de elaborar una alternativa dialéctica. Por ello, frente a las mencionadas teorías "ingenuistas", buena parte de la crítica moderna ha sostenido, apoyándose en el hecho de que el pensamiento de Blake en aquella epoca se hallaba dominado por el principio de la "oposición de contrarios" expuesta en el *Marriage*, que el artista británico habría concebido "potencialmente" desde un principio la realización de ambas series, de acuerdo con "su práctica habitual de introducir primero independientemente un trabajo afirmativo, tal como *Songs of Innocence*, antes de equilibrarlo con una contrafigura cual *Songs of Experience*"[105]. El problema inherente a esta segunda postura estriba en que, movida por su deseo de realzar el carácter dialéctico de la obra en su conjunto, reincide de hecho en la misma inconsistencia respecto a los textos de Inocencia que la escuela ingenuista, pues confiere a estas ambiguas y en ocasiones corrosivas canciones un supuesto tono "afirmativo" que está lejos de constituir su faceta dominante, sobre todo, según veremos, al considerar la versión original de 1789. En consecuencia, algunos autores contemporáneos han retornado, aunque sobre bases totalmente distintas a las de la "escuela ingenuista", a la concepción original de que *Songs of Innocence* fue escrita como una obra autónoma, por lo que, según Nelson Hilton, "necesita ser estudiada en primer lugar como una obra integral, evidentemente creada y publicada durante varios años sin pensamiento alguno acerca de las posteriores *Songs of Experience*"[106].

Aunque esta controversia dista de estar resuelta –y dada la inexistencia de documentos del autor al respecto probablemente nunca lo estará-, el hecho de que la serie original fuera impresa el mismo año que *Thel*, que según vimos parece claramente concebida como un "negativo" cuya contrapartida dialéctica debía ser *Visions of the Daughters of Albion*, así como la temprana fecha de 1791 propuesta por Phillips como inicio de la redacción de las primeras canciones de Experiencia en el *Notebook,* son datos que inclinan a pensar que Blake probablemente sí tenía en mente la idea de escribir Experiencia

cuando imprimió *Innocence*. El problema, en mi opinión, radica en que la discusión crítica acerca de esta cuestión tiende a no tener en cuenta la posible evolución del concepto blakeano de "Experiencia" durante los cinco años que transcurrieron entre la aparición de la primera serie y la edición conjunta de ambas en 1794. Una evolución que es posible rastrear mediante el orden cronológico en que Blake fue anotando sus poemas para Experiencia en el *Notebook*, cuyo análisis, como luego tendré ocasión de argumentar, revela que Blake inició la escritura de la segunda serie de canciones con una intención muy diferente a la que finalmente, debido en buena medida a su ira y frustración ante los acontecimientos políticos de la epoca, terminó por dar forma al conjunto del libro.

A fin de clarificar estas afirmaciones, en cualquier caso, es preciso comenzar, y en ello coincido con Hilton, por el análisis de las *Songs of Innocence* como una obra autónoma, cuyas canciones, según ha señalado con acierto Heather Glen, no se limitan a expresar "uno de los posibles 'estados del alma humana', una perspectiva limitada y opuesta a la no menos limitada de las *Songs of Experience*", sino una "<visión divina> de la *potentia* humana (...) coherente y autosuficiente"[107]. De hecho, en su edición original las canciones de Inocencia constituían ya una visión desasosegante de los dos "estados contrarios" del alma, pero faltaba en ellas un rasgo que, a mi entender, constituía el elemento que Blake reservar para su desarrollo en Experiencia: la exaltación del deseo instintivo, o, en otros términos, la reivindicación de la liberación de las ataduras morales apuntadas en Inocencia. A fin de iniciar nuestro estudio, por tanto, será preciso centrarnos en la edición original de 1789, cuyas 31 láminas incluían, tras la Portada, el Frontispicio y la "*Introduction*" lírica, los siguientes poemas, ordenados de manera diferente según los distintos ejemplares: "*The Ecchoing Green*", "*The Little Black Boy*", "*The Blossom*", "*The Chimney Sweeper*", "*Laughing Song*", "*The Lamb*", "*The School Boy*", "*Nurse's Song*", "*The Little Boy Lost*", "*Night*", "*Holy Thursday*", "*A Dream*", "*A Cradle Song*", "*Infant Joy*", "*The Voice of the Ancient Bard*", "*Spring*", "*The Shepherd*", "*On Another's Sorrow*", "*The Divine Image*", "*The Little Girl Lost*" y "*The Little Girl Found*". Si, contemplando el texto blakeano –es decir, el Libro Iluminado como tal, en su carácter de *composite art*-, hubiéramos de señalar a primera vista dos temas dominantes en este conjunto de piezas, creo que la respuesta sería inmediata: la espontaneidad infantil, por un lado, y por otro las "escenas de instrucción" que, según Nelson Hilton, "subyacen casi bajo cada canción"[108], y que en numerosos casos

tienen como motivo la representación de la imagen humanizada del Cordero en cuanto símbolo de Jesús y la salvación. Mas, bajo esta "*superficie aparente*", tales motivos se entrelazan y distorsionan, y la imagen final dista de ser nítida: pues a medida que leemos, y contemplamos, la representación en apariencia "inocente" del cordero, contrastada en las imágenes con una profusión de manadas de corderos carentes de la más mínima individualidad, semeja cada vez más fruto de la enseñanza recibida por los diferentes narradores; la espontaneidad infantil se debate entre lo verdaderamente "espontáneo" y lo asimilado; y la instrucción, al cabo no otra cosa en la mayoría de los casos que la repetición de puntos de vista inculcados por otros, se torna una presencia ominosa que amenaza con ahogar, sin llegar a conseguirlo por completo, la evocación de un mundo superficialmente luminoso y alegre.

Empecemos, al cabo, por el principio; circunstancia nunca más indicada que en este caso, donde "el principio" es casi lo único que se mantiene constante en las diferentes versiones independientes de Inocencia impresas por Blake. La Portada, con una madre o nodriza acogiendo amorosamente a dos niños en sus regazo, nos sitúa de inmediato en el género que constituye sin duda el marco de referencia al que el poeta pretendía remitir a sus lectores: los popularísimos libros de poemas didácticos infantiles, entre ellos *Hymns for Children* (1763) de Charles Wesley, *Hymns in Prose for Children* (1781) de Anna Barbauld[109], y, por encima de todos, el auténtico iniciador del género, *Divine and Moral Songs Attempted in easy Language, for the Use of Children*, de Isaac Watts, que pese a ser editado por primera vez en 1715, conoció veinte ediciones en vida del autor, y entre 1775 y 1850 "se encontraba en la cúspide de su fama (...) con el país literalmente inundado de ediciones"[110]. El influjo de Watts sobre la obra de Blake ha sido ampliamente destacado, tanto en su aspecto positivo –la presunta adopción blakeana de la variedad formal y métrica de aquél- como en el negativo, pues no sólo varios de los poemas de Inocencia incluyen sátiras directas de las *Divine Songs*, sino que, en su conjunto, Inocencia constituye una visión deliberadamente distorsionada de la concepción conservadora de la naturaleza humana y el orden social encarnados en el ámbito didáctico por los poemas de Watts, reconocido defensor de la jerarquización natural (v. notas II.84 y V.131-33), de igual manera que en él ambito político y estético lo eran por la obra de Johnson, Burke y Reynolds. En realidad, dada la popularidad de las *Divine Songs*, "es difícil suponer cómo cualquiera que escribiera poemas infantiles en aquella época

podía evitar verse 'influido' por este libro (…), aunque influencia puede significar cosas muy diferentes"[111], y a este respecto conviene matizar que Inocencia es mucho más que una sátira a Watts o a otros autores moralizantes de la época, pues sus canciones poseen una complejidad que aquéllos no sólo eran incapaces de alcanzar, sino que consideraban indeseable -el propio Watts, de hecho, oponía sus sencillas "canciones" a la instrucción superior que debía recibir la "juventud educada" (*polite youth*) para alcanzar "la capacidad de disfrutar (…) una noble pintura, una elegante estatua"[112]-. En su momento, pues, Blake se limitó a usar este tipo de literatura –a cuya temática general no escapaban, según vimos, las *Original Stories* de Mary Wollstonecraft- como un marco contextual accesible al público respecto al cual erigir su provia visión alternativa, de igual forma que en *The Marriage* o *Urizen* empleó los textos bíblicos, la filosofía de Swedenborg o el mecanicismo newtoniano. Por ello, así como el lenguaje *corrosivo* de aquéllos libros mantiene su poder visionario aun cuando no seamos expertos en la *Biblia* o en Newton, no es necesario conocer los textos de Watts o Wesley para apreciar el poder subversivo de las *Songs*, pues, al igual que el decálogo mosaico o la física newtoniana, el moralismo devocional y complaciente de estos autores constituye, por así decirlo, una constante de nuestra educación occidental. Motivo por el que, de igual manera, la visión radicalmente antimoralizante de *Alice in Wonderland* sigue poseyendo plena validez y capacidad subversiva en nuestros días, por mucho que ignoremos que Lewis Carroll –no en vano, como apuntamos en nuestra Introducción, el primer gran admirador de *Songs of Innocence* (v. nota 1.47)- estaba parodiando expresamente poemas de Watts en piezas inolvidables como "*How doth the little Crocodile*" o "*'Tis the voice of the lobster*".

La complejidad inherente a las piezas de Inocencia se hace patente si, dejando por el momento aparte la Portada, nos centramos en el Frontispicio (v. LÁMS. XI y XII) y su correlato lírico, el poema titulado "*Introduction*". Dado que resultaría imposible ofrecer en este breve estudio evolutivo una representación siquiera mínima de las controversias interpretativas generadas por el libro, quizá resulte útil analizar con cierto detalle esta pieza inicial, que reproduzco en su versión original con traducción a pie de página, para posteriormente, siguiendo la recomendación de Gleckner de considerar la vinculación de cada poema con el conjunto, intentar esclarecer las aparentes ambivalencias de este texto y su representación simbólica de Inocencia:

"Piping down the valleys wild
Piping songs of pleasant glee
On a cloud I saw a child.
And he laughing said to me.

Pipe a song about a Lamb;
So I piped with merry chear,
Piper pipe that song again--
So I piped, he wept to hear.

Drop thy pipe thy happy pipe
Sing thy songs of happy chear,
So I sung the same again
While he wept with joy to hear

Piper sit thee down and write
In a book that all may read--
So he vanish'd from my sight.
And I pluck'd a hollow reed.

And I made a rural pen,
And I stain'd the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear." * [113]

* "Tocando la flauta por valles agrestes,/ tocando canciones de dulce contento,/ sobre una nube vi a un niño,/ que riendo me dijo:/ ¡Toca una tonada sobre un cordero!/ Así que toqué con alegre brío./ Así que toqué: y él lloraba al oírla./ Arroja tu flauta, tu jubilosa flauta./ Canta canciones de ánimo feliz./ Así, volví a cantar la misma,/ mientras él lloraba con gozo al oírla./ Flautista siéntate y escribe/ un libro que todos puedan leer./ Se desvaneció de mi vista./ Y

En una primera aproximación, el poema crea una impresión de simplicidad semántica y sintáctica: cuatro cuartetas de verso heptasílabo y ritmo trocaico, con un lenguaje sencillo, cuyo empleo de la anáfora y la aliteración remiten, más que al genero bucólico culto, a las canciones populares. El relato, por otra parte, sigue un modelo claro: descripción de la escena por el flautista y narrador, a quien el niño va realizando una serie de peticiones que aquél cumple y acepta alegremente. Ahora bien, aunque considerado de forma independiente ningún verso presenta mayores problemas de interpretación, al intentar precisar sus interrelaciones los eventos descritos comienzan a experimentar sutiles dislocaciones. Aunque no se aclara la posición del narrador, la impresión aparente, corroborada por la representación de esta misma escena en el Frontispicio, es que el flautista se encuentra en tierra y el niño en la nube; sin embargo, el entorno de la ilustración mueve ya a cierta perplejidad, pues frente a la atmósfera aparentemente despejada del poema, tanto el niño en su "*nube*" como el flautista se encuentran literalmente rodeados por el entorno vegetal y el hato de corderos situado en segundo plano, corderos que, sorprendentemente, no les prestan atención alguna ni aparecen mencionados en el poema. Cabría aducir, claro está, que el Frontispicio no pretende ser una descripción literal de "*Introduction*"; pero si nos remitimos a la ilustración del propio poema, un conjunto de viñas interlineales que enmarcan los versos al tiempo que forman bucles en cuyo interior aparecen "enclaustradas" diversas figuras humanas[114], la sensación de disparidad entre la sencillez del texto y el entorno hasta cierto punto claustrófobico de las imágenes aumenta. Y ello se acentúa a medida que leemos el poema, cuyo devenir parece describir el proceso de la creación lírica; primero la tonada puramente instrumental, después la canción, y por último la escritura. En todos estos casos Blake mantiene, no obstante, el término "*song*", y de hecho el "contenido" de la pieza no varía, pues si el narrador al principio camina entonando "*piping songs*" con su flauta, cuando es instado por el niño a arrojarla y "*sing thy songs*", canta "*the same again*" -¿mas cómo puede ser "*la misma*", si en el proceso de transformación ha aparecido "la palabra"?-, hasta que por último escribe sus "*happy songs*". El proceso de cristalización desde la melodía instrumental a la versión escrita no parece, en suma, "alterar" la canción del flautista, y la última estrofa introduce nuevas

yo arranqué un junco hueco./ Y formé una rústica pluma/ y teñí las aguas claras/ y escribí mis alegres canciones/ que todo niño gozará al escuchar."

contradicciones. Ante la petición efectuada por el niño de que escriba "*un libro que todos puedan leer*", el flautista reacciona de manera singular: tras "*teñir las aguas claras*", frase que produce una innegable sensación de pérdida de pureza, redacta sus poemas empleando el agua como tinta, lo que, apunta Richard Bradford, conduce a una paradoja irresoluble, pues "escribir con agua es tan impermanente como el habla: nadie podrá ser capaz de <*leer*> esas canciones, ni quedarán de ellas registros que hagan posible que otros futuros niños puedan <*gozar al escucharlas*>"[115]. Además, no menos sorprendentemente, en esa última estrofa la comunicación entre niño y flautista desaparece, pues mientras el primero se desvanece el segundo, convertido ahora en escritor, emprende en soledad –según se realza en el original mediante la repetición del enfático "*And I*" en los versos finales- la escritura de sus impermanentes canciones.

La misma Introducción de Inocencia, por tanto, nos sitúa desde el principio en un ámbito un tanto desconcertante, que, en términos dramáticos –y nunca debe olvidarse que las *Songs* son en buena medida piezas "dramáticas", cuya interpretación depende de la condición y estado del narrador/actor-, señalaría la necesidad de atender al "subtexto" insinuado tras las palabras del poema; rasgo al que en este caso se añade un factor más de complejidad mediante el énfasis o la ironía sobre determinados aspectos sugeridos por la ilustración correspondiente. Tal ambigüedad constituirá de hecho la constante de las canciones de Inocencia, según cabe observar mediante un somero análisis de aquellos textos posteriores aludidos en esta "*Introduction*". Así, si retornamos al verso inicial de la segunda estrofa, observamos que el niño pide al narrador que entone una "*song*" sobre un "*Cordero*" ("*Lamb*"), petición que el flautista –asumiendo por ahora que él es el autor de este libro escrito con agua- complace en el poema titulado "*The Lamb*" (v. LÁM. XIII), cuyo "narrador", por la simpleza de su vocabulario y sintaxis, mucho más evidente en el original inglés, semeja un niño que ha aprendido recientemente a hablar. Esta circunstancia, unida a su desnudez en la estampa, nos permite identificarlo con el recién nacido que, en el enigmático "*Infant Joy*", afirma primero que "*no tengo nombre/ nací hace dos días*" y poco después que "*soy feliz, alegría es mi nombre*", por lo que recibe de un innominado interlocutor el nombre propio de "*alegría*" (*Joy*)[116]. Un niño, en suma, que en "*The Lamb*" ha aprendido ya a nombrar, y puede responder a su propia pregunta, de evidente tono catequístico, acerca del "*nombre*" del cordero y de su creador:

"*Little Lamb who made thee*
Dost thou know who made thee
(…)
Little Lamb I'll tell thee,
Little Lamb I'll tell thee!
He is called by thy name,
For he calls himself a Lamb:
He is meek & he is mild,
He became a little child:
I a child & thou a lamb,
We are called by his name.
Little Lamb God bless thee.
Little Lamb God bless thee." * [117]

Para un buen número de críticos, afines a la interpretación "ingenuista" en cualquiera de sus variantes, este poema carece de complejidad alguna, expresando tan sólo la sencilla identificación del niño con el cordero y con Cristo, una expresión del "mundo de armoniosa unidad"[118] propio de Inocencia, cuya moraleja reafirmaría un principio sugerido en la Introducción mediante la aceptación por el flautista de las solicitudes del niño: que el hombre "debería adoptar los modos infantiles de visión"[119] si quiere recuperar la capacidad visionaria perdida. Ahora bien: ocurre que, como ya apuntara Heather Glen, para un lector de aquella época el "lenguaje" del niño de "*The Lamb*" distaría mucho de ser una inocente creación infantil. Pues su descripción del cordero simbólico de Cristo reproduce literalmente las palabras del piadoso himno devocional de Charles Wesley "Gentle Jesus, meek and mild", uno de los textos más populares de las Charity Schools:

* "*¿Corderito, quién te creó?/ ¿Sabes tú quién te creó?/ (…)/ Corderito, yo te lo diré,/ Corderito, yo te lo diré./ Se le llama por tu nombre/ porque a sí mismo se llama Cordero./ Es manso y dulce;/ se convirtió en un niño pequeño./ Yo, un niño, y tú, un cordero,/ llevamos los dos su nombre./ Corderito, Dios te bendiga,/ corderito, Dios te bendiga.*"

"Lamb of God, I look to thee
Thou shalt my example be;
Thou are gentle, meek, and mild,
Thou wast once a little child."[120]

Si algo resultaría patente al lector contemporáneo, en suma, es que las palabras que el niño emplea no son una ingenua creación infantil, sino su versión de las lecturas recibidas en las escuela parroquiales caritativas, cuyo lema, según vimos, era adoctrinar a sus pupilos a fin de que "aceptaran el yugo desde pequeños". Mas, pese a ese deliberado "préstamo" léxico, lo cierto es, de acuerdo con la magistral lectura que de este poema realiza Glen, que los ecos del poema blakeano respecto al himno de Wesley "parecen menos de acuerdo que de divergencia", pues este último, aun cuando puesto en labios de un niño, posee la estructura lógica de una exposición adulta, "y sus estrofas rimadas enfatizan las distinciones racionales –entre el niño y el cordero, entre Cristo en la Tierra y Dios en el Cielo- en lugar de las semejanzas analógicas"[121], en abierto contraste con lo que ocurre en el poema de Blake, donde no encontramos la admonición moral de un adulto suplantando la voz de un niño, sino la expresión directa de un sentimiento infantil, cuyo hablar inseguro mantiene una sensación de cercanía con la naturaleza y con el propio cordero que no ha sido aún totalmente suplantada por la lógica de la jerarquización social y del sometimiento al Dios trascendente. Una lección, por el contrario, plenamente presente en el himno de Wesley, donde si no se menciona expresamente el "yugo" del arzobispo Secker, se insta al niño a la imitación de un Jesús caracterizado por su "obediente corazón" y la represión de los deseos: "Thou thyself didst never please". En "*The Lamb*", pues, la voz infantil conserva aún una cierta pureza, reflejada en la ilustración mediante la individualización del niño y el "*little lamb*" respecto al hato de corderos que, nuevamente, sirven de fondo a la escena, como lo harán asimismo en "*The Little Black Boy*" el poema que en mayor número de ejemplares sigue a "*The Lamb*", y uno de los más controvertidos del libro. Su narrador, un muchacho negro nacido "*en las selvas del sur*", se lamenta por su negritud que, pese a poseer "*un alma blanca*", lo diferencia del niño inglés, "*blanco como un ángel*". Sin embargo, el pequeño describe cómo encontró consuelo en las lecciones que su madre le daba "*bajo un árbol*", cuando, tras

señalarle la omnipotencia de Dios, le reveló la transitoriedad de la vida y de todo lo físico -"*estos cuerpos negros (…) no son sino una nube*"- y la igualdad final de todos en el Paraíso, lo que conforta al muchacho y le hace exclamar:

"*Así dijo mi madre, y me besó,*
y así le digo yo al niño inglés:
cuando yo de mi negra y él de su blanca
nube nos liberemos, corderos alegres junto a la tienda de Dios,
(…)
entonces me erguiré y acariciaré su cabello de plata,
y seré como él, y él me amará."[122]

Una vez más, las estrofas aparentemente sencillas de este poema han dado lugar a las más variadas interpretaciones, entendiéndolo, por ejemplo, en lo relativo a su temática religiosa, bien como una sincera expresión de la creencia blakeana en la Trascendencia divina, bien, en palabras de Harold Bloom, como "el mejor poema del libro (…) y uno de los más deliberadamente engañosos e irónicos de Blake"[123], observación radicalizada por Greco al apuntar que "<*The Little Black Boy*> es un poema acerca del adoctrinamiento de un muchacho en una falsa y siniestra religión cristiana"[124]. De igual manera, en el ámbito de la temática abolicionista del momento, el poema ha podido entenderse como una defensa de la supremacía de la raza blanca e, inversamente, como la anunciación profética de "un tiempo de armonía en que el niño negro, espiritualmente superior, habrá enseñado al niño blanco el camino del amor espiritual"[125]. A lo que cabe añadir el incontable número de referencias aducidas como modelos positivos o negativos, entre ellas el *Cantar de Salomón*, varias canciones de Watts donde se describe la "suerte" de haber nacido cristiano y blanco (v. supra nota VI.138), o el himno VIII de la colección de Barbauld, que relata cómo Dios se apiada de los lamentos de "una esclava negra con un hijo enfermo"[126].

Es interesante hacer notar, no obstante, que en líneas generales la crítica moderna, incluso aquellos autores más proclives a enfatizar la, permitásenos la redundancia, inocente armonía e unicidad de Inocencia, ha tendido a aceptar el uso de la ironía en este poema, dada su evidente inconsistencia con

las creencias blakeanas. Tal es el caso, por ejemplo, de Zachary Leader, cuyo *Reading Blake's Songs* constituye en gran medida una requisitoria contra aquellos autores que intentan complicar Inocencia con lecturas sesgadas, pues, afirma, el propósito de Blake en esta serie no era estimular la interpretación activa sino la recepción pasiva, y mostrar que "los adultos tienen mucho que aprender de los niños y harán bien en emplear su tiempo en escuchar atenta y receptivamente lo que los niños tienen que decir"[127]. Sin embargo, en lo referido a "*The Little Black Boy*", Leader se ve incapaz de sostener que los adultos deban atender a lo que dice "este" niño, pues su visión y la de su madre no intentan transformar este mundo, sino refugiarse en una existencia futura, lo que considera contradictorio con la mentalidad blakeana; por ello, concluye que en realidad este texto se encuentra a caballo entre Inocencia y Experiencia, de manera que la primera de las láminas que lo ilustran, con la madre y el niño bajo el árbol frente a un sol crepuscular, representaría Inocencia, y la segunda el estado de Experiencia, pues en ella aparecen elementos a su entender inusuales en Inocencia, como el árbol enraizado y las aguas cenagosas, en tanto que la figura de Cristo allí representada sería el "Jesús tenebroso (*Creeping Jesus*), el Cristo de la Iglesia y la religión institucionalizada"[128]. No puedo estar más de acuerdo con las afirmaciones de Leader sobre esta segunda lámina, pero lo cierto es que semejante ironía resultaría perfectamente aplicable a muchos otros poemas de Inocencia que él considera "inocentes", sin que sepamos muy bien mediante qué criterio los distingue de "*The Little Black Boy*"; inconsistencia todavía más evidente en su citado análisis iconográfico de la segunda estampa, no porque dicha imagen carezca de las ambigüedades que Leader menciona, sino por su incapacidad para explicar por qué, en una supuesta ilustración del estado de Experiencia, Blake incluye el mismo hato de corderos que, en su opinión, reflejan la armonía y placidez del estado de Inocencia en "*Introduction*", "*The Lamb*" o "*The Shepherd*".

En realidad, lo que esta lectura particular de Leader revela es la dificultad crítica de sostener una lectura "inocente" de Inocencia. Si hemos de concluir que las enseñanzas ofrecidas aquí por la madre son contradictorias con el espíritu blakeano, no se entiende cómo cabe extraer una interpretación "positiva" de la ilusión religiosa mantenida por el pequeño narrador de "*The Chimney Sweeper*" sin caer en la misma contradicción. Pues si en dicho poema, como ya comentamos (v. notas II.81-83), el sarcasmo de la

primera estrofa resultaría evidente para cualquier lector contemporáneo dadas las lamentables condiciones de vida de los deshollinadores, sólo una lectura en verdad ingenuista –en este caso por parte del crítico y no del autor- lo consideraría paliado por la descripción que el narrador efectúa luego del sueño de un compañero de infortunio, el pequeño Tom Dacre, a quien le habían "*afeitado la cabeza, de pelo rizo como el lomo de un cordero*". Un sueño en el que miles de pequeños deshollinadores, encerrados en ataúdes, son liberados por un "*ángel*", que, tras permitirles lavarse, correr y jugar al sol "*por un verde prado*", efectúa una promesa a Tom:

"*Al cabo, desnudos y blancos, abandonados sus sacos,*
elévanse sobre las nubes y juegan con el viento.
Y el Ángel dijo a Tom, que si se portaba bien,
tendría a Dios por padre, y nunca le faltaría alegría.

Entonces Tom despertó; y levantándonos en la oscuridad
con nuestros cepillos y sacos fuimos a trabajar.
Aunque la mañana era fría, Tom estaba feliz y caliente;
así que si todos cumplen con su deber, ningún daño han de de temer."[129]

Todo el poema, en suma, constituye una crítica demoledora de la manipulación social: el narrador y Tom Dacre se sienten confortados por la protección divina, pero, encerrados en sus ataúdes, ignoran que ese Dios no es sino una figura ficticia, injusta y vengativa, creada para justificar una opresión social que deben aceptar por mor de supuestos designios divinos. Los rasgos comunes entre "*The Little Black Boy*" y "*The Chimney Sweeper*" resultan por lo demás evidentes, pues ambos emplean narradores infantiles inmersos en una condición social misérrima, de forma que, sobre la base de sus propias experiencias y la precaria educación recibida, consideran esta existencia material un "valle de lágrimas" doloroso y desolado. Ambos ven cuerpo (*nube*) y alma como opuestos, en lugar de cómo una unidad, y aceptan resignadamente la única esperanza que la piadosa enseñanza de la doctrina de la jerarquización social les ofrece: su igualdad en un hipotético más allá, en una Gloria Eterna donde los niños

deshollinadores, "*si se portan bien… y todos cumplen con su deber*", se liberarán de su cuerpo deformado por el trabajo; y los niños negros, en la ingenua visión que el pequeño esclavo se hace de la eternidad, serán iguales a los blancos "*de cabello de plata*" y amados por ellos.

La crítica de Blake, por supuesto, no se dirige contra los niños, reflejados con inmensa ternura, como cuando el narrador consuela a Tom por la pérdida de su cabello, comentándole que así "*el hollín no ensuciará tu pelo blanco*"; ni contra la madre esclava que comparte el engaño y desesperanza de su hijo, pues, apunta Nelson Hilton, "la patética conclusión del niño, '*me amará*', revela que, por mucho que las piadosas lecciones de la madre hayan podido, como él mismo sugiere, '*consolarlo*', el sufrimiento que ambos intentan mitigar y aliviar es un un sufrimiento auténtico"[130]. La amarga ironía de ambos poemas estriba en que el sueño de Tom y las enseñanzas de la madre contribuyen inconscientemente a perpetuar el mismo sistema social que los empuja a la miseria, pero Blake no hace recaer culpa alguna sobre sus protagonistas, ni tampoco ofrece juicios morales omniscientes que resultarían incompatibles con la propia "voz" del poema. Por el contrario, a diferencia de lo sostenido por Leader, busca la participación activa del lector a fin de que sea éste quien determine a los auténticos responsables, cuyo nombre aparecerá por fin, aunque sin ninguna nota explícita de condena, en "*Holy Thursday*": "*los ancianos, sabios guardianes de los pobres*", que "*alaban la piedad*" (v. nota III.93) y desearían convertir a todos sus pupilos -niños que un día deberán trabajar en las manufacturas, las minas y los campos de labranza por jornales miserables-, en sumisos corderos, quienes, confiados en que este valle de lágrimas suponga sólo un breve peldaño en el camino hacia la feliz Eternidad, jamás alcen su voz ni su mano en son de protesta. Las mismas "*multitudes de corderos*", víctimas propiciatorias de sus mentores "*con varas blancas como la nieve*", mencionadas en el propio "*Holy Thursday*" y representadas en su ilustración (v. LÁM. XIV) como disciplinadas y sumisas filas de niños y niñas que, en una muestra de la extraordinaria capacidad de Blake para sugerir el potencial regenerativo latente en el ser humano, poseen pese a todo un "*brillo propio*", y cuyas voces infantiles, inquietantemente descritas como "*armoniosos truenos entre los cimientos del Cielo*", podrían tal vez un día llegar a convertirse en una tormenta capaz de devastar esos cimientos.

Es evidente, en cualquier caso, que la denuncia de Blake en todos estos poemas es deliberadamente indirecta, y que por tanto, como señalara Simpson con respecto a "*The Little Black Boy*", en una lectura superficial cualquiera de estos textos podría interpretarse "bien como una exposición irónicamente salvaje de los efectos quietistas de la religión cristiana", bien, por alguien que deseara verse confirmado en sus creencias, "como una constatación de que la vida futura compensará todos los sufrimientos de ésta"[131]. Ésta última es, en definitiva, la visión "ingenuista" de los herederos de Keynes, como los citados Holloway o Leader, quienes, de forma a mi entender incomprensible, aprecian en "*Holy Thursday*" y "*The Chimney Sweeper*" una comprensión por verdugos (*victimizers*) y víctimas de la que carecen, afirman, otros poemas de Inocencia como "*The School Boy*" o "*The Little Black Boy*". Independientemente de que uno no aprecia esa comprensión en el texto por parte alguna –pues el hecho de que Blake no explicite culpabilidades morales, lo que sería opuesto a su técnica perspectivista, no significa que no las sugiera-, resulta poco comprensible, dada la supuesta unicidad y armonía de Inocencia, que los defensores de esta interpretación se vean obligados a quebrarla mediante el establecimiento reiterado de excepciones. Así, se admite la existencia de un componente irónico en "*The Little Black Boy*", pero no en la atmósfera opresiva de "*Holy Thursday*" ni en la admonición del ángel a Tom Dacre acerca de la necesidad de cumplir con sus obligaciones; advertencia esta última, por cierto, que no puede sino despertar nuestra curiosidad acerca de cómo reaccionaría Dios Padre en caso ser desobedecido por el pequeño deshollinador (la respuesta, nos diría tal vez Blake, no está escrita en agua ni viento sino en las pétreas Tablas de la Ley y los tablones de madera del patíbulo de Tyburn). Se afirma, asimismo, que todas aquellas canciones que presentan "desasogantes semejanzas" en su común rebeldía e introducen dudas sobre la felicidad virginal de Inocencia ("*The Laughing Song*", "*The School Boy*", etc.; v. supra notas VI.132-35), deberían tal vez haberse incluido –unos años después, claro está- en Experiencia. Un planteamiento, sin duda, interesante, que nos conduciría a afirmar que Blake quiso expresar un mundo luminosamente puro y sólo le salió bien en unos cuantos poemas; pero que no deja en muy buen lugar la profunda sabiduría compositiva que esos mismos críticos atribuyen al poeta.

Tal sabiduría, por el contrario, resulta evidente si consideramos cómo todos los poemas comentados hasta ahora se articulan mediante un irónico encadenamiento temático, determinado por el

origen humilde de sus protagonistas, su edad creciente y su aceptación cada vez más irremediable del yugo predestinado para ellos. Así, tras la fugaz aparición del niño en algún sentido "potencial" que en la Introducción solicita "*una canción sobre un cordero*", encontramos sucesivamente al recién nacido de "*Infant Joy*" (cuya ignorancia de su nombre por su interlocutor, según apuntara Stanley Gardner en *Blake's Innocence and Experience Retraced*, podría perfectamente deberse a haber sido recogido en un orfanato); al pequeño apenas iniciado en el habla de "*The Lamb*", morador de una humilde cabaña y educado en las escuelas carititativas, intentando, a su manera aún balbuceante y, por qué no, inocente, enseñar a un cordero perteneciente a sus señores el mismo mensaje que éstos inculcan a sus siervos; y por último los discursos cada vez más articulados y conformistas de los infortunados narradores de "*The Little Black Boy*" y "*The Chimney Sweeper*", contrastados mediante la desasosegante descripción impersonal de "*Holy Thursday*". En todas estas "edénicas" canciones pululan además, a modo de fantasmal reminiscencia bucólica, bien impersonales hatos de corderos como fondo de las ilustraciones –incluso, según vimos, en la reconocidamente irónica "*The Little Black Boy*"-, bien referencias textuales a "*multitudes de corderos*" o al pobre deshollinador rapado cual oveja esquilada, elementos que no pueden sino recordarnos las afirmaciones de Gleckner acerca de la deliberada ruptura por Blake en *Poetical Sketche*s de las convenciones formales del género bucólico, o la desoladora visión incluida muchos años después en *Jerusalem* acerca de "*la canción del Cordero, cantada por los esclavos en el crepúsculo*" (v. nota III.153). Si retornamos ahora por un momento a "*Introduction*", pues, no parece en absoluto aventurado deducir que lo que Blake nos describe en ella no es sólo el ambivalente proceso de la creación lírica, con su paso de lo instintivo a lo formal, sino asimismo el proceso de desarrollo de la adquisición del lenguaje, que, mediante el empleo magistral del punto de vista y el deliberado empleo de la "parataxis y la insuficiencia semántica, elementos claves de las *Songs of Innocence* que proporcionan 'espacio' al lector para erigir sus propias interpretaciones"[132], irá desvelando en los siguientes poemas la paultina degradación de la capacidad imaginativa, latente en la condición infantil, por medio de un proceso educativo cuyo único propósito es mantener la jerarquización social, grabando en esas mismas mentes infantiles los fundamentos ideológicos de la sociedad estamental: la existencia de un Dios trascendente, la promesa de una igualdad en el cielo -tan cara, recordémoslo, a la doctrina lockeana-, la

necesidad, en fin, de "aceptar el yugo" y convertirnos en dóciles manadas de corderos si queremos llegar a disfrutar de nuestra parte celestial.

Esta dicotomía entre la potencialidad imaginativa de la infancia y su represión por medio de la educación se acentúa mediante la introducción de varios poemas que presentan una espontaneidad mucho más "popular", entre ellos el singular "*The Laughing Song*", cuya aparente inadecuación a Inocencia –pues si su texto podría constituir tanto un coro infantil como una balada festiva, su ilustración, donde un grupo de hombres y mujeres adultos cantan y beben sentados a una mesa, resulta sospechosamente báquica-, ha motivado que reciba escasa atención crítica. Esta circunstancia, a mi entender, no hace sino mostrar una vez más el carácter restrictivo con que se ha abordado el mundo representado en Inocencia, sin tener en cuenta, por ejemplo, que, según ha hecho notar Hilton, la expresión "*song of pleasant glee*" empleada en "*Introduction*" se asociaba en la época, gracias sobre todo a los populares Glee Clubs, a un tipo de canciones populares o *glees* "compuestas para tres o más voces a fin de desarrollar una serie de melodías entretejidas"[133]; y que tal era el tipo de interpretación vocal asociado a las canciones de taberna, o "*drinking songs*", como la propia "*Laughing Song*" o piezas similares recogidas en la ya mencionada antología de Ritson *A Select Collection of English Songs* (1783), ilustrada parcialmente por Blake. Entre ellas esta "*merry song*", cuyos léxico y temática se asemejan extraordinariamente al humanista elogio blakeano de la vida:

"Love thy godhead I adore
Source of generous passion,
But will ne'er bow before
Those idols of wealth and fashion.

Friendship, with thy smile divine
Brighten all our features
But what but friendship, love and wine,
Can make us happy creatures.

Bring the flask, the music bring,
Joy shall quickly find us.
Drink, and dance, and laugh, and sing,
And cast dull care behind us."* [134]

A la vista de la patente afinidad entre el ritmo y léxico blakeanos con el empleado en esta canción festiva, en particular la despreocupada atribución de adjetivos "divinos" al amor y la amistad, resulta sorprendente, en mi opinión, que la crítica no haya insistido más en la estrecha conexión existente entre muchas de las canciones de Inocencia y las tonadas y baladas populares (v. Apartado VII.1), cuya métrica resulta tan cercana a la de Blake como las piezas devocionales de Watts o Barbauld, pero que a diferencia de éstas fue empleada por aquél como un modelo positivo, acorde a su convicción de que la literatura popular conservaba todavía, de igual modo que las leyendas y el folclore, gran parte de ese potencial creador que Blake no asociaba a una arcaica revelación, sino al propio caudal imaginativo presente en todos los hombres – "*todos son semejantes en el Genio poético*"-, desde los "*llamados*" salvajes de América a los campesinos ingleses. Y que, por supuesto, estaba presente de manera instintiva en los niños, como en el rebelde escolar de "*The School Boy*", cuya implícita crítica al sistema represivo y los brutales castigos de las escuelas caritativas y las *workhouses*, dominadas en lo espiritual y en lo físico por el "*miedo*", queda patente en el siguiente pasaje:

"*¿Cómo puede el pájaro nacido para la alegría*
hallarse en una jaula y cantar?
¿Qué puede hacer un niño, cuando el miedo lo acongoja,
sino inclinar su tierna ala
y olvidar su juvenil primavera?"[135]

* "Amor, tu divinidad adoro,/ fuente de generosa pasión./ Pero jamás me inclinaré/ ante los ídolos de la riqueza y la moda./ Amistad, con tu sonrisa divina,/ iluminas todos nuestros rasgos./ Qué otras cosas, sino la amistad, el amor y el vino,/ pueden convertirnos en felices criaturas./ Acercad la jarra, la música traed,/ pronto la alegría nos encontrará./ Bebed, danzad, reíd, cantad,/ las monótonas cuitas dejemos atrás."

En su versión inicial, *Songs of Innocence* tal vez carezca de la amargura de la posterior serie de Experiencia, pero no es absoluto un canto a la pureza de una vida edénica, sino una compleja dramatización de los puntos de vista generados en la sociedad por medio de la educación, entre los cuales, de hecho, se encuentra la excesiva idealización de un mundo infantil cuya pureza absoluta se encuentra más en la mente de los críticos que en la del autor. En este sentido, es desde luego posible, como ha apuntado Heather Glen, que en piezas como "*The Ecchoing Green*" y "*Nurse's Song*" Blake sugiera los beneficios de una forma de vida comunitaria, donde los ancianos no sienten envidia de los niños y la niñera se pliega a los deseos infantiles dejándolos jugar "*hasta que la luz se desvanezca*"[136]; y que este enfoque humanista enlace con la heterodoxia religiosa de "*The Divine Image*", considerada por Thompson "el eje sobre el cual giran las *Songs of Innocence*"[137], cuya identificación entre Dios y la "*human form divine*", bajo cualquiera de sus manifestaciones, se opone por igual al teísmo providencialista de Swedenborg y a la inhumana–en sentido literal- "*Song VI"* de Watts, celebración de que, por mor de la Gracia divina, "yo naciera de raza *Cristiana*,/ y no un *Pagano*, o un *Judío*"[138]. La alternativa de Blake es hermosa y contundente:

"*Pues la misericordia tiene corazón humano,*
la piedad un rostro humano,
y el Amor la divina forma humana
y la Paz humano ropaje.

Así que, en todos los climas,
los hombres que oran angustiados
oran a la divina forma humana,
Amor Misericordia Piedad y Paz.

Y todos han de amar la forma humana
paganos, turcos o judíos.

Donde Misericordia, Amor y Piedad moran
también tiene Dios su morada."[139]

Pese a todo, "*The Divine Image*" es un poema en cierto modo ambiguo, donde nada se nos dice acerca de la naturaleza del Amor o el componente creativo de esa "*forma humana divina*", ni se define la voz que habla en el poema, cuyas referencias genéricas a la Compasión o Piedad (*Pity*) y Misericordia (*Mercy*), aunque humanizadas por su énfasis antiestamental en la igualdad de todos los hombres, contrastan con la visión social más precisa y sombría de "*Holy Thursday*" o "*The Chimney Sweeper*". Asimismo, los textos evocados por Glen poseen, si los consideramos desde otra perspectiva, aspectos cuando menos inquietantes: la superficialidad de las conversaciones de los adultos en "*The Ecchoing Green*" y la engañosa seguridad que sienten los niños "*cual pájaros en su nido*" mientras "*las colinas aparecen cubiertas de ovejas*" constituyen rasgos poderosamente reminiscentes de la senil alegría de Har y Heva en *Tiriel*, lo que, unido a la creciente progresión poética y pictórica del crepúsculo en ambos poemas -a medida que "*la luz se desvanece*" en "*Nurse's Song*" y el "*ecchoing Green*" se torna al cabo "*darkening green*"[140]-, parece sugerir el vano deseo de ignorar la ineludible cercanía del mundo de Experiencia, en su doble e inseparable forma de mortalidad y sexualidad. Llegados a este punto, conviene recordar las tesis pioneras de Frye y Gleckner acerca de la imposibilidad de concebir Inocencia como un estado ideal debido a su incapacidad para afrontar las "*sencillas reglas de la vida*". Una vida que implica la asunción del cuerpo, de sus placeres y su corrupción; pues, si Blake escribía ese mismo año que "*El entendimiento o pensamiento no es algo connatural al hombre, sino que se adquiere por medio del sufrimiento y el dolor, es decir, la Experiencia*" (v. nota VI.35), pocos meses después enfatizaría en el *Marriage* que "*la energía es el eterno placer*".

La celebración de Inocencia por Blake, en suma, es tan ambivalente como sus posteriores representaciones del estado de Beulah, y parece imbricar dos aspectos: por un lado, el poeta reconoce la potencialidad imaginativa existente en Inocencia; por otro, nos muestra, a través de las voces de sus protagonistas, cómo esa potencialidad resulta coartada por una educación que, encaminada a perpetuar la jerarquización social, impide la aceptación de la propia energía por considerarla "demoníaca". A este

respecto, conviene no olvidar que, debido al contexto histórico en que fueron escritas, las *Songs of Innocence* constituyen en muchos aspectos la obra de un hombre esperanzado, que juzgaba posible en 1789 que la Revolución Francesa trajera consigo una reforma política de la sociedad británica y universal, y que por tanto creía quizá más necesario enfatizar aquellos aspectos que, a diferencia de correligionarios ideológicos como Paine, Wollstonecraft o su predecesor Rousseau (cuyo moralizante elogio de la continencia en el *Emilio* sobrevuela las páginas de las *Songs*), consideraba debían acompañar necesariamente a esa revolución: la liberación de las energías instintivas, la revuelta contra la represión sexual, la insumisión del deseo y la pasión frente a la nueva Deidad racional que, una vez más, pretendía acallar los sentidos en nombre del buen sentido. Precisamente por ello, además de la crítica inherente a la hipocresía educativa de todos los maestros bienintencionados que supone "*The Voice of the Ancient Bard*", Inocencia incluía toda una serie de poemas –"*The Little Girl Lost*", "*The Little Girl Found*", "*The Blossom*"-, cuyas indudables alusiones sexuales, mostradas aquí en un estado de "latencia", deberían ser explicitadas y desarrolladas dialécticamente en Experiencia. Una Experiencia, en fin, cuyo Frontispicio (v. LÁM. XV), realizado ya mediante el nuevo procedimiento de grabado en color añadido por Blake a partir de esta segunda serie, consistente en pintar con pigmentos sobre la plancha original antes de proceder a la impresión, revela la permanente interrelación existente entre las ilustraciones y el texto de las *Songs*, pues mediante ese entorno cromático más crudo y opresivo se enfatizan el sufrimiento y rebeldía que acompañan la travesía del ser humano por Experiencia. Así, a diferencia del ambiente protector y sedante de su equivalente de Inocencia, pastor y niño, unidos ahora en una sola figura, miran aquí directamente al espectador con expresión resuelta, alejándose de la multitud homogénea y adocenada representada por los hatos de corderos –que no volverán a reaparecer en ninguna lámina posterior-, conscientes ya quizá de que sólo "*tiñendo el agua clara*"[141] será posible llegar a limpiar las puertas de la percepción. Pues, como el propio Blake anotaría mas tarde en el manuscrito de *The Four Zoas*:

> "*Inocencia desorganizada, una Imposibilidad.*
> *La Inocencia habita con la Sabiduría, nunca con la Ignorancia*."[142]

VI.3.2.2. Experiencia, deseo y represión.

Acepten o no que Blake hubiera previsto la creación de la serie de Experiencia durante su redacción de Inocencia, la mayor parte de los críticos modernos coinciden en considerar que su propósito esencial al iniciar las *Songs of Experience* era elaborar una visión antitética del estado de Inocencia, incidiendo especialmente en lo que cabría llamar la protesta social. Así, por ejemplo, Nelson Hilton sugiere, que a la hora de comenzar a redactar *Experience*, "un recurso inmediato era crear algunos poemas para Experiencia que compartiesen los mismos títulos que otros de Inocencia –e incluso, como en el caso de *Nurse's Song* y *NURSES Song*, el mismo verso inicial-"[143]; mientras que Andrew Lincoln, en su edición de las *Songs* para el Blake Trust, considera que el traslado de los cuatro poemas antes citados a Experiencia implica que "en las copias tardías, todos los poemas de protesta, y todos los que presentan una voz 'bárdica' aparecen en Experiencia"[144]. Ambas afirmaciones resultan a mi juicio excesivamente generalizadoras; en lo relativo a las tesis de Hilton, porque el estudio de la redacción progresiva de las canciones de Experiencia en el *Notebook* muestra que, de hecho, la mayor parte de las canciones con título homónimo en Inocencia se contaron entre las últimas escritas por Blake para esta segunda serie; y en lo referente a Lincoln, porque Blake mantuvo en Inocencia canciones tan comprometidas para cualquier lector de la época como las primeras versiones de "*Holy Thursday*" y "*The Chimney Sweeper*", mucho más incisivas en su crítica social que las trasladadas, amén de que su interpretación de la voz bárdica en Experiencia es, cuando menos, discutible, y deja sin explicar por qué Blake no trasladó definitivamente "*The Ancient Bard*" hasta 1818.

Lo arriba afirmado no pretende negar, por supuesto, que los poemas de Experiencia no supongan en muchos aspectos una contrafigura dialéctica de Inocencia. Segun nuestra interpretación, sin embargo, el elemento más significativo de la segunda serie estriba en la progresiva transformación que Blake ofrece en ella acerca de sus concepciones sobre Experiencia, transformación que quedará plasmada en la creación de tres grandes bloques temáticos de poemas interrelacionados, cuyo eje de intersección se halla en "*London*", y que convierte a Experiencia probablemente en el texto más significativo de la evolución de Blake hacia el desarrollo de la "visión imaginativa" que abordará en las

profecías finales. A fin de clarificar este aspecto, desarrollaré primero un conciso análisis de *Songs of Experience* siguiendo a grandes rasgos la secuencia cronológica de la composición de las canciones en el *Notebook*, según la pormenorizada exposición de Michael Phillips en *The Creation of the Songs* -cuyo estudio del manuscrito original mediante analisis radiográficos confiere notable seguridad a sus datos[145]-, y sobre esta base un comentario más pormenorizado del significado y relaciones existentes entre los tres grandes poemas que definen la estructura básica de Experiencia y su relación con Inocencia: "*The Human Abstract*", "*The Tyger*" y "*London*".

Los primeros seis poemas registrados en el *Notebook* "entre los aproximadamente cincuenta de los que dieciocho serían seleccionados para *Songs of Experience*", escritos por Blake en orden inverso a la numeración de las páginas, fueron "copiados en limpio"[146] de algún manuscrito anterior hacia septiembre de 1791, y tres de ellos constituyen versiones prácticamente definitivas de textos luego incorporados a Experiencia: "*The Clod and the Pebble*", "*The Garden of Love*" y "*My Pretty Rose Tree*". Su temática común marca en buena medida el desarrollo de los primeros poemas escritos para Experiencia, cuyo tema fundamental es la necesidad de asumir la sexualidad, aún aceptando su carácter temporal y doloroso, y liberarse de los celos impuestos por una educación represiva. Así, el primero contrapone la visión aparentemente desprendida del "*terrón de arcilla*", expuesta ya en *Thel*, a la concepción más sarcástica y amarga del "*guijarro*":

"*El amor no busca complacerse*
ni por sí mismo guarda cuidado alguno,
sino que a otro ofrece su serenidad
y un Cielo erige sobre las penas del Infierno.

Así cantaba un terrón de arcilla
hollado por los cascos del ganado.
Pero un guijarro del arroyo
replicó estos versos adecuados:

El amor sólo busca complacerse
para atar a otro a su placer,
se alegra en la confusión del otro
y erige un Infierno a despecho del Cielo."[147]

Al igual que en la serie precedente, el "autor" no ofrece indicación alguna acerca de su propia interpretación, sino que se limita a describir el punto de vista de los narradores, que posee en ambos casos aspectos positivos y negativos: pues si la visión del terrón de arcilla podría asemejarse más a una aceptación libre del deseo, su tono resulta excesivamente idealizado, e incluso sumiso en su aceptada humillación; en tanto que la visión del guijarro, rebelde y arrogante, parece fruto de una experiencia atormentada por los celos posesivos. Como apunta Andrew Lincoln, "ambas voces generalizan acerca del amor, y al hacerlo transforman un aspecto del amor en un absoluto, e intentan negar su contrario"[148], incapaces de aceptar la coexistencia de "*cielo*" e "*infierno*", o de concebir otras vías que la mera oposición entre ambas instancias. "*The Garden of Love*", con su referencia a los sacerdotes "*ciñendo con zarzas mis alegrías y deseos*" (v. nota III.113), incide directamente sobre esta cuestión al mostrar cómo la "perversión" del amor sexual por la enseñanza religiosa está en la raíz de dichas concepciones, que desde diferentes ángulos reaparecen en "*My Pretty Rose Tree*" y otro poema contemporáneo del *Notebook* no incluido en *Experience*, "*I saw a Chapel all of Gold*".

La reivindicación de la sexualidad, el rechazo de las imposiciones morales y el empleo de oposiciones dialécticas en estos poemas se hallan, a todas luces, estrechamente vinculados con las concepciones del *Marriage*. De hecho, durante todo el ciclo de composición de Experiencia, Blake continuó introduciendo en su manuscrito canciones centradas en la visión ambivalente del amor y la sexualidad, determinada por la ambigüedad del punto de vista narrativo, tales como "*The Lilly*" y "*The Sick Rose*", que, junto a poemas posteriores de feroz denuncia de la educación religiosa cual "*The Angel*" y "*A Little Boy Lost*" (v. nota V.114) configuran a mi entender el primero de esos "bloques temáticos" antes mencionados, reflejo de su concepción inicial acerca de la serie de Experiencia: mostrar la imposibilidad

de que Inocencia sea capaz de madurar hasta convertirse en una Inocencia "organizada" mientras nos hallemos sujetos a un proceso educativo que convierte el deseo bien en una idealización espiritual, unida a menudo a los placeres del "*self-denial*" y el masoquismo de la automortificación, bien en un anhelo de posesión del otro que transmuta toda relación humana en un acto de imposición y dominio.

La evolución de Blake hacia una visión más compleja de Experiencia, donde la concepción meramente reactiva de la energía empieza a considerarse en cierto modo insuficiente y la crítica a la manipulación va a derivar en un análisis existencial de la mente humana, parece haber comenzado asimismo en fecha muy temprana. Muestra fehaciente de ello serían las sucesivas correciones realizadas en años posteriores a partir de "*I heard an Angel singing*", registrado en el *Notebook* en septiembre de 1791, cuya recuperación de las voces "diabólica" y "angelical" del *Marriage* como vehículo de una dura requisitoria social despeja cualquier posible duda acerca del rechazo blakeano a las verdades transmitidas por los ángeles y mentores guardianes representados sólo dos años antes en Inocencia:

"*Escuché cantar a un ángel*
cuando el día clareaba:
Misericordia, Piedad y Paz
traen alivio a este mundo.

Así cantó todo el día
sobre el heno recién segado,
hasta que el sol cayó
y los almiares tornaron umbríos.

Oí entonces la maldición de un diablo
resonar sobre el brezo y la retama:
La misericordia dejaría de existir
si nadie fuera pobre.

Y la piedad no tendría razón de ser
si todos fueran felices como nosotros.
Se puso el sol con estas palabras,
fruncieron el ceño los cielos.

Incesante caía la lluvia
sobre el grano recién apilado.
Sobre la Miseria crecen
Misericordia, Piedad y Paz.."[149]

Es significativo que pese a la belleza intrínseca de este poema, concebido evidentemente como esbozo antitético de "*The Divine Image*" de Inocencia, el autor se sintiera pronto insatisfecho con el resultado, sin duda por estar germinando ya su convicción de que la mera contraposición maniquea entre "*diablo*" y "*ángel*" conducía a los mismos esquematismos que había previamente rechazado. Por ello, decidió recuperar sólo ciertos rasgos del poema para su extraordinario "*The Human Abstract*", donde, como tendremos ocasión de analizar, la culpabilidad de la miseria social no se remite exclusivamente a los *ángeles*, sino también a la incapacidad de los *diablos* para avanzar más allá de la mera constatación y rebeldía frente al error angélico, sin llegar a erigir una alternativa liberadora. El momento definitorio de esta evolución de Experiencia hacia una concepción más compleja y exigente de la mente humana parece haberse producido tras la proclamación efectuada por el gobierno de Pitt en mayo de 1792 contra los escritos sediciosos, fecha a partir de la cual, según apunta Phillips, "los eventos políticos del invierno de 1792 y la primavera de 1793 se convierten en un aspecto destacado dentro de la creación de *Songs of Experience*"[150]. Desde este momento, en líneas generales, los nuevos poemas de Experiencia van a adoptar dos direcciones definidas, que hallarán en el magistral "London" su plena integración: por un lado, la acentuación de la denuncia social, casi siempre en forma de contrafiguras de poemas previos de Experiencia –"*The Chimney Sweeper*", "*Holy Thursday*"- que, a mi entender, difieren de sus antecedentes homónimos no tanto en que posean una mayor visión crítica sino en su adopción de un tono más crudo y

directo, debida quizá al deseo del autor de rechazar la creciente represión política en términos más explicitos que las sutiles requisitorias de Inocencia (v., a este respecto, notas III.91-94); por otro, una serie de textos de apariencia más abstracta, como "*The Poison Tree*", "*The Tyger*" y "*The Human Abstract*", donde las referencias al entorno social semejan disolverse en un análisis de las raíces interiores de la opresión en la propia naturaleza humana.

Una interpretación muy extendida acerca de la génesis de esta doble serie de poemas supone que, indignado ante el Terror Blanco desatado por la oligarquía británica, Blake habría emprendido en los primeros un feroz ataque contra ella, en tanto que el amargo pesimismo de los segundos reflejaría su decepción ante el curso represivo de la Revolución Francesa y, de acuerdo a la más pura ortodoxia crítica trascendentalista, su paulatino desencanto de la política como vehículo de una verdadera liberación. El problema subyacente a esta interpretación, con independencia de sus habituales apriorismos, radica en que, si nos ajustamos al orden en que los poemas fueron escritos en el *Notebook*, la secuencia de redacción parece haber sido exactamente la contraria: "*London*", "*The Tyger*" y "*The Human Abstract*" fueron compuestos y retocados sucesivamente en las pgs. 109-107, junto a "*NURSES Song*", en tanto que "*A Little Boy Lost*", "*The Chimney Sweeper*", "*The Little Vagabond*" y "*Holy Thursday*", mucho más directos en su crítica demoledora a la alianza Iglesia-Estado, se redactaron posteriomente, en las pgs. 107-103, y constituyeron, junto con "*The Angel*" y "*The Fly*", los textos más tardíos del manuscrito incluidos en la versión definitiva de Experiencia[151]. Todo indica, por tanto, que con posterioridad a sus célebres alusiones a las "*cadenas forjadas por la mente*" Blake continuaba experimentando la indignación suficiente hacia el entramado político-religioso que sofocaba el país como para escribir pasajes tan feroces acerca de la represión y manipulación religiosas como "*A Little Boy Lost*" (v. nota V.114); la denuncia efectuada en "*The Chimney Sweeper*" por la voz del ya crecido y amargado deshollinador contra la sumisión mostrada por sus padres "*a Dios, su sacerdote y su Rey,/ que erigen un cielo de nuestra miseria*"; o, en fin, la reiteración de que "*éste es un país de miseria*" en "*Holy Thursday*". Poemas, insistamos, cuya mayor virulencia explícita respecto a las más sutiles –si bien no menos demoledoras- críticas de Inocencia no semejan responder a ningún desengaño de la política, sino, por el contrario, a la

creciente desesperación ante la evidencia de que las reformas que parecían posibles en 1789 se desvanecían progresivamente en el claustrófóbico clima político de 1793.

Si nos detenemos por un momento en la secuencia compositiva que comprende la redacción y reelaboración de "*NURSES Song*" –de hecho, el primer poema homónimo de un texto de Inocencia escrito para la segunda serie-, "*London*", "*The Human Abstract*" y "*The Tyger*", quizá resulte más sencillo comprender los motivos que indujeron a Blake a situar el árbol del misterio en la mente humana, sin que, como hemos visto, ello le impidiera seguir manifestando su más decidida oposición a la campaña represiva de Pitt. Ciertamente, es probable que los acontecimientos franceses y la eclosión del Terror -que, no lo olvidemos, motivaron entre otras cosas el encarcelamiento y condena de su admirado Paine en Francia- acrecentaran en él su convicción del peligro subyacente en las revoluciones políticas de generar nuevas dictaduras, aspecto que resaltará en sus ambiguas imágenes de Orc en las profecías continentales. Sin embargo, conviene no olvidar que este peligro aparecía ya esbozado en *Tiriel* (1789) y reiterado en *Visions of the Daughters of Albion* (1793), coetánea a Experiencia, y que, pese a ello, las representaciones realizadas por Blake acerca de los eventos históricos contemporáneos en el ciclo de Lambeth y en sus profecías finales inciden mucho más sobre las sangrientas campañas de los "*hijos de Albión*", la expansión imperialista y la opresión del capitalismo industrial, que sobre la descripción del Terror, evocado si acaso de manera simbólica. Por tanto, creo que los motivos que llevaron a Blake a reflexionar más profundamente acerca de las "*cadenas forjadas por la mente*" no fueron tanto las ejecuciones francesas, a fin de cuentas un eslabón más en una cadena de guerras, matanzas y expolios, como su convicción de que tales hechos eran consecuencia inevitable de una visión de la "revolución" explícitamente vinculada por los reformistas ingleses y los insurgentes franceses al culto a la Razón, culto que, a sus ojos, debió constituir la más dolorosa muestra de cómo las abstracciones volvían a imponerse una vez más sobre las "*sencillas normas de la vida*", mientras las revoluciones se agostaban y la miseria y la "mano invisible" del capitalismo mercantil se extendían por el mundo. Es muy significativo, a este respecto, que justamente a raíz de componer "*NURSES Song*", amarga crítica de la "pedagogía moderna" cuya ilustración remite directamente a su frontispicio para las *Original Stories* de Mary Wollstonecraft -arquetipo, según vimos, de la imposición de la razón sobre el deseo-, Blake escribiera asimismo "*The*

human abstract", centrado en el análisis del error urizénico, y el portentoso "*The Tyger*", exhorto a la visión imaginativa capaz de superar la dicotomía energía-razón. Así, un breve comentario de estos poemas, enlazado con la redacción final de "*London*", nos permitirá definir con mayor claridad la invocación por Blake a una revolución radical, que involucrara no sólo la transformación de las estructuras sociales sino también de la propia concepción de la naturaleza humana y las relaciones interpersonales.

"*The Human Abstract*", como ya apuntara E. P. Thompson[152], no es tanto una mera contrapartida dialéctica a "*The Divine Image*" como un desarrollo poético, focalizado en el análisis de la sociedad británica de las época, de las tesis apuntadas en la lámina 11 del *Marriage* (v. nota VI.86) acerca de los origenes de la alianza entre religión establecida y poder estatal y su imposición sobre el pueblo. Así, el poema comienza por situarnos en una sociedad clasista, donde la Piedad y la Misericordia se usan como subterfugio para mantener la jerarquización social, y posteriomente describe el proceso por el que los temores religiosos y la búsqueda de refugio en estructuras teológicas y sociales inmutables fueron instilados en la mente humana, hasta llegar a convertirse en una parte aparentemente indisociable de su naturaleza:

"*La Piedad no sería necesaria*
si a nadie hiciéramos pobre,
y la Misericordia no tendría que existir
si todos fueran tan felices como nosotros.

Y el mutuo temor trae la paz
hasta que los amores egoístas aumentan;
urde entonces Crueldad una trampa
y esparce cuidadosamente sus cebos.

Toma así él asiento entre sagrados temores
y anega el suelo en lágrimas;

así la Humildad
bajo su pie arraiga.

Pronto se extiende la ominosa sombra
del Misterio sobre su cabeza,
y la larva y la mosca
en el Misterio se alimentan.

De sus ramas pende el fruto del Engaño,
encarnado y dulce al gusto;

y el cuervo su nido construye
en sus sombras más profundas.

Dioses de la tierra y del mar
rastrearon la Naturaleza en busca de este árbol,
más su búsqueda fue en vano:
crece tan sólo en el cerebro humano."[153]

"*The Human Abstract*" es tal vez la muestra más significativa de las afinidades y diferencias de Blake respecto a la crítica ilustrada de la religión: pues si en muchos aspectos, especialmente por sus alusiones iniciales a la imposición del misterio religioso sobre la naturaleza humana, el desarrollo del texto "ofrece una historia social condensada que presenta paralelismos con los enfoques desarrollados por los historiadores ilustrados"[154], su evidente referencia urizénica final parece advertirnos de que ese misterio es capaz de adoptar nuevas formas mediante la dominación abstracta de la razón. De hecho, aunque debido a su voluntaria contraposición semántica a "*The Divine Image*" los críticos se han centrado sobre todo en las connotaciones religiosas del poema, una lectura cuidadosa del texto revela que su extraordinaria interrelación de imágenes incluye casi todas las alusiones características de la denuncia

blakeana al mecanicismo y racionalismo de su tiempo: la teoría del "contrato social" originario ("*mutuo temor*") como excusa para una "*paz*" armada que no es sino la máscara de la opresión; la referencia a los "*sagrados temores*" frente a Dios y sus leyes inmutables preconizada por Locke y Newton, quienes, se nos repetirá en ***Jerusalem***, "*predican humildad a los hombres*" (v. nota II.166); la represión del sexo, encarnado en la larva y la mosca, y el consiguiente ascenso del afán belicista representado por el cuervo… En suma, todo lo que, según se nos mostrará en el ciclo profético de Lambeth, constituye el error urizénico, circunstancia claramente destacada en la ilustración del poema (v. LÁM. XVII), cuya figura de un anciano "atrapado en su propia trampa" suele asociarse de forma genérica al sacerdocio, pero que a remite de manera clara a la descipción de Urizen en el libro homónimo, donde éste genera la "*red de la religión*" ("*the net of religion*") cuyas "*cuerdas*" están tan "*entrelazadas y anudadas*" como "*intrincado es el cerebro humano*"[155], evidente alusión al final de "*The Human Abstract*". Afinidad que el propio Blake quiso quizá destacar en el ejemplar tardío aquí reproducido (AA, h. 1826) mediante el contorno reforzado de la segunda cuerda de la izquierda, cuya gruesa textura parece entrelazarse a modo de red con los cañaverales del fondo[156].

El aspecto más radicalmente innovador de "*The Human Abstract*" respecto a los poemas precedentes es no obstante la asunción por Blake de que el "germen" de la opresión no es achacable exclusivamente a la minoría dominante, ni puede resumirse en una dialéctica dualista de "*ángeles*" y "*diablos*", sino que yace asimismo de manera quizás inconsciente en los rebeldes diablos. La nueva concepción blakeana de esta problemática resulta evidente si comparamos el esbozo inicial antes citado, "*I heard an Angel singing*", donde todo el énfasis negativo se hacía recaer en la hipocresía angélica, con su nueva redacción en "*The Human Abstract*": el tiempo pasado ha sido sustituido por el presente –*trae, toma, extiende, crece*…-, y el ambiguo "*si nadie fuera pobre*", por la clara implicación de que "*nosotros*" (*we*) contribuimos a que la gente sea pobre: "*If we did not make somebody Poor*". Por tanto, la culpa ya no se hace recaer exclusivamente en la clase opresora, sino que el narrador-poeta, en cuanto parte del colectivo social, asume su propia responsabilidad, en términos magistralmente definidos por Glen: "<*Nosotros*> estamos implicados; no sólo porque *nosotros* somos los beneficiarios de un orden social basado en la explotación (<*vuestras chimeneas limpio*>), sino porque al manifestar nuestra admiración

por la virtud de la <*Piedad*> estamos desempeñando un papel activo en la creación y el mantenimiento de ese orden."[157]. La interpretación de Glen, aunque clarificadora respecto al contenido social de esa primera persona de plural, no hace a mi entender plena justicia a las implicaciones estéticas e ideológicas de "*The Human Abstract*", que nos remiten más allá incluso del ciclo de Lambeth hacia las grandes profecías finales: pues sus versos finales poseen un paralelo muy cercano en un singular pasaje de *The Four Zoas*, donde se describe la creciente convicción desarrollada por Urizen y, significativamente, Los, el poeta-profeta, de que el deseo debe ser sacrificado al orden inmutable de la razón y la naturaleza. Así, Los, fascinado por la magnificencia de la obra urizénica, siente surgir "*la envidia en sus miembros como un árbol podrido*", y, reforzado por esa envidia, el propio Urizen, cubierto de nieve mientras "*escribe sobre sus rodillas su libro de hierro*", contempla, asombrado al principio y luego "*maravillado*", cómo:

> "(…) *surge a través de la roca la raíz maldita del Misterio, elevando*
> *sus ramas hasta el cielo de Los, curvándose y retornando,*
> *arraigando en todo lugar que tocan, expandiéndose de nuevo*
> *en intrincados laberintos…*"[158]

La semejanza con "*The Human Abstract*" es indiscutible, y la advertencia que este poema de Experiencia realiza resulta ahora más más clara: la creencia en una "naturaleza" externa dominada por leyes inmutables, el culto a la razón excluyente y la minimización de los aspectos instintivos y creativos de la naturaleza humana se hallan tan arraigados en nuestra mente, que la mera denuncia o rebeldía social resultarán insuficientes mientras el ser humano no sea capaz de crear una visión alternativa. Y esa visión sólo puede lograrse mediante una "renovación" radical, capaz de trascender tanto el poder de fascinación del universo newtoniano-urizénico como el simple rechazo instintivo a la razón encarnado por Orc; una renovación que, nos recordará Blake reiteradamente en los poemas proféticos posteriores –donde Los cae una y otra vez en alguno de dichos errores-, precisa de un lenguaje creativo capaz de asumir en su seno las contradicciones y cambiantes anhelos nacidos del infinito deseo y creatividad humanos.

Entendido así "*The Human Abstract"*, resulta quizá más sencillo abordar el problema de la significación última conferida por Blake a "*The Tyger*", sin duda su poema más popular, discutido y estudiado, cuya belleza hipnótica ha resistido, afortunadamente, su reducción a las más divergentes interpretaciones críticas, hasta el punto de ser el poema incluido en mayor número de antologías sobre la lírica inglesa[159]. Entre las innumerables controversias que jalonan los llamados *Tyger Studies* se encuentran, por ejemplo, la discusión acerca de si Blake pretendía conceder supremacía moral al cordero o al tigre; si este último simboliza –y en tal caso si lo hace positiva o negativamente- la Revolución Francesa, o constituye por el contrario una imagen plástica de la maldad del materialismo; si el creador del tigre, forjado a fin de cuentas en un "*yunque*" por medio del "*fuego*", el "*martillo*" y la "*cadena*"[160], es Urizen o Los; y, en fin, si quien habla es el propio Blake, un bardo visionario o un narrador en estado de Experiencia, cuestión a la que Bloom responde con su habitual seguridad: "el inquiridor que habla en el poema se vuelve más seguro de la respuesta y, por consiguiente, se aleja progresivamente de la verdadera respuesta. Este inquiridor no es, naturalmente, Blake: es sencillamente el Bardo de Experiencia, y está atrapado en las limitaciones de Experiencia. Pero Blake no lo está, y el propósito de su poema es liberarnos de tales limitaciones"[161]. Aunque discrepo de la opinión de Bloom respecto a que el hablante de "*The Tyger*" esté cada vez "más seguro de la respuesta", pues el poema se cierra con la misma interrogante con que se inicia, su afirmación acerca de que se halla constreñido por la visión limitada de Experiencia revela la clave para la comprensión del texto y de su sutil interrelación con "*The Human Abstract*" y "*London*". Dado que el poema es sobradamente conocido, para ilustrar nuestra interpretación bastará por el momento con reproducir su principio y conclusión:

"¡Tigre! ¡Tigre! Ardiendo reluciente
en los bosques de la noche,
¿qué mano u ojo inmortal
pudo trazar tu terrible simetría?
(…)
Cuando las estrellas arrojaron sus lanzas
y con sus lágrimas el cielo humedecieron

¿sonrió él al ver su obra?
¿Aquél que hizo al Cordero te hizo a ti?

¡Tigre! ¡Tigre! Ardiendo reluciente
en los bosques de la noche,
¿qué mano u ojo inmortal
pudo trazar tu terrible simetría?"[162]

El aspecto más significativo de la definición del Tigre por la voz del poema es sin duda su reducción de la vitalidad del animal a una "*terrible simetría*", rasgo que, a todas luces, se enmarca en la concepción urizénica y mecanicista de la materia que, según expondremos en el capítulo siguiente, Blake denominará Ulro. La identificación del Tigre con la naturaleza fue claramente enfatizada por Blake, y de ello es buena muestra la LÁM. XVIII, correspondiente al ejemplar G (h. 1794), donde la piel del animal y la corteza del árbol se funden de manera casi absoluta. Sobre la base de esta asimilación se han desarrollado diferentes líneas de interpretación que, dejando por el momento de lado la cuestión del estatus del narrador del poema y centrándonos sólo en la controversia acerca de si Blake pretendía conceder rango preeminente al Cordero o al Tigre, cabe esquematizar en dos tesis opuestas, la "trascendentalista" y la "revolucionaria". La primera de ellas corresponde, claro está, a aquellos autores que sostienen la visión idílica de Inocencia y del Cordero en ella representado (v. LÁM. XIII y notas VI.116-121), para quienes tanto la ilustración como el texto de "*The Tyger*" constituyen, en contrapunto al inocente "*The Lamb*", cabal muestra de la condena blakeana al grosero mundo materialista de Experiencia, según reflejan las siguientes palabras de Rodney M. Baine: "En los versos dos aspectos de la criatura resultan inconfundibles: su simetría y su horror (...). El Tigre arde debido a su sed de sangre (...). En la composición visual no existe ni un solo detalle esperanzador o redentor. El Tigre es aquí una bestia fea y con apariencia enloquecida. El morro brutal, con una nariz vestigial (signo de insensibilidad espiritual) y orejas diminutas, se halla unido a un cuerpo macizo situado en un marco de vegetación rala o marchita. Un árbol situado a la derecha, ominosamente seco o muerto, posee marcas similares a las del Tigre, y en algunos ejemplares presenta idéntico cromatismo. (...) El Tigre está orientado a la izquierda,

la dirección reconocida como siniestra por nuestra herencia bíblica y lingüística, y por la convención artística. (…). Blake quiere que contemplemos a la bestia –y a nosotros mismos en el estado de Experiencia-, y que al verlo nos veamos no sólo como terribles, sino como feos y estúpidos"[163]. La mera comparación de estas palabras con la LÁM. XVIII, una de aquéllas que "presenta idéntico cromatismo", creo que resulta suficiente testimonio de la parcialidad interpretativa de Baine, sobre todo si tenemos en cuenta que, en clara contradicción con su "visión", una de las cuestiones más controvertidas respecto a esta estampa es el hecho de que la imagen pacífica del tigre y su entorno apenas si reflejan la intensidad dramática del texto: "las pálidas sombras del cielo y el árbol crean una impresión de ligereza casi etérea, opuesta a los 'bosques de la noche'. El propio Tigre, macizo y estático, apenas parece amenazante, y sus ojos abiertos y boca cerrada le confieren una apariencia tristemente humorística. La imagen disipa la impresión de terror creada en el poema…"[164]. Por lo demás, como hemos venido señalado en páginas anteriores, la interpretación negativa de Experiencia mantenida por Baine resulta totalmente insostenible a la luz tanto de la continua reivindicación de la sexualidad por Blake como de sus afirmaciones expresas acerca de la necesidad de atravesar Experiencia para acceder al verdadero pensamiento o conocimiento (v., por ejemplo, notas VI.35 y 142), lo que en términos blakeanos equivale a la Visión Imaginativa.

Ahora bien, si, sabedores de que Blake leía la ***Biblia*** en negativo, invertimos la interpretación de Baine, no resulta difícil llegar a una lectura "revolucionaria" del poema, donde la izquierda "siniestra", condenada por esas mismas convenciones bíblicas y artísticas que el autor pretendía subvertir, se convierte en el polo positivo de la aparente dicotomía del texto, visión avalada por la comparación del poema con otros textos, tanto coetáneos como posteriores. Entre los primeros, la visión del flamígero tigre que amenaza con incendiar los "*bosques de la noche*" ("*forests of the night*") nos remite inmediatamente a ***Europe***, donde dicha imagen simboliza un estado similar al representado en ***Tiriel*** y ***Thel*** por los Valles de Har, el aspecto negativo de Beulah, incierto refugio para aquellos que, temerosos ante la transitoriedad de sus propios deseos, resultan fácilmente subyugados por la religión urizénica de Ulro: "(…) *y el hombre huyó de aquel rostro y se ocultó/ en los bosques de la noche…*"[165]. De igual forma, la referencia a las estrellas que "*arrojaron sus lanzas*" reaparecerá más adelante en ***The Four Zoas*** asociada a la gestación del Universo urizénico: " (…) *Me oculté en las negras nubes de mi cólera/*

convoqué a las estrellas bajo mis pies en la noche del sombrío consejo/ y las estrellas arrojaron sus lanzas…"[166].

Desde esta perspectiva parecería lícito, como han apuntado entre otros Mark Schorer, Ronald Paulson o Michael Phillips, considerar que la figura del tigre, al igual que la de Orc en las profecías continentales, constituye un símbolo de la "cólera revolucionaria"[167], y se presenta como portador de la energía prometeica que acabará con los opresivos "*bosques de la noche*", forjados mediante la imposición del terror religioso y la manipulación beatífica de la imagen del Cordero. Tal interpretación, sin embargo, aunque más cercana a las intenciones de Blake que la anterior, ignora cuando menos dos hechos: primero, que si aceptamos estrictamente que el "autor" del poema pretende identificar al tigre con la rebeldía revolucionaria, deberemos asimismo aceptar su definición de la fiera como portadora de una "*terrible simetría*", y ello implicaría el empleo contra el orden urizénico establecido de una energía que, dada su naturaleza, no puede entenderse sino como una visión reactiva de la ira mecanicista de Urizen/Jehová; segundo, que la divergencia entre texto e imagen, donde el buen felino parece cualquier cosa menos "*terrible*", resulta igualmente inexplicable tanto si, cual Baine, lo consideramos un emblema de la maldad del materialismo, como si lo convertirnos en el heraldo de la energía liberadora.

Ahora bien: si cualquier interpretación de "*The Tyger*", ya sea en los términos precedentes, ya sea, por citar otros ejemplos, como "encarnación de la cólera divina"[168] o como criatura forjada excluyentemente bien por Los, bien por Urizen -lo que implica una dicotomía entre ambos que olvida el carácter proteico de ambos Zoas y la naturaleza a menudo indisociable de sus acciones-, termina por parecernos irremisiblemente reductora, ¿no deberemos tal vez suponer que esa divergencia interpretativa constituye el resultado perseguido por Blake, sabedor de que la aparente antítesis planteada en este texto se disipará por sí misma una vez erradiquemos "*el árbol de misterio*" que crece en nuestro cerebro? Si lo consideramos así, lo que "*The Tyger*" nos ofrece es una ejemplificación práctica del progreso que constituye la "*visión doble*"[169] de Experiencia respecto a la "*Inocencia desorganizada*", un deslumbrante preludio de la Visión Imaginativa, pero también una advertencia respecto a las limitaciones inherentes al mero ejercicio de la rebeldía demoníaca. El hombre de Experiencia, si consigue eludir las ilusiones de

Ulro, es desde luego capaz de superar la "*visión simple*" urizénica -para la cual, y la interpretación de Baine supone buena muestra de ello, este mundo no puede ser sino un lugar impuro y "estúpido"-, llegando a comprender que "el Tigre es necesario para la renovación del Cordero"[170]; pero mientras su exaltación de los valores liberadores de la energía recurra a los mismos instrumentos conceptuales que forjaron la lógica de dominación urizénica se verá condenado, como la propia voz del poema, a recaer en un ciclo interminable de oposiciones dialécticas. La búsqueda de respuestas excluyentes bajo las refulgentes imágenes de "*The Tyger*" implica, al cabo, la convicción previa de que en sus versos se nos está planteando una antítesis, y nos sitúa en la misma posición dogmática que al presuntuoso bardo de Experiencia, cuya confianza acerca de su visión omnisciente de "*el Presente, el Pasado y el Futuro*"[171] es repudiada por la Tierra acusándolo de ser "*el padre del hombre antiguo/el egoísta padre de los Hombres*"[172]. Un bardo de Experiencia que, no lo olvidemos, al igual que Blake o cada uno de sus lectores/contempladores, debe asumir el hecho de que "*nosotros*", portadores en nuestro interior de Urizen y Los, somos responsables de la degeneración de Experiencia en Ulro, y por tanto los auténticos forjadores de la imagen deformada del Tigre y el Cordero. A este respecto, me atrevería a afirmar que la divergencia entre el texto y la "ligereza casi etérea" de la imagen responde perfectamente al propósito esencial del poema, cuyo objetivo último es mostrar cómo cualquier visión dualista del mundo de Experiencia, incapaz de entender a esta pacífica bestia sino en cuanto portador de una "*terrible simetría*" -es decir, como representante de una sublimidad heroica alejada de las pulsiones humanas-, supone una recaída en la elección planteada por Baine entre "izquierda" y "derecha" (por lo demás relativa, pues también cabría considerar que el Tigre se dirige hacia "su" derecha), que, según nuestras convicciones y conveniencia, podrá llevarnos a contemplar al Tigre como un animal "brutal, feo y estúpido", un "símbolo de la cólera revolucionaria" o una pobre bestia "tristemente humorística", cuyos ojos indolentes se hallan quizá abiertos como platos por su asombro ante la algarabía crítica despertada a su alrededor. Así, parecería sugerirnos Blake en este poema-enigma, ni el Cordero ni el Tigre aquí representados son otra cosa que ficciones mentales, surgidas del error común "*a todos los textos sagrados*": considerar el alma como algo separado del cuerpo. De una u otra forma, la deliberada ambigüedad con que se entrelazan sus elementos aparentemente disonantes -"*la fragua del cerebro*", la inocencia ambivalente del cordero, los bosques atravesados por una fiera ardiente y las estrellas "*regando el cielo con sus lágrimas*"-,

realzada por un uso de la aliteración y la anáfora que parece seguir los ritmos de ese "*corazón que empieza a latir*", sirven de caja de resonancia a su latente visión imaginativa, explicando la popularidad de "*The Tyger*" entre quienes, aunque no se hayan planteado las cuestiones críticas aquí esbozadas, perciben en esta perturbadora conjunción de imágenes una secreta afinidad que "*impulsa a sus facultades a actuar*".

A la luz de estas consideraciones, resulta quizá ahora posible obtener una visión más comprehensiva de la deliberada superposición de rasgos temáticos establecida por el autor en "*London*", cuyas diferentes interpretaciones esbozamos en el Apartado III.2.2.2. Pues lo que este poema constituye no es sino la plasmación del proceso de degradación de la sociedad y la mente humanas descrito en "*The Human Abstract*" mediante su manifestación concreta en un lugar y tiempo determinados, la Londres deshumanizada y oprimida de fines del siglo XVIII, contemplada desde la perspectiva de un narrador que pugna por superar la limitada visión del mundo descrita por las oposiciones dialécticas de "*The Tyger*". Un narrador que ha comprendido que la brutal opresión social descrita en el texto no puede ser resuelta mediante las bientencionadas utopías racionalistas de Paine y Wollstonecraft, pues su invocación al dominio de la razón sobre los instintos y las pasiones no supondría sino mantener, en otros términos, la oposición entre el Tigre y el Cordero; pero tampoco mediante la rebeldía brutal encarnada por Orc en el ciclo profético de Lambeth, cuya apelación exclusiva a la violencia devendría una nueva forma de opresión, en este caso de la Energía instintiva sobre la Imaginación y la propia Razón. Por ello, "*London*" atestigua que sólo el desarrollo de una auténtica Visión Imaginativa, capaz de integrar al Tigre y al Cordero sin anularlos, será capaz de liberar realmente al hombre de las "*cadenas forjadas por su propia mente*" durante "*seis mil años*" de opresión y coerción ideológica.

La deliberada contraposición que señalábamos entre el final del poema, aparentemente desesperanzado, y la sugerencia de regeneración apuntada por su ilustración (v. LÁM. XVI), donde un niño guía de la mano a un anciano, expresaría así la propia ambivalencia del artista, convencido de portar en su interior esa Visión renovadora, pero incapaz aún de darle una forma adecuada. A este respecto, no puedo por menos de apuntar que, aun cuando la biliografía blakeana que he manejado no hace

referencia alguna a esta cuestión, el encadenamiento rítmico y léxico de "*London*" posee claras similitudes con los acertijos (*riddles*) poéticos difundidos en la época por medio de los populares *chapbooks* –equivalente aproximado de nuestra "literatura de cordel"-, que alcanzaron su cota de mayor difusión en la segunda mitad del XVIII. Uno de ellos, "*The True Trial of Understanding*", incluye dos piezas cuyo comienzo presenta una notable afinidad con los versos iniciales de la primera y cuarta estrofa del poema de Blake, que enmarcan espacial y temporalmente la acción. Pues si el narrador de "*London*" comienza por describirnos su situación –"*I wander thro' each charter'd street/ Near where the charter'd Thames does flow*"- e inicia su última estrofa reiterando su errancia por las calles londinenses – "*But most thro' midnight streets I hear*"- (v. nota III.96), los dos *riddles* mencionados, impresos recto/verso en la misma hoja, se iniciaban respectivamente con los siguientes versos:

> "As I walked thro' the street,
> It was near twelve o'clock at night …"* [173]

> "Three men near the flowing Thames
> Much pains and labours they did take…"** [174]

La semejanza resulta sorprendente, pero se acentúa aún más si tenemos en cuenta que la solución ofrecida para el segundo acertijo -cuya descripción de las "penas y trabajos" experimentados por los tres hombres "hasta que el mismo corazón comenzó a dolerles" no dejan de recordar asimismo las "*marcas de debilidad, marcas de infortunio*" blakeanas- es "Tres violinistas en Thames Street, que tocaban una serenata para un novio sin que éste les ofreciera nada para beber"[175]; en tanto que "*London*" se cierra con una demoledora comparación entre las miserias de la prostitución y la institución social del matrimonio. Aun si fueran casuales, estas similitudes dejan claro, en cualquier caso, el extraordinario esfuerzo efectuado por Blake en las *Songs* para ofrecer sus perturbadoras visiones mediante sutiles distorsiones del lenguaje popular. Por ello, guiado sólo por la imaginación y el deseo, no puedo resistirme

* "Mientras caminaba a través de las calles,/ cerca de las doce de la noche…".
** "Tres hombres junto al fluyente Támesis/ muchas penas y trabajos se tomaban…".

a considerar "*London*" como un acertijo propuesto por el poeta a sí mismo y a sus lectores/contempladores: una interrogante, abierta por el texto y enfatizada por la ilustración, acerca de las posibles vías de regeneración individual y social. La solución al dilema sería explícitamente sugerida por el autor casi treinta años despúes en la lámina 84 de ***Jerusalem*** (v. LÁM. XXXVII) donde, sobre una ilustración similar a la de "*London*" –pero en la que niño y anciano, al igual que el Tigre vilipendiado por Baine, se dirigen ahora "hacia la izquierda" de la página-, las Hijas de Albión describen la degradación de Londres/Jerusalén en términos que aluden de manera expresa al Lambeth donde Blake redactó aquel ya antiguo poema, y la referencia a los Hornos de Los, antaño creativos y hoy símbolo de la Revolución Industrial, nos recuerda una vez más que todos "*nosotros*", incluido el poeta Los/Blake, tenemos parte de culpa en esa degradación:

> "*Desde las alturas de Highgate y Hampstead, hasta Poplar Hackney y Bow,*
> *hasta Islington y Paddington y el arroyo del Río de Albión,*
> *edificamos Jerusalén como Ciudad y Templo; desde Lambeth*
> *establecimos nuestros fundamentos, la hermosa Lambeth. ¡Oh hermosas colinas*
> *de Camberwell, nunca más contemplaremos tu gloria y orgullo!*
> *Pues Jerusalén yace en ruinas, y los Hornos de Los se alzan allí.*"[176]

Apenas unos versos después, la referencia a "*London*" se hace aún más clara, pues un indeterminado "yo" –cuya voz, pese a hallarse inserta en la exposición de las Hijas de Albión, no parece otra que la del propio artista- explicita el significado de la ilustración común a ambos textos:

> "*Veo a Londres ciego y doblado por la edad, mendigando por las calles*
> *de Babilonia, guiado por un niño mientras sus lágrimas corren por*
> */su barba.*"[177]

Todo indica, en suma, que Blake pretende situarnos en la misma situación descrita en "*London*" y rememorar por un instante la zozobra que recorría sus versos, como si nos invitara de nuevo a resolver

el acertijo, a que propongamos nuestra solución al enigma, en los términos planteados por él mismo en el Prefacio del Capítulo Cuarto de *Jerusalem*: "*Os doy el extremo de una cuerda dorada. Dejadla simplemente volar en una cometa, y ella os conducirá a la puerta del Cielo, edificada sobre los muros de Jerusalén*"[178]. En las láminas finales de esta profecía, Blake desplegará, como una rutilante cometa poética, sus propias vías de solución: la humanización de todo lo existente, el devenir incesante del diálogo poético, el impulso de la Imaginación creativa por encima de las fronteras del tiempo y del espacio. Pero también nos recordará que nadie puede hallar tales respuestas sino mediante su propio esfuerzo individual, en el marco de una colectividad igualitaria. El poeta no es un "*dictador arbitrario*", un creador de verdades absolutas, sino un visionario cuyo único poder radica en su capacidad de estimular la visión en los demás, y que no cesará "*en su lucha mental*" hasta que entre todos "*hayamos edificado Jerusalén/ en la verde y gozosa tierra de Inglaterra*"[179].

Los grandes poemas de Experiencia, sintetizados de manera prodigiosa en "*London*", marcan así un punto de inflexión en la obra blakeana, pues si por un lado nos muestran los orígenes del "*árbol del misterio*" y el proceso de implantación del error urizénico en la mente humana, por otro apuntan, gracias a la autonconsciencia que muestran de sus limitaciones, a la "*visión triple*", e indican el camino hacia la "*visión cuádruple*" de Imaginación (v. Apartado VII.1.2). Blake no ignora, desde luego, que aún queda mucho trecho por recorrer, pero sabe asimismo que la profundización en las interrelaciones establecidas en las *Songs* entre Inocencia y Experiencia constituye el extremo de esa "*cuerda dorada*" que, en los años siguientes, lo conducirá a la decantación de la compleja psicogonía de Zoas y Estados, sobre la que erigirá su Visión Imaginativa. Ello no supondrá, como tendremos ocasión de exponer en el Capítulo VII, renuncia alguna a su voluntad de acercamiento a la imaginación popular, sino más bien muestra cabal de su coherencia y honestidad artísticas; pero atraerá sobre él, y no sólo en su tiempo, críticas devastadoras acerca de su locura o, simplemente, megalomanía. No creo que ello sorprendiera a Blake en demasía, pues, megalómano o no, ya cuando escribiera sus "*Proverbios infernales*" sabía que los caminos tortuosos "*son los caminos del genio*"[180], los caminos, en otras palabras, de la Humanidad Divina.

NOTAS AL CAPÍTULO VI.

[1] Cf. BB, pg. 345.

[2] *Poetical Sketches*, Londres, 1783. En el ejemplar original, uno de los 22 conservados, que pude consultar en la University Library de Cambridge, la numeración comenzaba en la pg. [3], por lo que este "*Advertisement*" correspondería a la pg. 2; Erdman lo reproduce en nota aparte en pg. 846.

[3] Harold Bloom, por ejemplo, en los comentarios críticos que acompañan la edición de Erdman, señala que este poema, "en apariencia sediento de sangre", es "claramente irónico", y su deliberada confusión "atestigua el talento de Blake para la parodia, y presagia aspectos de un poema posterior como *The Book of Urizen*" (Erdman, pg. 970). Personalmente, considero esta afirmación discutible, dado que ignoramos en qué fecha fue escrito el poema. Desde luego, su talante, interpretado literalmente, no se corresponde con la ideología política de Blake en 1783, ni con *An Island in the Moon*; no obstante, dado que la edición fue una iniciativa de sus "protectores" y que Blake ni siquiera intentó venderla, tampoco cabe descartar que se sintiera un tanto incómodo respecto a algunos de sus textos juveniles. Lo mismo cabe señalar, en fin, acerca de la lectura igualmente "irónica" que Erdman ofrece en *Blake: Prophet against Empire*, pgs. 63-85, de "*King Edward the Third*".

[4] Gleckner, Robert F.: *Blake and Spenser*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1985; pg. 40.

[5] Íbid.; pg. 39.

[6] Gleckner, Robert F.: *Blake's Prelude: Poetical Sketches*; The John Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1982.; pg. 39.

[7] Ostriker, Alicia: *Vision and Verse in William Blake*, The University of Wisconsin Press, Madison y Milwaukee, 1965; pg. 38. [Cf. íbid., pgs. 31-40, sobre los modelos y formas métricas empleados por Blake en *Poetical Sketches*, así como sus deliberadas innovaciones].

[8] Curtius, E. R.: *Literatura europea y Edad Media latina*, F.C.E., México, 1955; pg. 341.

[9] Íbid.; pg. 347.

[10] *Poetical Sketches*, "*To the Muses*"; Erdman, 417.

[11] *Island*, 1; Erdman, 449: "*In the Moon is a certain Island near by a mighty continent, which small island seems to have some affinity to England. & what is more extraordinary the people are so much alike & their language so much the same that you would think you was among your friends. in this Island dwells three Philosophers Suction, the Epicurean, Quid the Cynic, & Sipsop, the Pythagorean. I call them by the names of these sects tho the sects are not ever mentiond there as being quite out of date however the things still remain, and the vanities are the same.*"

[12] *Island*, 1; Erdman, 449: "*she seated & seemd listen with great attention while the Antiquarian seemd to be talking of virtuous cats, but it was not so. she was thinking of the shape of her eyes & mouth & he was thinking, of*

his eternal fame the three Philosophers at this time were each endeavouring to conceal his laughter, (not at them but) at his own imaginations".

[13] Summerfield, Geoffrey: *Fantasy and Reason: Children's Literature in the Eighteenth Century*, University of Georgia Press, Athens, 1984; pg. 211.

[14] *Island*, 3; Erdman, 451: "*Aradobo askd who was Phebus Sir. Obtuse Angle answerd, quickly, He was the God of Physic, Painting Perspective Geometry Geography Astronomy, Cookery, Chymistry Mechanics, Tactics Pathology Phraseology Theolog[y] Mythology Astrology Osteology, Somatology in short every art & science*".

[15] *Island*, 3; Erdman, 451: "*Well said the other he was as great as Chatterton.*"

[16] *Island*, 5; Erdman, 453: "*Pray said Aradobo is Chatterton a Mathematician. No said Obtuse Angle how <can you> be so foolish as to think he was. Oh I did not think he was I only askd said Aradobo. How could you think he was not, & ask if he was said Obtuse Angle.--<Oh no Sir> I did think he was before you told me but afterwards I thought he was not Obtuse Angle said in the first place you thought he was & then afterwards when I said he was not you thought he was not. <why I know that> --Oh no sir I thought that lie was not but I askd t to know whether he was.--How can that be said Obtuse Angle how could you ask & think that he was not--why said he. It came into my bead that he was not--Why then said Obtuse Angle you said that he was. Did I say (…) Then Obtuse Angle put his chin in his hand & said when ever you think you must always think for yourself--How Sir said Aradobo, whenever I think I must think myself--I think I do--in the first place said he with a grin--Poo Poo said Obtuse Angle dont be a fool*".

[17] *Island*, 5; Erdman, 453: "*In the first place I think I think in the first place that Chatterton was clever at Fissic Follogy, Pistinology, Aridology, Arography, Transmography Phizography, Hogamy HAtomy, & hall that but <in the first place> he eat wery little wickly that is he slept very little which he brought into a consumsion, & what was that that he took Fissic or somethink & so died*".

[18] *Island*, 6; Erdman, 454: "*theres Aradobo in ten or twelve years will be a far superior genius. Ah, said the Pythagorean Aradobo will make a very clever fellow*".

[19] *Island*, 3; Erdman, 452: "*Honour & Genius is all I ask/ And I ask the Gods no more*".

[20] *Island*, 9; Erdman, 461: "*The hungry poor enterd the hall to eat good beef & ale*".

[21] Hilton, Nelson: "*Blake's early works*", incluido (pgs. 191-209) en CC; pg. 193.

[22] *Tiriel*, 1, 1; Erdman, 276: "*And Aged Tiriel. stood before the Gates of his beautiful palace*".

[23] *Tiriel*, 8, 8 y 17-28; Erdman, 285: "*Thy laws O Har & Tiriels wisdom end together in a curse*" *(…) The father forms a whip to rouze the sluggish senses to act/ And scourges off all youthful fancies from the newborn man/ Then walks the weak infant in sorrow compelld to number footsteps/ Upon the sand. &c/ And when the drone has reachd his crawling length/ Black berries appear that poison all around him. Such was Tiriel/ Compelld to pray repugnant & to humble the immortal spirit/ Till I am subtil as a serpent in a paradise/ Consuming all both flowers & fruits insects & warbling birds/ And now my paradise is falln & a drear sandy plain/ Returns my thirsty hissings in a curse on thee/ O Har/ Mistaken father of a lawless race my voice is past.*"

[24] Essick, Robert N.: ***William Blake and the Language of Adam***, Clarendon Press, Oxford, 1989; pg. 116.

[25] ***Tiriel***, 1, 6; Erdman, 276: "*Accursed race of Tiriel. behold your father*".

[26] ***Tiriel***, 2, 18; Erdman, 278: "*And this is Har & Heva. trembling like infants by my side*".

[27] ***Tiriel***, 2, 8; Erdman, 277: "*Playing with flowers. & running after birds they spent the day/ And in the night like infants slept delighted with infant dreams*".

[28] ***Tiriel***, 2, 32-35; Erdman, 278: "*God bless thy poor bald pate. God bless. thy hollow winking eyes/ God bless thy shriveld beard. God. bless. thy many wrinkled forehead/ Thou hast no teeth old man & thus I kiss thy sleek bald head/ Heva come kiss his bald head for he will not hurt us Heva*".

[29] ***Tiriel***, 1, 16-17; Erdman, 276: "*Who cares for Tiriels curse/ His blessing was a cruel curse. His curse may be a blessing*".

[30] ***Tiriel***, 3, 11-12; Erdman, 279: "*For we have many sports to shew thee & many songs to sing/ And after dinner we will walk into the cage of Har*".

[31] Conservado en el British Museum, Londres; sobre su composición y estado final, cf. BB, pgs. 447-50.

[32] ***Thel***, "*Motto*"; Erdman, 3: "*THEL'S Motto,/ Does the Eagle know what is in the pit?/ Or wilt thou go ask the Mole:/ Can Wisdom be put in a silver rod?/ Or Love in a golden bowl?*"

[33] ***Eclesiastés***, 12, 6; ***KJV***, *Old Testament*, pg. 760; ***Biblia***, pg. 658: "Antes de que se rompa el hilo de plata,/ se quiebre la lámpara dorada…".

[34] Eaves, Essick y Viscomi: B.I.B., Vol 3, Introducción a ***Thel***, pg. 78.

[35] ***Ann. Swedenborg DLDW***, portadilla; Erdman, 602: "*Understanding or Thought is not natural to Man it is acquired by means of Suffering & Distress i.e Experience*".

[36] ***Thel***, 1, 5-14; Erdman, 3: "*And thus her gentle lamentation falls like morning dew./ O life of this our spring! why fades the lotus of the water?/ Why fade these children of the spring? born but to smile & fall./ Ah! Thel is like a watry bow. and like a parting cloud./ Like a reflection in a glass. like shadows in the water./ Like dreams of infants. like a smile upon an infants face,/ Like the doves voice, like transient day, like music in the air;/ Ah! gentle may I lay me down, and gentle rest my head./ And gentle sleep the sleep of death. and gentle hear the voice/ Of him that walketh in the garden in the evening time.*"

[37] ***Thel***, 3, 7-11 y 25-27; Erdman, 4: "*O virgin know'st thou not. our steeds drink of the golden springs/ Where Luvah doth renew his horses: look'st thou on my youth,/ And fearest thou because I vanish and am seen no more./ Nothing remains; O maid I tell thee, when I pass away,/ It is to tenfold life, to love, to peace, and raptures holy:/ (…)/ Then if*

thou art the food of worms. O virgin of the skies,/ How great thy use. how great thy blessing; every thing that lives,/ Lives not alone, nor for itself:…".

[38] *Thel*, 6, 6 y 20; Erdman, 6: "*She wanderd in the land of clouds thro' valleys dark…*" (…) "*Why a little curtain of flesh on the bed of our desire?*"

[39] *Visions,* 8, 10; Erdman, 51: "*Arise and drink your bliss, for every thing that lives is holy!*"

[40] Ostriker, 1965; pg. 132.

[41] *Visions*, 7, 12; Erdman, 50: "*Father of jealousy.*"

[42] *Visions*, 5, 3; Erdman, 48: "*O Urizen! Creator of men! mistaken Demon of heaven*".

[43] *Visions*, "*Argument*"; Erdman, 45: "*I loved Theotormon/ And I was not ashamed/ I trembled in my virgin fears / And I hid in Leutha's vale!/ I plucked Leutha's flower,/ And I rose up from the vale;/ But the terrible thunders tore/ My virgin mantle in twain.*"

[44] Visions, 1, 2-4; Erdman, 45: "*ENSLAV'D, the Daughters of Albion weep: a trembling lamentation / Upon their mountains; in their valleys. sighs toward America/ For the soft soul of America,Oothoon wanderd in woe*".

[45] Una tabla esquemática de estos dibujos preparatorios para *Visions*, desarrollados siguiendo el orden de páginas (utilizadas luego para introducir asimismo textos de diversas obras), puede encontrarse en *Notebook*, pg. 49. El primer esbozo del Argumento, tal vez "una parodia de la tentación de Eva", corresponde a la pg. 28 [N28]; sin embargo, el *sketch* de la lámina final no aparece hasta la pág. 78 [N78].

[46] Cf. Ostriker, 1965, pg. 125.

[47] Macpherson, James: *Fingal, an ancient epic poem, in six books: together with several other poems / composed by Ossian the son of Fingal, translated from the Galic language by James Macpherson.*, T.Becker and P.A. de Hondt, Londres, 1762; pg. 241: "came and carried of, by force, Oithona, who had formerly rejected his love, into Tromáthon, a desart island, where he concealed her in a cave".

[48] Aunque Eaves, Essick y Viscomi, los editores de *Visions* en B.I.B., Vol. 3, apuntan en su Introducción al poema que "Oithona is raped –or at least <carried off>" (pg. 229), en alusión al pasaje de la nota anterior, el texto de MacPherson es explícito respecto a la violación, pues en la misma página 241 de *Fingal* que incluye dicha cita se señala que, a su regreso, Gaul "heard of the rape" .

[49] MacPherson, *Fingal*, 1762; pg. 249: "resolved not to survive to the loss of his honour".

[50] Íbid.; pg. 242: "the virgin of the wave".

[51] Íbid.; pg. 251: "in the plain of Lutha; let his tomb rise in the lovely field".

[52] *Visions*, 2, 31-32: Erdman, 47: "*They told me that I had five senses to inclose me up./ And they inclos'd my infinite brain into a narrow circle*".

[53] *Visions*, 7, 3-11; Erdman, 50; "*The moment of desire! the moment of desire! The virgin/ That pines for man; shall awaken her womb to enormous joys/ In the secret shadows of her chamber; the youth shut up from/ The lustful joy. shall forget to generate. & create an amorous image/ In the shadows of his curtains and in the folds of his silent pillow./ Are not these the places of religion? the rewards of continence?/ The self enjoyings of self denial? Why dost thou seek religion?/ Is it because acts are not lovely, that thou seekest solitude,/ Where the horrible darkness is impressed with reflections of desire.*"

[54] *Visions*, 5, 17-23; Erdman, 49: *"With what sense does the parson claim the labour of the farmer?/ What are his nets & gins & traps. & how does he surround him/ With cold floods of abstraction, and with forests of solitude, / To build him castles and high spires. where kings & priests may dwell./ Till she who burns with youth. and knows no fixed lot; is bound/ In spells of law to one she loaths: and must she drag the chain Of life, in weary lust!*"

[55] *Visiones de las Hijas de Albión*, trad. Pablo Neruda, *Cruz y Raya*, nº 20, Madrid, noviembre de 1934, pgs. 85-109; pg. 89. [Acorde a mi propia traducción de otros pasajes, he sustituido Bromión por Bromion]. Erdman, 1, 19-24; y 2, 8: "*Bromion spoke. behold this harlot here on Bromions bed, / And let the jealous dolphins sport around the lovely maid;/ Thy soft American plains are mine, and mine thy north & south:/ Stampt with my signet are the swarthy children of the sun:/ They are obedient, they resist not, they obey the scourge:/ Their daughters worship terrors and obey the violent:/ (…) slaves beneath the sun, and children bought with money*".

[56] Stedman, John Gabriel: *Narrative of a five years' expedition against the revolted negroes of Surinam*, segunda edición, corregida y coloreada, Joseph Johnson, Londres, 1806; Vol. I, pg. 25: "practised by the generality of female negro slaves".

[57] Schorer, Mark: *William Blake: The Politics of Vision*, 2ª edición, Vintage Books, Nueva York, 1959; pg. 251.

[58] Fox, Susan: "*The Female as Metaphor in William Blake´s Poetry*", incluido (pgs. 75-90) en Hilton, Nelson (ed.): *Essential Articles for the Study of William Blake, 1970-1984.*, Anchor Books, Hamden, 1986; pg. 82.

[59] Webster, Brenda: "*Blake, Women and Sexuality*", incluido (pgs. 204-224) en Miller, Dan, Mark Bracher y Donald Ault (eds.): *Critical Paths. Blake and the Argument of Method.*, Duke University Press, Durham y Londres, 1987; pg. 213.

[60] Reproducido en B.I.B., Vol. 3, pg. 231.

[61] Summerfield, 1984; pg. 229.

[62] Wollstonecraf, Mary: *Original Stories from real life: with conversations, calculated to regulate the affections, and form the mind to truth and goodness*; 2ª ed., Joseph Johnson, Londres, 1791; pg. 41: "You must in life observe the most apparently insignificant duties –the great ones are the pillars of virtue; but the constant concurrence of triffling things, makes it necessary that reason and conscience should always preside, to keep the heart steady".

[63] Íbid.; pg. 85: "permitted those feeling to direct his conduct, without submitting to the directions of reason; I mean, the present emotion governed him".

[64] Íbid.; pg. 94: "Give me your hand, Mary, you tremble; surely I need not desire you to remember this story. Be calm, my child, and remember that you must attend to triffles; do all the good you can the present day, nay hour, if you would keep your conscience clear. This circunspection may may not produce dazzling actions, nor will your silent virtue be supposed by human applause; but your Father, who seeth in secret, will reward you".

[65] Íbid., lámina de pg. 94, "*Be calm, my child*"; Bindman, 112 (4). Acerca de la polémica sobre si Blake pretendía o no "subvertir" el texto de Wollstonecraft con sus ilustraciones, cf. Makdisi, Saree: *William Blake and the Impossible History of the 1790s*; The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 2003, pg. 227 y nota 56 de pg. 355. Personalmente, creo que Blake intentó en general ser respetuoso con el texto, con la probable y exasperada excepción de esta lámina. El Frontispicio, por el contrario, concuerda con el espíritu de la obra, y si Blake lo reelaboró luego críticamente en su propia "*NURSES Song*" fue, de hecho, por su absoluto desacuerdo con ese espíritu.

[66] Íbid.; pg. 79: "no one can be reckoned virtuous who has not learned to bear poverty".

[67] Íbid.; pg. 105: "we are creatures of the same nature".

[68] Íbid, lámina de pg. 373; Bindman, 114 (6).

[69] *Visions*, 6, 4-17: Erdman, 49: "*Infancy, fearless, lustful, happy! nestling for delight (…) Who taught thee modesty, subtil modesty (…) This knowing, artful, secret, fearful, cautious, trembling hypocrite.!*"

[70] *Visions*, 6, 11-13; Erdman, 49: " *to catch virgin joy,/ And brand it with the name of whore; sell it in the night,/ in silence…*".

[71] *Visions*, 8, 11-13; Erdman, 51: "*Thus every morning wails Oothoon. but Theotormon sits/ Upon the margind ocean conversing with shadows dire./ The Daughters of Albion hear her woes, & eccho back her sighs.*"

[72] B.I.B., Vol. 3; pg. 234.

[73] Bruder, Helen P.: *William Blake and the Daughters of Albion*, McMillan Press, Houndmill y Londres, 1997; pg. 35.

[74] Constricción, cabe hacer notar, que no se limitó a Inglaterra, sino que, como ha mostrado Peter Mc Phee en *La Revolución Francesa, 1789-1999.* (Crítica, Barcelona, 2002; cf. especialmente pgs. 167-171), se manifestó asimismo en la derrota y proscripción de las Ciudadanas Revolucionarias Francesas, núcleo de las escasas partidarias de la igualdad de la mujer en el ámbito de la Revolución. A este respecto, si los jacobinos radicales mostraron por lo general su condena de la "moralidad laxa", el discurso dirigido a la Convención por "Amar, un colega de Robespierre" -donde se afirmaba que "<Cada sexo está llamado a desempeñar la clase de ocupación que le es propia>" y se advertía de que la presencia de las mujeres en las sociedades populares concedería "<un papel activo en el gobierno a aquellas personas propensas a pensar de forma errónea y a ser apartadas de su

camino>"- dio como resultado que el 30 de octubre de 1793 "todos los clubes femeninos, incluyendo sesenta de las zonas provinciales, fueron clausurados".

[75] *Visions*, 7, 16-21; Erdman, 50: "*I cry, Love! Love! Love! happy happy Love! free as the mountain wind!/ Can that be Love, that drinks another as a sponge drinks water?/ That clouds with jealousy his nights, with weepings all the day:/ To spin a web of age around him.(…)/ Such is self-love that envies all! a creeping skeleton/ With lamplike eyes watching around the frozen marriage bed*."

[76] Damon, S. Foster: *William Blake: His Philosophy and Symbols*; Constable and Company Ltd., Londres, 1924; pg. 88.

[77] Hilton, Nelson: "*William Blake, Songs of Innocence and of Experience*", incluido (pgs. 103-112) en Wu, Duncan (ed.): *A Companion to Romanticism*, Blackwell Publishers, Malden, 1999; pg. 113.

[78] Viscomi, Joseph: "*In the Caves of Heaven and Hell: Swedenborg and Printmaking in The Marriage*", incluido (pgs. 27-60) en Clark, Steve, y David Worrall (eds.): *Blake in the Nineties*; St. Martin's Press, Londres, 1999; pg. 28. Entre los argumentos técnicos aducidos por Viscomi para apuntalar su hipótesis se encuentran el hecho de que las cuatro planchas fueran cortadas de una misma pieza de cobre, y que en algún momento anterior fueron impresas en tinta negra sobre un papel doblado, lo que atestiguaría su propósito original de ser publicadas como un panfleto. Viscomi, por otra parte, parece inclinarse en este artículo a considerar que la "*Bible of Hell*" se refería a los Proverbios infernales.

[79] *Marriage*, 21; Erdman, 42: "*I have always found that Angels have the vanity to speak of themselves as the only wise; this they do with a confident insolence sprouting from systematic reasoning*".

[80] *Marriage*, 24; Erdman, 44: "*read the Bible together in its infernal or diabolical sense which the world shall have if they behave well | I have also: The Bible of Hell: which the world shall have whether they will or no*."

[81] BD, voz "*Hell*"; pgs. 180-81.

[82] *Marriage*, 3; Erdman, 33: "*Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason[.] Evil is the active springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell.*"

[83] *Marriage*, 4; Erdman, 34: "*1. Man has no Body distinct from his Soul for that calld Body is a portion of Soul discernd by the five Senses. the chief inlets of Soul in this age 2. Energy is the only life and is from the Body and Reason is the bound or outward circumference of Energy. 3. Energy is Eternal Delight*".

[84] *Marriage*, 6; Erdman, 35: "*Note. The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devils party without knowing it*".

[85] *Marriage*, 5; Erdman, 34: "*Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place & governs the unwilling. And being restraind it by degrees becomes passive till it is only the shadow of desire. The history of this is written in Paradise Lost. & the Governor or Reason is call'd Messiah.*"

[86] *Marriage*, 11; Erdman, 38: "*The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses calling them by the names and adorning them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged & numerous senses could percieve. And particularly they studied the genius of each city &country. placing it under its mental deity. Till a system was formed, which some took advantage of & enslav'd the vulgar by attempting to realize or abstract the mental deities from their objects: thus began Priesthood. Choosing forms of worship from poetic tales. And at length they pronounced that the Gods had orderd such things. Thus men forgot that All deities reside in the human breast.*"

[87] *Marriage*, 15 -16; Erdman, 40: "*God only Acts & Is, in existing beings or Men*."

[88] *Marriage*, 14; Erdman, 39: "*The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true. as I have heard from Hell. For the cherub with his flaming sword is hereby commanded to leave his guard at the tree of life.*"

[89] *Marriage*, 7; Erdman, 35: "*How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way,/ Is an immense world of delight, clos'd by your senses five?*"

[90] *Marriage*, 7, Erdman 36: "*Eternity is in love with the productions of time*."; 8, 36: "*One thought. fills immensity.*", "*The cistern contains: the fountain overflows*"; 10, 38: "*Exuberance is Beauty.*"

[91] *Marriage*, 7; Erdman, 36: "*The most sublime act is to set another before you.*"

[92] *Marriage*, 8; Erdman, 16: "*Joys impregnate. Sorrows bring forth*".

[93] *Marriage*, 10; Erdman, 38: "*Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires*".

[94] *Marriage*, 8; Erdman, 36: "*Prisons are built with stones of Law, Brothels with bricks of Religion. The pride of the peacock is the glory of God. The lust of the goat is the bounty of God. The wrath of the lion is the wisdom of God. The nakedness of woman is the work of God.*"

[95] *Marriage*, 16; Erdman, 40: "*But the Prolific would cease to be Prolific unless the Devourer as a sea recieved the excess of his delights.(…) Opposition is true Friendship.*"

[96] *Marriage*, 9; Erdman, 37: "*The tygers of wrath are wiser than the horses of instruction*."

[97] *Marriage*, 8; Erdman, 36: "*The roaring of lions, the howling of wolves, the raging of the stormy sea, and the destructive sword…*".

[98] Gleckner, Robert F.: *The Piper & the Bard. A study of William Blake*., Wayne State University Press, Detroit, 1959; pg. 62-63.

[99] En su Prospecto "*To the Public*" del 10 de octubre de 1793 (v. nota VII.4), Blake anunciaba la venta de ambas series por separado. Cf. Phillips, 2000, pg. 109.

[100] Cf. BB, pg. 386. Un resumen de la exhaustiva exposición de Bentley en BB puede encontarse en Erdman, David V. (ed.): *The Illuminated Blake*, Anchor Doubleday, Garden City, 1974, cuyas pgs. 69 y 96-7 incluyen, respectivamente, las tablas de ordenación por láminas de "los veinte diferentes órdenes que Blake dispuso en las copias separadas de *Songs of Innocence* (...) y los catorce órdenes de las ediciones combinadas de *Songs of Innocence and of Experience*" (pg. 69), lo que supone "un total de 34 ordenaciones diferentes para las *Songs of Innocence*" (pg. 96). Cabe señalar, asimismo, la siguiente advertencia de los editores de *The William Blake Archive*:
"The printing history of the combined *Songs* is complicated because Blake printed it while also continuing to print *Songs of Innocence* and *Songs of Experience* separately, and because some copies of the combined *Songs* were assembled by collectors or dealers from copies of *Innocence* and *Experience* separately issued, while other copies now consist of only one section"; http://www.blakearchive.org/cgi-bin/nph-dweb/blake/IlluminatedBook/SONGSIE/@Generic__CollectionView;cv=java;lang=es [Acceso 3 de julio de 2004.]

[101] Cf. Phillips, 2000, pgs. 93-94.

[102] Cf. íbid., pg. 39. V. también nota III.95.

[103] Keynes, Geoffrey: *William Blake, poet, printer, prophet*, Orion Press y The Trianon Press, Nueva York, 1964; pgs. 17-18.

[104] Cf. Frye, Northrop: *Fearful Symmetry*, Princeton, 1969, pg. 237.

[105] Johnson, Mary Lynn, y John E. Grant: *Blake's Poetry and Designs*; W.W. Norton & Company, Nueva York y Londres, 1979; pg. 13.

[106] Hilton, Nelson: "*Blake's early works*", incluido (pgs. 191-209) en CC; pg. 198.

[107] Glen, Heather: *Vision and Disenchantment: Blake's Songs and Wordsworth's Lyrical Ballads*; Cambridge University Press, Cambridge, 1983; pg. 111.

[108] Hilton, Nelson: "*William Blake, Songs of Innocence and of Experience*", incluido (pgs. 103-112) en Wu, Duncan (ed.): *A Companion to Romanticism*, Blackwell Publishers, Malden, 1999; pg. 104.

[109] Aunque la crítica ha tendido a destacar la influencia de Watts, en *Fantasy and Reason: Children's Literature in the Eighteenth Century* (University of Georgia Press, Athens, 1984) Geoffrey Summerfield concede especial importancia al influjo de Barbauld, ofreciendo una extensa tabla de correspondencias (pgs. 216-219), no siempre convincente, entre las canciones blakeanas y diversos himnos de dicha autora, cuyo tono, aunque claramente moralizante, oscilaba entre "el deísmo y el evangelismo" (pg. 215). Las sutiles sátiras blakeanas apuntarían a subrayar la errónea concepción pedagógica de escritores como Barbauld y Mary Wollstonecraft, cuyo reformismo político se basaba, según comentamos, en la imposición de la razón y la supresión de los deseos instintivos.

[110] Watts, Isaac: *Divine Songs*, ed. e introd. de J. H. P. Padford, facsímil de la primera edición de 1715, Oxford University Press, Oxford, 1971; Introducción, pg. 87.

[111] Cf. íbid., pgs. 85-87.

[112] Watts, Isaac: *A discourse on the educacion of children and youth*; citado en íbid., pg. 86.

[113] *Songs, Innocence*, "*Introduction*"; Erdman, 7.

[114] Intentar siquiera resumir el posible contenido simbólico de este conjunto de figuras, algunas de ellas desnudas y en general difícilmente discernibles, que parecen representar distintas etapas de la vida humana, resultaría aquí imposible. Una descripción general, aun cuando bastante especulativa, que asocia esta estructura al árbol de Jesé de los manuscritos miniados medievales, puede encontrarse en Erdman, 1974, pg. 45.

[115] Bradford, Richard: *A Linguistic History of English Poetry*, Routledge, Londres y Nueva York, 1993; pg. 113.

[116] *Songs*, *Innocence*, "*Infant Joy*", 1-6; Erdman, 16: "*I have no name/ I am but two days old.--/ What shall I call thee?/ I happy am/ Joy is my name,--/ Sweet joy befall thee!*"

[117] *Songs*, *Innocence*, "*The Lamb*", 1-2 y 11-20; Erdman, 8-9.

[118] Holloway, John: *Blake: the Lyric Poetry*, Edward Arnold, Londres, 1968; pg. 60.

[119] Leader, Zachary: *Reading Blake's Songs*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1981; pg. 61.

[120] Reproducido en Glen, 1983; pg. 23.

[121] Íbid.; pg. 24.

[122] *Songs*, *Innocence*, "*The Little Black Boy*", 1-3, 15-16 y 22-29; Erdman, 9: "*My mother bore me in the southern wild,/ And I am black, but O! my soul is white / White as an angel is the English child:/ (…) /And these black bodies and this sun-burnt face/ Is but a cloud, and like a shady grove./(…)/ Thus did my mother say and kissed me,/ And thus I say to little English boy;/ When I from black and he from white cloud free,/ And round the tent of God like lambs we joy:/ (…)/ And then I'll stand and stroke his silver hair, / And be like him and he will then love me.*"

[123] Bloom, Harold: *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*, Doubleday, Garden City, 1963; pg. 48.

[124] Greco, Norma A.: "*Blake's <The Little Black Boy>*", *The Explicator*, vol. 45, nº 3, 1987; pgs. 16-17.

[125] Crehan, Stewart: *Blake in Context*, Bill and MacMillan, Dublín, 1984; pg. 99.

[126] Summerfield, 1984; pg. 217.

[127] Leader, 1981; pg. 70.

[128] Íbid.; pg. 115.

[129] *Songs*, *Innocence*, "*The Chimney Sweeper*", 17-24; Erdman, 10: "*Then naked & white, all their bags left behind,/ They rise upon clouds, and sport in the wind./ And the Angel told Tom if he'd be a good boy,,/ He'd have God for his father & never want joy./ And so Tom awoke and we rose in the dark/ And got with our bags & our brushes to work./ Tho' the morning was cold, Tom was happy & warm,/ So if all do their duty, they need not fear harm.*"

[130] Hilton, Nelson: "*William Blake, Songs of Innocence and of Experience*", incluido (pgs. 103-112) en Wu, Duncan (ed.): *A Companion to Romanticism*, Blackwell Publishers, Malden, 1999; pg. 107.

[131] Simpson, David: "*Teaching Ideology in Songs*", incluido (pgs. 46-56) en Gleckner, Robert F., y Mark L. Greenberg (eds.): *Approaches to Teaching Blake: Songs of Innocence and of Experience*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 1989; pg. 51.

[132] Essick, 1989; pg. 118.

[133] Hilton, Nelson: "*William Blake, Songs of Innocence and of Experience*", incluido (pgs. 103-112) en Wu, Duncan (ed.): *A Companion to Romanticism*, Blackwell Publishers, Malden, 1999; pg. 104.

[134] Canción anónima incluida en Ritson, Joseph: *A Select Collection of English Songs*, Joseph Johnson, Londres, 1783; vol. II, pgs. 11-12.

[135] *Songs*, *Innocence*, "*The School Boy*", 16-20; Erdman, 31: "*How can the bird that is born for joy,/ Sit in a cage and sing./ How can a child when fears annoy,/ But droop his tender wing, / And forget his youthful spring.*"

[136] *Songs*, *Innocence*, "*Nurse's Song*", 13; Erdman, 15: "*Well well go & play till the light fades away*".

[137] Thompson, E.P.: *Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law*, Cambridge University Press, 1993; pg. 146.

[138] Watts, *Divine Songs*, 1971; pg. 157: "Lord, I ascribe it to thy Grace…/ That I was born of *Christian* Race/ and not a *Heathen*, or a *Jew*".

[139] *Songs*, *Innocence*, "*The Divine Image*", 9-20; Erdman, 12: "*For Mercy has a human heart/ Pity, a human face:/ And Love, the human form divine,/ And Peace, the human dress./ Then every man of every clime,/ That prays in his distress,/ Prays to the human form divine/ Love Mercy Pity Peace./ And all must love the human form,/ In heathen, turk or jew./ Where Mercy, Love & Pity dwell,/ There God is dwelling too*".

[140] *Songs*, *Innocence*, "*The Ecchoing Green*", 29-30; Erdman, 8: "*And sport no more seen,/ On the darkening Green.*"

[141] Por supuesto, la interpretación del Frontispicio de Inocencia aquí efectuada no es compartida por quienes defienden la visión pura e ingenua de la infancia de Blake en esta etapa, así como su cristocentrismo trascendentalista. No deja de ser curioso que al mismo tiempo que achaca a otras lecturas su búsqueda rebuscada de ironías y niega cualquier atisbo de Experiencia en la "*Introduction*" de Inocencia, John Holloway interprete

sofisticadamente la frase "*teñí el agua clara*" como una alusión a las lágrimas del niño divino, celebrada por el flautista y poeta en "un paisaje primaveral con corderos en los prados y nubes preñadas de lluvia" (Holloway, 1968, pg. 60). Cabe señalar, en fin, que si bien buena parte de los críticos citados desarrollaron sus argumentaciones antes de la nueva datación del *Marriage* por Viscomi, este dato, a mi entender esencial, apenas ha reducido las controversias interpretativas.

[142] Erdman, 838: "*Unorganizd Innocence, An Impossibility/ Innocence dwells with Wisdom but never with Ignorance*".

[143] Hilton, Nelson: "*Blake's early works*", incluido (pgs. 191-209) en CC; pg. 206.

[144] Lincoln, A[ndrew] W. J: Introducción a B.I.B., Vol. 2; pg. 18.

[145] Cabe señalar que si bien la obra de Phillips ha despertado, como apuntamos en el Apartado V.4, gran controversia acerca de su teoría de la "doble impresión", su análisis del desarrollo de las *Songs*, basado esencialmente en la diferenciación de los tipos de tinta empleados, ha sido en general aceptado. De hecho, aunque Phillips ofrece mayor precisión en las fechas, su secuenciación coincide a grandes rasgos con la sintetizada por Erdman en su Introducción al *Notebook*, pgs. 53-55.

[146] Phillips, 2000; pg. 34.

[147] *Songs*, *Experience*, "*The Clod and the Pebble*"; Erdman, 19: "*Love seeketh not Itself to please,/ Nor for itself hath any care;/ But for another gives its ease,/ And builds a Heaven in Hells despair./ So sang a little Clod of Clay,/ Trodden with the cattles feet:/But a Pebble of the brook, / Warbled out these metres meet./ Love seeketh only Self to please,/ To bind another to Its delight:/ Joys in anothers loss of ease,/ And builds a Hell in Heavens despite.*"

[148] Lincoln, A[ndrew] W. J: B.I.B., Vol. 2; pg. 175.

[149] "*I heard an Angel*", *Notebook*; Erdman, 470: "*I heard an Angel singing/ When the day was springing/ Mercy Pity Peace/ Is the worlds release/ Thus he sung all day/ Over the new mown hay/ Till the sun went down/ And haycocks looked brown/ I heard a Devil curse/ Over the heath & the furze/ Mercy could be no more/ If there was nobody poor/ And pity no more could be/ If all were as happy as we/ At his curse the sun went down/ And the heavens gave a frown/ Down pourd the heavy rain/ Over the new reapd grain/ And Miseries increase/ Is Mercy Pity Peace*".

[150] Phillips, 2000; pg. 47.

[151] Cf. íbid., pgs. 54-82.

[152] Cf. Thompson, 1993, pgs. 205-211.

[153] *Songs*, *Experience*, "*The Human Abstract*"; Erdman, 27: "*Pity would be no more,/ If we did not make somebody Poor:/ And Mercy no more could be,/ If all were as happy as we;/ And mutual fear brings peace;/ Till the selfish loves increase./ Then Cruelty knits a snare,/ And spreads his baits with care./ He sits down with holy fears,/ And waters the ground with tears:/ Then Humility takes its root/ Underneath his foot./ Soon spreads the dismal shade/ Of Mystery over his head;/ And the Catterpiller and Fly,/ Feed on the Mystery./ And it bears the fruit of Deceit,/ Ruddy and sweet*

to eat;/ And the Raven his nest has made/ In its thickest shade./ The Gods of the earth and sea,/ Sought thro' Nature to find this Tree/ But their search was all in vain:/ There grows one in the Human Brain".

[154] Lincoln, A[ndrew] W. J: B.I.B., Vol. 2; pg. 195.

[155] V. nota IV.283.

[156] Es importante recordar que Blake siempre compuso sus obras desde una perspectiva global, confiando en el que lector/contemplador conocería sus distintos trabajos e intentaría establecer conexiones entre ellos. A este respecto, parece probable que en esta reimpresión, realizada apenas dos años antes de su muerte en su carácterístico estilo tonal tardío, quisiera enfatizar la "premonición urizénica" de un poema escrito casi treinta años antes; lo que al menos en mi caso, cuando tuve la ocasión de estudiar el original en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, consiguió plenamente, pues no tuve duda alguna de que estaba contemplando la figura de Urizen atrapado en su propia red.

[157] Glen, 1983; pg. 201.

[158] *Four Zoas*, Noche VIIa, 78, 5-8; Erdman, 353: "*Struck thro the rock the root of Mystery accursed shooting up/ Branches into the heaven of Los they pipe formd bending down/ Take root again whereever they touch again branching forth/ In intricate labyrinths oerspreading*".

[159] V. nota I.45.

[160] *Songs*, *Experience*, "*The Tyger*", 8 y 13-15, Erdman, 25: "*What the hand, dare sieze the fire?/ (...)/ What the hammer? what the chain,/ In what furnace was thy brain?/ What the anvil?...*".

[161] Bloom, Harold: *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés*, Barral Editores, Barcelona, 1974; pg. 52.

[162] *Songs*, *Experience*, "*The Tyger*", 1-4 y 17-24; Erdman, 24: "*Tyger Tyger, burning bright,/ In the forests of the night; / What immortal hand or eye,/ Could frame thy fearful symmetry?/ When the stars threw down their spears / And water'd heaven with their tears:/ Did he smile his work to see?/ Did he who made the Lamb make thee?/ Tyger Tyger burning bright,/ In the forests of the night: / What immortal hand or eye,/ Dare frame thy fearful symmetry?*"

[163] Baine, Rodney M.: *The Scattered Portions. William´s Blake Biological Symbolism.*, University of Georgia, Athens, 1986; pg. 19.

[164] Lincoln, A[ndrew] W. J.: B.I.B., Vol. 2; pg. 188.

[165] *Europe*, 10, 18; Erdman, 63: "*and man fled from its face and hid/ In forests of night; ...*".

[166] *Four Zoas*, Noche V, 64, 25-27; Erdman, 344: "*(...) I hid myself in black clouds of my wrath/ I calld the stars around my feet in the night of councils dark/ The stars threw down their spears...*".

[167] Schorer, 1959; pg. 214.

[168] Paley, Morton D.: *Energy and the Imagination*, Clarendon Press, Oxford, 1970; pg. 59.

[169] Ver más adelante, sobre esta cuestión, el Apartado VII.1.2.

[170] Schorer, 1959; pg. 214.

[171] *Songs*, *Experience*, "*Introduction*", 1-2; Erdman, 18: "*Hear the voice of the Bard!/ Who Present, Past, & Future sees*".

[172] *Songs*, *Experience*, "*Earths's Answer*", 10-11; Erdman, 18: "*I hear the Father of the ancient men/ Selfish father of men*".

[173] "*The True Trial of Understanding*", reproducido (pgs. 304-313) en *Chapbooks of the Eighteenth Century*, edición facsímil con introducción y notas de John Ashton, reimpresión s/f por Skoob Books, Londres, de la 1ª edición de Chatto & Windus, Londres, 1882; pg. 309.

[174] Íbid.; pg. 310.

[175] Íbid.; pg. 310: "Until their very hearts did ache." "(...) A. Three Fiddlers in Thames Street who played up a bridegroom in the Morning, who gave them nothing to drink."

[176] *Jerusalem*, 84, 1-6; Erdman, 243: "*Highgates heights & Hampsteads, to Poplar Hackney & Bow:/ To Islington & Paddington & the Brook of Albions River/ We builded Jerusalem as a City & a Temple; from Lambeth/ We began our Foundations; lovely Lambeth! O lovely Hills/ Of Camberwell, we shall behold you no more in glory & pride/ For Jerusalem lies in ruins & the Furnaces of Los are builded there*".

[177] *Jerusalem*, 84, 11-12; Erdman, 243: "*I see London blind & age-bent begging thro the Streets/ Of Babylon, led by a child. his tears run down his beard*".

[178] *Jerusalem*, 77; Erdman, 231:
"*Devils are I give you the end of a golden string,*
False Religions Only wind it into a ball:
Saul Saul It will lead you in at Heavens gate,
Why persecutest thou me.Built in Jerusalems wall."

Mantengo deliberadamente en este caso, siguiendo la edición de Erdman, la presentación aproximada de los versos en el original, a fin de mostrar la complejidad de la disposición visual del texto en muchas de las láminas de Blake. Como cabe apreciar, el pasaje se halla dispuesto en dos columnas verticales, la segunda de las cuales corresponde al fragmento citado, mientras que en la primera se lee: "Los demonios son/ las falsas religiones./ Saúl, Saúl / ¿por qué me persigues?".

[179] *Milton*, Prefacio, 13-16; Erdman, 95: v. supra, en nuestras Conclusiones, nota VII.444.

[180] *Marriage*, 10; Erdman, 38: "*Improvement makes strait roads, but the crooked roads without Improvement, are roads of Genius.*"

VII. LA VISIÓN IMAGINATIVA: EL MITO INCESANTE

VII.1. El MENSAJE PROFÉTICO DE BLAKE Y SUS DESTINATARIOS

Según afirmábamos en la Introducción de esta Tesis, uno de los hilos conductores de nuestra interpretación de la obra de Blake consistía en el intento de responder a lo que se ha llamado el "problema de la audiencia", sintetizado por David Punter apuntando la aparente incompatibilidad entre sus "creencias violentamente radicales" y el empleo de "un lenguaje y unas formas tan intrincadas que sólo podían proporcionarle una mínima audiencia"[1]. Una respuesta comprehensiva a esta cuestión exige la integración de cuestiones teóricas ya tratadas -tales como el posicionamiento de Blake en favor de la noción popular de profecía, su identificación de la actividad profética con el Intelecto Imaginativo y su reelaboración ideológica y estética de estas nociones mediante la "humanización de lo sublime"- con el análisis concreto de las formas expresivas que Blake desarrolló en sus profecías, por lo que será argumentada en las Conclusiones finales de esta Tesis. No obstante, apuntábamos, el planteamiento del "problema de la audiencia" descansa sobre ciertos supuestos acerca de la obra de Blake que distorsionan de manera notable su comprensión, dos de los cuales estamos ya en condiciones de abordar: en primer lugar, la idea de que el formato de Libro Iluminado elegido para desarrollar su obra poética implicaba necesaria y conscientemente por parte del autor la restricción de su mensaje a una minoría cultivada; en segundo, la contraposición apriorística entre el Blake más o menos "claro" y radical de sus primeras obras y el creador de sus profecías finales, entregado a un hermetismo simbólico alejado de toda preocupación mundana.

En el Apartado III.1 señalamos ya la dudosa fiabilidad de los testimonios sobre los que descansan en parte estos supuestos, y confío en que el trabajo desarrollado en los capítulos precedentes, al exponer, por un lado, las malinterpretaciones y el escaso apego a los textos sobre los que se han basado tópicos tales como la adscripción incondicional de Blake al druidismo mitográfico o sus supuestos misticismo y trascendentalismo, y por otro las continuas referencias existentes en sus "profecías" a la problemática ideológica y social de su tiempo, hayan permitido corroborar nuestras afirmaciones. De manera más específica, considero que el estudio efectuado en el Capítulo VI acerca de

las obras tempranas de Blake permite refutar sin ambages la extendida idea de que dicho período de su producción estuvo dominado por una voluntad de sencillez que sólo se iría tornando "intrincada" a raíz de la elaboración de los libros proféticos. Desde *An Island in the Moon* y *Tiriel*, como hemos visto, la introducción decidida de la oposición dialéctica y la técnica perspectivista dotó a sus obras de un provocativo y sugerente subtexto, cuyo objeto fundamental, según quedaría de manifiesto en el *Marriage*, era instar al lector y contemplador de su obra a releer con ojos nuevos la historia de la humanidad elaborada por la Angélica Alianza y desvelar sus falacias. Las *Songs* constituyen tanto el logro culminante de este proceso como un decisivo paso adelante, por la conclusión implícita en poemas como "*The Human Abstract*" de que el logro de un hombre nuevo y la recuperación del Intelecto imaginativo no se alcanzaría simplemente mediante la crítica demitologizadora de la ideología dominante, sino que era preciso asimismo elaborar una nueva visión alternativa cuya consecución poética exigiría el desarrollo de formas imaginativas más ambiciosas y radicales que las empleadas por el autor hasta ese momento. Tal vez sea este el momento propicio, por tanto, antes de iniciar nuestro estudio del ciclo profético de Lambeth, para precisar los fundamentos estilísticos sobre los que se asentó el desarrollo orgánico de la obra blakeana, mediante un somero análisis del deliberado equilibrio existente a lo largo de su producción entre la referencia a las diversas tradiciones literarias de su tiempo, tanto cultas como populares, y la "*corrosión*" transgresora de sus cánones; un equilibrio encaminado a la búsqueda de una audiencia lo más amplia posible y tal vez no siempre conseguido, pero cuyo evidente propósito, como ya señalara en su revisión de la obra blakeana Marilyn Butler (v. notas III.24-26), fue siempre abrir vías de comunicación con el público y mostrar "la vida del escritor individual participando en la historia de los británicos y de la humanidad". Ello nos permitirá establecer sobre bases firmes el influjo decisivo que el análisis de las interrelaciones dialécticas entre Inocencia y Experiencia, efectuado en las *Songs*, tuvo en la gestación de elementos característicos de su obra tardía tales como la noción simbólica de los diferentes estados del ser –Ulro, Generación, Beulah y Edén/Eternidad- y clarificar la adscripción de la cuádruple visión imaginativa tanto a Edén como a Eternidad. Pues esta última cuestión, tratada a menudo con excesiva ligereza, cuando no obviada, constituye un elemento imprescindible para la adecuada comprensión de esa singularmente atareada, laboriosa y vital Eternidad, siempre en proceso de renovación y surcada por los deseos y creaciones de cada pequeño e infinito "*minute particular*", que Blake ejemplificará en *Milton* y *Jerusalem*.

VII.1.1. Tradición, transgresión y audiencia.

Uno de los tópicos más extendidos acerca de la obra de Blake es la de que sus libros "eran demasiado caros para la mayoría de sus lectores potenciales"[2], circunstancia que vendría a apuntalar la hipótesis de que el autor nunca pretendió realmente dirigirse a un público popular. Esta afirmación carece de fundamento, especialmente en lo referido a su primera etapa, cuyas obras, impresas entre 1789 y 1795, fueron puestas a la venta a precios equiparables con los de los libros poéticos más populares de la época, e incomparablemente más reducidos que los de otras colecciones de grabados dotadas de similar calidad técnica. Para constatar este hecho podemos tomar como base los precios establecidos por Blake en su Prospecto "*To the Public*" de 1793, donde, con motivo de la exhibición de algunos de sus libros en la tienda de Joseph Johnson, comenzaba por enfatizar que los objetivos fundamentales de su nueva técnica de grabado en color no eran otros que lograr una absoluta autonomía creativa sobre su trabajo y poder al tiempo ofrecérselo al público a un precio moderado: "*Los trabajos del Artista, el Poeta o el Músico han sufrido proverbialmente de pobreza y oscuridad, y ello no por culpa del Público, sino debido a la falta de medios para difundir dichas obras tal y como fueron concebidas por el Hombre de Genio. Ni siquiera Milton y Shakespeare pudieron publicar sus propias obras. Esta dificultad ha sido obviada por el Autor de estos trabajos ahora presentados al Público, quien ha inventado un método capaz de imprimir tanto la letra impresa como el grabado en un estilo más ornamental, uniforme y grandioso, que cualquier otro antes descubierto, y que además reduce los costos de producción amenos de una cuarta parte*"[3]. A continuación, Blake ofrecía una lista de de 10 trabajos, algunos de ellos perdidos, entre los que destacaremos los que el mismo denomina aquí "*Libros Iluminados*":

"*3. America, a Prophecy, en Impresión Iluminada ('Illuminated Printing'). Folio, con 18 estampas: precio, 10 chelines, 6 décimos.*

4. Visions of the Daughters of Albion, en Impresión Iluminada. Folio, con 8 estampas, precio 7 chelines, 6 décimos.

5. The Book of Thel, Poema en Impresión Iluminada, Cuarto, con seis estampas, precio 3 chelines.

6. The Marriage of Heaven and Hell, en Impresión Iluminada. Cuarto, con catorce estampas, precio 7 chelines, 6 décimos.

7. Songs of Innocence, en Impresión Iluminada. Octavo, con 25 estampas, precio 5 chelines.

8. Songs of Experience, en Impresión Iluminada. Octavo, con 25 estampas, precio 5 chelines."[4]

Como puede apreciarse, los precios de Blake están ajustados en función del tamaño del libro, a lo cual cabe añadir que, según se aclara al final del Prospecto, todos los Libros Iluminados aquí ofrecidos "*están impresos en color, y sobre el más bello papel entretejido que ha sido posible obtener*"[5], lo que implica que las primeras ediciones monocromas de sus trabajos debieron venderse por sumas aún menores. Pues bien, como ha señalado Marilyn Butler, tanto las intenciones expresadas por Blake en "*To the Public*" como los precios solicitados por sus trabajos en absoluto manifiestan pretensión elitista alguna, sino que, por el contrario, muestran "el propósito de introducir el gran arte en las casas del pueblo ordinario": "el abanico de precios, desde los 3 chelines por *Thel* a los 10 chelines, 6 décimos –un total equivalente a 53 peniques- por el gran folio *America*, resulta extraordinariamente barato comparado con los precios de los libros de la época, en torno a los 6 chelines, y que ascenderían en los años siguientes a unos 10 chelines"[6]. La justicia de las afirmaciones de Butler resulta manifiesta si comparamos los cinco chelines solicitados por las ediciones independientes de las *Songs* –cuya primera edición conjunta, en 1794, se anunciaría al precio de diez chelines-, con los precios de aquellos libros de poemas más reconocidamente "populares" de la época. La publicación, por ejemplo, de los *Poems* de William Cowper por Joseph Johnson en octavo y a tres chelines causó sensación debido a lo reducido de su precio[7], y se consideró casi una edición filantrópica destinada a aliviar la penuria económica de este poeta enfermo y atormentado; en tanto que, como apostilla Viscomi refutando asimismo la tesis acerca de los elevados precios de la obra de Blake, las *Lyrical Ballads* de Coleridge y Wordsworth, tan elogiadas por su empeño en introducir, siguiendo el modelo de Cowper, el lenguaje y los motivos populares en la lírica inglesa, "costaban en su edición de 1798 cinco chelines, igual que *Innocence*, y en su edición en dos volúmenes de 1800 diez chelines, lo mismo que las *Songs*"[8] –publicadas, cabe recordar, siete años antes-. Incluso si nos remitimos a obras concebidas expresamente para el debate político y que obtuvieron enorme difusión, cabe observar que la edición de *Thel* anunciada en el Prospecto costaba lo mismo que la primera edición (1790) de las *Reflections* de Burke, que vendió unos treinta mil ejemplares, mientras que

la Primera Parte de los *Rights of Man* de Paine –obra que, como ya señalamos, sólo gracias a la financión y difusión desinteresada por la London Corresponding Society pudo más adelante publicarse en una edición económica de seis peniques por cada Parte- apareció asimismo originalmente al precio de tres chelines[9].

A la luz de estas comparaciones, no podemos por menos de sorprendernos de los precios ofrecidos por Blake en unos libros que, pese al optimismo expresado por el autor acerca de que su método "*reducía a un cuarto los costos de producción*", exigían una ardua labor de ejecución y elaboración, y evidentemente no podían reproducirse en tiradas semejantes a las de la tipografía tradicional. En su intento de reducir esos costos –que no el tiempo de trabajo-, la mayor parte de las obras impresas por Blake hasta 1793 estaban impresas recto/verso en ambos lados de cada página y coloreadas posteriomente a mano, lo que, como pude constatar al estudiar en el Fitzwilliam Museum el ejemplar H de *The Marriage of Heaven and Hell* –uno de los pocos que conservan aún hoy su encuadernación original- confería al conjunto una anonadante densidad cromática y textual. A partir de 1794, debido al desarrollo de su nueva técnica de grabado en color mediante pigmentación sobre la plancha de cobre, Blake comenzó a imprimir preferentemente sólo un lado de la lámina, mas, pese al mayor costo de los materiales y a que el escaso éxito de su obra lo obligó en 1796 a dejar prácticamente de producir nuevas ediciones y vender sólo de su *stock* –agotado hacia 1806 tras haber vendido apenas unos 120 ejemplares-, sus precios se mantuvieron durante todo este tiempo en una tónica similar[10]. Resulta patente, pues, que durante toda la década de 1790 Blake elaboró su obra con el propósito de llegar a un público lo más amplio posible, y para ello, desde la misma redacción de *Tiriel* (1789; v. nota VI.31), se planteó incluso renunciar en determinadas obras a su propia técnica de grabado en relieve. La muestra más relevante de este hecho es, por supuesto, su intento de intervenir directamente en el debate político mediante la abortada publicación en tipografía tradicional de *The French Revolution* en 1791 (v. nota II.134), pero la impresión en grabado tradicional *intaglio* de los dos libros finales del ciclo profético de Lambeth, *The Book of Los* y *The Book of Ahania*, así como las diversas posibilidades de publicación que parece haber contemplado para *The Four Zoas*, cuyo manuscrito presenta tipos de letra apropiados a diferentes procedimientos de impresión (v. supra notas VII.112-114), revelan que el autor, pese a su

cada vez mayor aislamiento, mantuvo al menos hasta los últimos años de la década de 1790 la esperanza de acceder al reconocimiento público.

Por lo que respecta a su temática, el análisis realizado en el capítulo anterior acerca de sus obras tempranas creo que deja patente sin lugar a dudas que Blake buscó en todo momento la "complicidad" con el lector mediante su continua referencia a textos de gran popularidad de su tiempo, ya fueran las colecciones de poemas didácticos moralizantes o las baladas populares. Como señalábamos en relación con *Poetical Sketches*, es innegable que Blake poseía un profundo conocimiento de la poesía culta, y ello incluía, desde luego, las traducciones de Homero y Dante y las obras de Spenser y Milton, pero también, aspecto que se ha destacado menos, a Chaucer y Shakespeare, a quienes, no lo olvidemos, sitúa junto a Milton – *"Milton & Shakspear & Chaucer"*- como precursores de la Visión imaginativa en la lámina 98 de *Jerusalem*, reconociendo quizá en ambos autores la proliferación de símbolos tan "eternos" como los de Milton o Dante, pero más humanos por su cercanía al folclore y la sensibilidad populares. En su fascinante estudio sobre Chaucer en *A Descriptive Catalogue* -ilustrativo de su propio grabado *Sir Jeffery Chaucer and the nine and twenty Pilgrims on their journey to Canterbury* (**Butlin**, 653)-, Blake considera a este autor "*el gran observador poético de los hombres*", y destaca que sus caracteres "*viven era tras era, pues todo tiempo es un peregrinaje a Canterbury*"[11] y "*componen todas las eras y naciones*", al describir con minuciosa precisión "*las fisonomías o contornos de la vida humana universal, más allá de la cual la Naturaleza no llega*"[12]. Todos estos rasgos, evidentemente, están realzados por Blake para enfatizar la afinidad de sus concepciones personales –"*sin el hombre, la naturaleza es estéril*"- con las de Chaucer, al que confiere asimismo una "sublimidad" muy cercana a su propia humanización de lo sublime en un singular pasaje donde, a fin de ejemplificar las malinterpretaciones que la crítica tradicionalista había realizado de Chaucer, vincula significativamente su obra con la de Shakespeare: "*A modo de ilustración, pondré como ejemplo las Brujas de Shakespeare en Macbeth. Quienes las visten para la escena las consideran horribles ancianas, y no, según pretendía Shakespeare, diosas del Destino. Esto muestra de qué manera Chaucer ha sido malinterpretado en su sublime obra. Las hadas de Shakespeare son también las rectoras del mundo vegetal, e igualmente lo son las de Chaucer: dejadlas ser así consideradas, y entonces será entendido el poeta, no de otra forma"*[13]. Esta percepción de los vínculos entre la obra de Shakespeare y las creencias y símbolos

populares sobre la fecundidad constituye, de hecho, una constante en Blake, desde la conexión que algunos críticos han establecido entre los lamentos de Thel y el soneto XV del bardo de Avon –"Cuando pienso que todo lo que crece/ apenas si un instante dura en la perfección"[14]- a las alusiones constantes a motivos shakesperianos en las *Songs*, especialmente en aquellas primeras canciones compuestas para Experiencia cuyo propósito, según mostramos, era reflejar las limitaciones del estado de Inocencia, incapaz de asumir la transitoriedad implícita en el deseo sexual. Así, las ambiguas imágenes de la rosa devorada por el gusano de "*The Sick Rose*" remiten inequívocamente al recurrente empleo de esta simbología en los sonetos shakesperianos[15], mientras que, por ejemplo, J. E. Grant ha encontrado referencias a King Lear en "*The Fly*", y W. J. Keith cree ver el eco de unas palabras de Macbeth en "*Ah Sunflower*"[16].

Todo ello confirma, como apuntábamos en el Apartado V.3.2 (v. en particular notas V.253-65), que la percepción blakeana de la sublimidad de Shakespeare radicaba en criterios absolutamente opuestos a los del Dr. Johnson, pues si éste criticaba a aquél su ocasional exuberancia descriptiva, lo que Blake parece reprocharle es, por el contrario, que la espontánea y humana vitalidad de los escritos shakesperianos sea atemperada en sus sonetos por una desesperanza acerca de la mutabilidad de la existencia que, a ojos de Blake, constituía una recaída en el dualismo hombre/naturaleza conducente, cual señalará en *Milton* mediante una cita explícita de *A Midsummer Night's Dream* (*El sueño de una noche de San Juan*), a "*crear forma y belleza en torno a las oscuras regiones de la tristeza/ dando a la etérea nada un nombre y un habitáculo*"[17]. Parece indudable, en cualquier caso, que su admiración por Chaucer y Shakespeare descansa fundamentalmente en su convicción de que ambos supieron enlazar directamente con el Genio Poético latente en la sensibilidad popular, cuyas formas fundamentales de expresión serían las tradiciones y baladas folclóricas. A este respecto, en el Apartado V.1.1 señalábamos ya, al hilo de nuestro análisis sobre la reelaboración por Blake de las religiones primitivas, que uno de los elementos más desatendidos por la crítica blakeana ha sido la continua referencia en su obra a elementos extraídos de las leyendas y creencias populares, hasta el punto de que, como señalara la eminente folclorista Katherine Briggs en *The Fairies in English Tradition and Literature*, en lo relativo a la literatura inglesa del siglo XVIII "poco cabría decir acerca de las figuras feéricas (*fairies*), si no fuera por Blake"[18]. No deja de ser curioso, en este sentido, que los mismos críticos dispuestos a afirmar

incondicionalmente la profunda religiosidad de Blake por sus referencias a la "visión" de ángeles, dejen de lado el hecho de que éste hablara con similar naturalidad acerca de sus visiones de hadas, señalando, por ejemplo, que "*los árboles y prados de Felpham estaban repletos de elfos y hadas*", o describiendo su contemplación de un funeral feérico en su propio jardín: "*Al cabo vi moverse el ancho pétalo de una flor, y bajo él contemplé una procesión de criaturas, del tamaño y color gris verdoso de los saltamontes, que portaban, sobre el pétalo de una rosa, un cuerpo al que enterraron entre cánticos antes de desaparecer de mi vista. Era un funeral de hadas.*"[19]. Lo verdaderamente indicativo de su interés no radica, de cualquier forma, en estas dudosas anécdotas transmitidas por admiradores crédulos, sino en el hecho de que las figuras de hadas, trasgos y otros personajes legendarios constituyen una presencia permanente a lo largo de toda la obra de Blake, hasta el punto de que, para desconcierto de muchos sesudos intérpretes, en el Prefacio de ***Jerusalem*** el autor no dudara en afirmar que "*presento una vez más al Público mis formas Gigantes, habiendo recibido mis anteriores Gigantes y Hadas la más alta recompensa posible*"[20]. Pese a ello, quizá por la dificultad de integrar esta temática en el contexto de la obra blakeana, la tendencia general de la crítica –con notables excepciones como John Adlard[21]- ha sido insertarla en contextos más generales y relacionar su aparición con fuerzas elementales de la naturaleza que, de acuerdo con la visión trascendentalista, representarían el rechazo de Blake al mundo material y la engañosa sexualidad femenina. La propia Briggs, pese a percibir con agudeza que en algunos poemas de Blake "las hadas parecen simbolizar los impulsos eróticos naturales, en tanto que los ángeles representan las restricciones de la moralidad"[22], malinterpreta por completo sus intenciones al afirmar que "el consejo constante de Blake es atrapar y enjaular a las hadas, lo que parece representar para él el dominio sobre la mujer"[23]. En apoyo de esta tesis cita, de hecho, dos pasajes de la obra blakeana cuyo significado es por completo opuesto al que ella propone: el Prefacio de ***Europe***, que tendremos ocasión de examinar más adelante, donde un trasgo[24] revela al autor los placeres de la sexualidad y los errores del dualismo; y la alusión incluida por Blake en un Lema (*motto*) previsto para las ***Songs*** e incluido en el ***Notebook***:

"*Los Buenos son atraídos por las percepciones de los Hombres*
y no piensan por sí mismos
hasta que la Experiencia los enseña a atrapar

y enjaular a las Hadas y Elfos."

La interpretación de este poema por Briggs se sustenta sobre su consideración de que Blake concibe la "captura" de las Hadas y Elfos como un acto positivo, un primer paso hacia el desarrollo del pensamiento propio. Lo que el autor pretende es, sin embargo, todo lo contrario, pues lo que aquí se nos muestra es la degradación de Experiencia en Ulro, es decir, la aceptación de la moral tradicional en lugar de la sexualidad natural representada por las Hadas; y ello se hace patente en la segunda parte del Lema, donde dicho "enjaulamiento" se vincula expresamente con la aparición de la hipocresía moral:

"*Y entonces el Bribón comienza a conspirar,*
y el hipócrita a aullar,
y todos sus buenos amigos revelan sus fines egoístas,
y el Águila se distingue del Búho."[25]

Los argumentos aducidos por Briggs, que al cabo no es una especialista en Blake, contituyen un reflejo de los empleados por aquellos críticos que, como Raine, Damon o más recientemente Mark Anderson –cuyo artículo "*Why Is That Fairy in Europe?*"[26] ofrece una visión igualmente negativa del citado Prefacio-, tienden sistemáticamente a interpretar cualquier alusión por Blake a los símbolos de la naturaleza, ya se encuentren en la temprana *Thel* o en *Jerusalem*, como muestras inequívocas de rechazo a la corruptibilidad del mundo e invocaciones a la búsqueda de una etérea espiritualidad. Desde un punto de vista completamente diferente, la adopción deliberada por Blake de modelos folclóricos ha sido considerada por Jon Mee como una "apelación al espíritu transgresor de la tradición popular"[27], y enmarcada en el contexto de la polémica acerca del origen de la poesía popular suscitada por Joseph Ritson en *A Select Collection of English Songs* (antología en tres volúmenes editada por Joseph Johnson en 1783, que, según ya señalamos, incluía algunas estampas grabadas por Blake sobre dibujos de Stothard), cuyo Prefacio polemizaba implícitamente con las tesis expuestas por el obispo Thomas Percy en sus *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) -libro poseído asimismo por Blake, que dedicó un ejemplar a la esposa de John Linnell[28]-. A diferencia de Percy, que consideraba las baladas populares como formas degradadas de modelos trovadorescos y las ofrecía al público reelaboradas en versiones

cultas, "Ritson creía que las baladas modernas constituían el fruto de una tradición popular, no la corrupción de un original aristocrático (...), presentaba su colección como parte de una perdurable tradición popular, cuyas baladas y folclore encerraban una cultura alternativa y una visión propia de la historia (...) y se complacía en el hecho de que las canciones y baladas recopiladas fueran <extremadamente incorrectas> y se permitieran <absolutas licencias métricas>"[29]. Desde luego, tanto la consideración por Blake de que la "*sublimidad*" de la Biblia y otros textos sagrados radicaba en su origen popular, como las deliberadas irregularidades formales adoptadas por el autor ya desde *Poetical Sketches* –publicado el mismo año que *A Select Collection*- parecen corroborar la opinión de Mee, pues todo ello coincide con las tesis de Ritson acerca de que los autores de estas baladas, cuando menos en Inglaterra, fueron "las clases más bajas de sus habitantes"[30], y que, en consecuencia, los textos poseían imperfecciones métricas y licencias léxicas y temáticas –especialmente relacionadas con la sexualidad-, que debían ser conservadas y presentadas "con todas sus imperfecciones"[31]. Sin embargo, aun cuando Blake coincidía con Ritson en la potencialidad inherente a la poesía popular para renovar el arte de su tiempo desde una perspectiva democrática, lo cierto es que su aproximación a esas formas populares fue desde el primer momento idiosincrática y compleja, y sus alusiones a los motivos populares en las *Songs*, ya fueran las baladas populares, las "*glee songs*" o los "*chapbooks*" (v. notas VI.133-34 y 173-75), se hallan inmersas en el mismo juego de perspectivismos empleado para desmontar las pretensiones moralizantes de las colecciones didácticas de Watts o Wollstonecraft.

El empleo reiterativo por Blake de elementos folclóricos debe ponerse en conexión, por tanto, con su convencimiento de que tanto en las leyendas tradicionales como en las formas literarias populares subyacen aquellas mismas visiones originales del Genio Poético que cabe encontrar en los pasajes no degradados de la *Biblia*, en autores como Chaucer y Shakespeare e incluso, de manera en muchos aspectos inconsciente, en Dante y Milton, y su uso está sometido a las mismas matizaciones que el resto de sus símbolos, de acuerdo con su propósito de subvertir todos aquellos cánones y preceptos que, tanto en el ámbito de la lírica culta como en la popular, habían sepultado ese Genio Poético bajo la quincalla de la moral tradicional. El empleo poético de hadas y elfos, parece decirnos el autor, resulta positivo en cuanto representación imaginativa de la sexualidad y la energía vital; sin embargo, al igual que tantos otros elementos originalmente poéticos de las creencias populares, se tornan negativos cuando devienen

objeto de escapismo y deificación, pues ello, se nos señalará en *The Four Zoas*, implica que las "*hadas de Albión*", originariamente emanaciones de Urthona/Los "*en los días y noches de incesante gozo (…)/ en Edén, en los Nervios auriculares de la vida Humana/ que es la Tierra de Edén*", degeneren hasta convertirse en "*los Dioses de los paganos*"[32]. Un proceso que, como ya advirtiera el poeta en el *Marriage* y reiteraría en *Jerusalem* al acusar a Bacon, Newton y Locke de adorar "*al Dios de los Paganos*", constituye el primer paso hacia la gestación del Dios trascendente y absoluto, la minimización del hombre y el olvido de que "*todas las deidades habitan en el pecho humano*".

A medida que desarrollaba su trabajo, en cualquier caso, Blake parece haber sido cada vez más consciente de que, si pretendía "*despertar a los jóvenes de la Nueva Era*", debía elaborar una obra única que integrara los diferentes aspectos de su Visión, y fuera así capaz de ejercer sobre la mentalidad colectiva un influjo semejante al ejercido en sus respectivas épocas por Homero, Dante o Milton. Muestra evidente de ello es la carta escrita desde Felpham a su mecenas Thomas Butts en abril de 1803, donde anunciaba su inminente regreso a Londres y su reciente finalización de lo que la crítica considera mayoritariamente el manuscrito de *The Four Zoas*: "*En estos tres años he escrito un inmenso número de versos sobre un Gran Tema, similar a la Ilíada de Homero o el Paraíso Perdido de Milton, de Personajes y Escritura completamente innovadores (…). He escrito este poema al Dictado, escribiendo doce, y a a veces veinte o treinta versos, sin Premeditación e incluso contra mi voluntad. El tiempo que he tardado en escribirlo me ha parecido pues inexistente. Un inmenso Poema, que parece la obra de una larga vida, producido en su totalidad sin Trabajo o Estudio*"[33]. La mera comparación de estas afirmaciones con las circunstancias reales de la composición del "*inmenso poema*" permite calibrar el sumo cuidado que debe tenerse a la hora de de tomar al pie de la letra las afirmaciones blakeanas acerca del carácter "inspirado" de sus visiones y obras; pues lo cierto es que el autor parece haber iniciado la redacción de *The Four Zoas* hacia 1795, que el manuscrito está absolutamente repleto de correcciones y rectificaciones –desde el propio título a la reescritura de las tres últimas Noches (v. Apartado VII.3.1)-, y que, apenas un año después de su carta a Butts, Blake decidió rectificar de raíz esa "*organización radicalmente nueva*" y emprendió la redacción paralela de *Milton* y *Jerusalem* –obras ambas que portan la fecha de 1804 en su Portada, aunque fueran terminadas muchos años después-, donde recogió numerosos pasajes del manuscrito precedente en el marco de una estructuración poética completamente diferente. Tal cúmulo

de reelaboraciones resulta, a todas luces, muy difícil de conciliar con la afirmación del autor de que el texto fue escrito "*al dictado*" –frase cuya interpretación ha dado pie a interpretaciones tan contrapuestas como la de que Blake reconoce aquí explicitamente el carácter de su obra como un mensaje "revelado" o, por el contrario, la reivindicación de su carácter de pionero de la escritura automática surrealista-. A no ser, claro está, que consideremos que las incesantes correciones y rectificaciones realizadas en el transcurso de ocho años fueron fruto de nuevas Revelaciones o producto de sucesivas reescrituras automáticas, y extendamos esta hipótesis a la reordenación radical de dichos "dictados" en los dos poemas proféticos posteriores, el último de los cuales, ***Jerusalem***, escrito, grabado y revisado durante veinte años -sin que ello impidiera a Blake ofrecer dos versiones alternativas de su Capítulo Segundo- ofrece en su Prefacio "*To the Public*" la misma referencia a su composición "dictada"[34]. Ahora bien, si en lugar de dejarnos llevar por la letra de una carta escrita a un piadoso mecenas, analizamos a la luz de su propia obra el "significado" del proceso de creación poética sugerido por Blake en este pasaje, veremos que las aparentes contradicciones entre su invocación a una redacción inspirada y la reelaboración continua de los textos resultan perfectamente conciliables. A fin de cuentas, lo que Blake afirma al establecer que "*el tiempo que he tardado en escribirlo me ha parecido pues inexistente*" no es sino la formulación prosaica de lo que en el propio ***Milton*** se nos dice acerca de la esencia de la Visión Imaginativa, donde "*en tal período/ menor que un momento: la pulsación de una arteria*", se "*lleva a cabo el trabajo del Poeta; y todos los grandes Eventos del Tiempo se despliegan y son concebidos…*" (v. nota V.157); en tanto que el trabajo incesante a lo largo de los años "terrenales" sobre las líneas o versos ("*lines*") proporcionados por el dictado del Genio Poético nos remite una vez más a su concepción humanista de la sublimidad, donde la consecución de "*un ornamento sublime que no oscurezca las líneas de la belleza*" implica la elaboración cuidadosa de cada "*minute particular*" y su imbricación en el marco general. Pues "*el Arte y la Ciencia no pueden existir sino en los detalles minuciosamente organizados*", y sólo si "*se trabajan bien los detalles diminutos*" y se presta atención a las experiencias individuales, "*aquellos que viven en la miseria no permanecerán mucho en ella*"[35].

La paulatina adopción por Blake en sus obras finales de lo que se ha llamado el "modelo épico", por tanto, semeja responder, como acertadamente señalara Northrop Frye, a su convicción de de que sólo así sería posible alcanzar y transmitir a sus lectores "lo que Dante parece haber entendido por

'anagogía', o cuarto nivel de interpretación: el impacto final de la obra de arte en sí misma, lo cual incluye no sólo el significado superficial, sino todos los significados subordinados que pueden deducirse de ella"[36]. Ahora bien: dadas las concepciones antitéticas de Blake respecto a las supuestos estéticos e ideológicos de la *Divina Comedia* o el *Paraíso Perdido* (v. Apartado VII.4), esa "adopción", como no cabía por menos de esperar, se convertirá inevitablemente en una "transgresión", hasta el punto de que el resultado final será en muchos aspectos una decidida antiepopeya. Lo que interesa destacar aquí, en cualquier caso, es que la complejidad estructural de las profecías finales no supuso bajo ningún concepto una renuncia por Blake a su intención social, sino que, por el contrario, profundizó en ella mediante una doble estrategia: por un lado, la introducción de un número creciente de referencias a diversos aspectos de las creencias populares británicas, desde el empleo de elementos estrictamente folclóricos -cual la conversión en *Milton* del "*tomillo silvestre*" ("*Wild Thyme*") en vehículo profético de Los- a la reinterpretación y crítica de las diferentes tradiciones míticas desarrolladas en suelo inglés, ya fueren el druidismo, la épica anglosajona de origen escandinavo o el ciclo artúrico, amén, claro está, del cristianismo popular; por otro, según constatamos en el Cap. III, su "ampliación de campo" en el análisis de la miseria social mediante el desvelamiento de las nuevas formas de opresión generadas por el capitalismo industrial. Una doble vía de aproximación a la realidad inglesa cuya gestación, acompañada por la denuncia del "*Imperio Universal*", incluida en las revisiones tardías de *The Four Zoas* y culminada en *Jerusalem*, tiene como claro objetivo su inserción en el contexto de la expansión bélica del colonialismo, pues "*la sangre humana*", en todo tiempo y todo lugar, "*es la vida y el gozoso alimento del Guerrero*"[37].

La intención social de la poesía blakeana, de cualquier forma, tuvo siempre un objetivo más ambicioso que la mera descripción e interpretación de acontecimientos históricos: mostrar las falacias subyacentes a los diversos discursos historiográficos, y revelar imaginativamente que la verdadera liberación sólo resultaría posible mediante la subversión de las concepciones mecanicistas y teocéntricas que habían convertido los hornos de Los en "*dark satanic mills*", trocado el amor en agresión y establecido la guerra como fundamento del orden social. Tal empeño, si Blake quería ser honesto consigo mismo, exigía el desarrollo de procedimientos absolutamente innovadores, desde un empleo cada vez más prolijo del perspectivismo a la simultaneidad espaciotemporal de los eventos descritos, resultantes

en la elaboración de una trama cuya apariencia caótica -aun cuando el autor intentara equilibrarla mediante el cuidado de los *minute particulars* y las citadas alusiones históricas y folclóricas- resultaba absolutamente transgresora respecto a la linealidad narrativa predominante tanto en la épica culta como en las baladas populares. No es extraño, por tanto, que una obra semejante, encaminada a "subvertir la inmensa mayoría de las ideas y creencias compartidas en su tiempo, incluso aquellas mantenidas por pensadores supuestamente radicales e ilustrados"[38], y culpable del "pecado" de conceder similar importancia a las fuentes cultas y populares subvirtiendo además los fundamentos de ambas, resultara incomprensible no ya para las clases populares, sino también para todos aquellos educados *gentlemen* que, según sabemos, tuvieron acceso a ella y la desdeñaron unánimemente como fruto de la locura.

A la hora de analizar el "problema de la audiencia" en la última etapa de Blake, por tanto, considero necesario deslindar claramente dos aspectos: por un lado, la subida de precios de sus reimpresiones y nuevas obras a partir de 1810, motivada claramente por el aumento de sus costos y la cada vez mayor marginación del autor, cuyos continuos fracasos le exigían dedicar la mayor parte de su tiempo, en condiciones precarias, al grabado comercial; por otro, la adopción en sus propios Libros Iluminados de unas formas literarias y plásticas cada vez más complejas que, al cabo, no eran sino resultado de su propia coherencia como artista. Basta, a este respecto, como venimos apuntando, leer los poemas contemporáneos recogidos en el *Pickering Manuscript*, el célebre poema inicial de *Milton* o los breves fragmentos de ritmo y métrica populares incluidos en *Jerusalem*, para constatar que el autor mantenía toda su capacidad para componer piezas líricas de extraordinaria belleza. Por tanto, si decidió desarrollarlas o integrarlas en sus grandes profecías finales, a las que dedicó largos años de paciente elaboración y revisión aun siendo consciente de que con casi total seguridad serían ignoradas y apenas podrían proporcionarle beneficios (v. nota VII.321), no pudo ser sino por el convencimiento de que la Visión Imaginativa elaborada en dichas obras –si bien latente ya en los complejos experimentos lingüísticos de *Tiriel*, en las inversiones dialécticas del *Marriage*, en el perspectivismo de las no menos incomprendidas *Songs*, y en la deconstrucción de la retórica e ideología de los discursos dominantes llevada a cabo en el ciclo profético de Lambeth- constituía la más honesta aportación que podía ofrecer a sus contemporáneos en la lucha por la libertad.

VII.1.2. La dialéctica Inocencia/Experiencia, los cuatro estados y la visión imaginativa.

En el marco de esa paulatina *radicalización* de su obra, el reconocimiento implícito por Blake en las *Songs of Experience* de las limitaciones inherentes a la mera rebelión reactiva apuntaba, como mostramos en el capítulo precedente, hacia una visión imaginativa más compleja, en la que el diablo del *Marriage* y el bardo de Experiencia deberían asumir la necesidad de desarrollar una concepción holística e integradora de la psique e historia humanas. Para liberarse de las "*cadenas forjadas por la mente*", en suma, la energía rebelde es imprescindible, pero insuficiente; hace falta efectuar un esfuerzo imaginativo que trascienda dicha oposición en busca de las raíces mismas de la opresión, y para ello será necesario ir más allá de la contraposición entre Inocencia y Experiencia. Mediante su incitación al lector para que realice de manera activa ese esfuerzo y encuentre su propia voz, las *Songs*, en su conjunto, se convierten en participes de la "*threefold vision*", y anuncian el desarrollo posterior de la "*fourfold vision*" propia de Edén/Eternidad. Parece conveniente, en consecuencia, abordar aquí el análisis de los cuatro estados de visión o percepción atravesados por el individuo: Ulro, Generación, Beulah y Edén/Eternidad. Pues, si bien es cierto que sólo a partir de *The Four Zoas* Blake comenzará a usar de forma expresa los conceptos indisociables de Zoas y Estados, la unicidad orgánica de su obra se manifiesta precisamente en el hecho de que las personificaciones más singulares de dichos Zoas y sus Emanaciones –Luvah, Urizen, Los, Enitharmon- se remontan cuando menos a los inicios del ciclo profético de Lambeth, en tanto que la ambigua imaginería que vincula estas figuras multifacéticas con los diversos estados del ser sólo resulta comprensible a la luz de la interrelación dialéctica entre Inocencia y Experiencia ejemplificada en las *Songs*.

De acuerdo con la interpretación más común entre la crítica, dichos estados se corresponderían de forma más o menos rigurosa con los diversos niveles de la visión imaginativa expuestos por Blake en su carta a Butts de noviembre de 1802, donde aparecían sintetizados en una bella estrofa:

"*Ahora una cúadruple visión contemplo*
y una cuádruple visión me es dada.
Es cuádruple en mi supremo gozo,

y triple en la dulce noche de Beulah
y doble en todo momento. Dios nos guarde
de la visión simple y el sueño de Newton."[39]

El problema surge a la hora de relacionar estos "niveles de visión" con los estados del ser apuntados por Blake, pues de hecho sólo su límite inferior, el "*terrible cuarto estado*"[40] de Ulro, de cuyo "*sueño*" despierta Albión en ***Jerusalem*** a la "*Vida Eterna*"[41], aparece definido con cierta claridad. De cualquier manera, la interpretación aún hoy más extendida considera que los restantes estados podrían representarse "jerárquicamente" de izquierda a derecha, según su creciente grado de visión imaginativa, en la siguiente disposicion:

ULRO ⟶ GENERACIÓN ⟶ BEULAH ⟶ EDÉN/ETERNIDAD

De acuerdo a esta interpretación, Ulro, el estado inferior, constituye la percepción materialista de la realidad, el mundo de la procreación y la muerte, la razón y la represión: es el reino de las "*formas irreales de la noche de Ulro (...) sostenido por la mano poderosa de Urizen*"[42], donde la sexualidad, carente de toda connotación placentera, se entiende como mera procreación, y cuyos habitantes viven aterrorizados "*por los terrores de la castidad, que denominan moralidad*"[43]. Ulro supone por tanto la visión de la realidad determinada por el error urizénico -"*Habitas en el error, Albión, en la Tierra de Ulro*"[44]-, el mundo material forjado por la abstracción racional, e incluye tanto las concepciones mecanicistas propias de "*la vision simple de Newton*" como los códigos morales y "*los Reyes y Nobles de la Tierra y todas sus Glorias*"[45]. La "*visión doble*" correspondería a Generación, que, puesto que "*la Naturaleza de Ulro es tal que todo lo que penetra en él deviene sexual, es Creado y Vegetado y Nace*"[46], constituye un resultado de Ulro, y, en opinión sumamente aventurada de Foster Damon, se identifica con el estado anterior a lo largo de toda la obra de Blake excepto en ***Jerusalem*** (y cuando menos, cabría señalar, en la carta a Butts arriba mencionada).

Más problemática, incluso para la visión reduccionista que estamos exponiendo, sería la definición de Beulah, pues, aunque Blake le atribuye en el poema a Butts la "*visión triple*", sus

definiciones de este estado a lo largo de su obra resultan extremadamente ambivalentes. El nombre, que significa casada o desposada, procede de *Isaías* (62, 4), y es el apelativo dado a Palestina cuando vuelve al favor de Dios. Su imagen fue reiteradamente empleada por los autores puritanos y entusiastas, desde John Bunyan, en cuyo *Pilgrim's progress* corresponde al paraíso de los peregrinos en la Tierra, a los "disidentes radicales del siglo XVIII", que, como ha señalado E. P. Thompson, hicieron amplio uso de este "pacífico y fértil paraíso" en el marco de sus expectativas utópicas[47]. En Blake, sin embargo, es un estado que posee connotaciones tanto negativas como positivas. Si bien aparece representada a menudo como un estado de inspiración potencial -"*¡Hijas de Beulah! Musas que inspiran la canción del poeta…*"[48]-, lo que daría pie a Damon a considerarla "el reino del subconciente, la fuente de la inspiración poética y de los sueños" en una definición luego reiterada hasta la saciedad[49], lo cierto es que la descripción más extensa que Blake ofrece de ella, al inicio del Segundo Libro de *Milton*, difiere radicalmente de su propia visión dinámica de la creatividad:

> *"Hay un lugar donde los contrarios son Igualmente Verdad.*
> *Este lugar es llamado Beulah. Es una plácida y Hermosa visión,*
> *donde no pude haber disputas a causa de los que duermen.*
> *(…)*
> *Beulah está para siempre creada alrededor de Eternidad, apareciendo*
> *a los habitantes de Edén como si los rodeara por todos lados.*
> *Sin embargo, Beulah, para quienes alli moran, semeja hallarse abrigada,*
> *de la misma manera que el niño en el seno de su madre permanece abrazado*
> *con los brazos del amor, la piedad y la dulce compasión; pero*
> *para los Hijos de Edén, las estancias lunares de Beulah*
> *resultan un tibio y placentero descanso de la Gran Eternidad."*[50]

Si comparamos esta visión con la ofrecida en la *Biblia* o en Bunyan, el primer elemento significativo que cabe destacar es que Beulah no aparece descrita como un estadio "previo" a Edén/Eternidad, sino más bien de "reposo" para quienes ya han alcanzado dicho estado. Un estado que Blake describe inmediatamente después en la misma lámina, en términos que realzan el carácter divino y

todopoderoso de la "*Gran Humanidad Eterna*", dotándolo de una prolífica y "*furiosa*" inestabilidad –"*en las grandes guerras de Eternidad, en la furia de la Inspiración Poética*" (v. supra nota VII.303)- que, a todas luces, no puede tener su "origen" inmediato en la plácida Beulah. Su situación "jerárquica", asimismo, resulta cuando menos indeterminada, pues, si bien Blake señala la existencia de una fuente que asciende "*desde Golgonooza, a través de Beulah, hasta Edén*"[51], tanto en ***The Four Zoas*** como en el propio ***Milton*** reitera que Ulro se encuentra directamente "*bajo Beulah*"[52], lo que parece indicar que, si bien es posible ascender desde Generación a Edén "atravesando" Beulah –sin que nada nos indique que sea preciso, por así decirlo, detenerse en ella-, el descenso en sentido inverso conduce directamente desde Beulah a los desiertos de Ulro.

De hecho, el único estado con el que Blake identifica Beulah en diversos momentos de su obra es, precisamente, el degradado Ulro, y, lo que resulta aún más significativo, tanto en ***Milton*** como más adelante en ***Jerusalem*** se atribuye a Beulah el origen de la religión establecida, uno de los rasgos más carácterísticos del "error urizénico", supuestamente restringido a Ulro. Así, los "*veintisiete cielos de Beulah en Ulro*"[53] descritos en ***Milton*** son las veintisiete Iglesias Establecidas cuyos horrores, asociados a la "*religión oculta en guerra*" y los "*vacíos newtonianos*", según mostramos ya en una extensa cita en el Cap. V (v. nota V.43), se revelan a Blake en su jardín de Felpham mientras contempla el descenso de Milton, redimido gracias a su abandono de los cielos teocéntricos y su retorno a la causa de la humanidad: *"Del cielo a la tierra se extendía una Nube y Forma humana./ Contemplé a Milton con asombro, y en él vislumbrél las Monstruosas Iglesias de Beulah, los Dioses del oscuro Ulro.*" Y esas mismas iglesias aparecen nuevamente enumeradas en diversas láminas de ***Jerusalem*** en términos donde la búsqueda de la Eterna Humanidad Divina se vincula, como siempre en Blake, con el logro "terrenal" del fin de la opresion y la superación de las abstracciones deshumanizadoras:

> "*(…) Cielos sobre infiernos,*
> *germinando en la santa e hipócrita lujuria, bebiendo los gritos de dolor*
> *de las aullantes víctimas de la Ley, erigiendo cielos veintisiete veces plegados.*
> *Hinchadas y pomposas Formas Generales, repugnantes a la Divina*
> *Humanidad (…)*"[54].

La incapacidad de las interpretaciones arriba mencionadas para dar cuenta de este carácter negativo de Beulah remite, una vez más, a su errónea interpretación de la condena de Blake al materialismo, motivo por el cual, a despecho de sus inequívocas reivindicaciones del cuerpo y los instintos pasionales, insisten en dotar de connotaciones peyorativas a cualquier elemento terrenal mencionado por Blake, y reducen en la práctica los cuatro estados blakeanos a dos: la visión materialista de Ulro/Generación y el beatífico apocalipsis espiritual de Beulah/Eternidad. De igual manera, pese a que Blake reitera continuamente la unidad indisociable de Edén con Eternidad y su posesión conjunta de la "*visión cuádruple*", insisten en separar ambos estados según la definición pionera de Foster Damon -"Edén tiene rasgos de Eternidad, pero se distingue de ésta en que también presenta aspectos de este mundo (…). Su vida social sería imposible en el Éxtasis Místico" (v. nota V.172)-, corroborada, entre otros, por Morton D. Paley, cuya edición facsímil de *Jerusalem* para el Blake Trust asevera que la última lámina del libro (v. LÁM. XXXVIII) "no es desde luego un intento de de representar la Jerusalén celestial, en la cual los tres trabajadores, partes de un ser todavía dividido, no tendrían cabida"[55], y, desde otra perspectiva, por Damrosch, quien juzga la desafiante sexualidad de esa misma imagen como una claudicación por Blake de sus anhelos espirituales, representando "lo mejor que la imaginación caída puede lograr"[56]. Como cabe observar, las tesis apriorísticas de la "teoría trascendentalista" perviven, bajo formas más o menos matizadas, en gran parte de la crítica blakeana; y si Frye, en *Fearful Simmetry*, no dudaba en señalar que Beulah constituye en el simbolismo blakeano "el Paraíso inferior (…), el jardín del Génesis en que los dioses caminan (…), el mundo del amante y el amado: el padre, la madre y el niño"[57], Alexander Gourlay, en su Glosario para el *Cambridge Companion to Blake* (2003), define Beulah como "la mejor versión de la existencia caída", un estado cuya supuesta felicidad apenas si puede atisbarse desde Ulro "por medio de sueños y visiones", en tanto que Generación representa "el ciclo de nacimiento y muerte a través del cual la vida persiste en el mundo caído"[58].

Sin pretender reiterar mis críticas a estas tesis, basta comparar sus afirmaciones con los pasajes de Blake citados en las páginas precedentes para constatar su enorme dificultad para ajustarse a los textos. En lo relativo a Generación, por ejemplo, ninguna de ellas nos explica por qué, si constituye un estado apenas distinguible de Ulro, en el poema a Butts Blake le atribuye "*doble visión*" y afirma disfrutar

de ella "*en todo momento*". A este respecto, la aclaración efectuada por Frye acerca de que la "visión doble" de dicho poema "no es la de Generación, sino la capacidad para ver un mundo no caído a la par que uno caído"[59], amén de resultar un tanto incoherente con su afirmación previa de que "Generación es un mundo doble", crea más problemas de los que resuelve: pues, al basarse en la asunción previa de que Generación *no* puede poseer ese tipo de doble visión "visionaria", implica, bien que el poeta no sabía lo que decía, bien que se refería en sus definiciones de Generación a algún otro tipo de misteriosa doble visión. Consideración que, en rigor, exigiría la inclusión en el "imaginario" blakeano de un nuevo e indeterminado estado, consecuencia bastante contradictoria con el énfasis puesto por Frye en la consistencia y coherencia de la simbología de Blake. En lo referente a Beulah, es evidente asimismo que ninguna de las definiciones apuntadas ofrece indicación alguna acerca del proceso por el que ese paraíso inferior preñado de poesía y amor filial es capaz de producir las "*monstruosas iglesias de Beulah*" junto a los "*dioses del oscuro Ulro*". Y, por último, en lo concerniente a las relaciones entre Edén y Eternidad, las beatíficas consideraciones de Damon y Paley acerca de la imposibilidad de que la lámina 100 de *Jerusalem* represente la verdadera eternidad, no sólo dejan sin explicar cómo es posible que en esa extática e inmutable Eternidad postulada por sus interpretaciones existan "*guerras mentales*", raptos de "*furia poética*" y "*diálogos de hombre a hombre*", sino que, al disociar sin mayores explicaciones Eternidad de Edén, hacen incomprensibles las reiteradas identificaciones entre ambos estados realizadas por Blake, tanto en *The Four Zoas* -"*los moradores de la Gran Eternidad (...) viven en perfecta armonía en Edén, la tierra de la vida*" (v. nota V.192)- como en *Milton* y la propia *Jerusalem*, donde, según tendremos ocasión de precisar más adelante, "*los cuatro Ríos de Edén*"[60] constituyen simultáneamente "*los cuatro Ríos del Agua de la vida*"[61], "*las cuatro Criaturas Vivientes, carrozas de la Divina Humanidad incomprehensible/ (…) los cuatro Ríos del Paraíso/ y las cuatro Caras de la Humanidad.*"[62].

Si, alejándonos de estas interpretaciones apriorísticas, tornamos nuestra vista a la interrelación Inocencia-Experiencia elaborada en las *Songs*, resulta mucho más sencillo proceder a una descripción evolutiva de los diversos estados del ser considerándolos no como categorías fijas, sino como estados perceptivos fluctuantes atravesados en el curso del desarrollo individual. Concepción, por otra parte, mucho más acorde a las propias palabras del autor:

"*Es preciso distinguir los estados de los Individuos en dichos estados.*
Los estados cambian, pero las Identidades Individuales nunca cambian
/ ni cesan."[63]

De acuerdo con la interpretación que proponemos, Beulah, en cuanto fuente de potencialidad imaginativa, sería el "primer estado", es decir, el estado propio de la infancia antes de que sea "*impresa*" en la mente humana la semilla del "*árbol del misterio*"; una impresión cuyo objeto no es otro que erradicar la "*triple visión*" original mediante las doctrinas del rechazo del cuerpo, el temor a la mortalidad, la insistencia en la insignificancia humana y la consideración de la existencia como un valle de lágrimas, enseñanzas todas que favorecen la aceptación del trascendentalismo monoteísta y la sumisión resignada ante la doctrina de la jerarquización social. El desarrollo de este proceso de adoctrinamiento, como ya vimos, es desvelado con extraordinaria ironía perspectivista por Blake en las *Songs of Innocence*, donde se muestra la paulatina petrificación de la imaginación infantil mediante una educación represiva e hipócrita, que conduce, por ejemplo, al pobre Tom Dacre a imaginar un Cielo donde todos los deshollinadores, "*si cumplen con su deber*", podrán alcanzar un mundo mejor; o a la madre y el hijo negros de "*The Black Boy*" -poema cuyo recuerdo resulta inevitable al leer la ambigua descripción de Beulah en *Milton* como refugio del "*niño en el seno de su madre/ abrazado*", mecido por el amor pero también por las autocomplacientes "*piedad y dulce compasión*"- a soñar con una morada ultraterrena cuya beatífica Deidad eliminará toda distinción entre razas, clases sociales, amos y esclavos (v. notas VI.122-28). Un cielo, en suma, coincidente en muchos aspectos con las balbuceantes descripciones del Paraíso y la bondad divina efectuadas en *Tiriel* por Har y Heva (v. notas VI.26-30), a cuyos valles retornará luego la joven Thel ante los temores que le despierta su propia sexualidad. Al afrontar la travesía del estado de Experiencia, pues, la "*visión triple*" de Beulah se enfrenta a dos posibilidades, determinadas por la diferente actitud que se adopte ante Generación: puede negarse a aceptar la realidad y encerrarse en sí misma, lo que la conducirá irremisiblemente a establecer la separación de alma y cuerpo -"*error común a todos los textos sagrados*"-, proclamar la miseria humana y buscar refugio en la Gracia divina ofrecida por las "*veintisiete iglesias de Beulah*", deviniendo así otra forma de la *degeneración* en Ulro; o, por doloroso que resulte en un principio, puede afrontar la mortalidad aparente de Generación, aceptar la transitoriedad del deseo como parte de su propia naturaleza y, mediante la

comprensión de que "*toda vida es sagrada*" y de que "*todo lo existente es infinito*", evolucionar hacia una "*inocencia organizada*" y consciente, que abra las "*puertas de la percepción*" e inicie la vía de *regeneración* que constituirá el fundamento de la Visión Imaginativa. Pues, conviene destacarlo, Blake insiste reiteradamente en asociar Generación con dicha "*regeneración*", y en numerosos pasajes de su obra sugiere que la visión negativa de Generación, ejemplificada por Satán y Rahab que "*nada conocen de Regeneración, sino sólo de Generación*"[64], procede precisamente de la incapacidad para percibir esas potencialidades regeneradoras.

Identificar Ulro con Generación, como pretende Damon, supone ignorar el hecho de que, en el marco del continuo deambular de los Zoas, la creación de Ulro se atribuye exclusivamente a Urizen o a las Hijas de Beulah –"*Y llamaron al Espacio Ulro, y lo germinaron con paciencia y amor*"[65]-, y se identifica con la aceptación de la naturaleza como una "*Muerte eterna*" de la que sólo una Providencia ajena podrá liberarnos; en tanto que la forja de Generación se vincula a Los, que pese a encontrarse en una condición "caída" por su separación de los restantes Zoas y colaborar inconscientemente en la consolidación inicial del universo mecanicista, lucha por mantener la capacidad regenerativa de la Imaginación en un mundo limitado por la contraposición entre Razón y Pasión:

"*La filosofía racional y la demostración matemática*
se dividen por las intoxicaciones del placer y los afectos.
Dos contrarios en mutua Guerra, furiosa y sangrienta.
Y Los los fija en su yunque, incesantes sus golpes,
con fuertes golpes los fija, distribuyendo la piedra y el metal
para crear un Mundo de Generación a partir del Mundo de la Muerte."[66]

Como nos muestra este último párrafo, la identificación Ulro/Generación deja asimismo de lado la significativa afirmación, constante en los escritos blakeanos, acerca de que el proceso de reintegración emprendido de los cuatro Zoas para la reconstitución del Hombre Eterno se inicia precisamente con el paso desde el mundo de los muertos –es decir, el "*sueño simple*" de Newton y Ulro- al estado de Generación. Consideración implícita en las sucesivas revisiones de *The Four Zoas*, y explicitada por

Blake en ***Jerusalem***, cuya descripción del despertar de Albión del "*Sueño de Ulro, y del paso a través de la Muerte Eterna, y del despertar a la Vida Eterna*"[67], se cimenta en que "*los Muertos despierten a la Generación*"[68], pues sólo en la experiencia plenamente terrenal de la conversación diaria "*del hombre con el hombre*" y "*la amistad de los pecadores*" (v. nota V.201) podrá germinar el dialogo incesante de la Imaginación Eterna, un diálogo "*mutuo, cada uno en el seno del otro, entre Visiones de Regeneración*"[69].

Si recapitulamos las consideraciones anteriores, resulta evidente la imposibilidad de reducir estos "estados del ser" a categorías concretas e inalterables, pues, acorde a su propósito de unificar los procesos psíquicos, históricos y físicos, Blake no juzga dichos estados como fases evolutivas irreversibles sino como "momentos" de la vida colectiva e individual. No obstante, siempre que mantengamos presente esta deliberada indeterminación, cabe apreciar que, una vez "degradado" el estado original de Beulah, Blake asume la existencia de dos manifestaciones básicas de Experiencia: Ulro, cuya maquinaria coercitiva y deshumanizadora se sustenta sobre la consideración de este mundo como un compendio de miserias sólo mitigable mediante la intervención sobrenatural; y Generación, que alcanza la "*visión doble*" gracias a su comprensión de la manipulación de las mentes humanas por medio de las religiones establecidas. Sin embargo, parece advertirnos Blake, Generación se halla aún peligrosamente cercana a Ulro, y por ello puede degenerar de nuevo en la visión simple, ya sea mediante el rechazo de las pasiones instintivas en nombre de la razón -bajo la forma del deísmo racionalista- o mediante el recurso a la violencia reactiva ejemplificada por la "*terrible simetría*" de la cólera revolucionaria, pues ambas opciones no ofrecen otra perspectiva de futuro que el retorno a versiones alternativas de Ulro, donde los Zoas de la pasión y la imaginación, Luvah y Los, continuarán dominados por sus espectros. Precisamente por ello, Generación necesita dar un paso adelante y recuperar la visión de Beulah, pero no para diluirse en sus etéreas ensoñaciones, sino para "reintegrarla" en una concepción auténticamente liberadora. Es significativo, a este respecto, que Beulah no pueda nunca superar la "*visión triple*": pues el ser humano –y no de otra cosa estamos hablando- necesita la energía y la fuerza que proporciona Experiencia, no para recaer en los errores urizénicos, sino para, mediante la aceptación del dolor y el deseo como elementos inherentes a su naturaleza y necesarios para el logro de la plenitud vital, experimentar el amor y la solidaridad ante los sufrimientos de los demás. Sólo sobre esta base será posible edificar la visión imaginativa: conjugando, por así decirlo, la creatividad innata con el conocimiento adquirido en

Generación, un conocimiento que "*no es connatural al hombre*", ni proviene por tanto de Beulah, sino que "*se adquiere por medio del sufrimiento y el dolor, es decir, de la Experiencia*" [70].

La constatación de esta necesidad de asumir la existencia terrenal, con todas sus consecuencias, para acceder a la Visión Imaginativa, constituye el eje de la concepción blakeana del desarrollo individual y el fundamento de la vinculación indisociable entre Edén y Eternidad. Beulah, abandonada a sí misma, constituye una región puramente egoísta y "*lunar*", incapaz de irradiar luz propia, donde el ser humano se entrega a sueños y vanas creaciones celestiales hasta degenerar en la pasiva sumisión a Ulro; Generación, librada a sus propias fuerzas, sería asimismo incapaz de ofrecer una visión alternativa al poderoso aparato metafórico sobre el que se cimenta la visión reificadora de Ulro. Pero si la sabiduría adquirida en Experiencia se combina con la potencialidad poética de Beulah, se abre el camino hacia una renovada y vital "*threefold vision*" que, en lugar de plegarse dentro de su propia concha, se abra, mediante la elaboración de nuevas visiones creativas y el reconocimiento de potencialidades infinitas en todos los seres humanos, hacia una posibilidad de auténtica redención, la Cuádruple Visión Imaginativa. Esta labor, por supuesto, debe tener un efecto de regeneración social, pero tal regeneración, insiste Blake, sólo será posible si todos los "*minute particulars*" o individuos, "*cada uno con su propia identidad*"[71], llevan a cabo en su interior una transformación radical. Desde esta perspectiva, Edén será el estado "terrenal" que, mediante la consecución de un igualitarismo esencial entre todos los hombres, haga posible la humanización del universo y la regeneración continua de Eternidad gracias al ejercicio de la imaginación creativa, auténtica esencia de la naturaleza humana:

"*La Imaginación no es un Estado: es la propia Existencia humana.*"[72]

Simbiosis entre lo temporal y lo eterno que, según veremos, Blake elaborará de manera portentosa en las láminas finales de ***Jerusalem***, pero que precisaba de la determinación previa de los fundamentos del error urizénico, así como de sus efectos devastadores sobre nuestra percepción de la naturaleza humana. A esta labor dedicará el artista todos sus esfuerzos en la composición del ciclo profético de Lambeth.

VII.2. EL CICLO PROFÉTICO DE LAMBETH

De acuerdo con el proceso evolutivo que venimos señalando, la culminación de las *Songs* supuso en cierto modo un punto y aparte en el desarrollo de la obra de Blake. Pues, si bien textos como "*The Human Abstract*", "*The Tyger*" y "*London*" revelan ya su plena consciencia que de que el desarrollo de su labor profética no podía limitarse a a la mera denuncia del error, sino que debía elaborar una visión imaginativa capaz de subvertir los principios básicos de la abstracción racionalista y ofrecer una alternativa poética equiparable a la *Biblia*, *Paradise Lost* o la cosmología newtoniana, lo cierto es que el artista no parece haber llegado todavía a una percepción clara del modo en que podía articular la vivencia individual dominante en las *Songs* con el desarrollo de una psicomaquia mítica. En este sentido, la observación de Jon Mee acerca de que gran parte de la complejidad del trabajo de Blake en esta época estriba en la yuxtaposición de diversos modelos discursivos con objeto de alcanzar la "ruptura y transformación de los discursos hegémonicos", es, sin duda, relevante, pues esta primera fase de la estrategia mitográfica de Blake pretende ante todo poner de manifiesto los errores comunes a las religiones constituidas y la epistemología mecanicista, así como establecer sus vinculaciones con la opresión política. Sin embargo, el ciclo profético de Lambeth no es simplemente una "contraposición" de diversos textos, sino una aplicación consciente por Blake a su naciente esquema mítico –los cuatro Zoas o aspectos del Hombre eterno- de la ironía perspectivista desarrollada en las *Songs*, a fin de mostrar, en primer lugar, que ninguno de dichos Zoas es inmune al solipsismo y la caída en el error, y que por tanto que ni sus discursos ni los del propio narrador deben ser aceptados como un "texto sagrado"; y en segundo, que, como se enfatizará en las profecías continentales mediante la ambigua figura de Orc, el ímpetu revolucionario corre el peligro de resultar baldío si su reacción contra la injusticia social se limita a reproducir los mismos comportamientos represivos que la generaron.

Un ejemplo claro de la deliberada voluntad blakeana de limitarse en los libros proféticos de Lambeth a mostrar las "raíces" del error, sin abordar aún su posible resolución imaginativa, lo encontramos en *The (First) Book of Urizen*, en un pasaje aparentemente inconexo con el resto del libro:

"*No existía la Tierra, ni las esferas de atracción.*

La voluntad del Inmortal expandía
o contraía todos sus elásticos sentidos.
No existía la muerte, sino fluyente vida eterna."[73]

Lo sorprendente de este fragmento es que en él aparecen prefigurados con extraordinaria nitidez dos rasgos esenciales que caracterizarán la temática de las grandes profecías finales: la visión dinámica de Eternidad, asociada siempre a la vida y por consiguiente al cambio; y la inconfundible imagen del Divino Hombre Eterno, cuya capacidad de "contraerse" o "expanderse" en la unidad o la multiplicidad constituirá el núcleo poético en torno al cual se desplegará la simultaneidad perspectivista propia de *Milton* y *Jerusalem*. Sin embargo, tales posibilidades imaginativas no se desarrollan en el resto del *Book of Urizen*, que, carente de otra mención a dicho "*Inmortal*", describe la contienda entre Urizen y los "*Eternos*", la separación del primero respecto de aquéllos, su estructuración geométrica y moralista del universo a partir del caos resultante, y los intentos de Los, bienintencionados pero contraproducentes, por "reformar" dicha creación. Parece evidente, pues, que si bien Blake poseía ya una idea clara de la noción del Hombre Eterno, no se consideraba aún capaz de desarrollarla mediante una forma poética que le prpporcionara libertad total respecto a las "*cadenas forjadas por la mente*". Por ello, el ciclo profético de Lambeth constituye, en muchos aspectos, un banco de pruebas donde Blake ensayó diferentes formas de combinar la recreación histórica y cosmogónica con el desarrollo de la técnica perspectivista magistralmente aplicada en las *Songs* a los *minute particulars*.

Como ya señalamos en el Cap. III, la separación establecida por los editores del Blake Trust entre las "profecías continentales" y los "libros de Urizen" posee ante todo un valor metodológico, pues Blake no estableció criterios definidos de demarcación entre ambas series. No obstante, en líneas generales cabe señalar que en las profecías continentales predomina la descripción del devenir histórico con motivo de los eventos revolucionarios en América y Francia; en tanto que en los libros de Urizen, cuya disposición en doble columna parodia explícitamente la presentación característica de la *Biblia*, se narra ese mismo proceso desde una perspectiva literaria más próxima a la del mito cosmogónico, sin introducción expresa de referencias geográficas o temporales precisas. Las interrelaciones entre ambas series, en todo caso, son patentes; así, según vimos, el frontispicio de *Europe* parece concebido como

una ilustración de diversos pasajes de *The Book of Urizen*, y, si bien el protagonista aparente de las profecías continentales es Orc, el autor de la narración, en un estado similar al del bardo de Experiencia, bien podría ser Los, pues a él se atribuye en *The Song of Los* la descripción del desarrollo histórico del "error urizénico". Por su parte, los libros de Urizen, concebidos como reelaboraciones del mito de la creación desde las perspectivas sucesivas de Urizen, Los y Ahania, presentan como hilo conductor la crítica del papel desempeñado por las religiones establecidas en la instauración del "*árbol del misterio*" y del aparato represivo del estado, hasta el punto de de que David Worrall los considera, más allá de su aparente atemporalidad, "los trabajos más deliberadamente políticos realizados por Blake durante la década de 1790"[74]. Intentaremos en las siguientes páginas mostrar los rasgos definitorios de este extraordinario conjunto de obras, centrándonos ahora, a diferencia de capítulos precedentes, en el análisis de sus rasgos estructurales y su contextualización en el decurso evolutivo de la obra blakeana. A este fin, dedicaré especial atención al comentario de *America*, *Europe* y *The Book of Urizen*, escritas de manera sucesiva, que, amén de estar consideradas unánimemente las obras más representativas del ciclo de Lambeth, constituyen por su complejo entramado de interrelaciones textuales e iconográficas la mejor introducción posible a la eclosión creativa de las profecías finales.

VII.2.1. Las profecías continentales.

Los tres poemas que vamos a tratar en este apartado fueron impresos por Blake en el breve plazo de dos años. Así, en 1793 aparece *America: a Prophecy*, primer libro que incluía el topónimo "*Lambeth*" en la portada, y también el primero en ser considerado explícitamente por su autor una "*profecía*". Al año siguiente termina *Europe: a Prophecy* (así como *The Book of Urizen*), y uno más tarde imprime *The Song of Los*, cuyas dos partes se titulan "*Africa*" y "*Asia*", cerrando de esta forma el ciclo continental. Aunque *The Song of Los* fue cronológicamente el último en aparecer, desde un punto de vista temático debe considerarse principio y fin de la serie, pues su descripción inicial de la transmisión del error urizénico -la imposición de la abstracción racionalista sobre las energías vitales- desde la Antigüedad hasta su reelaboración por obra de "*Newton y Locke*" (v. notas IV.135-37) precede a la descripción de los hechos históricos contemporáneos narrados en *America* y *Europe*. En su conjunto, pues, el ciclo constituye una historia crítica del desarrollo de las formas estatales opresivas, que se

detiene especialmente en el análisis de las revoluciones americana y francesa, contempladas a la vez con esperanza y con el temor de que sus energías revolucionarias se agoten en la reproducción de un nuevo orden urizénico.

Las profecías continentales reflejan en este sentido una clara evolución del pensamiento y la poética blakeanas respecto a su antecedente directo, el poema épico inconcluso *The French Revolution*, cuyo primer y único libro (1791) se conserva en las pruebas de imprenta destinadas a su nunca culminada publicación por Joseph Johnson. Ciertamente, como ha apuntado Susan Wolfson, este texto supuso un paso decisivo en el desarrollo formal de la poesía blakeana en cuanto que abre una "vía revolucionaria" que Blake nunca abandonaría: libera de todo rigor métrico el septenario trocaico –que empleará asimismo en *Visions* y *America*, al igual que en las tres grandes profecías finales-, confiere carácter significativo al encabalgamiento suspendiendo a menudo el sentido de la frase para destacar la primera palabra del siguiente verso, y, en general, "sus repeticiones de ritmo, sintaxis y sonido impulsan los versos en un movimiento incesante de energía poética"[75]. Tales innovaciones, sin embargo, en particular por lo que se refiere al énfasis visual del encabalgamiento a fin de realzar su significado semántico, sólo alcanzarían pleno desarrollo mediante la conjunción de texto e imagen en los Libros Iluminados; y, por lo que a la temática y estructuración respecta, el intento de Blake por seguir, un tanto confusamente, el desarrollo de los eventos históricos sin introducción expresa de elementos simbólicos confiere al conjunto cierta rigidez, derivada de la propia incomodidad del autor con un procedimiento cuyo propósito, cabe suponer, era lograr una mayor comunicación con el público e intervenir en el debate político contra las *Reflections* de Burke. Un ejemplo de todo ello puede observarse en la siguiente descripción del Rey de Francia, que estilísticamente refleja el uso del encabalgamiento para realzar el "*expanded*" del tercer verso, y desde una perspectiva simbólica anticipa y constriñe a su vez las referencias posteriores a Urizen y el mecanicismo, patente en la alusión al "*starry heaven*":

> "*(…) from the window he saw his vast armies spread over the hills,*
> *Breathing red fires from man to man, and from horse to horse; then his bosom*
> *Expanded like starry heaven, he sat down: his Nobles took their ancient seats.*"[76]

America: a Prophecy (1793) consta de 18 láminas en su versión completa, y se conservan de ella 14 ejemplares que no presentan grandes variaciones estructurales. Las dos primeras láminas, a modo de preludio, tratan el mito de Orc, y a partir de la tercera, titulada "*A Prophecy*", se narran simbólicamente los acontecimientos de 1770 en Boston y el alborear de la Revolución Americana. El preludio muestra a Orc encadenado, alimentado por la "*mujer sin nombre*", imagen de la naturaleza separada del hombre. En una lectura superficial, el propósito de la narración parece ser mostrar que tanto la sociedad como el mundo material han de ser liberados por la energía revolucionaria, a despecho de las advertencias sugeridas en las *Songs* respecto a las limitaciones de esta oposición dialéctica entre "*ángeles*" y "*diablos*". Sin embargo, una vez más debe tenerse en cuenta el estilo perspectivista de la narración poética blakeana, que desde la misma presentación de Orc introduce numerosas ambigüedades: su primera acción es una violación semejante a la efectuada por Bromion sobre Oothoon en la coetánea *Visions*, que Blake condenaba de forma decidida y equiparaba a la opresión colonial. Nada más paradójico que iniciar un supuesto poema épico acerca de la liberación de América con un acto que reproduce exactamente la dinámica de dominio establecida por sus conquistadores, cuando Orc rompe sus cadenas y toma por la fuerza a la muchacha, muda y estéril hasta ese abrazo supuestamente liberador:

"*La tomó por las caderas, forcejeó en su renuente vientre*
y la gozó. Ella apartó sus nubes, y sonrió con la primera de sus sonrisas,
como cuando una negra nube muestra sus relámpagos a la silente oscuridad
(…) La joven virgen gritó:
¡Te conozco! Te he encontrado, y no te dejaré partir.
Tú eres la imagen de Dios que yace en la oscuridad de África
y has caído para darme vida en las regiones sombrías de la muerte."[77]

Finalmente, la "*oscura virgen*" afirma que "*éste es el tormento ha tiempo anunciado*", y comienza "*A Prophecy*". Toda la terminología del Preludio es ambivalente; si por un lado parece anunciarse un evento extraordinario y apocalíptico, el alborear de la energía revolucionaria surgida de las tierras africanas devastadas por la esclavitud, que habría de liberar al hombre y a la propia naturaleza de la

tiranía de la razón y los males sociales, dicho evento se presenta en términos que implican el uso de la violencia coercitiva, y es descrito por la propia "liberada" como un "*tormento*", expresión que no puede estar más alejada de la reivindicación de igualdad y reciprocidad invocada por Blake en las *Songs*. Orc y la "*mujer sin nombre*", en suma, por mor de su propio odio al "*árbol del misterio*", se hallan todavía bajo la sombra de su insidioso ramaje, y esta advertencia sugerida por Blake en el Preludio gravita sobre todo el desarrollo de *America*.

El transcurso del poema, por lo demás, sigue los eventos revolucionarios de acuerdo con una cronología sumamente laxa, que, según la trama ya esbozada en el Apartado III.2.2.3, opone las figuras simbólicas del Príncipe Guardián y el Ángel de Albión –es decir, el gobernador militar, el Rey y la Iglesia de Inglaterra- a las fuerzas revolucionarias, ejemplificadas inicialmente por los líderes insurgentes y más adelante por la figura de Orc. Aunque el texto toma partido por el bando revolucionario, las reticencias acerca de sus procedimientos reaparecen de manera persistente en diversos pasajes. Basta, por ejemplo, comparar la descripción inicial del Dragón alzado en la noche por el Príncipe de Albión, "*agitando sus escamas*" y "*enardeciendo rojos meteoros*", de manera que "*su voz, sus cabellos, sus terríficos hombros, sus ojos llameantes/ se aparecen a los americanos sobre la noche oscura*"[78], con la incluida en la siguiente lámina acerca de la aparición de Orc, para observar que el léxico es en gran medida similar, y que la "cólera" del segundo es presentada como una mera antítesis de la de su oponente:

> "*¡Vigoroso! ¡Desnudo! Humano fuego que intensamente refulge, cuña de hierro*
> *incandescente en el horno; de fuego eran sus miembros terribles,*
> *circundados por miles de umbríos horrores, oscuros pendones y torres.*"[79]

Como cabe apreciar, la distinción esencial entre las descripciones del Dragón y Orc radica en el carácter "*humano*" del segundo y su "*desnudez*" natural, lo que convierte su cólera en una pura liberación instintiva, a diferencia de la hipócrita santificación de la guerra expansionista erigida por la alianza Iglesia-Estado y sancionada entre otros por Bacon y Locke. Mas Blake introduce una sutil analogía acerca del origen de ambas manifestaciones de violencia, patente en la propia afirmación del nuevo "*Terror*" acerca

de su ser escindido -"*Soy Orc, enroscado en torno al árbol maldito*" (v. nota III.134)-, que, si bien no menoscaba su devastadora crítica de la religión establecida, simbolizada por dicho árbol del Bien y del Mal, supone una clara admonición acerca de la necesidad de buscar nuevas formas revolucionarias, capaces de trascender la mera destrucción en pos de estados creativos que conduzcan a una reintegración de la naturaleza humana primigenia. Especialmente significativas a este respecto son las incipientes alusiones a la Revolución Industrial y su conexión con la perversión por Urizen de "*la dicha ardiente (...) en diez mandamientos/ aquella noche en que sus huestes estelares condujo por el vasto desierto*" (v. nota III.139), cuya invocación a la recuperación de esa "*dicha ardiente*" –en otros términos, el deseo- frente a las frías abstracciones racionales, va mucho más allá de las tesis reformistas de la época. Todo ello pone de manifiesto una vez más que Blake, aun cuando en ningún momento rechaza las reformas revolucionarias, considera insuficientes sus supuestos, pues ni la simple utopía racionalista encarnada por Paine ni el afán destructivo simbolizado por Orc –cuya reacción contra las tablas urizénicas se reduce a "*esparcerlas a los cuatro vientos*", sin proponer en apariencia una visión alternativa- conducirían a la larga sino a nuevas formas de dominación.

Un episódico apunte de esa visión imaginativa es evocado por el propio Orc pocas líneas después, en un pasaje de singular belleza donde, al igual que en el fragmento antes citado de *Urizen* (nota VII.73), parece anticiparse la concepción del Hombre Eterno que será desarrollada en las profecías finales:

"*Pues todo lo que vive es sagrado, la vida se deleita en la vida.*
Porque el alma de dulce gozo nunca puede ser profanada,
cubren las llamas el globo terrestre, mas el hombre no se consume.

Entre el fuego del deseo camina, como bronce sus pies,
de plata sus rodillas y muslos, de oro su pecho y su cabeza."[80]

He aquí, a mi juicio, el momento crucial de *America*, que nos permite entender el proceso representado por Blake en sus páginas: Orc, hijo al fin de Los, semeja capaz de comprender que ninguna

felicidad es posible sin "*el fuego del deseo*", así como de vislumbrar un futuro donde el hombre se "*deleite en la vida*". Sin embargo, por mor de su reduccionismo antitético, su voluntad de deseo se traduce en cólera contra aquéllos que, en nombre de una hipocrita Revelación transmutada en abstracción racional, reprimen y someten las potencialidades humanas, de manera que su energía degenera hasta convertirse en portadora de muerte y no de vida. Orc constituye así una figura similar al diablo del *Marriage* que afirma que "l*os tigres de la Ira son más sabios que los caballos de la instrucción*", pero no es aún el hombre reintegrado a su unidad primigenia, sabedor de que sólo la instrucción y la "*lucha mental*", cuando sean capaces de acoger en sí el deseo y la imaginación, podrán proporcionar la verdadera libertad al hombre. Por ello, el apocalíptico final de *America*, con el advenimiento de la Revolución a Europa, es a un tiempo esperanzado y admonitorio. La energía de Orc pretende liberarnos del mecanicismo y de las leyes morales impuestas por los "*guardianes*" del orden social, pero por el momento su llegada sólo provoca un ardiente holocausto en el que resulta difícil distinguir las llamas generadas por el Dragón de Albión o por el propio Orc, y en el que desde luego Blake no introduce nota alguna que permita auspiciar la cercanía del "*dulce deleite de la vida*":

> "*(…) los antiguos Guardianes,*
> *desfallecidos sobre los elementos, debilitados por sus propias plagas,*
> *lentamente avanzan para cerrar las cinco puertas de su cielo con leyes erigido.*
> *(…) Mas, impotentes ante las llamas de Orc,*
> *las cinco puertas fueron consumidas, fundidos sus cerrojos y goznes,*
> *y las llamas flamearon cubriendo los cielos y las mansiones de los hombres.*"[81]

America: a Prophecy, en suma, encierra ya gran parte de las ideas blakeanas: la liberación social imbricada con la destrucción del "*cielo con leyes erigido*", la crítica subyacente al dualismo alma/cuerpo -en su doble vertiente religiosa y epistemológica- como instrumento de dominación social, y, sobre todo, en estrecha armonía con su coetánea *Visions of the Daughters of Albion*, la llamada a trascender esa limitación mediante la reivindicación del deseo y los instintos. Blake, no obstante, mediante sus ambiguas definiciones de Orc, indica con claridad que este "héroe satánico" carece de la espontaneidad imaginativa e intelectual necesaria para llevar a buen fin el proceso de regeneración.

Temas todos ellos que serán profundizados en la excepcional *Europe*, donde el desarrollo de la historia y filosofía europeas durante los siglos XVII y XVIII, los eventos de la Revolución Francesa, el alborear del capitalismo industrial y el expansionismo colonial británico, aparecen reconfigurados y representados mediante la interacción dialéctica entre tres de los futuros Zoas –Urizen, Orc y Los (formas "escindidas" estos últimos de Luvah y Urthona)-, así como de sus Emanaciones o componentes femeninos.

Antes de describir, siquiera sintéticamente, los rasgos esenciales de la intrincada estructura iconográfica y poética desarrollada en *Europe: a Prophecy* (1794), cuyo Preludio constituye una continuación directa del de *America*, quizá sea conveniente hacer referencia al Prefacio añadido por Blake, inmediatamente despues del Frontispicio y la Portada, en dos de los nueve ejemplares conservados. Pues, si bien considerado a menudo una adición posterior, este Prefacio aparecía ya incluido en el ejemplar H de 1795 (The Houghton Library), y fue significativamente reintroducido en la única reimpresión del poema efectuada con posterioridad a esa fecha (ejemplar K, 1825, Fitzwilliam Museum). Blake, por tanto, mantuvo a lo largo del tiempo su predilección por este texto, que tal vez no incluyó en la mayor parte de las ediciones iniciales por temor a que su intención satírica –el lamento de un trasgo burlón acerca de las concepciones humanas del cuerpo y el mundo material- resultara incomprendida, pero que recuperó en su etapa tardía, aparentemente convencido de su importancia para iluminar el ambiguo simbolismo de *Europe*:

"*Cinco ventanas iluminan al Hombre en la caverna; por una el aire aspira;*
por otra escucha la música de las esferas; por otra, el eterno viñedo
florece, a fin de que pueda gozar los racimos; por otra, puede mirar,
y contempla pequeñas porciones del mundo eterno en incesante crecimiento.
A través de una él mismo puede evadirse siempre que lo desee, pero no lo hace;
pues dulces son las alegrías furtivas, y el pan comido con secreto placer.

Así cantaba burlón un trasgo, sentado sobre un vistoso tulipán,
creyendo que nadie lo veía…"[82]

Como resulta fácil apreciar, las referencias del trasgo a los sentidos inciden en la crítica a la represión del deseo, y parecen incluir alusiones a la sublimación masturbatoria semejantes a las incluidas, de forma más explícita, en *Visions of the Daughters of Albion.* Pues la quinta ventana no es otra que el sexo, que Blake, en abierta oposición a la doctrina mosaica y al *Paradise Lost* de Milton, no consideraba producto degenerado de "caída" alguna, ni siquiera de la escisión de los Zoas, sino, por el contrario, el único de los sentidos (tacto) en mantener su antigua capacidad elástica de expansión y contracción. En directa relación con ese enésimo rechazo del dualismo, resulta particularmente interesante para la comprensión de *Europe* la invocación al "*mundo eterno en incesante crecimiento*", concepción que rechaza toda idea de creación y es clarificada por el trasgo, despues de ser atrapado por el poeta "*en un sombrero*", cuando éste le interroga acerca de la realidad del mundo material:

"*Dime, entonces, qué es el mundo material, y si está muerto.*
Él, riendo, contestó: escribiré un libro acerca de pétalos de flores,
si me alimentas con pensamientos de amor, y de vez en cuando me ofreces
una copa de espumosas fantasías poéticas. Así, cuando esté ebrio,
cantaré para ti con este dulce laúd, y te mostraré pleno de vida
el mundo, donde cada partícula de polvo exhala gozo."[83]

Una vez más, encontramos en este texto una anticipación de las visiones imaginativas elaboradas en las profecías finales, donde se afirmará que "*ni un cabello, ni una partícula de polvo, desaparecen jamás*"[84], y cuyo objeto último, según apuntamos en el Apartado V.1.2, será reemplazar la visión mecanicista del mundo, donde los hombres son contemplados como átomos semejantes a "*endurecidos granos de arena*", por una exaltación vitalista e imaginativa susceptible de permitir la contemplación de "*un mundo en un grano de arena*". Mediante esta introducción, Blake sitúa en un nuevo contexto la tensión dialéctica expresada por la contraposición entre el Frontispicio y la Portada (v. LÁMS. XIX y XX), cuya oposición entre la "geometría urizénica" del primero y la serpiente de la segunda incide en la ambigüedad de esta última, símbolo tradicional de la sexualidad y la regeneración–debido a su capacidad de cambiar de piel- pero limitada en su capacidad revolucionaria por su incapacidad de separarse de su propio contrario (lo que llevará incluso al sometimiento de dicha energía por la razón en

los "*templos serpentinos*" druídicos); claro símbolo del recurrente error dualista, sin cuya superación la serpiente se halla condenada a convertirse en la eterna y repetitiva Ouroboros. Acorde con esta pretensión, el Preludio continúa el de *America*: la "*sombría mujer sin nombre*" ("*nameless shadowy female*") se aleja de Orc, y, en un pasaje que recuerda los lamentos de Thel ante la mortalidad, eleva una desesperada queja a "*madre Enitharmon*" sobre la incesante alternancia de fertilidad y corrupción en la Naturaleza. El final de su larga lamentación, "*ahogada en su tristeza sombría y visionaria alegría*", predice la llegada de un niño que traerá la salvación, y en este momento comienza propiamente el poema, con la llegada "ficticia" de Jesús, y una supuesta paz extendiéndose por el mundo. Los se retira a descansar, creyendo que el advenimiento de Jesús es definitivo para la redención humana, pero Urizen ha escapado de sus cadenas en el norte, y Enitharmon, esposa y Emanación de Los en el mundo caído (pues en Eternidad no existen los géneros, sino más bien un placer "pansexual"), obra a su antojo. Blake está efectuando aquí una evidente sátira del cristianismo establecido -con alusiones expresas a *On the Morning of Christ´s Nativity* de Milton (v. supra notas VII.213-14)-, que ha ocultado el mensaje real de Jesús. Este es uno de los temas centrales del poema, que en cierto modo genera el resto de la narracción: al establecer la impureza de la sexualidad, el andrógino original queda dividido en una parte masculina, vinculada al desarrollo de la guerra y la dominación, y otra femenina, asociada a las falsas virtudes de la modestia, la castidad y la piedad. Así, lo primero que lleva a cabo Enitharmon es penetrar en la red de Orc, su hijo y amante (pues en el coetáneo *Book of Urizen* se aclarará que es el primer hijo de Los y Enitharmon), y anunciar que el amor de la mujer es pecado, dando pie al desarrollo de los celos y la voluntad masculina de dominio. Doctrina que, según vimos, será comunicada al resto de la raza humana por sus hijos Rintrah y Palamabron, violento guerrero y piadoso sacerdote.

Comienza así el largo "*sueño de hierro*" de Enitharmon, cuyos dieciocho siglos, el tiempo transcurrido desde el nacimiento de Jesús a la época de Blake, ven el desarrollo de todas las formas de opresión religiosa y política, que el autor describe con alusiones intemporales a los rituales druídicos y el nacimiento del imperialismo. De esta forma, al cerrar la mediante la idea de pecado el único camino a la Eternidad, Enitharmon, que contempla gozosa en sueños su obra, ha condenado al hombre a un mundo dominado por los códigos morales y bélicos del libro de bronce de Urizen, que Reyes y Sacerdotes han copiado e instaurado en la tierra. Un momento de esperanza surge con la aparición de Newton, quien,

como ya señalamos (v. notas V.111-113), presenta aquí un carácter relativamente positivo frente al oscurantismo medieval. Pronto, sin embargo, la "insurrección racionalista" se convierte a su vez en dogma, y frente a ella surge una nueva rebelión condenada a repetir los mismos errores si no es capaz, como anunciaba el trasgo burlón, de comprender que espíritu y cuerpo son una misma realidad gozosa y vital. La puerta del Este se abre, y Orc libera su furia revolucionaria sobre Francia, pero los presagios no resultan plenamente esperanzadores. Pues aunque la intervención de Orc hace despertarse a Los, éste, separado de Enitharmon, carece de todo poder imaginativo, y su reacción parece repetir el mismo monótono ciclo que la de sus predecesores Newton y Orc. Incapaz de asumir su condición profética y visionaria, la invocación de Los que cierra el poema no es sino una nueva y sanguinaria invocación a la guerra:

> "*Entonces Los despertó: alzó su cabeza poblada de truenos*
> *y con un grito que sacudió la Naturaleza de un extremo a otro*
> *llamó a sus hijos a la sangrienta lucha.*"[85]

Europe constituye quizá la primera muestra fehaciente del error inherente a la consideración por Northrop Frye de que los caracteres míticos elaborados por Blake permanecen "aproximadamente estables" a lo largo de toda su obra, pues en este poema, como vemos, ninguno de ellos puede considerarse "estable". Las turbulentas pasiones negativas de Orc y las acciones de Los y Enitharmon se muestran tan erróneas como las imposiciones del propio Urizen, el supuesto "villano" de la obra, que sin embargo, en su aspiración de lograr un mundo perfectamente ordenado, es en cierto modo el más utópico de ellos. Esta complejidad se hará aún mucho más patente en *The (First) Book of Urizen*, escrito el mismo año.

Antes de estudiarlo, no obstante, trataremos someramente *The Song of Los* (v. LÁM. XXIII), cuya temática, descrita en el Apartado IV.3.2., incluye el inicio cronológico del proceso descrito en el ciclo continental. El texto, subdividido en "*Africa*" y "*Asia*", parece concebido a un tiempo para desarrollar históricamente la genealogía psicomítica de la "caída" apuntada en *Urizen* y complementar la serie iniciada con *America* y *Europe*, pues según el esquema presentado por el autor el ciclo evolutivo del

error urizénico se inicia con África y Asia, se transmite desde allí a Europa y América y culmina de nuevo en África y Asia, sometidas ahora a la dominación colonial. Por tanto, en *The Song of Los* encontramos al tiempo su principio y fin. La primera parte, según ya apuntamos, nos muestra a Adán y Noé junto al "*negro africano*" contemplando cómo Urizen da sus leyes a las naciones por medio de los hijos de Los: Rintrah, que entrega a Bramah la filosofía abstracta, y Palamabron, transmisor de la ley moral a los filósofos griegos, de forma que la visión originaria se convierte en dogma. "*Africa*" finaliza con la misma frase que daba inicio a la parte profética de *America*, mostrando la inquietud del Principe Guardián de Albión. Posteriormente, tras los acontecimientos que tienen lugar en Europa y América, el ciclo se cierra con "*Asia"*. Los reyes de este continente apelan a Urizen para que mantenga sus privilegios, en lo que parece una clara alusión a la colaboración de la nobleza india con el poder imperialista británico. Urizen acude en su ayuda, pero los fuegos de Orc funden sus libros de "*bronce, hierro y oro*", hasta el apocalíptico final, cuya victoria de la Cueva o Tumba presenta la misma ambigüedad que los poemas previos: el conflicto existente entre la necesidad de regeneración y el peligro de recaer en los errores precedentes.

VII.2.2. Los libros de Urizen: la definición del error.

The (First) Book of Urizen (1794), al que Blake suprimiría en reimpresiones posteriores el "*First*" tras su decisión de iniciar un nuevo modo poético con *The Four Zoas*, está dedicado fundamentalmente a la caída de Urizen, uno de los "*Eternos*", y la consecuente creación por aquél del mundo material. Tal temática, no obstante, es esencialmente irónica, pues el poema constituye una deliberada parodia del *Génesis* –incluso en su presentación formal a doble columna-; de hecho, Blake consideraba el mundo como eterno, por lo que la imagen de la "Creación" alude a la percepción humana de dicha creación más que a evento cosmogónico alguno. El libro consta de 28 láminas, diez de ellas ilustraciones sin texto, pero sólo dos de los siete ejemplares conservados incluyen las 28, y ninguno presenta la misma ordenación, en lo que supone tal vez la muestra más representativa y discutida de la continua reelaboración por Blake de su propia obra[86]. Gran parte del poema sería su a vez recuperado en *The Four Zoas*, obra donde Blake marginaría los breves *Book of Ahania* y *Book of Los* para adoptar como punto de partida esta extraordinaria y compleja narración urizénica.

El libro, para cuyo comentario seguiremos la edición de Erdman, comienza con la caída de Urizen, en una sociedad donde habitan los "*Eternos*", figuras anticipatorias de los posteriores Zoas -pues, como vimos, en un párrafo aislado Blake sugiere que forman parte del "*Inmortal*", que, antes de su escisión interna, "*expandía o contraía todos sus elásticos sentidos*"-. El texto no aclara el motivo de la caída, pero lo remite de manera implícita a la propia psique humana mediante sugerentes descripciones: "*desconocido, estéril, cerrado en sí mismo (…) una sombra autocontemplativa*"[87]. Más tarde, en *The Four Zoas*, sabremos que el motivo fundamental es el ansia de dominio: por tanto, Urizen, la razón limitadora, cae al intentar imponer su propio ser e imperar sobre los restantes aspectos constituyentes de la naturaleza humana.Así, tras aislarse en su meditación solipsista, determinar los "*siete pecados mortales del alma*"[88] y conformar geométricamente su propio vacío interior en una primera versión del universo mecanicista, se presenta ante los otros Eternos y, desplegando "*su oscuridad*", les muestra su "*libro de bronce eterno, en soledad escrito*", el célebre evangelio de Urizen:

"Leyes de paz, de amor, de unidad,
de piedad, de compasión, de perdón:
que cada uno escoja una habitación,
su antigua e infinita mansión:
un sólo mandato, una alegría, un deseo,
una maldición, un peso, una medida,
un Rey, un Dios, una Ley."[89]

Este "evangelio de Urizen" refleja en su sintética concisión la profundidad con que Blake había captado la interrelación entre las leyes mosaicas (símbolo universal de las religiones establecidas), el mecanicismo newtoniano y la uniformidad represora del imperialismo industrial, anunciando así la compleja interrelación dialéctica entre los ámbitos cosmológico, histórico y psíquico, característica de las profecías finales. El carácter falaz de todas estas supuestas verdades absolutas aparece representado por Blake con su habitual ironía en la ilustración de la lámina siguiente (v. LÁM. XXIV), donde el libro que muestra ufano Urizen, parodia evidente de las Tablas de la Ley y de todos los textos sagrados, se revela surcado por signos difusos e incomprensibles, en tanto que, según un motivo recurrente a lo largo del

libro, la decoración interlineal nos muestras unas ramas cuyo crecimiento semeja reflejar la evolución del "*árbol del misterio (…) que crece en el cerebro humano*". Si ello no fuera suficiente corroboración de las vinculaciones existentes entre *The Book of Urizen* y las advertencias sugeridas en "*The human abstract*" acerca de las limitaciones del dualismo reactivo, los versos impresos en ambas láminas reflejan, en términos "apocalípticos" que prefiguran el posterior nacimiento de Orc "*aullante, entre feroces llamas*"[90], la exaltada furia de los Eternos contra Urizen:

"*La voz cesó, vieron su rostro pálido*
emerger de la oscuridad, su mano
extendida sobre la roca de la eternidad, abriendo
el Libro de bronce. La cólera dominó a los fuertes.
Cólera, furia, intensa indignación,
entre cataratas de fuego, sangre y hiel,
en remolinos de humo sulfuroso
y tremendas formas de energía,
los siete pecados mortales del alma
cual criaturas vivientes aparecieron
en las llamas de la furia eterna."[91]

La singular ambigüedad de este pasaje, donde la reacción de los Eternos reproduce inconscientemente los "*siete pecados mortales del alma*" establecidos por Urizen, y genera una furia que, semejante asimismo a la urizénica, hunde sus raíces en la oscuridad –"*ninguna luz surgía de los fuegos, todo era oscuridad/ en las llamas de la furia Eterna*"[92]-, debería advertirnos acerca del eror de buscar una "conducta" o "voz" privilegiadas en *The Book of Urizen*, donde, si bien el momento inicial de degradación corresponde al reduccionismo racionalista encarnado por su protagonista homónimo, las acciones de los demás personajes están determinadas por su incapacidad para generar alternativas creativas. Con su habitual ironía, Blake revela aquí la parte de culpa correspondiente a los demás Eternos, pues éstos, al separar el Bien del Mal y rechazar maniqueamente a uno de sus miembros, contribuyen a profundizar la escisión y repudian una parte de sí mismos, hasta el punto de que "segregan" también a Los a fin de que

vigile a Urizen, quien, tras crear una cubierta pétrea para protegerse del castigo, cae en un angustioso sueño que durará siete eras –evidente alusión a los siete días bíblicos del *Génesis*-. Este es un momento decisivo del poema, pues con la caída de Urizen, Los, la imaginación, deviene separado de la razón; sin embargo, ambos se necesitan, y de ahí que todos los actos posteriores de Los, por bienintencionados que resulten, no contribuyan sino a acrecentar el alejamiento respecto a la unidad primigenia. Asistimos así a la fundamentación de la teoría de los Zoas, con el inicio auténtico de la Creación –o, en términos blakeanos, de la Caída psicohistórica- y del tiempo lineal:

"*Urizen yacía en pétreo sueño,*
desorganizado, separado de la Eternidad.
Los Eternos exclamaron: ¿qué es esto? La Muerte.
Urizen es un puñado de barro."[93]

Durante su sueño Urizen sufre horribles pesadillas, y de las distintas partes de su cuerpo surgen formas pavorosas. Los, el herrero y Profeta Eterno, trabaja incesantemente en su intento de regularizar estas caóticas formaciones:

"*Y Urizen (tal su nombre eterno)*
su prolífico placer oscurecía más y más
en sombrío secreto, ocultando en el agitado
fluido sulfúreo sus fantasías.
El Eterno Profeta agitaba los oscuros fuelles,
sin descanso empuñaba las tenazas y el martillo,
incesante golpeaba, forjando nuevas y nuevas cadenas,
numerando con eslabones: horas, días y años."[94]

En clara reminiscencia de las palabras de "*London*" y "*The Human Abstract*", vemos aquí como la desunión entre los Eternos o Zoas origina las "*cadenas forjadas por la mente*"; y, encaminados ya hacia el abandono de la división maniquea entre razón y energía, contemplamos con sorpresa cómo Urizen

genera "*en su prolífico placer*" el Caos, mientras que el Profeta Eterno traiciona su condición mediante una labor sistemática que da forma a la Creación, y que en muchos aspectos esboza su edificación en las profecías finales de la ambigua ciudad de Golgonooza. A consecuencia de este acto y de su piedad compasiva por Urizen –sentimiento que Blake considera hipócrita y pasivo, a diferencia del carácter activo del perdón-, Los cae también y deviene dividido de Enitharmon, su Emanación.

Es importante detenerse en este punto para entender dos conceptos que, si bien Blake sólo comenzará a usar regularmente a partir de *The Four Zoas*, aparecen aquí implícitamente prefigurados: Emanación y Espectro. Emanación es la parte "femenina" del propio ser que se separa de él con la caída, es decir, con la imposición de la asbtracción racional. El Hombre Eterno de Blake es, pues, andrógino, y en este sentido las Emanaciones forman parte de su propio ser al igual que los Zoas. Aunque se ha sugerido que la idea blakeana del andrógino proviene de Platón, es más probable que la recogiera de la alquimia, en tanto que la noción de emanación, a mi juicio, puede provenir tanto de Boehme como, más plausiblemente, del concepto hindú de *Sakhti*. En cualquier caso, lo que resulta esencial entender es que tanto los Zoas como sus Emanaciones no constituyen entidades fijas, sino procesos, estados de visión, que a menudo se confunden y superponen. Los y Enitharmon, su Emanación e "inspiración", pueden llevar a cabo por igual actos proféticos y errores, ya que ambos constituyen fragmentos eternos de la humanidad universal. El Espectro, por el contrario, no es sino una "sombra", un no-ser, el error nacido del solipsismo ético y moral que da lugar al egoísmo y a la negación del deseo en nombre de la razón.

En cierto sentido, por tanto, los actos de los Zoas y de las Emanaciones poseen valores igualmente relativos, ya que son fruto de errores que, en el caso de la Emanación, Blake parece asociar a valores éticos como la piedad y la misericordia, aparentemente "buenos" pero nacidos en realidad del narcisismo ético asociado a la noción de pecado. Una vez reintegrada junto a cada Zoa en la Humanidad Universal, la Emanación poseerá un carácter positivo, pues en ella se encuentra la capacidad de darse al otro, en tanto que el Espectro, mero error sin existencia propia, se desvanecerá una vez superada la fragmentación existencial. Un poema del *Notebook* define con claridad ambos conceptos:

"*Mi Espectro junto a mí noche y día*

cual bestia salvaje guarda mi camino.
Mi Emanación, mucho más dentro,
llora sin cesar mi pecado."[95]

Con el surgimiento de la primera Emanación se consolida el proceso de degradación de la unidad primitiva, lo que provoca la aterrada huida de los restantes e innominados Eternos:

"*La llamaron Piedad, y partieron*.
(…)
Comenzaron a tejer oscuros cortinajes,
erigieron grandes columnas alrededor del vacío,
con ganchos áureos sujetos a las columnas.
Con esfuerzo infinito los Eternos
una trama tejieron, y la llamaron Ciencia."[96]

La referencia al universo newtoniano es patente, así como el egoísmo de los Eternos, lo que contradice por completo su identificación positiva con las *sefirot* cabalísticas por Sheila Spector (v. notas IV.186-88). De hecho, los Eternos ignoran que ellos también han caído y arrastrado consigo la propia Eternidad, pues ésta, como Blake explicitará en sus profecías finales, no es otra cosa que la manifestación creativa del Hombre Universal. Así, mediante su erección de los pilares de la ciencia, cuyos "*oscuros cortinajes*" separan definitivamente a Los de la Visión Eterna -"*Los ya no pudo contemplar la Eternidad*"[97]-, contribuyen de manera decisiva a la formación del llamado "universo de Urizen", que irónicamente, según vamos observando, es obra tanto del propio Urizen como de Los y de los restantes Eternos: es decir, del egoísmo y la autocomplacencia. Tras la partida de los Eternos, Los, incapaz de recordar su naturaleza primigenia, se une a su propia emanación, Enitharmon, en un acto donde el libre deseo es sustituido por la conmiseración, la hipocresía y el mutuo afán de dominio: "*Los, al ver a la mujer, se compadeció de ella./ La abrazó, pero ella lloró y rehusó,/ con perverso y cruel deleite/ escapó ella de sus brazos, mas él la siguió*"[98]. Ambos engendran a Orc, cuya descripción por Blake, en una profundización psicológica de los eventos históricos descritos en las profecías continentales, implica tanto

la posibilidad de redención como la amenaza de reproducción del ciclo urizénico. Pues, si bien el parto flamígero de Orc parece anunciar la posibilidad de un renacimiento vital -"*Los muertos escucharon la voz del niño/ y comenzaron a despertar de su sueño./ Todas las cosas escucharon la voz del niño/ y comenzaron a despertar a la vida.*"[99]-, su nacimiento, evidente contrafigura de la visión tradicional de la venida de Cristo, y por tanto de toda supuesta Providencia, se ve envuelto desde un primer momento en la ira, el dolor y el secreto. Los, que "*sostenía en sus manos al niño*", lo baña en "*arroyos de aflicción*"[100], y junto a Enitharmon –en una imagen que dista mucho de corroborar la visión idílica de la familia tradicional atribuida a Blake por Frye- encadena al pequeño en grilletes de celosa posesividad:

"*Condujeron a Orc a la cima de un monte.*
¡Cómo sollozaba Enitharmon!
Encadenaron sus jóvenes miembros a la roca
con la cadena de los Celos,
bajo la fúnebre sombra de Urizen."[101]

Dentro del creciente perspectivismo de la narración, Urizen "retorna" de su letargo y comienza a explorar su cuerpo/universo: un universo que en su forma definitiva, paradójicamente, no es realidad obra suya sino de Los, que ha dado forma a las pesadillas urizénicas, y de los Eternos, que han erigido la ciencia newtoniana. Armado de tales instrumentos, Urizen comienza a "*explorar sus cavernas*" e imponer sobre ellas sus leyes reduccionistas:

"*Formó una plomada*
para dividir el Abismo inferior.
Construyó una regla divisoria.

Forjó balanzas para pesar,
forjó pesas macizas,
forjó un cuadrante de latón.

Forjó compases de oro,
y comenzó a explorar el abismo,
y plantó un jardín con frutales."[102]

El final del libro añade una vuelta de tuerca más a la ironía subyacente en todas estas descripciones. Urizen, mientras deambula por su universo cargando un "*globo de fuego que alumbra su viaje*"[103] -el sombrío Sol del mecanicismo erigido a costa de su propia sangre vital (v. LÁM. XXV)-, comienza a comprender su error y siente náuseas ante la obra realizada, aunque continúa inmerso en un dualismo incapaz de aceptar la complementariedad entre cuerpo y alma, muerte y regeneración, deseo y eternidad: "*(…) vio/ que ni la carne ni el espíritu guardar podían/ sus leyes un solo momento./ Vio cómo la vida surgía de la muerte./ (…) /Y lloró, y llamó Piedad a su llanto/ y sus lágrimas se esparcieron con el viento*"[104]. Su semilla, en todo caso, ha sido ya sembrada, y su sombra envuelve a los hombres como una telaraña. Esta imagen, según ya apuntamos (v. notas IV.283-84), podría haber sido tomada por Blake de la mitología hindú a fin de realzar, junto a las referencias mosaicas y mecanicistas, el carácter inequívocamente opresor de todas aquellas formas de abstracción religiosa o científica que convierten al hombre en mero títere de instancias inaccesibles a su entendimiento, y justifican, en último extremo, una jerarquización social acorde a los designios del Creador trascendente. Así, abrumados, los "*habitantes de las ciudades*", en cuyo cerebro se halla ya inextricablemente tejida "*la Red de la Religión*", aceptan su propia humillación e, incapaces de discernir "*el tejido de la hipocresía*"[105] erigido a su alrededor, se convierten al cabo en los creadores del propio mito que los sojuzga, olvidando su naturaleza eterna:

"*Entonces los habitantes de aquellas ciudades*
sintieron sus nervios convertirse en médula,
y sus huesos comenzaron a endurecerse,
entre atroces enfermedades y tormentos,
entre suplicios, aullidos y temblores
que de costa a costa todo arrasan, hasta que, debilitados,
los Sentidos se contrajeron sobre sí mismos
bajo la red sombría de la infección.

(…)
Durante seis días se escondieron de la vida
y el séptimo día descansaron
y en vana esperanza el séptimo día bendijeron.
Y olvidaron su vida eterna."[106].

Este pasaje constituye el auténtico clímax del texto, pues mediante la sutil dislocación perspectivista que transmuta el acto de "*creación*" en una ficción consoladora, Blake revela claramente que la historia contada en *Urizen* no es en realidad una cosmogonía, sino una *psicogonía*, donde las diversas versiones de la gestación del universo mecanicista por Urizen, Los y los Eternos remiten, en definitiva, al proceso de maduración del "*árbol del misterio*" en la mente humana. Tal proceso no es otro que el mencionado por el propio autor en la lámina XI del *Marriage*, donde se describe cómo el acto poético de humanización de la realidad llevado a cabo por "*los antiguos poetas"* cuando "*animaron todos los objetos sensibles mediante Dioses y Genios*", degeneró progresivamente de manera que "*llegó a formarse un sistema, y algunos se aprovecharon de ello y esclavizaron al pueblo intentando abstraer o separar las deidades mentales de sus objetos",* lo que generó la alianza entre las castas sacerdotal y guerrera y el inicio de la opresión social, hasta que "*los hombres olvidaron que todas las deidades habitan en el pecho humano.*" (v. nota VI.86 y LÁMS. VI y VII). Lo que se narra en *The Book of Urizen* no es, por tanto, sino la visión de esos mismos hechos desde el punto de vista de sus propios "autores", es decir, Urizen, Los y los Eternos, que simbolizan tanto las diferentes instancias psíquicas como las fuerzas ideológicas que, o bien llevaron a cabo dicho proceso de "abstracción" y supieron "imprimirlo" en la mente humana a fin de mantener su dominación, o, como en el caso de Los, erraron el camino adecuado para retornar a la reintegración y, con sus actos bienintencionados pero desastrosos, contribuyeron inconscientemente a la perpetuación del proceso. Sin embargo, como Blake deja claro en este último pasaje, Los, Urizen y los Eternos son meros aspectos o formas de la naturaleza humana, y sus actos de "*creación*" no constituyen sino mitos forjados, en el ámbito histórico e individual, por los propios hombres, hasta que éstos asumen de tal manera sus propias creaciones que olvidan "*su vida eterna*".

Si al analizar el *Marriage* afirmábamos que este suponía, en cierto modo, una "profecía de la profecía", puede decirse que *Europe* y *The Book of Urizen*, impresos ambos en 1794, constituyen la primera manifestación lograda, si bien incompleta, del primer "aspecto" inherente a la forma peculiar de profecía perseguida por Blake: es decir, el *desvelamiento*, mediante la aplicación de la técnica perspectivista tanto a la narración de los eventos como a los actos y afirmaciones de los Zoas, de los fundamentos teocéntricos y reificadores sobre los que se ha erigido históricamente la opresiva concepción mecanicista del mundo. *The Book of Ahania* y *The Book of Los*, los dos breves textos que cierran el ciclo de Urizen, constituyen intentos notables de ampliar esta temática, pero no añaden nada relevante a su desarrollo. *The Book of Ahania* relata la revuelta contra Urizen de uno de sus hijos, Fuzon, que si en un principio simboliza la pasión termina por creerse "*Dios, la más antigua de las cosas*"[107], convicción que en las profecías posteriores manifestarán repetidamente cada uno de los Zoas. El delirio de Fuzon conduce a su derrota y crucifixión por Urizen en el Árbol del Misterio, en lo que constituye un aparente intento por parte de Blake de sintetizar mediante una imagen polisémica los aspectos expiatorios y vengativos comunes al cristianismo, el druidismo y la religión escandinava, doctrinas a menudo inextricablemente enlazadas en los ritos rurales ingleses[108]. Así, apunta Jon Mee, tanto la exégesis blakeana de los orígenes del Árbol del Misterio como los detalles concretos de la ejecución de Fuzon, cuyo cuerpo cuelga "*suspendido por las uñas*" del "*extremo más alto de este árbol*"[109], resultan muy similares a las descripciones de los cultos rituales escandinavos efectuadas en *Northern Antiquities* (traducido al inglés en 1770) por Thomas Mallet, que había asociado explícitamente dichas prácticas con los sacrificios humanos perpetrados por los druidas[110]. Por su parte, *The Book of Los* constituye un intento de describir los hechos narrados en *The Book of Urizen* desde la perspectiva de Los, pero su abrupta conclusión –"*(...) hasta que una forma fue completada/ una ilusión humana/ en oscuridad y profundas nubes envuelta*"[111]- revela que Blake había ya decidido que, si pretendía describir con rigor la escisión del Hombre Eterno y elaborar los medios imaginativos capaces de conducir a su reintegración, necesitaba elaborar una obra capaz de armonizar en un esquema de mayor calado conceptual los eventos psíquicos e históricos descritos en el ciclo profético de Lambeth. Tal sería el origen de *The Four Zoas*, donde, como veremos, Blake tomará *Europe* y *The Book of Urizen* como punto de partida fundamental para su desvelamiento del error urizénico, mostrando la responsabilidad compartida de los cuatro Zoas en el desarrollo contemporáneo del "*Imperio Universal*", e intentará ofrecer

una primera "visión imaginativa" que, aunque a mi entender fallida, clarificará los fundamentos estéticos sobre los que se llevará a cabo el deslumbrante despliegue creativo de *Milton* y *Jerusalem*.

VII.3. THE FOUR ZOAS

VII.3.1.Integración de los ámbitos cosmológico, histórico y psíquico.

Si el análisis de los Libros Iluminados presenta, por sus diferentes variantes, una enorme complejidad textual, esta circunstancia resulta multiplicada en *The Four Zoas*, cuyo manuscrito, conservado en el British Museum, lleva la fecha de 1797 –si bien, como ha señalado Bentley, el hecho de que constituyera originalmente una copia en limpio sugiere que los inicios de la redacción del texto pueden remontarse a 1796 ó 1795-, y cuyas diversas revisiones y relaboraciones se prolongaron al menos hasta 1804, y tal vez hasta 1807[112]. Aun cuando la controversia acerca del proceso exacto de reescritura y los propósitos perseguidos por Blake en sus distintas reelaboraciones permanece abierta[113], existe unanimidad acerca de varios aspectos decisivos para una comprensión cabal del texto, en particular para dar cuenta de su significado evolutivo entre el ciclo de Lambeth y las dos grandes profecías finales. La primera versión, titulada *Vala, or the Death and Judgment of the Ancient Man, a Dream of Nine Nights* (Blake escribió en un primer momento "*Eternal*", sustituyéndolo por "*Ancient*" en fecha indeterminada), incluía ya las Nueve Noches en que está estructurado el texto, y presenta sucesivamente diferentes tipos de letra: la empleada por Blake en los Libros Iluminados, la de imprenta tradicional, y, en las últimas Noches, la caligrafía manuscrita habitual del autor en sus cuadernos de trabajo y anotaciones marginales. Esta circunstancia, unida a la irregular disposición de las ilustraciones, que en ocasiones parecen concebidas para rodear un texto "enmarcado", según el modelo de grabado *intaglio* empleado por el autor en sus ilustraciones de *Night Thoughts* –sobre cuyas pruebas de imprenta están escritas numerosas páginas (v. LÁMS. XXVI y XXVII)-, y en otras se encuentran más cercanas a la concepción integral de imagen y verso de los Libros Iluminados, sugiere que Blake consideró diversas opciones a la hora de publicar este ambicioso poema, descrito en su mencionada carta a Butts de 1803 como "*similar a la Ilíada de Homero o el Paraíso Perdido de Milton*". Las correcciones, revisiones e interpolaciones respecto al texto original son incontables, pero las más significativas son la introducción

desde 1802-1803, especialmente en las tres últimas Noches, de referencias específicas a Jesús junto a sus más descarnadas alusiones a la Revolución Industrial y la expansión colonialista, así como la identificación del Hombre Eterno con Albión. El primer paso de este proceso parece haber sido la reescritura de la Noche VII, que daría lugar a la redacción de dos versiones diferentes –VIIa y VIIb-; posteriormente, a fin de mantener la coherencia del texto, Blake procedió a la interpolación de diversos pasajes en las Noches precedentes, y de manera paralela llevó a cabo la redacción definitiva de las Noches VIII y IX, caracterizada ésta ultima por la extrema violencia de los eventos revolucionarios narrados; por último, en fecha aún más tardía, decidió cambiar el título por el definitivo *THE FOUR ZOAS. The torments of Love & Jealousy in The Death and Judgement of Albion the Ancient Man*, sustituyendo además en diversos pasajes del texto los términos "*Hombre Eterno*" por Albión, aunque mantuvo el nombre de "*Vala*" como encabezamiento en los diferentes capítulos o Noches[114]. De esta forma, la figura de Albión, que a lo largo de todo el ciclo de Lambeth había sido empleada por Blake en sentido restringido como representación de una Inglaterra al tiempo oprimida y represora, adquiere por primera vez en *The Four Zoas* el carácter de símbolo universal de la humanidad y de los males desencadenados sobre ella por el naciente "*Imperio Universal*", expresión acuñada por el autor en esta obra.

La introducción progresiva de estos nuevos elementos en *The Four Zoas* ha dado lugar a diferentes hipótesis interpretativas, que a grandes rasgos podemos distinguir en tres grandes tendencias: trascendentalista, historicista y antimecanicista. La visión "trascendentalista", defendida entre entre otros por Damon, Raine y Paley, se centra casi exclusivamente, como no podía ser menos, en los aspectos espiritualistas de la narración, y considera que la introducción por Blake de referencias cristianas y hebreas en el período tardío muestra su proceso de conversión a la ortodoxia, ya sea cristiana, neoplatónica o cabalística[115]. La interpretación "historicista", asentada sobre la base de que las alusiones a la Revolución Industrial y la expansión colonialista parecen haber sido introducidas con posterioridad a la figura de Jesús, considera que todas estas adiciones tienen como objetivo fundamental realzar la apoteosis revolucionaria de la Noche IX, donde, en palabras de David Erdman, "la totalidad del Universo gimiente rompe sus cadenas en una explosión liberadora de todos los oprimidos, que se enfrentan cara a cara con sus opresores", hecho que, auspiciado por "el propio Cristo, presente como un <*infante frío y*

furioso>", desencadena "la terrible democracia del apocalipsis de Blake contra los Reyes, Guerreros, Sacerdotes y Mercaderes", y proporciona a los oprimidos "su oportunidad para la venganza, una breve pero violenta dictadura ejercida no sólo por los '*child-bearers*' [proletariado], sino por los propios niños, los niños trabajadores de las calles y las factorías, que habían sido obligados a adoptar formas espectrales en su desesperación"[116]. Por último, la visión "antimecanicista" o epistemológica tiene su máximo representante en Donald Ault, cuyo *Narrative Unbound: Re-Visioning William Blake's The Four Zoas*, sobre la base de los instrumentos analíticos desarrollados previamente en *Visionary Physics* (v. notas V.92-94 y 151-54), interpreta el poema y sus sucesivas reelaboraciones como un experimento narrativo destinado a sustituir la concepción newtoniana de la realidad, basada en la existencia objetiva de "un mundo subyacente, inmutable, estático y muerto", por otra donde los hechos pasados pueden ser alterados por los presentes mediante un proceso transformativo "continuamente originario"[117].

En realidad, los aspectos temáticos y formales de *The Four Zoas* "seleccionados" de manera más o menos excluyente por estas interpretaciones pueden, a mi juicio, conjugarse en una visión integradora, siempre que tengamos en cuenta las precisiones elaboradas en capítulos anteriores acerca de la peculiar concepción del cristianismo poseída por Blake, que en la práctica se fundamenta sobre una divinización radical de lo humano y el rechazo a toda intervención trascendente en el desarrollo de la historia. De hecho, el propósito esencial de Blake a la hora de elaborar este largo poema no parece haber cambiado a lo largo de los años, y responde al deseo de narrar la evolución de la Humanidad mediante una estructuración poética que, gracias a la interacción de elementos diacrónicos y sincrónicos, fuera capaz de conjugar la descripción histórica apuntada en las profecías continentales con la psicogonía cósmico-ideológica elaborada fundamentalmente en *The Book of Urizen*. La materia del poema, pues, no sería otra que la historia del "*Ancient Man*" o "*Eternal Man*":

> "*Su caída en la División y su Resurrección a la Unidad,*
> *su caída en la Generación de Decadencia y Muerte, y su Regeneración*
> *por la Resurrección de entre los Muertos.*"[118]

En su redacción original, el desarrollo de la temática se hallaba concebido de una manera en cierto modo lineal, donde la descripción de estos eventos en el doble ámbito histórico e individual tenía lugar mediante una ampliación al conjunto de los Zoas del perspectivismo psicológico aplicado a Urizen y Los en *The Book of Urizen*. Así, las tres primeras Noches del Poema mostraban, tras la caída del Zoa primario Tharmas, los sucesivos intentos de alcanzar el poder por cada uno de los "*Cuatro Poderosos*", cuya desaforada actividad, acompañada de un incesante desdoblamiento de Emanaciones y Espectros, concluía reiteradamente en el fracaso debido a su percepción sesgada de la realidad y deseo excluyente de imposición. El resultado más significativo de estas luchas intestinas es la separación de Luvah, Zoa del deseo y la pasión, de su emanación, Vala, símbolo no tanto de la Naturaleza como de la visión "dualista" del mundo natural. Consecuencia inevitable de este hecho será el triunfo del avatar newtoniano de Urizen, y su enfrentamiento con Orc y Los, descrito en las Noches Cuarta a Sexta mediante una serie de monólogos y eventos que, a la par que amplían los hechos narrados en *The Book of Urizen*, los sitúan en el marco del contexto histórico proporcionado por las profecías continentales. La culminación de este proceso, al igual que en el mencionado *Urizen*, no es otra que el maridaje de razón y religión, es decir, la consagración de la ideología jerarquizante del teísmo empirio-mecanicista, simbolizada por la "*telaraña de Urizen*"[119] que se cierne sobre "*los valles de Urthona*" en forma de industrialización deshumanizadora:

> "*Y en su esfera de fuego descendió sobre el valle de Urthona*
> *entre los enormes muros de hierro erigidos por el Espectro sombrío*."[120]

Este breve esquema no hace justicia a la complejidad subyacente en esta hipotética redacción original, donde el cambio incesante de estados psicológicos de los Zoas, así como de sus Emanaciones y Espectros, aparece desvelado mediante la diversidad retórica de sus discursos, y se aprecia una incipiente fragmentación del texto mediante la introducción de breves pasajes líricos encaminados a realzar la percepción de los "*minute particulars*" y esbozar la futura "visión imaginativa". En líneas generales, no obstante, el decurso original de estas seis primeras Noches posee una linealidad que desaparecerá por completo en *Milton* y *Jerusalem*, y sus párrafos finales parecen situarnos en la misma condición en que lo hacían "*The human abstract*" y "*London*": la apoteosis reificadora y opresora de la

alianza Iglesia-Estado, junto a la constatación de que el "*árbol del misterio*", cuya germinación y desarrollo se describe desde diferentes perspectivas, posee tan firme arraigo en la mente humana que amenaza con cercenar los más bienintencionados propósitos revolucionarios, pues "*el rojo Orc retorna a Urizen ahíto de sangre*"[121]. En este sentido, parece bastante plausible la opinión de Lincoln acerca de que el propósito esencial de Blake en estas seis primeras Noches estribaba en subvertir la noción de Creación cristiana ejemplificada en ***Paradise Lost***, donde Milton comenzaba por mostrar al Creador "como un cuidadoso arquitecto, que pone límites al universo con la precisión de un matemático"[122] (v. supra nota VII.262), y más tarde como el espíritu providente que sobre las aguas "virtud infundió y calor vital"[123], inspiradores del desarrollo de la vida orgánica. Ahora bien, puesto que para Blake, como venimos señalando, la Creación no constituye en rigor un acontecimiento cósmico, sino psíquico e histórico, su narración invierte el orden seguido por Milton. Así, las tres Noches iniciales muestran el proceso de disolución del Genio Poético, que conducirá primero a la separación entre Hombre y Naturaleza y, posteriomente, a la abstracción racional de las distintas deidades, hasta llegar al mito teocéntrico de "*un Mandato, un Dios, una Ley*"; mientras que en las tres siguientes se describe de forma más precisa el ascenso del mecanicismo con la imposición absoluta de Urizen sobre los demás Zoas, hasta el punto de que sus principales adversarios –Los y su hijo Orc, formas caídas en este momento de la Imaginación y el Deseo- se hallan tan fascinados por la belleza majestuosa de la razón que apenas atinan sino a reproducir los actos urizénicos. Por ello, si bien es cierto que en su redacción original estas páginas proporcionan "un profundo análisis de las limitaciones del hombre, pero ninguna sugerencia de cómo puede escapar (...) de ese universo creado, jaula y prisión para la Humanidad"[124], tal circunstancia no parece responder tanto a un estado de ánimo sombrío por parte del autor como al desarrollo de un plan preconcebido, según el cual Blake pretendería en esta seis primeras Noches ofrecer una visión comprehensiva de los eventos conducentes a la imposición hegemónica del "error urizénico", en tanto que reservaría las tres últimas para elaborar al fin su propia alternativa visionaria.

Es llegado este momento de la redacción, por tanto, cuando Blake semeja haber comenzado a experimentar dudas acerca de su propia obra, dudas que lo habrían conducido a reformar su contenido mediante la introducción de los núcleos temáticos ya citados: la figura de Jesús, el análisis de la Revolución Industrial y el capitalismo imperialista, y la identificación de la figura de Albión con el Hombre

Universal. Estos elementos resultan menos discordantes de lo que podría parecer, pues en buena medida, según trataremos en el siguiente apartado, desarrollan aspectos implícitos en las secciones previas, y su integración dentro de una reestructuración general caracterizada por la tendencia "a complicar y fragmentar la narrativa"[125] resulta coherente con el propósito del autor de buscar nuevas formas expresivas susceptibles de fundamentar la Visión imaginativa. Dado que un estudio riguroso de las sucesivas interpolaciones resulta aquí imposible, intentaré clarificar mi interpretación analizando las implicaciones ideológicas latentes en la introducción hacia 1803, en la parte superior y los márgenes de los primeros versos del manuscrito (v. LÁM. XXVIII), de varias citas en griego del Nuevo Testamento que se han querido interpretar como prueba de la "conversión" por Blake a la ortodoxia religiosa, pues, en palabras del profesor Bentley, suponen "entusiásticas" referencias al cristianismo "apenas perceptibles en los esbozos más antiguos de las Noches VII y VIIa o en las cartas de Blake anteriores a a 1803"[126]. A mi juicio, sin embargo, la clave para la correcta lectura de estos pasajes, en absoluto incoherentes con el peso creciente concedido de manera simultánea a la crítica social, radica precisamente en ese carácter "entusiástico" señalado por Bentley –quien en otra de sus obras no dudaba en atribuir al antinomianismo "la llave del pensamiento de Blake"[127]-: pues, en definitiva, la introducción de la figura de Jesús y su equiparación con Albión y la Humanidad Divina en *The Four Zoas*, *Jerusalem* y *Milton*, debe entenderse, en el marco de "una cultura donde el discurso religioso era omnipresente"[128], como una clara exhortación por el autor a los círculos radicales antinomianos, con quienes, según vimos, Blake compartía su oposición "al postulado esencial de la cultura hegemónica, el <sentido común> de las clases dirigentes"[129], y su rechazo del unitarismo deísta; pero a los que reprochaba su tendencia a la predestinación y la pasividad derivada de su apelación a una Providencia externa y trascendente.

El propósito blakeano de emplear la figura de Jesús como modelo de su transformación del rigorismo mosaico en la concepción de la "*Gran Humanidad Divina*", y su invocación consiguiente a una concepción más profunda del "*enthusiasm*", donde la opresión social fuera identificada con la sumisión al teocentrismo religioso, y la dicotomía entre hombre y Ser Supremo sustituida por la inmanencia de la divina Imaginación humana, tiene de hecho su primera manifestación en la mencionada página inicial de *The Four Zoas*. Pues allí, precedida por una cita en griego de un pasaje de la *Carta a los Efesios* particulamente caro al antinomianismo –"*For we wrestle not against flesh and blood, but against*

principalities, against powers, against the rulers of the darkness of this world, against spiritual wickedness in high places"[130]-, aparece descrita por primera vez la figura simbólica del Hombre Universal:

> "*Cuatro Poderosos hay en cada Hombre. La Perfecta Unidad*
> *no puede existir, excepto mediante la Universal Hermandad de Edén,*
> *el Hombre Universal. A quien la Gloria sea por siempre Amén.*"[131]

La comparación entre estos versos y las citas añadidas por Blake -la oración de Jesús en *Juan*, 17: "que todos sean uno, como tú, Padre, en mí y yo en ti, que también ellos estén en nosotros, y así el mundo crea que tú me enviaste. Y la gloria que me has dado, yo se la he dado a ellos, para que sean uno, como nosotros somos uno. Yo en ellos y tú en mí, para que lleguen a ser consumados en uno (...)"[132]; y la exaltación de la encarnación humana de Jesús en en el mismo Evangelio: "Y la palabra se hizo carne, y puso su morada entre nosotros. Pero nosotros vimos su gloria, gloria como de hijo único, que viene del Padre, lleno de gracia y verdad"[133]- pone de manifiesto la transformación a la que el poeta somete el texto evangélico. Pues, si lo característico de dichas pasajes es mantener la relación subordinada del hombre a Dios mediante la concesión de la Gracia por el segundo, en su propio texto Blake ignora tales referencias, que en absoluto sostendrían la noción de los "*cuatro poderosos*" ni de la "*Humanidad Divina*", para centrarse en la identificación entre Hombre y Dios –situada, significativamente, en ese "*Edén*" que, según Damon o Paley, Blake consideraba una forma inferior y transitoria de la Eternidad-. Una identificación cuya radicalidad, insospechable incluso en el más entusiástico antinomianismo, se hace patente mediante la atribución expresa al "*Hombre Universal*" de la loa reservada en todos los textos bíblicos a la deidad trascendente: "*A quien la Gloria sea por siempre Amén*"[134], que será refrendada, entre otros muchos ejemplos posibles, mediante la transformación efectuada en *Jerusalem* de la expresión reverencial del libro de *Ezequiel*: "This was the appearance of the likeness of the glory of the LORD", para, tras identificar al Señor ("*Lord*") con la "*Humanidad Universal (...) un Hombre* ", aplicarla al profeta eterno Los, la Imaginación Humana: "*Y la Divina Aparición tenía la apariencia y aspecto de Los*"[135].

La paulatina equiparación de Jesús, Albión y la Imaginación Humana en las profecías finales constituye el elemento crucial para entender por qué la creciente proliferación de referencias cristianas en

estas obras coincide a un tiempo con la profundización de las críticas al expansionismo bélico propiciado por la Revolución industrial y con el desarrollo poético de formas radicalmente antinewtonianas. Según hemos observado en capítulos precedentes, la imagen de Jesús como símbolo de rebeldía frente a todos los códigos morales y legales constituyó una constante a lo largo de la obra de Blake. Así, si en el *Marriage* (1790) afirmaba que "*no hay virtud alguna sin romper estos diez mandamientos. Jesús fue todo él virtud, y actuó movido por impulsos, no por reglas*"[136], en las anotaciones a Watson (1798) su afirmación de considerarse a sí mismo un cristiano no le impedía considerar que "*Cristo murió como un incrédulo*"[137], observación repetida en *Milton* –"*murió como un réprobo, y fue castigado como transgresor*"[138]-. Esa misma radicalidad antinomiana se identificaba crecientemente con la idea de que el hombre era el portador único de la divinidad, según expresan diversos pasajes ya citados, entre ellos la celebre exhortación del *Everlasting Gospel* (1815-1820) –"*Tú eres un hombre, Dios no es más,/ aprende a adorar tu propia humanidad*"- o la incontrovertible constatación en sus postreras notas a Thornton (1827) de que Dios "*es el sirviente del Hombre*"[139]. Sentencias todas que, unidas a la aseveración del artista a Crabb Robinson acerca de que Jesús "*es el único Dios* (…) *y yo también lo soy, y usted*" (v. notas IV.30-32), dejan a mi entender manifiestamente claro que Blake empleó la figura de Jesús como símbolo paradigmático de las más nobles facultades del Hombre Universal: el empleo de la Imaginación Creadora –"*Jesús y sus Apóstoles y discípulos fueron todos artistas*"[140]- y la capacidad para trascender el solipsismo egoísta mediante el perdón de los pecados.

En el contexto estructural de los libros proféticos, no obstante, la identificación de Jesús con la Humanidad Divina exigía la inserción de su figura en el proceso de escisión y reconciliación que Blake había comenzado a elaborar en el ciclo de Lambeth, y que a partir precisamente de las tres últimas noches de *The Four Zoas* intentaría equilibrar mediante una visión alternativa del poder de la Imaginación Creadora para restaurar la unidad primigenia de la naturaleza humana. La coherencia del autor a este respecto queda patente en el hecho de que los actos de Jesús en *The Four Zoas* no escapen a la ironía perspectivista general, pues si bien en la Noche Primera se identifica su figura con la de aquellos que en la "*Gran Eternidad*" se reúnen en el "*Consejo de Dios*" como un "*único hombre, pues contrayendo sus sentidos exaltados/ parecen una multitud, y expandiéndolos parecen Uno*"[141], la susbsiguiente elección por dicho consejo de siete "*Ojos de Dios, las siete lucernas del Todopoderoso,/*

cada uno de ellos interno al otro, y el séptimo llamado Jesús"[142] desencadena una serie de eventos, supuestamente providenciales, culminados en sucesivos fracasos. Pues, como Blake nos señalará en la polémica Novena Noche, la reintegración de la unidad perdida sólo será posible cuando tal Consejo se reconozca a sí mismo como una mera función humana, asumiendo su carácter de "*sirvientes de lo Eterno e infinito de la forma Humana"*[143] y permitiendo, por tanto, que sean "*los expandidos Ojos del Hombre*"[144] los que descubran su propia infinidad.

Desde esta perspectiva, no es difícil coincidir con Andrew Lincoln en que "la asunción de que las revisiones muestran el abandono de las esperanzas revolucionarias a favor de la regeneración interior debe ser puesta en duda". Ahora bien, su lectura detallada de las sucesivas revisiones y del estado final del poema muestra asimismo que la visión estrictamente historicista de Erdman o Crehan peca de un reduccionismo excluyente similar al de la concepción trascendentalista, pues si bien "la regeneración interior sin acción revolucionaria se presenta como condenada al fracaso", de igual manera "la acción revolucionaria está destinada al fracaso a menos que vaya acompañada de un completo rechazo del egoísmo"[145]. En el marco de esta radical humanización, apunta el mismo autor, Blake "busca enfatizar la inmanencia del poder divino"[146], frente a una concepción de la historia dominada por las tesis del teísmo mecanicista, que "consideraba la pobreza como parte del mecanismo regulador mediante el cual la Providencia obraba para mantener el orden en el mundo"[147], y que, por repetir una vez más la anodadante expresión de Burke, justificaba la expansión del capitalismo industrial mediante la equiparación de "las leyes del comercio" con "las leyes de la Naturaleza, es decir, las leyes de Dios". Sin embargo, como bien ha señalado Saree Makdisi, es importante recordar que las críticas de Blake a "la lógica del trabajo industrial y la tendencia a la construcción de un entramado global universal de explotación productiva: el imperio universal"[148], iban mucho más allá de lo que reformistas defensores del libre comercio y la expansión industrial como Paine y Erasmus Darwin hubieran podido aceptar, y que por tanto su perspectiva crítica "se enfrentaba no sólo a los defensores del gobierno de la aristocracia terrateniente, sino también al radicalismo liberal hegemónico"[149]. Es este contexto el que impulsa a Blake a complementar la introducción de la figura rebelde de Jesús, símbolo de la humanidad universal, con la más explícita de Albión, cuya desunión y "*caída*" en el mundo de los muertos –es decir, en el universo interrelacionado del empirio-mecanicismo y del expansionismo bélico capitalista- será reflejada por el

poeta mediante la continua oposición entre las metáforas mecanicistas y la expresión del dolor físico experimentado por el cuerpo de cada "*minute particular*" –los esclavos que "*aúllan en las bodegas*" mientras "*el Imperio Universal gime*"- y, metafóricamente, por el cuerpo del Hombre Eterno, en pasajes que hemos venido señalando a lo largo de este trabajo.

Blake, no obstante, parece haber sido consciente en las etapas finales de su trabajo de que esta concepción resultaba, al cabo, limitada, pues si bien permitía ofrecer una descripción general del "error urizénico", y hacía copartícipes del mismo a los diversos Zoas, distaba aún de ofrecer la visión alternativa necesaria para la liberación del error. En este sentido, la observación de Lincoln acerca de que todas las revisiones parecen encaminadas a fragmentar y distorsionar la trama narrativa enlaza directamente con las tesis epistemológicas de Ault, pues *The Four Zoas* constituye sin duda el primer gran esfuerzo de Blake por ofrecer una narrativa que cabría denominar "inconmensurable" con la linealidad mecanicista, capaz de describir el proceso de degradación del torturado cuerpo de Albión, tanto en el ámbito histórico como en el individual, mediante una subversión radical de la continuidad espaciotemporal propia de los esquemas narrativos y epistemológicos subyacentes a las "metáforas narrativas" newtonianas. Una ruptura que reafirma la indisociabilidad de lo político y lo estético en la obra blakeana, pues su objeto no es otro que expresar la inestabilidad esencial de la naturaleza humana, o, en otros términos, la necesidad de reintegrar en aquélla la Imaginación y el Deseo humanos como única vía posible de liberación. Pese a ello, el resultado final alcanzado por *The Four Zoas*, debido en buena parte a su continua oscilación entre la linealidad y la fragmentación, entre la visión perspectivista y la poderosa tentación de la omnisciencia narrativa, supone, sí, una profundización cada vez mayor en las raíces y limitaciones de la "*visión simple*" de Newton y Ulro, pero semeja anclado en una "*visión triple*" capaz de desvelar las causas de la "*caída en la dívisión*" del Hombre Universal, mas no de ofrecer al lector los instrumentos necesarios para acceder a la "*visión cuádruple*" capaz de generar "*su resurrección en la unidad*". Una breve exposición de los eventos descritos en la obra, según el estado final reconstruido por Erdman, y de las perspectivas hasta cierto punto incompatibles adoptadas por Blake en el desarrollo de las Noches VII y IX, permitirá una mejor comprensión de esta cuestión, así como de por qué, pese a su relativo fracaso, este singular poema constituye un eslabón imprescindible en la "ampliación de campo" de la crítica social de Blake y la consiguiente radicalización de sus postulados estéticos.

VII.3.2. La naturaleza proteica de los Zoas: conflicto y proceso.

En gran medida, como hemos venido señalando, *The Four Zoas* constituye el germen de *Milton* y *Jerusalem*, que no sólo adoptan expresamente su misma temática –la caída, división y reintegración en la unidad de Albión, el Hombre Eterno-, sino que recogen buena parte de sus textos, especialmente los añadidos en las reelaboraciones tardías del poema, y presuponen el conocimiento de muchos de los eventos descritos en su inacabado precedente. Es en este punto, asimismo, donde se encuentra una de sus mayores diferencias, pues mientras *The Four Zoas* comienza, por así decirlo, "por el principio", narrando de manera secuencial el proceso de escisión de los "*cuatro poderosos*", las dos profecías finales se inician *in media res*, lo que contribuye no poco, por cierto, a su apariencia de ilegibilidad.

Como consecuencia de esta diversidad de enfoque, uno de los rasgos distintivos de *The Four Zoas* es la importancia concedida en el desarrollo inicial de la escisión del Hombre Eterno al más ambiguo de los Zoas, Tharmas, que más tarde, mencionado sólo cinco veces en *Milton* y diez en *Jerusalem* en el marco de enumeraciones colectivas de los Zoas[150], asumirá un papel secundario. En la Noche Primera, sin embargo, se afirma expresamente que la "*caída en la división*" de Albión:

"*Se inicia con Tharmas, el poder paternal, oscureciéndose en el Oeste.*"[151]

La referencia a Tharmas como "*poder paternal*" ("*parent power*") resulta clave para la comprensión del poema, pues, como hacen notar Mary Lynn Johnson y Brian Wilkie, esta definición, reiterada en pasajes posteriores, invalida las sugerencias teístas que se han querido ver en la referencia previa efectuada por Blake a un "*Padre Universal*", ya que éste no es sino Albión, el Hombre Eterno -origen por tanto de los Zoas-, cuya manifestación primigenia es Tharmas: "<*Padre*> nos dirige directamente al primer Zoa cuya condición nos es descrita, el <*poder paternal*> Tharmas, el más infantil e instintivo de estos poderes mentales personificados"[152]. De manera esquemática, los eventos subsiguientes, narrados desde la perspectiva de Tharmas y su Emanación, Enion, describen cómo la caída de Tharmas hace que se separe de aquélla, que se convierte en la Tierra y asume en su nuevo

estado un poder generativo debilitado por la escisión. Como consecuencia, además, Tharmas pierde a Beulah, y el hombre a Jerusalén, oculta por la caída del primer Zoa.

Las interpretaciones alternativas a que han dado pie estos pasajes iniciales del texto constituyen, por su propia diversidad, buena muestra del carácter esencialmente fluctuante y proteico conferido por el autor a la figura de los Zoas y sus emanaciones. Así, los citados Johnson y Wilkie juzgan válidas las diversas descripciones ofrecidas de Tharmas como "inocencia, instinto, la fuerza cohesiva de la personalidad humana y el cuerpo", si bien advierten que "en este contexto el 'cuerpo' no debe entenderse en referencia a la sexualidad adulta, que se encuentra más cercana a Luvah"; su propia interpretación, en fin, considera que "Tharmas es el cuerpo tal como un niño lo conoce inconscientemente (…). Es el '*poder paternal*' en el sentido en el que el niño es el padre del hombre. Representa la confianza del inocente, su sentido de totalidad, como en las *Songs of Innocence*, y más que cualquier otro Zoa es afín a ese sentimiento y estado bucólico que Blake llama Beulah"[153]. Una tesis, cabe señalar, que en buena medida constituye una versión inmanente de la visión trascendentalista elaborada por Damon, quien, de acuerdo con su concepción idílica de Inocencia, apunta que el episodio de Tharmas y Enion "trata de la aparición de la adolescencia (la caída en Experiencia)", en tanto que las restantes etapas del poema narran "la muerte del Hombre, su resurrección y su asunción"[154].

Estas interpretaciones, según ya apuntamos, resultan absolutamente incapaces de dar cuenta de los aspectos negativos de Inocencia y Beulah, pero su minimización del valor concedido por Blake a Experiencia es aún más sorprendente si tenemos en cuenta, circunscribiéndonos al propio manuscrito de *The Four Zoas*, que la acotación añadida por Blake en la página 93 de la Noche VII acerca de la imposibilidad de una "*Inocencia desorganizada*", vincula de manera evidente la forma superior de Inocencia, que "*habita con la Sabiduría*"[155], con "*el precio de la experiencia*" reivindicado en la Noche I por Enion: pues "*la Sabiduría se adquiere a cambio de todo lo que un hombre posee* (….) *en los campos agostados donde el campesino ara en vano*", y alcanzarla exige que seamos capaces de compartir su dolor con "*el esclavo que trabaja en la factoría, el pobre en prisión, el cautivo encadenado, el soldado tendido en el campo de batalla*" (v. nota III.145). Resulta significativo constatar que, sea cual sea la interpretación que se confiera al trabajo de Blake, su escritura posee un poder polisémico tal que las

nociones interrelacionadas del desarrollo individual, el devenir histórico y la crítica ideológica resultan indisociables para cualquier lector desde los primeros versos de *The Four Zoas*. A este respecto, lo que a mi entender pretende mostrarse en estos pasajes no es otra cosa que el estado inicial de la aparición del dualismo, la disociación "psíquica" entre Cuerpo y Alma, y la subsiguiente escisión epistemológica entre sujeto y objeto, Hombre y Naturaleza, que conducirá inexorablemente a la reificación de la segunda y la conversión del cuerpo humano en un "objeto" cuyos impulsos, pecaminosos e irracionales, deben ser considerados ajenos a la naturaleza humana. Lo que motiva que Tharmas pierda Beulah –o, más precisamente, la potencialidad imaginativa de Beulah, que devendrá así terreno abonado para su degradación en Ulro- no es la "caída en Experiencia", sino precisamente su consideración errónea del mundo de Generación, donde "*todo lo que vive es sagrado*", como un reino de muerte extrínseco a su subjetividad. Por ello, este acontecimiento es a un tiempo psíquico e histórico, y la gestación del "mito teocéntrico" adquiere un carácter intemporal que, en sus diversos avatares, supone la continua humillacion y opresión del individuo. La Caída no es un acontecimiento "pretérito" sino una realidad recurrente que socava toda expresión de libertad, y Blake así lo sugiere al introducir por medio de Enion una referencia directa a la devastadora campaña contra las libertades emprendida por el Terror Blanco en nombre del "orden natural" de la sociedad:

> "*Todo amor se ha perdido, el Terror triunfa, y el odio en lugar del amor,*
> *y las severas conminaciones al Derecho y al Orden suplantan la Libertad*."[156]

La Noche I esboza en cierto modo los eventos que irán sucediéndose durante los siguientes "actos" del drama, y en particular apunta ya la naturaleza multifacética y proteica de los Zoas, cuyos diferentes monólogos y acciones, a menudo indiscernibles entre sí, se encuentran dominados por un incesante conflicto entre su tendencia a adquirir el poder supremo, la exculpación retórica de sus propios actos, y la aparición de esporádicos momentos de desoladora lucidez. Así, pese a su clara consciencia del desastre a que se ven abocados, Enion y Tharmas son incapaces de reconciliarse, lo que, según trasluce su propia narración, desencadena un proceso cuyo resultado son nuevas escisiones que acentúan la progresiva degeneración de la existencia humana: Enion, despechada, se entrega al Espectro de Tharmas, y de su unión nacen Los y Enitharmon –lo que produce la disociación de espacio y

tiempo-, dando pie a un diálogo de reconvenciones y disputas marcado por la aparición de los conceptos de culpa y pecado. A su vez, las "*Hijas de Beulah*", perdida su potencialidad generadora, rechazan aceptar el "*círculo del destino humano*", y consiguientemente –lo que confirma nuestra interpretación de los estados blakeanos en el Apartado VII.1.2-, dan origen a Ulro: "*Una vez completado el círculo del destino le dieron un Espacio/ y lo llamaron Ulro, y lo germinaron con cuidado y amor*"[157]. En este contexto se produce la escisión del último Zoa, Luvah, que se separa de su emanación Vala en un acto que ejemplifica la petrificación del Deseo y su conversión en ansia de posesión y dominio, aspecto que Blake enfatizará a lo largo del manuscrito contraponiendo las más descarnadas visiones de la guerra imperialista con estampas de una inusitada franqueza sexual. Por tanto, si la canción "sobre" Vala -cuya voluptuosidad resulta evidente en la ilustración concebida para dar inicio al poema (v. LÁM. XXVIII)- es una "*canción de muerte*", ello no se debe, como pretenden las teorías trascendentalistas, a que Vala simbolice la naturaleza material, sino a que, mediante la abominación dualista de su propio cuerpo, el hombre transmuta la Pasión, Luvah, en puro egoísmo, acto que repite en el ámbito de la sexualidad la separación anterior entre Tharmas y Enion y, al demonizar hipócritamente los instintos como impuros, contribuye a la germinación del Árbol del Misterio "*en el cerebro humano*":

> *"¡Escucha! ¡Cantaré la Canción de la Muerte, la Canción de Vala!*
> *El Hombre Caído reposa, Urizen duerme en el porche.*
> *Luvah y Vala despertaron, y abandonaron el corazón humano*
> *aposentándose en el Cerebro…*"[158]

En el maremágnum consiguiente, Luvah pretende usurpar a su vez el papel de la razón, robando a Urizen "*sus caballos de la instrucción*". Esto favorece el ascenso del propio Urizen, el "*Príncipe de la Luz*", que, indisimuladamente, aspira a convertirse en el único Dios –"*Ahora soy Dios de Eternidad a Eternidad*"- azuzando a Los contra Luvah:

> *"Taciturno permanecía Los tramando su venganza. Silente contemplaba*
> *al Príncipe de la Luz, que silente contemplaba a Los. Al cabo, cavilosa,*
> *una sonrisa surgió de Urizen, al ver como Enitharmon refulgía más y más.*

Lanzó una hosca mirada a Enitharmon, pero sonrió a Los,
diciendo: Tú eres el señor de Luvah, en tus manos lo entrego.
El asesino, el Príncipe del Amor, queda a tu merced.
No te apiades de Vala, pues ella no lo hizo del Hombre Eterno.
No te apiades de los llantos de Luvah. Contempla estas huestes estelares
que pondré a tu servicio si obedeces mi terrible Ley.
Los replicó furioso: eres uno de aquéllos que, cuanto más complaciente pareces,
mayor daño provocas. Pero, ¡escucha! también yo
aspiro a convertirme en el Señor. Utiliza tus artes, que yo emplearé las mías,
pues percibo que posees una riqueza cuya propiedad reclamo."[159]

A la luz de este pasaje -cuyo diálogo prefigura las reiterados intentos efectuados por cada Zoa en las Noches posteriores para convertirse en Dios supremo, al tiempo que achaca a los otros la "*noche del hombre*"-, resulta evidente que el esfuerzo de sistematización emprendido por Frye en *Fearful Symmetry*, donde sobre la base de la "amplia consistencia en la mitología de de Blake" llevó a cabo la trabajosa elaboración de una tabla de asociaciones entre cada Zoa, sus respectivas Emanaciones, los Estados del ser, y un largo número de atributos asociados -cualidades, sentidos, actividades, artes, etc.-, supuso sin duda en su momento una valiosa contribución a los estudios blakeanos al mostrar la coherencia de una obra considerada hasta entonces poco menos que delirante[160], pero resulta hoy imposible de sostener excepto como modelo sobre el que constatar las continuas "herejías de Blake contra su propio sistema"[161]. Pues lo contrario supondría perder, en aras de ese hipotético "sistema" cuyos supuestos se ven transgredidos continuamente por los propios textos, la extraordinaria vitalidad de las confrontaciones dialécticas y perspectivistas sugeridas por Blake en sus poemas proféticos, donde cada personaje, según cabe apreciar en el bosquejo de aparición de los Zoas descrito con anterioridad, no es tanto una entidad autosuficiente y fija como el resultado de un "proceso" de escisión anterior, proceso que a su vez será descrito de manera diferente en función del punto de vista adoptada por los sucesivos narradores. Ninguna muestra más significativa de ello que la recapitulación de los mismos eventos primigenios efectuada en la Noche VII por Enitharmon, donde Urizen se convierte ahora en fruto

de la primera escisión del Hombre Eterno, simbolizada por su unión con Vala, en tanto que ésta es a su vez la matriz generadora de Luvah:

> "*Entre las flores de Beulah caminaba el Hombre Eterno, cuando vio*
> *a Vala, el lirio del desierto (…).*
> *Embarazada, Vala parió a Urizen, el Principe de la Luz,*
> *primer nacido de Generación. Entonces, asombroso portento,*
> *del ahora caído Hombre surgió la forma doble de Vala, un Hombre*
> *y una Mujer pálidos y temblorosos. El Hombre Caído, aterrado*
> *ante tal aberración, los llamó Luvah y Vala, y retrocedió*
> *por los valles buscando el camino de regreso al Cielo, mas no lo encontró*
> *pues su frágil vista declinaba, y su oído era tosco y embotado.*
>
> *Urizen creció en las llanuras de Beulah. Muchos Hijos*
> *e Hijas florecieron en torno a la Sagrada Tienda del Hombre,*
> *hasta que éste olvidó Eternidad, entregado al dulce gozo*
> *entre su familia, sus rebaños, sus posesiones y sus prados.*
>
> *Mas, bajo la luz del crepúsculo, Luvah conspiró con Urizen*
> *para maniatar al padre y esclavizar a los hermanos. Nada sabía él*
> *de la dulce Eternidad. La sangre fluyó alrededededor de la tienda, goteó*
> *de sus pliegues acompañando el lamento final, y toda Beulah cayó*
> *en una sombría confusión. Entretanto nació Los, y Enitharmon nació,*
> *aunque ignoro cómo ocurrió, y entonces las tinieblas me envolvieron*
> *durante un período del que nada recuerdo, hasta que desperté*
> *junto a Los en la oscura Caverna, esclavizados bajo formas vegetativas*
> *según los designios de Luvah, que a golpes asumiera*
> *el Lugar del Hombre Eterno.*"[162]

La incoherencia interna de la narración de Enitharmon, así como su evidente inconmensurabilidad con la descripción de la caída realizada en la primera Noche, sólo resulta comprensible si aceptamos que ambos relatos expresan la visión interesada y tergiversadora de sus respectivos narradores, antes Tharmas/Enion y ahora Enitharmon/Los; una Enitharmon que, pese a su manifiesta ignorancia acerca de unos hechos anteriores a su propio y borroso "nacimiento", elude cualquier culpa en la degeneración del Hombre Eterno y achaca la responsabilidad a una conspiración previa de Urizen y Luvah, ocultando su hipocresía bajo un tono vacilante y quejumbroso reminiscente de los delirios seniles de Har y Heva en *Tiriel*. Lo que Blake parece sugerirnos aquí, en definitiva, es que cualquier descripción de la supuesta Caída del hombre no es sino una elaboración mítica tendente a justificar las acciones de los propios Zoas, o, en el ámbito histórico, de aquellos grupos sociales beneficiados por la perpetuación de su propia versión del relato primigenio. Dada esta adopción constante en las profecías finales de lo que la narratología posterior definirá como la técnica del "narrador no fiable", no es de extrañar que un crítico tan perspicaz como Mitchell haya advertido contra "el abuso de la alegoría sistemática basada en la asignación de rígidas identidades morales a los caracteres de Blake", pues incluso una lectura superficial de los textos revela que "Los puede cometer errores, al igual que Satán y Urizen son capaces de la acción y percepción proféticas", debido a lo cual "la consciencia de cada carácter debe ser evaluada en términos de lo que está haciendo y diciendo en cada momento concreto del poema"[163]. A este respecto, identificar a Los sistemática y "consistentemente" a lo largo de estos poemas, como hace Frye, con la pura creatividad, y concederle el papel arquetípico de herrero confiriendo a todas sus creaciones un carácter cuasiteleológicamente providencialista significa ignorar, por ejemplo, que en estas tres profecías, como antes en *The Book of Urizen*, Los toma parte activa en la construcción del Universo mecanicista y es el responsable del encadenamiento de Orc; que en *The Four Zoas*, según hemos visto, se enfrenta a Urizen intentando asumir el papel de deidad suprema, mientras que su participación en la Noche IX se reduce a derribar los cielos dando pie a un apocalipsis de devastadora violencia; que en *Milton* se le atribuye expresamente la construcción del "*mundane shell*"; o, en fin, que, como señala Dortort en su controvertido estudio de *Jerusalem*, "ciertamente Los hace su primera aparición en este poema trabajando en la forja", pero "a medida que la acción transcurre el ámbito de sus producciones se amplia, pues mediado el Capítulo I construye Golgonooza, y en el Capítulo II crea el lenguaje, edifica el mundo caído de Ulro, y atrapa en él tanto a los restantes Zoas como

a sí mismo"[164]. De igual forma, atribuir excluyentemente a "*Satán*" el carácter de espectro de Urizen ignora el hecho de que aquél -símbolo aquí no de la energía demoníaca del *Marriage*, sino del solipsismo narcisista en cualquiera de sus manifestaciones, e identificado en general con el "*Espectro*"- aparece asociado a lo largo de las profecías finales no sólo con el "*Príncipe de la Luz*", sino también con numerosas acciones de Los y Luvah: "*Y Satán es el espectro de Orc, y Orc es Luvah generado"*[165].

Dadas estas consideraciones, no cabe sino coincidir con Dortort en que el tratamiento que Blake ofrece de los Zoas a lo largo de sus textos los presenta como "seres/procesos intrínsecamente mudables", y que "el reconocimiento de su naturaleza esencialmente fluida y cambiante"[166] resulta imprescindible para entender la complejidad de los hechos narrados. La lectura epistemológica y antinewtoniana de Ault y Dortort, no obstante, si bien desvela con nitidez las raíces últimas del perspectivismo blakeano al señalar que su progresiva adopción de "una estructura abierta de diversas y conflictivas voces narrativas tiene su origen en su respuesta a la '*visión simple*' de Newton, ejemplificada por la obsesión urizénica con '*una verdad, una ley*'"[167], quiza no valora suficientemente, como tendremos ocasión de exponer en nuestro análisis posterior de *Jerusalem*, la plasmación histórica de esa obsesión, que exige combinar el perspectivismo y la ruptura del marco espaciotemporal newtoniano con la denuncia explícita de los comportamientos urizénicos. Lo que Blake, en cuanto autor, deplora continuamente en las acciones de Los y Luvah es, de hecho, su "replicación" de esos actos urizénicos, una asunción que tal vez comprendamos mejor si, alejándonos por un momento de la pura elaboración teórica, recordamos las reiteradas constataciones del autor en las *Songs* acerca de que cada individuo contribuye a la perpetuación del error desde el momento en que "nosotros" generamos la pobreza, "nosotros" aceptamos la sujeción de la realidad a un mundo constreñido por rígidas normas morales y económicas, y "nosotros" somos incapaces de ofrecer otra alternativa que la pura violencia revolucionaria en la que "*el rojo Orc retorna a Urizen ahíto de sangre*". Incluso en los pasajes más aparentemente míticos e intemporales de su obra, Blake no olvida jamás la realidad cotidiana, ni renuncia a desvelar los procedimientos ideológicos y estéticos empleados por las clases dominantes para "imprimir" en la mente humana una percepción distorsionada de esa realidad. Pues si el diálogo antes mencionado entre Urizen y Los (nota VII.159) reproduce casi textualmente los métodos de manipulación pedagógica mediante los cuales Locke, Watts, Burke o Malthus, pretendían sojuzgar la espontaneidad creativa del hombre, agitando el fantasma de su

insignificancia y mortalidad, y "someter" sus pasiones –a lo que no serían ajenos, según vimos, deístas como Wollstonecraft y Rousseau- en nombre de un Cielo sustentado por las "*huestes estelares*" mecanicistas, constituye asimismo a mi juicio una sutil denuncia de los fundamentos de la estética racionalista propugnada por Johnson, Reynolds y el propio Burke, donde la Imaginación (Los) debe renunciar a la fuente de su poder creativo, el Deseo incesante representado por Luvah, y limitarse a "conformar" las sombrías abstracciones de la razón. Sin embargo, la alternativa a este proceso no puede basarse en un acto reactivo igualmente excluyente, y de ahí que la respuesta de Los exigiendo a su vez "*convertirme en el Señor*" y reclamando la "*riqueza*" de su oponente lo convierta aquí en una mera contrafigura de Urizen, a fin de cuentas el gran utópico que aspira a "*un sólido sin fluctuación/ una alegría sin dolor*".

La ambivalencia de estas figuras psicomíticas, por último, debería advertirnos acerca del error inherente a juzgar cualquiera de sus actos como inmediatamente "positivo" o "negativo" según el Zoa que lo ejecute. Los y Urizen llevan a cabo con frecuencia acciones muy similares, y si Los, pese a que sus actos "no hacen sino acrecentar el sufrimiento de Albión", resulta exculpado por el hecho de que "percibe sus acciones como motivadas por su deseo de ayudar a aquél" y "no es consciente de las consecuencias"[168], tal argumento podría aplicarse asimismo en ciertos momentos a Urizen, que a lo largo de *The Four Zoas* parece al menos en dos ocasiones actuar "convencido" de estar ayudando a Albión: en la Noche III, donde probablemente representa el aspecto inicialmente positivo de la reacción newtoniana e ilustrada contra el oscurantismo; y en la Noche IX, cuando, una vez "redimido", participa junto a Los y Luvah/Orc en una violenta orgía de sangre cuya descripción Blake eliminará en las dos profecías finales. A la hora de juzgar los actos de cada Zoa, en suma, resulta imprescindible tener en cuenta su estado; y ello nos permitirá comprender, por ejemplo, que la condena de Blake a Urizen no se refiere tanto al Zoa en sí mismo, sino a lo que hemos venido llamando el "error urizénico" –es decir, su adopción de la hipócrita retórica mecanicista como forma de opresión-; que cuando Los arguye, en célebre y tradicionalmente malinterpretada frase sobre la que volveremos en nuestro estudio de *Jerusalem*, que "*debo crear un sistema o ser esclavizado por el de otro hombre*", lo que se nos muestra es un sincero anhelo de libertad lastrado por la misma tensión reactiva que en *The Four Zoas* lo llevaba a reclamar para sí el carácter excluyente de "*Señor*"; y que, en fin, si en las láminas finales de *Jerusalem*

Los, secundado por Luvah, adopta el papel decisivo en el proceso de reintegración de lo humano, ello implicará la asunción por ambos tanto de sus propios errores –en particular su contradictoria voluntad urizénica de "dominio" sobre los restantes Zoas- como de la inestabilidad inherente a la expresión verdaderamente humana de la Imaginación y el Deseo.

Las dificultades encontradas por Blake en *The Four Zoas* para articular la descripción de las acciones contradictorias de Los y Luvah con su propósito de mostrar una nueva visión imaginativa, capaz de trascender las metáforas newtonianas y ofrecer al tiempo una solución a los padecimientos cotidianos de los "*minute particulars*", constituye por tanto a mi entender el factor determinante tanto de las sucesivas reelaboraciones a que el autor sometió el texto como de su decisión final de abandonar la obra. Es importante considerar, a este respecto, que en el transcurso de las seis primeras Noches la acción se ve reiteradamente fragmentada por breves pasajes que pretenden mostrar "esbozos" de esa visión regenerativa que el autor, según la interpretación aquí sostenida, pretendía desarrollar en las noches VII a IX. En este sentido, se nos muestran continuamente los errores de los Zoas y sus Emanaciones, pero también se hace patente que cada uno de ellos posee, en momentos de rara lucidez, consciencia de sus errores, y vislumbra la "posibilidad" de alcanzar otra realidad mediante una liberación de sus cadenas perceptivas. Tharmas, por ejemplo, ya en la Noche I, se lamenta de haber sido constreñido a un "*átomo*" y apunta los fundamentos expansivos de la Imaginación, pero es incapaz de comprender que sólo aceptando los "*dolores y penas*" como un aspecto constituyente de su pasión por Enion podrá recuperar la unidad perdida:

> "*En ocasiones creo que eres una flor que se expande.*
> *Mas otras veces te veo como una fruta caída del árbol*
> *entre terribles dolores y penas, y me siento como un átomo,*
> *una Nada abandonada en la oscuridad. Mas sin embargo poseo una identidad,*
> *y deseo, y siento, y lloro, y me lamento…*"[169]

De manera similar, Eno, una de las hijas de Beulah, parece anticipar la concepción poética del "momento infinito" que será desarrollada en *Milton* –"*tomó un momento de Tiempo,/(…) tomó también un*

átomo de Espacio y lo abrió desde su centro/ al infinito, y lo ornó con arte portentoso" (v. nota V.156)-, pero ello no le impide, junto a sus hermanas, rechazar la humanidad y aislarse de ella mediante la creación de Ulro. En un momento u otro, pues, todos ceden a la tentación urizénica, y ello es lo que convierte a Urizen, antaño "*Príncipe de la Luz*", en potencia dominante y cruel parodia de sí mismo. Muestra de ello son los siguientes pasajes interrelacionados, donde Urizen, que actúa por petición expresa del doliente Albión para "imponer el orden" y semeja en principio sinceramente apenado ante el caos generado por la contienda entre los Zoas, queda pronto fascinado ante su propio poderío y se entrega –mediante el significativo empleo de los instrumentos de forja atribuidos por Frye a Los- a la afirmación de su dominio sobre sobre el mundo, en lo que constituye la primera referencia explícita de Blake al druidismo como símbolo del industrialismo y la expansión imperialista:

"*El terrible Urizen, desde la altura, contempló temeroso y desmayado*
el espacio indefinido a sus pies, y su alma se estremeció con horror,
sus pies sobre el confín de la Inexistencia. Su voz se alzó,
y Luvah y Vala, temblorosos, contemplaron al gran Maestro de Obra,
y acataron su Palabra
(…)
Las Cuadrillas del Cielo volaban por el aire cantando y alabando a Urizen.
Unos afirmaban el yunque, otros erigían los telares, algunos el arado
y la rastra construían, el aparejo preparaban con plata y mármol,
los compases dorados, el cuadrante, la regla y la balanza.
Ellos erigieron los hornos, forjaron los yunques de oro batido en las factorías
donde el viento bate incesante, y los fijaron firmemente sobre su base.
Un aullido incesante se alzó, y los Tigres de Urizen rodearon el yunque.
(…)
Petrificando la Imaginación Humana en piedra y roca,
los gemidos fluían por el arroyo de Tyburn y el río de Oxford,
entre los Templos Druídicos. Albión gimió sobre sobre el arroyo de Tyburn,
profirió un horrísono grito de muerte. Las montañas atlánticas temblaron,

la Luna huyó despavorida, del Sol brotaron torrentes de sangre.
(…)
Jerusalén se desplomó en ruinas sobre toda la Tierra.
Cayó desde los Valles de Lambeth transida por humedo frío de muerte,
el rocío de las almas angustiadas, el sudor mortal de los moribundos
en las plazas porticadas y las bóvedas de los cielos de Albión.
Envueltos en sangre, los hermanos se enfrentan sobre el Severn.
(…)
Las Hijas de Albión se ciñeron sus prendas, bordadas
con el despojo de los velos de Jerusalén…
A través de Europa y Asia, de China y Japón, cual relámpagos
se extienden, retornando siempre al rocoso regazo de Albión,
encadenando a los hijos de Jerusalén en las mazmorras de Babilonia.
Desfilan ante los Ejércitos, ante los perros de caza de Nimrod,
mientras el Príncipe de la Luz reposa en la llanura de Salisbury,
/entre las piedras druídicas.
(…)
Y durante todo este tiempo, el arado de hierro traza sus surcos terribles
en Ulro, bajo Beulah, donde noche y día los muertos se lamentan."[170]

En el marco de estos eventos, complementados en en el transcurso de las Noches III a VI mediante una versión ampliada de los hechos descritos en *The Book of Urizen* –el desarrollo sucesivo de teocentrismo y mecanicismo, el nacimiento de Orc y las amargas reflexiones de Urizen sobre su propia obra-, la figura de Los se pierde en una sucesión de referencias contradictorias. En la Noche IV su contribución a la erección del universo urizénico parece mitigada por la inspiración de Jesús, traducida en la instauración de límites a la caída del hombre, de forma que el retorno a Eternidad no resulte imposible:

"*Primero encontró el límite de Opacidad, y lo llamó Satán,*
en el seno de Albión, pues en cada pecho humano ese límite se mantiene,

y después encontró el límite de Contracción, y lo llamó Adán."[171]

Tal acto de supuesta inspiración –por otra parte sospechosamente similar a la imposición previa del orden por Urizen- produce no obstante escasas repercusiones, pues poco después, en la Noche V, Los aparece representado como un Poder Imaginativo que, si bien mantiene su belleza y majestad originarias, es incapaz de "expandirlas" en una Visión colectiva. Enloquecido por el temor a la muerte, se entrega a una danza solipsista y erige en torno a sí y sus frutos, Enitharmon y el furioso Orc/Luvah, barreras de hierro que no impedirán sus propios enfrentamientos filiales:

"*Poseído por la locura danzó sobre sus montañas, altas y oscuras como el Cielo.*
Su poder, majestad y belleza aún presentes, pero incapaz de expandirse.

Los gritos de Enitharmon estremecieron los cielos y la laboriosa Tierra,
hasta que de su corazón, con ímprobo esfuerzo, un Niño terrible brotó,
envuelto en truenos, humo, llamas sombrías, aullidos, furia y sangre.
(…)
Los inmensos demonios despertaron y ulularon en torno al rey recién nacido,
gritando: Luvah, Rey del Amor, eres el Rey de la Ira y la Muerte.
(…) En torno a ella Los erigió pilares cuádruples, de hierro,
bronce, plata y oro, dominado por un oscuro y profético temor.
Pues ahora temía la Muerte eterna y la Extinción irreparable."[172]

El intento de reconfigurar el carácter de Los, identificándolo por una parte con el Jesús revolucionario asociado en el ciclo de Lambeth a Orc, y por otra realzando el poder de su Genio Poético como instrumento de liberación frente al empirio-capitalismo, parece haber sido el eje sobre el que Blake pretendió articular en las tres últimas noches una conclusión del poema capaz de transmitir a sus lectores el poder de la Visión imaginativa y "*despertar sus facultades a la acción*". A medida que escribía esta sección, sin embargo, semeja haber comenzado a dudar acerca de su viabilidad, hasta el punto de que la controvertida doble redacción de la Noche VII constituye en buena medida una reelaboración del ascenso

del mecanicismo descrito en la Noche VI –"*Y las ciencias fueron fijadas, y los Vórtices comenzaron a a funcionar/ sobre todos los hijos de los hombres y todas las almas humanas, aterrorizadas/ por las ruedas compulsorias del cielo*"[173]-, abordado ahora desde una perspectiva mucho más explícita de sus implicaciones sociales y políticas. A este respecto, si bien Blake no dejó indicaciones claras acerca de cómo combinar ambas redacciones, considero esencialmente correcta la solución adoptada por Erdman al intercalar en una secuencia significativa sus diferentes pasajes[174], pues a mi juicio los elementos contenidos en cada una de ellas muestran una clara complementariedad: así, la llamada Noche VIIa se centra fundamentalmente en la descripción de las manipulaciones ideológicas de la alianza Iglesia/Estado encarnada por Urizen, mientras que la VIIb expone sus "resultados", es decir, el desarrollo del nuevo capitalismo industrial y su expansión colonialista, en lo que parece un denodado intento por Blake de superar el tono excesivamente abstracto de la psicomaquia mítica de los Zoas imbricándolo con la denuncia social más explícita –aunque no menos incomprendida- efectuada en las *Songs*. Extraordinaria muestra de ello son las instrucciones dictadas por Urizen a sus acólitos, y en particular a las Hijas de Beulah –claramente simbólicas aquí de de las "*Iglesias de Beulah*"-, que en un principio se mantienen dentro de un nivel aparentemente mítico:

> "*Y Urizen leyó de su Libro de Bronce con voz resonante:*
> *Escuchad, oh Hijas, mi voz. Escuchad las Palabras de la Sabiduría,*
> *de forma que logréis absoluto dominio. Dejad que el Deber Moral*
> *dulcifique vuestra lengua, mas vuestro corazón endureced cual piedra de molino*
> *hasta que atraigamos la sombra de Enitharmon a nuestro árbol portentoso,*
> *y se evapore Los cual humo, y deje de existir.*
> *Someted a Enitharmon al Espectro de Urthona,*
> *y permitid a éste que gobierne sobre Los, la sombra terrible.*"[175]

De inmediato, la maliciosa retórica de Urizen adquiere tonos mucho más reconocibles, y comienza su ya mencionada defensa del "orden natural" preconizado por Malthus y Burke, cuyas manipuladoras letanías -"*Por medio de melifluas artes obligaréis al pobre a vivir de un mendrugo/ de pan, (…) y cuando la faz de un hombre se vea demacrada/ por el trabajo y las privaciones, diréis que parece*

sano y feliz./ Y si sus hijos enferman los dejaréis morir, ya hay suficientes…" (v. nota III.144)- aparecen desveladas en toda su rastrera hipocresía en la demoledora frase final del discurso, donde Urizen proclama su verdadero objetivo:

"*Reducir a todos nuestra voluntad, cual se adiestra a los perros de caza.*"[176]

Los efectos devastadores de esta ideología, que convierten a Urizen en "*un Dios, no un hombre; un Conquistador arrebatado de gloria*", constituyen el tema de los más destacados pasajes de la Noche VIIb, que sin duda merece plenamente el calificativo de profética en el sentido habitual de este término. Pues en ella, como bien ha apuntado Saree Makdisi, se hace evidente que la "tarea emprendida por Blake –sobre la que escribe de manera ansiosa y febril, conducido por un acuciante sentimiento de urgencia y crisis- consistía, al menos en parte, en conceptualizar el Imperio Universal antes de que tomara plena forma", de manera que, al tiempo que denunciaba "la jerarquía del trabajo existente dentro del antiguo sistema", desvelaba los fundamentos "del naciente <*Imperio Universal*> del capitalismo moderno"[177], un capitalismo cuya creciente opresión sobre los trabajadores británicos, que compelía a los desposeídos a vender a sus niños "*a la industria,/ en las más penosas condiciones*" en una atmósfera dominada por los "*intoxicantes humos del Misterio*"[178], se expandía desde la "*rocosa costa de Albión*" al resto del mundo gracias a los "*navíos comerciales y buques armados*" (v. nota III.146). Ambas líneas de desarrollo son imbricadas con extraordinaria sutileza en la temática general del poema. Gracias al creciente dominio de sus medios expresivos, Blake sintetiza desde esta nueva perspectiva la responsabilidad compartida de los diversos Zoas, quienes, incapaces de elaborar alternativas unitarias y fascinados por el poderío de Urizen, contribuyen con sus propios delirios megalómanos a consolidar su ascenso. Así, Tharmas, en una nueva alusión a su carácter de "*padre*" celestial que trasluce la inmisericorde sátira del belicoso Jehová bíblico, induce a su "*hijo*" Los a la lucha –"*Tharmas rió furioso entre los estandartes bañados en sangre/ (…)/ A ti, Hijo, a quien poderoso he coronado y entronizado,/ te preservaré, y aunque los enemigos te rodeen innumerables/ comandaré mis vientos y los pulverizaré*"[179]-, mientras Orc/Luvah, enardecido por el temor que suscita en Urizen, se convierte de hecho en su contrafigura:

"*Urizen escuchó aterrorizado a Orc, seguro ahora de que éste era Luvah.*
Y Orc comenzó a formar un cuerpo de Serpiente,
menospreciando la luz de Urizen y convirtiéndola en llameante fuego,
recibiéndola como una copa envenenada recibe el vino celestial
tornando el afecto en furia y el pensamiento en abstracción.
Sombrío devorador de sí mismo, ascendiendo a los cielos."[180]

Esta adopción por los restantes Zoas de los procedimientos urizénicos, enfatizada por Blake mediante la asociación a los primeros del léxico característico de los segundos –sangre, furia, poder, abstracción-, constituye la base del triunfo del "*Príncipe de la Luz*", que cabe articular en tres momentos decisivos. Primero, debido al rechazo del propio cuerpo y la consiguiente conversión de todo deseo en pecado, se produce la reificación de la Naturaleza, Vala, que se convierte en la "*sombría mujer*" parida por Enitharmon y más tarde en Rahab, la gran ramera de Babilonia, condenada a negar sus propios impulsos o ser considerada una puta: "*(…) Vala se convierte ahora en la puta de Urizen/ y la puta de Los, y la traicionada puta de los Reyes de la Tierra*"[181]. Consumada la escisión dualista, Urizen edifica un templo consagrado al Misterio, en cuyo interior se oculta una "*cámara secreta que invierte todo el orden del gozo*", donde se estimula la "*secreta lujuria*" y "*sacerdotes y sacerdotisas en disfraces bestiales/inspiran el culto al secreto, y portan lámparas de humo intoxicante*". Por último, como culminación de esta apoteosis mistérica, el terror generado por el oscurantismo religioso adquiere plena consolidación mediante la forja epistemológica del nuevo orden cósmico newtoniano, asociado directamente a la maquinaria de las nacientes factorías:

"*(…) Tomaron el Sol que brillaba sobre Los*
y con inmensas máquinas lo derribaron, el orbe terrible
contrayendo. El sol, enrojeciendo como un fiero león encadenado,
descendió al son de instrumentos que ahogaban el estruendo
producido por la ronca maquinaria, los aullidos terribles de las bestias
que arrastraban las ruedas del carro solar. Y colocaron al Sol
en el Templo de Urizen, para que diera luz al Abismo,

iluminara la Guerra durante el día y ocultara sus rayos en la noche.
Pues Urizen dividió noche y día en segmentos cuidadosamente ordenados.
El día para la guerra, la noche para la secreta religión en su templo."[182]

A este respecto, *The Four Zoas* constituye sin duda un momento crucial en el desarrollo de la búsqueda blakeana de formas imaginativas de liberación, pues aquí, como refleja otro célebre pasaje de la Noche VIIb que será repetido casi textualmente en *Jerusalem* (v. nota V.107), no sólo se determinan los fundamentos históricos de la opresión contemporánea mediante la conversión de las "*artes de la vida*" en "*las artes de la muerte*", sino que se establece de manera precisa la vinculación de ese proceso con la retórica de lo "sublime sobrehumano" y el desarrollo de las teorías mecanicistas, cuyo objetivo final no es otro que, por medio de supuestas "*demostraciones*" científicas, lograr que los trabajadores olviden "*las sencillas reglas de la vida*" y se sometan pacíficamente a sus labores alienantes: "*Entonces los hijos de Urizen dejaron el arado, la rastra y el telar/ el martillo y el cincel, la regla y los compases (…)/ En su lugar inventaron intrincadas ruedas, rueda superpuesta a la rueda,/ que confundieran a los jóvenes con su fragor, y así atar a pesadas labores/ día en noche en Albión a las miríadas de eternidad,/ (…) en trabajos forzados,/ ignorantes de su propio trabajo, malgastando los días de sabiduría/ en penosas labores a cambio de una magra pitanza de pan./ En su ignorancia contemplan una pequeña porción, la toman por el todo/ y lo llaman Demostración: ciegos a las sencillas normas de la vida*"[183]. Ante esta situación –cuyo lamento por la pérdida del "*cincel, la regla y los compases*", según apuntábamos en el Apartado V.1.2.2 al comentar la versión de este pasaje en *Jerusalem*, constituye clara muestra de que Blake no rechaza la razón *per se*, sino su instrumentalización en favor de una concepción de la realidad encaminada al sometimiento de las clases populares-, Blake semeja consciente de que sólo una "visión alternativa" de la realidad, que implica la transformación del mecanicismo en la "*dulce ciencia*" con cuya reivindicación cerrará *The Four Zoas*, podrá poner fin a los "*seis mil años*" de imposiciones teocéntricas.

Sin embargo, esa consciencia crítica alcanzada por Blake no llega a encontrar plasmación clara en el poema, donde ni el desarrollo general –lastrado por el conflicto entre linealidad narrativa y fragmentación espaciotemporal- ni los actos de los Zoas en las últimas noches parecen contribuir al renacer Imaginativo. Ciertamente, el final de la Noche VII, donde Los, tras erigir Golgonooza, la ciudad

del Arte, a fin de que "*los muertos/ puedan vivir entre nosotros/ para formar un mundo de esfuerzo de hermanos e hijos e hijas*", renuncia junto a Enitharmon a combatir a sus hijos, y, eligiendo "*afrontar la muerte Eterna/ antes que destruir a su progenie*"[184], comprende que sólo mediante la aceptación del "otro" puede llegar la auténtica redención -"*Los quedó sobrecogido. Su enemigo Urizen/ ahora en su poder, se maravilló de sentir amor en vez de odio./ Lo amaba con toda el alma, y le parecía cual un niño*"[185]–, supone en apariencia un rayo de esperanza, que semeja consolidarse con el "descenso" de Jesús en la Noche VIII y su identificación con Luvah. Pero Blake se cuida de recordarnos que en los patios de Golgonooza "*se ramifica el Árbol Misterioso*"[186], y la voz de Enion, cuyo carácter telúrico constituye con frecuencia el vehículo de la ironía del autor, desvela con crudeza las falacias ocultas tras estos repentinos brotes de piedad y mortificación: "*El Cordero de Dios ha desgarrado el Velo del Misterio, que se apresta a retornar/ entre nubes y fuego, en torno a la roca y el árbol Misterioso*"[187]. Estas advertencias acerca de la supuesta aparición providencial de Jesús se ven confirmadas por la reacción de Enitharmon, cuyo autoconmiserativo monólogo, marcado por la lucha entre el "pecado" y el deseo, culmina en un nuevo rechazo de la pasión. Fruto de todo ello, sobre las cenizas del antiguo Misterio surge el nuevo avatar de la sublimidad abstracta, el Dios inhumano y racionalista del deísmo, cuya gestación aparece explícitamente descrita en los versos finales de la Noche VIII:

"*Reunió todas sus túnicas de ramera para quemarlas.*
En amarga contrición, a veces se condenaba a sí misma, arrepentida,
pero otras besaba sus ropajes y joyas y lloraba sobre ellas.
A veces retornaba orgullosa a la Sinagoga de Satán,
y otras sollozaba ante Orc, temblorosa y humilde.
Satán, enfrentado con Satán, resolvió en abierto Sanedrín
consumir en fuego el Misterio y formar otro con cenizas,
Pues así lo puso Dios en sus corazones para cumplir su voluntad.

Las Cenizas del Misterio comenzaron a tomar vida, y lo llamaron Deísmo.
Asi la antigua Religión Natural comenzó una vez más.
Babilonia tornaba a su infancia, la Religión Natural."[188]

Dado que ni la extraordinaria Noche VII ni la VIII ofrecen en su decurso una Visión Imaginativa, gran parte de los críticos se han esforzado por encontrarla en la Noche IX, sin duda animados por su encabezamiento expreso como una descripción del "*Juicio Final*". No deja de resultar un tanto paradójico que, desde visiones ideológicas absolutamente contrapuestas, autores como Erdman, Bronowski, Damon, Bentley o Spector coincidan en señalar el carácter "grandioso" de esta Noche, que en opinión de Frosch refleja "una expansión de la consciencia más allá de los límites del yo y la realidad ortodoxa"[189], y cuya expresión poética ha recibido asimismo entusiásticas loas. Harold Bloom, por ejemplo, en sus comentarios a la edición de Erdman, la juzga "la sección poéticamente más lograda de *The Four Zoas* (…), uno de los más destacados logros de Blake"[190], y Frye llegaría a afirmar que "en ningún otro lugar de la poesía inglesa se encuentra una explosión de poder creativo semejante"[191]. Esta aparente unanimidad, rota sólo por algunas voces aisladas, semeja cuando menos sorprendente si tenemos en cuenta que el propio Blake decidió en *Milton* y *Jerusalem* desechar el pretendido "apocalipsis" descrito en esta sección en favor de una estructura poética mucho más radical y abierta. La clave de tal disparidad entre autor y críticos radica, a mi juicio, en que estos últimos valoran en la Noche IX precisamente aquel aspecto que Blake debió considerar su principal defecto: el recurso a una linealidad narrativa que, por un lado, resulta mucho más accesible al análisis hermenéutico que el perspectivismo radical y las trangresiones espaciotemporales desarrolladas en las dos profecías finales, y por otro permite "elegir" aquellos pasajes más acordes con la propia interpretación y desechar los demás como irrelevantes. Blake, por el contrario, parece haber sido plenamente consciente de que esa estructuración en cierta medida teleológica, encaminada a la consecución de una apoteosis liberadora final, resultaba incompatible con las interpolaciones introducidas en las Noches precedentes y con la propia dialéctica perspectivista subyacente al desarrollo del texto, donde, como agudamente ha observado Lincoln, "la furia vengadora, reflejo de la violencia de la multitud en su propia época, aparece irónicamente contrapuesta a visiones de redención desde las alturas, últimos remanentes de una providencia rectora", en tanto que "la acción más liberadora de Los no es la producción del arte sino la destrucción de los cielos, un gesto de ciega desesperación más que una obra de visión"[192]. El patente apresuramiento con que se desencadena en los pasajes finales de la Noche el "apocalipsis redentor", así como la ambigüedad subyacente en sus

descripciones, constituirían pues el reflejo de la escasa convicción del autor acerca de los medios expresivos empleados, si no una muestra más de su habitual ironía.

Todo ello no quiere decir, por supuesto, que la Noche IX no posea momentos poéticos extraordinarios, sino que, en líneas generales, Blake parece hallarse más seguro acerca de la "historia" que debe contar –la reintegración de los cuatro Zoas y el logro de la libertad por medio de la Visión Imaginativa- que de la "forma" que ha de emplear, y por ello, urgido tal vez por esa sensación de crisis que apuntaba Makdisi –a la que pudo no ser ajeno el lamentable episodio de su juicio por sedición-, semeja precipitar los acontecimientos, como si se sintiera obligado a mostrar a sus contemporáneos el camino de la liberación. En este sentido, aun cuando la crítica no ha prestado especial atención a este detalle, el inicio de la Noche IX nos sitúa en las mismas coordenadas históricas que las Profecías Continentales, cuya crítica implícita a la ciega furia revolucionaria resulta aquí si cabe más patente por la asunción previa de la responsabilidad compartida de los Zoas en el ascenso de la opresión urizénica. Pues si el último verso de ***America*** describía llamas flameantes "*cubriendo los cielos y las mansiones de los hombres*", y ***Europe*** se cerraba con la llamada de Los a sus hijos a la "*lucha sangrienta*" (v. notas VII.81 y 85), en esta Noche la primera acción del propio Los, encolerizado por la crucifixión de Jesús, es la destrucción del Universo mecanicista y los Cielos que lo gobiernan, desatando una espiral de violencia a la que se van sumando los diversos Zoas "redimidos" cuando "*la serpiente enroscada/ de Orc comienza a consumir en fiera cólera sus fieras llamas*"[193] y Urizen cede a Luvah "*las riendas de los caballos de la Luz*"[194]:

" *(…) Su mano derecha con fibroso poderío*
se apoderó del Sol. Su mano izquierda cual sombría raíz cubrió la Luna.
Y tiró de ambos hacia abajo, quebrando los cielos de inmensidad a inmensidad.
(…)
Los cielos son sacudidos, la Tierra removida de su emplazamiento,
los cimientos de la colinas Eternas descubiertos.
Los tronos de los Reyes se derrumban, perdidos sus privilegios y coronas.
Los pobres, despiertos para la cosecha, golpean a sus opresores.

Los desnudos guerreros huyen en tropel hacia la costa
cual rebaños agitados por el viento, bosques despojados de sus hojas,
temblando ante la multitud de los esclavos liberados.
Mas los oprimidos los persiguen como el viento, y no hay lugar donde escapar.
(…)
Dejad que Orc todo lo consuma y Tharmas ruja de ira, dejad al oscuro Urthona
conceder todo su poder a Los y Enitharmon, y que Los su maldición expíe
derribando esta fábrica como un muro arruinado, y su familia extinga.
Ruge, Or; ruge, Tharmas; Urizen, no contengas más tu ira.
Así habló Urizen, sacudió la nieve de sus hombros, y despertó."[195]

Aparentemente, el propósito de Blake en estas páginas no es otro que integrar estos eventos apocalípticos en el contexto perspectivista precedente, y dar así solución a los problemas planteados por la escisión de los Zoas mediante una "regeneración" que, sin embargo, no acierta a presentar sino bajo la forma de una auténtica catarsis autodestructiva. Desde luego, el autor deja claro en el poema que estos terribles acontecimientos no suponen por sí mismos la liberación, pues el propio Hombre Eterno, "*oscurecido por la tristeza*" ante tanta aniquilación, advierte a Urizen de que debe reservar su alegría para "*el tiempo venidero, cuando todos estos gozos/ serán renovados, y todos estos elementos que ahora se consumen/ volverán a florecer*"[196]. Pero lo cierto es que los Zoas, los hombres y el propio Jesús continúan entregados a una venganza descrita en términos de la más extremada violencia:

"*Muestran sus heridas, acusan, sitian, y los gritos del opresor resuenan*
en el palacio dorado, canciones y gozo en el desierto. El Frío infante
se cierne furioso en el aire, los niños que durante seis mil años
murieron en la infancia rugen furiosos, una poderosa multitud hierve de furia.
Pálidos y desnudos, expectantes en el viento de su liberación,
descuartizan miembro a miembro al guerrero y al tirano, unidos en el dolor."[197]

Ante estos pasajes, resulta a mi entender incomprensible que esta Noche pueda ser beatíficamente considerada como "la versión por Blake de la *Hokhma*, o Sabiduría Divina", donde "Los y Enitharmon edifican Jerusalén, Jesús asciende, las trompetas resuenan (…), incluso Luvah y Vala son regenerados, y Enion y Tharmas, nunca más ciegos ni encorvados por la edad, son <renovados>"[198]; pero tampoco parece congruente que, cual Erdman, reduzcamos la interpretación de estos eventos –prefigurados críticamente por Blake en la Noche I con su descripción de Orc retornando "*ahíto de sangre*" a los brazos de Urizen- a juzgarlos un período pasajero y necesario, una especie de sanguinaria purga revolucionaria que precederá a la instauración del feliz Edén en la Tierra. De hecho, la descripción de ese Edén comunal por Blake, subsiguiente a la proclamación por Urizen del fin de los seis mil años de opresión teocrática con la expresión "*los tiempos han finalizado*" –empleada asimismo en *America* para anunciar el declive del colonialismo (v. notas V.178-79)-, no está exenta de una sutil ironía, aunque ello no debe conducirnos a juzgar, como se ha arguido en ocasiones, que su visión de esta sociedad posturizénica implique la nostalgia de un pasado medievalizante que criticó con reiterada vehemencia. Es innegable que su descripción adopta un tono explícitamente igualitario, patente por ejemplo en la atribución de la canción "*entonada por los esclavos de cada tierra en el ancho Universo*" a un "*negro Africano de la Tierra de Sotha*"[199]; y su explícito comunismo agrario, criticado en ocasiones por un excesivo utopismo y equívocamente comparado con el "agrarismo" capitalista de Adam Smith –"por cada hombre muy rico debe haber al menos quinientos pobres"- o Bentham, no sólo descansa sobre las mismas bases que sustentaron las insurreciones *diggers*, sino que, y este aspecto parece no haber sido percibido por la critica historicista, coincide casi punto por punto, en su defensa explícita de los pequeños talleres y el trabajo creativo (v. nota V.107), con las propuestas mantenidas por las facciones populares de la Revolución Francesa. Pues, como apunta Peter McPhee en su brillante síntesis postrevisionista, los *sans-culottes* se oponían tanto al virtuoso "imperio de la razón" jacobino como a la tesis, predominante en la Convención, de que "los controles económicos y políticos no eran más que imposiciones temporales y lamentables", encaminadas a restablecer la paz y permitir el retorno al sufragio censitario y la economía capitalista: "los *sans-culottes* habían desarrollado una visión radicalmente diferente de una sociedad de pequeñas granjas y talleres creados mediante la redistribución de la propiedad y sustentada por la educación gratuita, por la purga de las viejas élites y por la democracia"[200].

El auténtico problema del Edén terrenal descrito por Blake en *The Four Zoas*, por tanto, no radica en la inconcreción de sus propuestas socioeconómicas -cuyos rasgos apenas esbozados no tienen otro objeto que establecer su afinidad con las propuestas de los sectores radicales del reformismo frente al "liberalismo hegemónico"-, sino en su inconsistencia ideológica y estética con los postulados del propio autor. En primer lugar, la renovación social descrita en el texto se asienta sobre una serie de actos de violencia reactiva que el propio Blake había denunciado reiteradamente como urizénicos; en segundo, tal renovación no se fundamenta en ningún momento sobre una auténtica "tranformación imaginativa", pues los Zoas no sólo no actúan conforme a sus propia naturaleza y permiten que la Imaginación y el Deseo sean subyugados por la cólera, sino que "imponen" externamente sus decisiones sobre la humanidad, a cuya voluntad supuestamente debían plegarse. Que Blake es consciente de ello lo revela el hecho de que, incluso tras la invocación por Urizen al alborear del "*Día Eterno*" y la descripción aparentemente idílica de la "*dorada fiesta*" en la que "*el Hombre Eterno se regocija*"[201] al son de un canto de libertad, el autor introduce un nuevo pasaje de tortura y escisión entre Zoas y hombres: "*en los lagares las uvas humanas no cantan ni bailan/, los hombres aúllan y se retuercen atormentados, consumidos por feroces llamas,/ sujetos por cadenas de hierro*". Estos mismos versos, significativamente, serán recuperados en *Milton* dentro de un contexto mucho más acorde a las convicciones blakeanas, como un estado "previo" al establecimiento de la Visión Imaginativa (v. supra nota VII.299). En *The Four Zoas*, sin embargo, las consecuencias aparentemente devastadoras de esta recaída apenas se hacen notar, y ello conduce a Blake, apenas dos páginas después, a un final no por bello menos claramente fallido, pues su introducción de aspectos dinámicos -el renacer de todo lo viviente, la invocación al desarrollo de la "*guerra intelectual*" y la "*dulce ciencia*"-, que esbozan la concepción de Eternidad como un proceso en continua recreación, queda en buena medida anulada debido, por un lado, al tono extático de la escena, y por otro a la sorprendente consideración como un "*espectro*" de Los, el poeta/profeta cuya aceptación de sus propias contradicciones vitales determinará el impulso regenerativo de *Milton* y *Jerusalem* (hasta el punto de afirmarse que "*el Señor, la Humanidad Universal… tenía la apariencia y aspecto de Los*"), pero que aquí cede su lugar a la figura considerablemente más desvaída y abstracta de Urthona:

"*El Sol asciende desde su lecho de rocío, la fresca brisa*
juega en sus rayos sonrientes, portando semillas de generación y vida,

y la Tierra, renovada y vital, se apresta a incontables miles de primaveras.
Urthona asciende en todo su poder, ya no por más tiempo
dividido de Enitharmon, ya nunca el Espectro Los.
¿Dónde está el Espectro de la Profecía? ¿Dónde el elusivo Fantasma?
Partieron; y Urthona asciende de los muros ruinosos
con toda su antigua fortaleza, para formar la dorada armadura de la ciencia,
para la guerra intelectual. Cesó ya la lucha con espadas,
las sombrías Religiones han pasado y la dulce Ciencia reina."[202]

Al margen de tales inconsistencias –reconocidas implícitamente por el propio autor al desechar la publicación de la obra-, el carácter decisivo de *The Four Zoas* en la gestación de las profecías posteriores es evidente, pues aquí se establecen los dos mitologemas fundamentales cuyo desarrollo creativo servirá de base a la transgresión radical del continuo espaciotemporal en dichas obras: la lucha incesante de los cuatro Zoas o aspectos psíquicos del Hombre-Dios universal por recuperar su unidad primordial, sin que ello suponga la anulación de su identidad; y la reiteración de esos mismos eventos en cada ser humano. Asimismo, Blake apunta de manera clara, en el contexto de su psicomaquia mítica, que una auténtica visión alternativa sólo resultará posible cuando los Zoas renuncien a su ansia de dominio, se reconozcan como partes constituyentes del Hombre Eterno y admitan que ninguno de ellos, como se apunta esperanzadamente en la Noche IX, posee otra función que "*obedecer la voluntad del Hombre,/ sirvientes de lo Eterno e Infinito de la forma Humana*"[203]. Sin embargo, aunque el autor alcanza aquí una absoluta comprensión de los mecanismos retóricos de la "sublimidad sobrehumana" y sus vinculaciones con el mecanicismo teocéntrico, su propia "humanización de lo sublime" aparece sólo de manera fragmentaria a lo largo del texto, y, según cabe apreciar en nuestro análisis de la Noche IX, la consideración de los Zoas como entidades procesuales, particularmente acentuada en los añadidos y reescrituras tardíos, se inserta con suma dificultad en el esquema narrativo original. A este respecto, creo que tanto Aers como Lincoln, con sus denodados esfuerzos por defender el progresismo blakeano reivindicando las escenas de fraternal perdón de la Noche VII o la necesidad de "superar el egoísmo" implícita en la bucólica fiesta que precede al conflictivo final de la Noche IX, no aciertan a comprender plenamente la naturaleza de la renovación imaginativa pretendida por Blake. Pues tales descripciones –

que dado el conocido repudio de Blake por el "bucolismo" pastoril uno duda en considerar irónicas o fallidas- carecen de un elemento esencial en *Milton* y *Jerusalem*: la comprensión de que esa superación del egoísmo no es suficiente si no va acompañada por la aceptación del Deseo y la Imaginación como fuentes inextinguibles de la naturaleza humana. Lo cual implica, por supuesto, la superación del egoísmo en cuanto que aceptación del Deseo e Imaginación de los "otros", pero también la asunción de la transitoriedad de toda "exaltación" apocalíptica: "*hay sufrimiento en el Cielo, ya que donde existe la capacidad del goce existe la del dolor*"[204]. Por ello, en el coetáneo "*Auguries of Innocence*", cuyos cristalinos versos reflejan en buena medida la transición entre *The Four Zoas* y las dos profecías finales, Blake nos recuerda que sólo aquéllos que moran en la noche –una noche donde "*el confundido Cordero alimenta la contienda civil/ pero perdona al cuchillo del Carnicero*" y "*los lamentos callejeros de las prostitutas/ tejen la mortaja de la Vieja Inglaterra*"[205]- conciben a Dios como una "*luz*" sobrehumana y trascendente, en tanto que quienes "*habitan el día*" perciben con claridad su "*forma humana*", vinculando así alegría y dolor, gozo y tristeza, en una visión profundamente vital del Día Eterno:

> *"Alegria y Dolor se hallan entretejidos,*
> *ropaje del alma divina.*
> *(…)*
> *Cualquier granjero lo entiende.*
> *Cada lágrima vertida por el ojo*
> *es un Niño en la Eternidad."*[206]

La "humanización de lo sublime" expresada en estas breves líneas constituirá la esencia de la radical reorganización de la dialéctica perspectivista de los Zoas llevada a cabo por Blake en *Milton* y *Jerusalem*, donde las afirmaciones meramente enunciadas en la última noche de *The Four Zoas* –que los Zoas "*alcen sus rostros desde la Tierra conversando con el Hombre*"[207] y "*los expandidos Ojos del Hombre*"[208] descubran su propia infinidad- alcanzarán plena cristalización poética mediante la transgresión decidida de los marcos espaciales y temporales impuestos por las "metáforas newtonianas".

VII.4. *MILTON* Y *JERUSALEM*

> "*Constreñida la percepción, las Visiones de Eternidad devinieron*
> *blandas visiones del del Tiempo y el Espacio, en surcos de muerte grabadas,*
> *hasta que el disimulo se convirtió en única defensa para un hombre honrado.*
> *Pólipo de Muerte, Espectro sobre Europa y Asia cernido*
> *que la Forma Humana marchita mediante leyes de Sacrificio y Pecado,*
> *leyes de Castidad y Aborrecimiento.*"
>
> William Blake, ***Jerusalem*** [209].

Iniciados probablemente de manera simultánea –ambos incluyen en su portada la inscripción "*1804*", de acuerdo con la costumbre blakeana de establecer como fecha de sus obras el momento en el que comenzó su composición-, ***Milton*** y ***Jerusalem*** constituyen en cierta medida una única obra, pues el primer poema sienta las bases de la Visión Imaginativa y el segundo, de manera particular en sus láminas finales, lleva a su máxima expresión poética la noción de la Eternidad como un proceso de continua humanización, donde lo finito y lo infinito, lo individual y lo colectivo, se fusionan en estallidos de diálogo visionario. Esto no quiere decir que cada uno de estos poemas –o, para ser más justos, cada uno de sus fragmentos- no pueda ser leído como una unidad dotada de sentido propio, pero a mi juicio existe entre ellos una estrecha interrelación cuyos fundamentos tal vez queden más claros si, aun cuando sea a título hipotético, consideramos ambos a la luz de su "inversión" radical de los supuestos teocéntricos desarrollados en las dos grandes obras cuyo influjo Blake pretendía emular y contrarrestar: la ***Divina Comedia*** y ***Paradise Lost***.

A este fin, quizá resulte conveniente ofrecer algunas indicaciones concisas de la visión de Blake sobre Dante, pues si bien es evidente que la figura de Milton constituye el principal punto de referencia del poema homónimo, mi impresión personal es que la crítica anglosajona tiende a minimizar un tanto la importancia concedida por Blake a la ***Comedia***. Wittreich, por ejemplo, en su sugerente estudio ***Angel of Apocalypse. Blake's Idea of Milton.***, apunta que "Blake pudo inicialmente haber juzgado por igual a Dante y Milton, pensando que ambos defendían el <*evangelio del castigo*>; pero pronto comprendió que, cualesquiera que fuesen los errores de Milton en ***Paradise Lost***, los había repudiado al componer

Paradise Regained, donde abraza inequívocamente el <*evangelio del perdón*> y proporciona a Blake el modelo de conversión que devendría la mitología subyacente de *Milton*". Tal vez para sustentar esta osada tesis, polémica tanto en lo referente a la obra miltoniana como en lo relativo a su interpretación por Blake, Wittreich afirma que Blake "enfatizó repetidamente" que Dante y Milton "no poseían el mismo estatus en su panteón", y que la aparente semejanza entre la adopción de Virgilio y Milton como guías espirituales es "una analogía" que Blake "introduce sólo para demolerla", pues "como tal guía, Virgilio ha de ser abandonado en el instante en que Dante arriba a los limites del Paraíso, mientras que, por el contrario, es precisamente cuando Blake está a punto de penetrar en la eternidad cuando Milton se une a él"[210]. Estas afirmaciones, sin embargo, no parecen confirmadas por el propio texto, pues si el Libro Primero de *Milton* constituye una "expiación" de los errores del autor de *Paradise Lost* que conduce a su regeneración, ello no significa en absoluto que en el segundo Milton constituya el "espíritu inspirador" de Blake, ni mucho menos el "salvador de Inglaterra"[211], lo que, entre otras cosas, haría bastante incomprensible su práctica desaparición en *Jerusalem*. Por el contrario, la "*lucha mental*" manifiesta en la alternancia de voces de la segunda parte del poema expresa la asunción por Blake del carácter esencialmente inestable y humano del Intelecto Imaginativo, rasgos que a su juicio el Milton "histórico", a despecho de sus profundas intuiciones, había degradado, no sólo por la visión teocéntrica de *Paradise Lost*, sino por el rechazo de la sexualidad y el predominio del racionalismo moralista que informan toda su obra. De hecho, la tesis de Wittreich acerca de que Milton retornó en *Paradise Regained* a la "teología cristocéntrica de sus primeros poemas, especialmente la *Nativity Ode* [*On the Morning of Christ´s Nativity*] y *Lycidas*, y al radicalismo de sus primeros tratados"[212] sería compartida por pocos miltonianos. Mas, aun si la aceptáramos a título provisional, su sugerencia de que Blake compartiera esta interpretación ignora, primero, que el "cristocentrismo" trascendente de Milton, patente tanto en *On the Morning of Christ´s Nativity* –"nuestra gran redención de las alturas trajo"[213]- como en *Paradise Regained* –donde Jesús es al cabo "verdadera imagen del Padre" y actúa providencialmente gracias al poder emanado del "trono del Padre"[214]-, era por completo ajeno al pensamiento de Blake, quien lo había parodiado de manera expresa en *Europe*; y, segundo, que durante sus últimos años, según testimonios del devoto Samuel Palmer y de Crabb Robinson, Blake continuaba criticando a Milton por haber traicionado su ideología política en favor de la abstrusa teología de *Paradise Lost*, y su afirmación al segundo de ellos de que había contemplado al poeta en sus visiones "como un joven, y como un anciano

con larga barba blanca"[215], con las implicaciones urizénicas que esta descripción comporta, difícilmente sostiene su supuesta admiración por el tardío *Paradise Regained*.

En relación al tema que nos ocupa, lo importante aquí es destacar que Blake concibió tanto a Milton como a Dante como dos grandes poetas cuyas obras poseían una finalidad eminentemente ideológica; y en ambos reconoció extraordinarios logros imaginativos, si bien de distinta índole, cuya potencialidad poética se veía lastrada por su sometimiento a la mentalidad urizénica. El interés permanente de Blake por la obra de Dante resulta innegable, y las anotaciones marginales realizadas hacia 1800 a las "*Historical Notes on Dante*" incluidas por Henry Boyd en su traducción inglesa del *Inferno* (1785) –cuyo original tuve ocasión de consultar en la Cambridge University Library-, muestran que siempre consideró la obra del poeta italiano como el modelo referencial sobre el que Milton, pese a sus divergencias teológicas, había erigido la cosmovisión teocéntrica de *Paradise Lost*. Convendría no olvidar que si el gran poema de Milton ha sido considerado por algunos críticos, entre ellos Wittreich o Christopher Hill, una especie de *roman à clef* cuya ortodoxia incluía no pocas sugerencias subversivas (v. supra nota VII.260), la obra de Dante no ha estado exenta de interpretaciones semejantes, y a este respecto la reelaboración por Blake en sus ilustraciones a la *Comedia* del episodio de Paolo y Francesca de Rimini (v. LÁM. XL), cuya singularidad estética señalábamos en las líneas finales del Apartado V.3.3, podría ser considerada un intento de recuperar la verdadera intención de Dante, cuya "lástima ante la condenación de Paolo y Francesca", advierte Ángel Crespo, ha sido juzgada por "algunos comentaristas" como muestra de "disconformidad con el juicio divino"[216]. De igual forma, la suposición de que Blake encontró en Milton elementos subversivos inadvertidos por la interpretación ortodoxa de su tiempo podría perfectamente extenderse, sobre fundamentos no mucho más especulativos, a Dante. Pues, si en su Nota Preliminar Boyd señalaba que "en cualquier lugar donde prevalezcan el aborrecimiento del vicio, el amor natural a la virtud y la justicia, la idea de un Gobernador moral del Universo, donde se encuentre la noción de la Providencia (…), el poema del Infierno nunca puede dejar de interesar"[217], Blake anotaba sólo dos páginas despues que "*la Gran poesía es inmoral, y los más grandiosos personajes son siempre malvados: el propio Satán, Capanio, Otelo, un asesino, Prometeo, Júpiter, Jehová, Jesús, un bebedor de vino. La astucia y la moralidad son filosofía, no poesía, pues el poeta es independiente y perverso, mientras que el filósofo es dependiente y bueno*"[218]. Observación ciertamente significativa no sólo por su

inclusión de Satán, Jehová y Jesús como personajes literarios –lo que concuerda con nuestra tesis de que Blake consideraba los textos sagrados meras creaciones poéticas-, sino por su aparente vinculación de Dante con una larga lista de creadores –entre ellos los diversos redactores bíblicos, Shakespeare y el propio Milton- bajo cuyas páginas latía, tal vez inconscientemente, la rebeldía original del Genio Poético. Interpretación corroborada por su último apunte a esta Nota Preliminar, donde rechaza la lectura estrictamente moralista realizada por Boyd: "*cada sentimiento, opinión y principio sostenidos por Dante, son en estos Ensayos Preliminares puestos en duda y considerados necios por el traductor*"[219]. No quiere esto decir, por supuesto, que Blake estuviera de acuerdo con los principios teológicos y políticos establecidos por el poeta florentino, pues apunta explícitamente que "*Dante da demasiado al César. No es un republicano, sino un hombre del Emperador*"[220]. Sin embargo, el hecho de que sus anotaciones se circunscriban al texto de Boyd sin abordar el propio *Inferno*, su afirmación posterior al perplejo Crabb Robinson acerca de que Milton había sido en algún momento "*una especie de ateo clásico*" –lo que para Blake equivalía a un teócrata- y que Dante "*se encontraba ahora con Dios*"[221], y la extraordinaria reelaboración crítica de la *Comedia* sugerida por el ciclo de ilustraciones iniciado hacia 1825, permiten suponer que Blake tal vez veía en cada uno de estos dos grandes autores elementos específicos que justificarían su "reintegración" en la Visión Imaginativa: en Milton, como más adelante trataremos, sus convicciones republicanas iniciales, debido a las cuales "*escribió maniatado cuando trataba de los Ángeles y Dios, y en libertad cuando lo hacía sobre los Diablos y el Infierno*"[222]; y en Dante, me atrevo a sugerir, su pasión por Beatriz, una pasión que conduce al poeta casi a las lindes de la herejía, y que se halla completamente ausente en el racionalismo miltoniano.

Si adoptamos esta perspectiva, no resulta difícil percibir que *Milton* constituye en buena medida una "inversión" radical, incluso en el ámbito cosmológico, del viaje efectuado por Dante en la *Comedia.* Pues si el periplo del poeta florentino se inicia en el Infierno -cuya topografía es descrita por Giorgio Pettrochi como "una inmensa sima cónica en forma de gigantesco anfiteatro, abierto en el hemisferio boreal hasta el centro de la tierra, con un eje vertical que une Jerusalén con el centro del globo", situada "en el interior de una esfera, la Tierra, que se halla inmóvil en el centro del Universo"[223]- y finaliza en un Paraíso donde el autor, una vez "extinguido el ardor de mi deseo", experimenta la "Gracia abundante"[224] hasta comprender que "Dios es la unidad en todo el universo, su origen, su orden, su razón de ser y su fin

último"[225], el viaje del personaje Milton en busca de su "redención imaginativa" se inicia precisamente en ese Cielo ficticio cuyos "*intrincados laberintos de la Providencia*" el Milton histórico había consagrado en *Paradise Lost*, debiendo "*descender al abismo*", atravesar los "*vórtices*" urizénicos, versión mecanicista del cono infernal dantesco, y retornar a la Tierra para lograr su redención. Todo sugiere, en suma, que si Dante vio en Virgilio un guía cuyos errores debía corregir, y si Milton reelaboró en *Paradise Lost* la visión teocéntrica dantesca combinando rasgos afines a la noción calvinista de predestinación[226] con la imagen mecanicista del Dios geómetra, sobre la que Burke, Johnson y Reynolds asentarían a su vez la estética de la "sublimidad sobrehumana", el propósito de Blake en *Milton* y *Jerusalem* no era otro que demoler los fundamentos de esa sumisión al racionalismo, cuyo linaje poético aparece significativamente expuesto en una de las dos únicas alusiones a Milton incluidas –y en este caso borrada posteriormente- en *Jerusalem*: "*Pitágoras, Sócrates, Eurípides, Virgilio, Dante, Milton*"[227].

A diferencia de *The Four Zoas*, al iniciar la redacción de *Milton* y *Jerusalem* Blake parece ya plenamente consciente de que su "humanización de lo sublime" exige una ruptura radical con las convenciones estéticas y epistemológicas de su tiempo, y en particular una concepción de la Eternidad que elimine la noción de un "*Juicio Final*" apocalíptico en favor de una Visión capaz de trascender la temporalidad y establecer el Día Eterno en el acontecer cotidiano, pues, no lo olvidemos, "*cuando un individuo cualquiera rechaza el error y abraza la verdad, un Juicio Final tiene lugar en él*". Así, la asombrosa estructuración poética de *Milton*, donde todos los eventos históricos y míticos narrados acontecen en realidad en un único y fulgurante momento, "*menor que la pulsación de una arteria*", no tiene otro objeto que mostrar que la búsqueda por cada ser humano de esa visión Imaginativa múltiple y simultánea, capaz de lograr la integración de los Zoas sin imponer el predominio de unos sobre otros, constituye el único medio posible de acceder a una auténtica liberación. Cada individuo, miembro al cabo de la Humanidad Divina, porta en sí sus Cuatro Zoas: y si la erección de las Iglesias de Beulah y los Dioses de Ulro, como señalará expresamente el autor en *Jerusalem*, surge en el ámbito psíquico e histórico de la desunión de esos cuatro aspectos, "*víctimas el uno del otro y conspirando arteramente el uno contra el otro*"[228], toda esperanza de alcanzar la liberación individual y colectiva radica en abandonar la vana idea de que el destino humano depende de una intervención divina exterior, irrevocable e inaccesible a nuestras limitadas fuerzas, y lograr que cada individuo, como instará Los a sus compañeros

en un arrebato de visión profética en *Jerusalem* (v. supra nota VII.318), ponga literalmente "manos a la obra", recuperando la divinidad inherente a la naturaleza humana.

Tal empresa, por supuesto, no implica en absoluto el olvido de que el objeto último de esta "*tarea*", según hemos tenido ocasión de apuntar con numerosos ejemplos en los capítulos precedentes, es la transformación de la humanidad, y la extinción de los "*seis mil años*" de explotación social en nombre de la razón teocéntrica. *Jerusalem*, que constituye en cierta medida un intento de recuperar la voluntad totalizadora de *The Four Zoas* mediante los instrumentos visionarios desarrollados en *Milton* –y forjados, laboriosamente en el transcurso de toda una vida de experimentación creativa-, es a este respecto el más *radical*, tanto en el ámbito ideológico como en el estético, de los Libros Iluminados de Blake. Gran parte de su complejidad proviene del intento de encontrar el equilibrio entre una poética perspectivista que "pone en cuestión los fundamentos mismos del entendimiento, no ya de la propia obra de Blake, sino del mundo"[229], y la necesidad de "proveer a sus lectores ocasionales con las herramientas necesarias para comprender sus mundos, y así elegir su propia conducta"[230], convirtiendo ese perspectivismo en un instrumento de liberación frente a la manipulación ideológica del reino de Urizen, el gran "*Imperio Universal*".

De cualquier manera, el carácter esencialmente irreductible a toda sistematización de *Milton* y *Jerusalem* motiva que la limitada labor de exégesis que hemos venido realizando de sus trabajos previos resulte aquí, si cabe, todavía más insuficiente para reflejar el asombroso caleidoscopio creativo constituido por estas obras, que, como ha señalado Robert Essick, "deben ser experimentadas, no comprendidas", y cuyos eventos, inmersos en un marco donde "momentos y eternidades se contienen los unos a los otros", se resisten a cualquier encadenamiento cronológico de acciones o a su ubicación "dentro de una trama de causas y consecuencias"[231]. El somero comentario de ambos poemas que realizaremos en las siguientes páginas, por tanto, ni puede ni pretende ser exhaustivo, sino ilustrar con ejemplos concretos los procedimientos "poéticos" mediante los cuales, con voluntaria renuncia a la mera exposición discursiva, el artista intentó plasmar las concepciones ideológicas, epistemólogicas y estéticas cuyos fundamentos establecimos en los Capítulos IV y V.

VII.4.1. ***Milton*****: el universo en un grano de arena.**

Aunque una inscripción borrosa en su Portada sugiere que Blake concibió una versión inicial de *Milton* en doce Libros, lo cierto es que al cabo los redujo a dos, debido posiblemente a que, en el curso del trabajo paralelo desarrollado entre 1804 y 1810 en *Milton* y *Jerusalem*, se decantó por dotar de una mayor complejidad a la segunda. De los cuatro ejemplares conservados, grabados todos ellos en relieve iluminado, los tres primeros (A, B y C) fueron impresos hacia 1811, y constaban de 45 láminas, diez de ellas estampas carentes de texto. No obstante, según han mostrado los trabajos de Viscomi[232], Blake conservó el ejemplar C, y continuó trabajando en él al menos hasta 1818, eliminando el Prefacio –que tampoco aparecería en el otro único ejemplar conservado (D, 1818)- y añadiendo nuevas láminas, además de reestructurar la ubicación de las ilustraciones exentas a fin, por ejemplo, de situar la célebre imagen "sexual" de la transmisión de la energía profética de Los/Milton a Blake (v. LÁM. XXX) en el Libro Segundo, inmediatamente antes del pasaje donde Milton declara que su descenso de la ficticia Eternidad angélica tiene por objeto "*bañarme en las aguas de la Vida, limpiarme de todo lo no Humano*" (v. supra nota VII.310). Ningún ejemplar, por tanto, presenta en su totalidad las 51 láminas grabadas por Blake. En nuestro análisis, como siempre, seguiremos la edición de Erdman, que incluye todas las láminas con texto de acuerdo a su orden secuencial, e introduciremos las láminas elegidas como soporte de nuestra interpretación según su disposición en el ejemplar C, conservado en el British Museum.

Uno de los aspectos más discutidos de la reorganización del poema efectuada por Blake en C y D es, sin duda, la eliminación del Prefacio. En éste, además de la controvertida y a menudo malinterpretada afirmación respecto a la oposición entre el arte griego y lo "*sublime de la Biblia*" -cuya interpretación, en el contexto de la estrategia mitográfica blakeana y de su consideración de la ***Biblia*** como un texto manipulado que conservaba no obstante rasgos primigenios del Genio Poético popular, creemos haber clarificado ya en el Apartado V.1 (v. notas V.8-14)-, se incluía una vibrante invocación a los artistas –pintores, escultores, arquitectos- para que se enfrentaran a todos aquéllos que pretendían pervertir el arte inspirado: "*¡Alzaos, oh Jóvenes de la Nueva Era! Alzad vuestras frentes contra los mercenarios ignorantes! Pues tenemos mercenarios en el Campamento, la Corte y la Universidad, que, si pudieran, extinguirían para siempre la guerra mental y perpetuarían la corporal* (…), *hombres cuyo único*

placer consiste en destruir"[233]. Junto a esta proclama en prosa, la lámina presenta en su parte inferior el célebre poema sin título conocido como "*Jerusalem*", llevado al pentagrama por Hubert Parry en 1916 con motivo de un congreso de la campaña "Lucha por los Derechos" *(Fight of the Right*), cuyo curioso destino –enormemente popular tanto en la tradicionalista Iglesia de Inglaterra como entre las organizaciones sindicales y radicales británicas[234]- constituye casi un paradigma de las interpretaciones antagónicas suscitadas por la obra de Blake.

Dado que no existe prueba documental alguna de los motivos que indujeron a Blake a la eliminación del Prefacio, son muchas las especulaciones al respecto, si bien en la crítica reciente ha adquirido notorio predicamento la opinión de Susan Fox acerca de que su carácter combativo "contradice la actitud de perdón y conversión que informa el poema"[235]. Esta afirmación es a mi entender muy dudosa, pues si tal fuera su intención resultaría extraño que Blake no eliminara asimismo las láminas finales, donde, como veremos, no sólo se insta con dureza a desterrar a Bacon, Locke y Newton, sino que se introducen, con deliberada ambigüedad, referencias al sanguinario apocalipsis de *The Four Zoas*, al tiempo que Los, en abierta contradicción con su "humanización" previa, vuelve a encontrarse poseído por una cólera "urizénica". A título puramente especulativo y personal, si fue algún motivo ideológico y no meramente técnico –hipótesis esta última sugerida por Essick y Viscomi- el que indujo a Blake a retirar el Prefacio, considero más probable que lo constituyera el hecho de que, tanto el citado poema "*Jerusalem*" como la cita bíblica incluida en la parte inferior de la lámina –"*Quisiera Dios que todo el pueblo del Señor fueran profetas - Números 11, 29, 5*"[236]-, apuntan hacia una concepción colectiva de la Visión Imaginativa que tal vez pensaba inicialmente expandir en *Milton* -donde dicha visión alcanza plena plasmación poética en el ámbito individual-, pero que más tarde decidió elaborar de forma totalizadora en *Jerusalem*, tornando en cierto modo incongruente este Prefacio con el resultado final del poema.

VII.4.1.1. El momento de la visión.

Desde una perspectiva estrictamente secuencial –y por tanto, como hemos apuntado, engañosa-, *Milton* parece a primera vista dividido en dos grandes núcleos temáticos correspondientes a sus dos

Libros. Así, en el primero de ellos, que constaría en una hipotética versión completa de aproximadamente 30 láminas, se describen las motivaciones del descenso de Milton a la Tierra, y se exponen, mediante el empleo de diversas voces narradoras, el desarrollo de la concepción urizénica del mundo, su consagración ideológica en *Paradise Lost* y sus devastadoras consecuencias sociales, plasmadas por Blake mediante precisas alusiones históricas y referencias autobiográficas. En el segundo, el viaje de Milton se complementa con el descenso de su Emanación, Ololon, y, una vez culminada la humanización de aquél, se narra su identificación con Los y su "penetración" en forma de espíritu profético en el propio Blake, capaz así de desplegar al fin su Visión Imaginativa. Esta "secuencia" de acontecimientos, sin embargo, resulta continuamente transgredida por el propio Blake, ya que en rigor todo el poema transcurre en un único instante, cuya "*visión cuádruple*" constituye el foco concéntrico en torno al cual se disponen los diversos eventos espaciales y temporales. Pues en ese momento, *"igual en su duración y valor a Seis Mil Años*"[237] –es decir, los seis mil años de la historia del teocentrismo, cuyo mito de la Creación aparece culminado en *Paradise Lost*-, "*se lleva a cabo el trabajo del Poeta; y todos los grandes/ Eventos del Tiempo se despliegan y son concebidos en tal período,/ menor que un momento: la pulsación de una arteria*" (v. nota V.157).

Lo que *Milton* nos describe es, por tanto, *el momento de la visión*, ese instante privilegiado desde cuyo interior el poeta expande su percepción "desvelando" el devenir histórico y elaborando al tiempo su propia visión imaginativa, en una síntesis que se abre al infinito desde el pleno goce de lo finito. Ahora bien, esta concepción no es expuesta de manera discursiva, sino *mostrada* por medio de una extraordinaria disposición de recursos poéticos que hacen retornar siempre los acontecimientos narrados a ese preciso momento, el encuentro de Blake y Milton/Los en el jardín de Felpham, contemplado desde diversas perspectivas que integran, en una visión caleidoscópica, el conjunto de su obra anterior, los eventos relatados en las diversas secciones del poema y la propia "experiencia cronológica personal del lector que avanza página a página"[238], en absoluta ruptura con la linealidad narrativa y el continuo espaciotemporal. Si, por ejemplo, pretendiéramos encontrar en *Milton* una sucesión causal en la que el descubrimiento de la "verdad" fuera consecuencia directa de la comprensión previa del "error", el *momento de la visión* debería ser, *lógicamente*, posterior al descenso de la sombra de Milton y su emanación, Ololon, al jardín de Felpham; pues es tal reunión, descrita en la lámina 37, la que permite a

Blake vislumbrar, en la "*nube y forma humana*" de Milton, "*las monstruosas Iglesias de Beulah, los dioses del Oscuro Ulro*", dando pie a una larga enumeración de las diversas formas de imposición adoptadas por la religión urizénica a lo largo de esos "*seis mil años*", que culminará con el reconocimiento de la sombra de Milton como "*el Querube protector,/ el Espectro de Albión en quien el Espectro de Luvah mora/ en los vacíos Newtonianos*" (v. notas V.40-43). Lo cierto es, por el contrario, que la fusión entre Milton, el espíritu profético Los y Blake ha sido ya *mostrada* por el poeta, empleando siempre la primera persona, en varios pasajes previos del poema. Así, en la lámina 15 Blake describe el descenso de los cielos de la Sombra de Milton como "*estrella que cael (…) en mi pie izquierdo, y penetra en el tarso*"[239], un evento reiterado en la lámina 21 –"*al entrar Milton en mi pie / (…)/ todo este mundo vegetativo apareció en mi pie izquierdo/ como una brillante sandalia inmortal, formada de gemas y oro/ y yo me incliné y la até para recorrer la Eternidad*"[240], y enlazado con la aparentemente paradójica afirmación, efectuada en la lámina siguiente, acerca de que su primer encuentro con Los -"*(…) mientras ataba mis sandalias/ para caminar por la Eternidad, Los descendió a mí*"[241]- tuvo lugar no en Felpham, sino en el valle de Lambeth. Es decir, el lugar donde el artista, recordémoslo, compuso el *Marriage*, las *Songs* y el ciclo profético homónimo, cuyas imágenes y perspectivas pasan así a formar parte de este privilegiado instante creativo:

"*(…) temblando me alcé*
poseído por el miedo y el terror, inmóvil en el Valle
de Lambeth. Pero él me besó, y me deseó salud,
y yo me hice Un Hombre con él alzandome poderoso.
Era demasiado tarde para desistir. Los había entrado en mi alma.
¡Sus terrores me poseían por completo! Me erguí lleno de furia y fuerza.
Yo soy ese profeta sombrío que seis mil años atrás
caí de mi lugar en el Seno eterno. Seis mil años
han finalizado. ¡Yo regreso! Tiempo y Espacio obedecen mi voluntad.
A lo largo de Seis Mil años camino arriba y abajo, pues ni un Momento
del Tiempo se pierde, ni un evento del Espacio se disipa,
sino que todo permanece (…).
Así habló Los, mientras marchábamos a su suprema morada"[242].

Esta primera unión, sin embargo, no acontece de hecho "en el pasado", sino que es una dimensión más del único momento visionario en que todo el texto se concentra. Pues, como sabremos en la lámina 36, en un pasaje que precede inmediatamente al encuentro de Blake con Ololon y la sombra de Milton:

"*Cuando Los se unió a mí, me arrebató en su ígneo torbellino*
y de las sombras de Lambeth mi parte vegetada arrebató.
Me dejó en el valle de Felpham y preparó una bella cabaña
donde en tres años pudiera yo escribir estas Visiones
y exponer de la Naturaleza la cruel santidad, los engaños de la
/Religión Natural".[243]

La referencia a la "*Religión Natural*" –es decir, a la visión deísta y mecanicista de una Naturaleza ajena al hombre y sometida a los designios del omnipotente y geómetra Arquitecto Divino- debería advertirnos ya de que lo que Blake repudía aquí es, una vez más, la visión dualista que separa alma y cuerpo, incapaz de aceptar el carácter "*inmortal*" del "*mundo vegetativo*" y reconocerlo como una extensión de la propia humanidad. Pero este hecho resulta aún más perceptible si tenemos en cuenta que la "*cruel santidad*" ("*cruel holiness*") conferida a esa visión restringida de la Naturaleza es reiteradamente atribuida por el autor a lo largo de su obra al estado de Ulro y sus distintas manifestaciones: la autocomplacencia de Urizen en su carácter de Dios distante y puro –"*Desde las profundidades de la sombría soledad, desde/ la eterna morada en mi santidad*"[244]; la razón excluyente y geométrica asociada en el propio ***Milton*** a la "*santidad matemática de Satán*"[245], un Satán "*vestido con los pliegues de la Serpiente, exigiendo pureza en su egoísta santidad*"[246] cuyos rasgos coinciden con los del Dios miltoniano, el "*Jehová leproso*" que "*se apropia con su mano de la Eternidad*" y da forma al "*Cuerpo de la muerte (…) en hipócrita santidad*"[247]; y los farisaicos discípulos del "*Señor Jehová*" que en ***Jerusalem*** "*se alimentan de la desesperación, beben el alma condenada, y se regocijan/ en su cruel santidad, en sus Cielos de Castidad*"[248]. Una cruel santidad erigida por los celosos guardianes de todas las religiones y jerarquías terrenas o celestiales que, deseosos de un un mundo inmutable y ordenado

según su conveniencia, han impuesto como ley única lo que no es sino el "*Espectro del Hombre: el Santo Poder Razonador/ en cuya Santidad se encierra la Abominación de la Desolación*"[249], y tejido la red bajo cuyas "*leyes de Castidad y Aborrecimiento*" se agita Albión, torturado por la fantasmagórica visión de un cielo "*en el que todos serán puros y santos/ en su propia Mismidad, en la egoísta Castidad natural*"[250]. Frente a esta "*cruel santidad*" del rechazo del deseo y del propio cuerpo –una renuncia consagrada por Milton, pero a la que en absoluto resulta ajena la razón natural esgrimida por Wollstonecraft o Rousseau en sus modelos pedagógicos-, Blake mantiene una visión vitalista de lo sagrado, que no se erige sobre abstracciones espúreas sino sobre la expresión libre y espontánea de la existencia: "*¡Oh sagrada Generación, imagen de Regeneración!*"[251]. Asumir que "*todo lo que vive es sagrado*", al cabo, significa asumir el gozo y la transitoriedad de nuestros deseos, y *creer* –pues no otra fe es la fe de Blake- en nuestra capacidad de renovarlos infinitamente. Por ello mismo, el *momento de la visión* se expresa en la lámina 31 de ***Milton***, apenas iniciado el Libro Segundo, como un incesante alborear del "*día eterno*":

> "*Escuchas al ruiseñor iniciar la canción de Primavera.*
> *La alondra, posada sobre su lecho terrenal en la alborada,*
> *escucha silente, hasta que, brincando del ondulado trigal,*
> *resonante dirige el coro del Día. Trina, trina, trina,*
> *ascendiendo en alas de luz a la Gran Expansión,*
> *resonando contra el precioso azul y la radiante Concha celeste.*
> *Su pequeña garganta modula con inspirado esfuerzo, cada pluma*
> *de su cuello, pecho y alas vibra con efluvio Divino.*
> *Toda la Naturaleza la escucha en silencio, y hasta el inclemente Sol*
> *se detiene sobre las montañas, contemplando a la pequeña ave.*
> *(…)*
> *¡Sientes cómo las flores exhalan sus aromas exquisitos!*
> *Y nadie sabe responder cómo de tan diminuto centro brota dulzura tal,*
> *olvidando que en el interior de ese Centro la Eternidad expande*
> *sus imperecederas puertas…*"[252]

En el vuelo de esa alondra, "*mensajero de Los*" junto al "*tomillo silvestre*"[253] –extraños símbolos, en verdad, para quien según tantos críticos denostara la Naturaleza material-, percibimos la profunda humanidad de la Eternidad blakeana, que sólo puede alcanzarse mediante el "*esfuerzo inspirado*" ("*labours with inspiration*") de cada hombre por extraer de su propio interior la Visión Imaginativa. La Eternidad, por tanto, se crea "en cada momento", y su expresión poética, sólo alcanzable de manera colectiva en el Edén igualitario, según se hará manifiesto en ***Jerusalem***, debe fundarse sobre bases radicalmente opuestas a la concepción urizénica de un mundo física y socialmente inmutable. Pues, al igual que los "*cimientos del Cielo*" semejaban estremecerse ante los "*armoniosos truenos*" del coro infantil de "*Holy Thursday*", el espacio y tiempo absolutos de Ulro y la "*concha del mundo*" se desvanecen aquí quebrados por el "*canto del día*" en alas del fugaz ascenso de la alondra, según sugería Blake en un pasaje previo que, transgrediendo una vez más nuestra "experiencia cronológica de lectura", adquiere nuevo y extraordinario significado sólo una vez leído y contemplado el conjunto del texto:

> "*La Concha del Mundo es una vasta Tierra Cóncava, una inmensa*
> *endurecida sombra de todo lo existente sobre nuestra Tierra Vegetada,*
> *acrecentada en dimensión y deformada en un espacio indefinido,*
> *en los Veintisiete cielos y todos sus Infiernos; con el Caos,*
> *y la Noche Antigua, y el Purgatorio. Es una tierra cavernosa,*
> *intrincado laberinto con veintisiete pliegues de opacidad,*
> *y termina allí donde la alondra asciende.*"[254]

Es difícil sintetizar en menos versos la concepción física, teológica y social de la realidad erigida sobre el ***Inferno*** dantesco, el ***Paradise Lost*** miltoniano y las concepciones empirio-mecanicistas. Esta visión, como resulta patente en este pasaje, no es la del verdadero mundo de Generación, sino sólo "*una sombra endurecida y deformada*" de ese mundo natural que Blake considera una extensión de la humanidad, cuya energía y transitoriedad debemos aceptar gozosamente. El viaje de ***Milton***, pues, como el de todo hombre, según se expresa en el célebre y conflictivo pasaje acerca de la "*naturaleza del infinito*" (15, 21-35[255]), es el de un "*pasajero a través de la Eternidad*" en trance de dejar continuamente atrás "*su propio vórtice*" y elegir su propia vía de percepción, bien la de un "*universo de estrellada*

majestad", bien la de una "*forma humana*". Independientemente de que esta imagen de los vórtices pueda constituir una deliberada reelaboración de la cosmología cartesiana y newtoniana, encaminada a mostrar su inconsistencia epistemológica y reforzar el perspectivismo blakeano[256], y que sugiera asimismo, según apuntábamos antes, una inversión del viaje dantesco del Infierno al Cielo, el rasgo esencial del pasaje es, a mi juicio, su reiterada afirmación del hombre como un "*pasajero a través de la Eternidad*", ante el cual, si es capaz de aceptar su propia naturaleza, la Tierra se extiende "*como un plano infinito*", o, en otros términos, como una realidad incesantemente diversa y en continua transformación. La elección de Blake, según se nos reiterará a través de ***Milton***, es clara: "*No busques a tu padre divino más allá de los cielos*", pues "*humana hermosura te viste, oh hombre mortal.*"[257]. Comprender esta verdad es comprender que, así como el propio ***Milton*** no es un texto sagrado e inmutable sino una "abertura" a la expansión infinita, Eternidad y Edén no constituyen el final apocalíptico de un devenir teleológico, sino estados visionarios de perpetua renovación y "*lucha mental*" cuyo fundamento no es otro que el esfuerzo laborioso y cotidiano de cada hombre por recuperar su infinito deseo de creación. El único fundamento posible, en suma, de la redención humana:

> "*Hay en cada día un Momento que Satán no puede hallar,*
> *ni hallarlo sus Demonios guardianes, pero el industrioso*
> *este Momento encuentra y multiplica, y una vez hallado,*
> *si lo dispone certeramente, cada Momento del Día renueva.*"[258]

VII.4.1.2. Visión individual y liberación colectiva: el camino a Jerusalem.

Si los pasajes que hemos venido mencionando hasta ahora constituyen de alguna forma la expresión de la Visión Imaginativa, y poseen además la característica singular dentro de la obra de Blake de estar enunciados en su mayor parte por la voz del propio poeta, ***Milton*** en su conjunto constituye el "paisaje ideológico" que hemos de contemplar con una nueva mirada, a cuya capacidad de "*corrosión*", desarrollada en el ciclo profético de Lambeth, se une ahora el poder regenerador del Intelecto Imaginativo. A este respecto, ***Milton*** constituye en cierto modo un ensayo preliminar de ***Jerusalem***, pues aquí Blake logra al fin plasmar su visión estética de la "humanización de lo sublime" mediante la

revelación de lo infinito en lo temporal, y, gracias a la fragmentación del discurso mediante "*minute particulars*" y el empleo cada vez más ajustado del perspectivismo, *muestra* poéticamente las vías de superación del error urizénico transgrediendo las concepciones narrativas impuestas por la concepción newtoniana del mundo. Asimismo, en *Milton* encontramos muchos de los elementos ideológicos característicos de su profecía final, tales como la introducción expresa de elementos autobiográficos y el establecimiento de conexiones simbólicas recurrentes entre druidismo, mecanicismo e industrialismo.

Lo que diferencia esencialmente a *Milton* de *Jerusalem* es, por el contrario, que mientras la segunda aspira a una "totalidad" semejante a la *The Four Zoas*, *Milton* focaliza su búsqueda de la Visión Imaginativa en el ámbito individual, y acota deliberadamente su campo a fin de centrar el desarrollo del error teocéntrico en una obra concreta, el *Paradise Lost* de Milton, cuya trama permite desvelar los errores fundamentales de la mentalidad urizénica y sus inevitables consecuencias sociales. Esto no quiere decir que el *Milton* de Blake sea una mera respuesta a *Paradise Lost*, pues, por un lado, incluye referencias a numerosos aspectos no contemplados por aquél, tales como la representación expresa del capitalismo belicista por medio del druidismo, y por otro utiliza deliberadamente el relato miltoniano de la Creación como metáfora de los mitos fundacionales existentes en las diferentes religiones establecidas. Mas la elección expresa de la figura de Milton como ejemplo de la "perversión" inconsciente del Genio Poético resulta cualquier cosa menos casual, ya que el desvelamiento de las contradicciones existentes entre sus convicciones republicanas y su epopeya cristiana servirán a Blake de modelo para indicar los errores a los que inevitablemente conduce cualquier intento de reforma social basado en el pertinaz rechazo de la Imaginación y el Deseo como elementos constituyentes de la naturaleza humana,. Así, mediante la descripción de su progresivo descenso desde la "*cruel santidad*" celestial al reconocimiento de la Divina Humanidad Universal, logra expresar *visionariamente* cómo la recuperación de tales facultades constituye, según apuntábamos, la uníca vía posible para alcanzar la redención de la humanidad y liberarla de las "*cadenas forjadas por la propia mente*". La figura de Milton resulta en este sentido paradigmática, pues toda su obra constituye el reflejo de una denodada lucha interna por conciliar la búsqueda de la libertad individual con su creencia racional en la necesaria sujeción del hombre a un inaccesible poder superior. Una tensión manifiesta, por ejemplo, en *The Doctrine and Discipline of Divorce* (1643), cuya irresoluble contradicción entre la vigorosa exigencia de la libre elección en asuntos

privados y la defensa en el ámbito teológico de la predestinación calvinista no parece haber pasado desapercibida al propio autor, dada su casi vergonzante invocación a que la honestidad de sus argumentaciones permitiera a otros creyentes no calvinistas "absolvernos tanto a Dios como a nosotros"[259]; y, de manera aún más patente, en el propio subtítulo de *Paradise Lost*, "*A fin de justificar los caminos de Dios ante los hombres*", que será recogido expresa e irónicamente por Blake en *Milton* al objeto de subrayar cómo la paradoja implícita en la suposición de que un Dios omnipotente y necesario deba ser "justificado" ante sus contingentes criaturas sólo puede resolverse si reconocemos que, de hecho, no existe otro Dios que la Humanidad, y que ésta debe encontrar en sí misma su propia salvación. Es posible, desde luego, como ha señalado Christopher Hill, que las contradicciones latentes en *Paradise Lost* entre la visión beatífica e intelectual del Dios Todopoderoso y la extraña fuerza que, a despecho de su condena por el autor, resplandece en el prometeico Satán, sea fruto del desasosiego emocional del poeta ante la derrota republicana y la Restauración de 1660: "Si, entre otras cosas, el personaje de Satán alude a alguna de las formas en que la Buena y Antigua Causa (*Good Old Cause*) se había equivocado, cabe esperar que contenga una buena parte del propio Milton, quien reconocía que tampoco carecía de responsabilidad en su fracaso. El intelecto de Milton le decía ahora que debía someterse a la voluntad de Dios, aunque sólo fuera porque el Padre es omnipotente; pero su aceptación de los acontecimientos de 1655-60 era muy reticente. Satán, el campo de batalla de Milton en su contienda consigo mismo, veía a Dios como un mero poder arbitrario, y se rebelaba contra ello; el cristiano, y Milton lo sabía, debe aceptarlo. Ahora bien, ¿cómo podía un individuo libre y racional aceptar lo que Dios había hecho a sus sirvientes en Inglaterra? Si lo contemplamos así, Milton expresó por medio de Satán a (a quien desaprobaba) la insatisfacción de sus propios sentimientos hacia el Padre (a quien intelectualmente aceptaba)"[260]. Mas, fueran cuales fuesen las motivaciones íntimas de Milton, resulta indudable que el rasgo que indujo a Burke y Johnson a convertir *Paradise Lost* en el ejemplo supremo de lo "sublime sobrehumano" fue, precisamente, la magnitud del esfuerzo intelectual mediante el cual Milton "sepultó", por así decirlo, los rasgos humanos y prometeicos de su Satán bajo la descripción de una trascendencia divina absolutamente incomprensible para el hombre; mientras que Blake, por el contrario, anticipándose a los autores románticos de la siguiente generación, encontró en esa sumisión moral e intelectual la clave del "fracaso" de Milton, quien, pese a "*pertenecer, sin saberlo, al bando de los Diablos*" (v. nota VI.84), había erigido en su obra la forma más acabada de mitificación del error urizénico.

Es importante entender este punto porque, a mi juicio, *Milton* no constituye en absoluto, como sugiere Wittreich, el fruto de una progresiva admiración por el Milton histórico, sino en todo caso por el Milton que "pudo haber sido": todo el poema de Blake constituye una feroz crítica a la doctrina miltoniana, ejemplificada en tres aspectos concretos de *Paradise Lost* que se mantendrían en sus trabajos posteriores. Primero, su insistencia en la omnipotencia y trascendencia divinas, cuyo consiguiente énfasis en la predestinación resulta patente en las palabras del Padre a Cristo ante la asamblea de los "espíritus benditos y electos": "El hombre no se perderá del todo/ y salvarse podrá quien lo desee/ aunque no por propia voluntad/ sino por gracia mía libremente/ concedida; renovaré otra vez/ sus poderes prescritos, aunque lo/ mantendré sometido y sojuzgado/ al pecado y a sus desordenadas/ e impuras apetencias; levantado/ por mí, podrá enfrentarse nuevamente/ sobre terreno igual a su enemigo/ mortal, por mí apoyado,/ a fin de que sepa/ cuán frágil es su condición/ caída, y a mí y a nadie sino a mí/ sea deudor de su liberación./ Algunos he elegido sobre todos/ por gracia peculiar: mi voluntad/ es esa"[261]. Segundo, su descripción de la creación del universo por ese Dios o Arquitecto supremo en términos estrictamente afines a las concepciones mecanicistas, rasgo que ya había sido objeto de la demoledora ironía blakeana en el Frontispicio de *Europe*, en *The Book of Urizen* y en *The Four Zoas*: "Y cogió con la mano el compás de oro/ preparado en el arsenal de Dios/ para circunscribir este Universo/ y todo lo creado. Una jamba/ centró, y alrededor giró la otra/ por la vasta profundidad oscura,/ diciendo: '¡Extiéndete hasta aquí, estos son/ tus límites, sea ésta tu exacta/ circunferencia, oh Mundo!' Así Dios/ creó el Cielo, y así creó la Tierra"[262]. Tercero, como corolario de todo lo anterior, la sujeción de la pasión a la razón –""Ama en la compañía de tu esposa/ lo que halles elevado y atractivo,/ humano y racional; en amar haces/ bien, no en apasionarte, pues pasión/ no es verdadero amor; los pensamientos/ el amor purifica, y el corazón/ agranda, y se asienta en la razón,/ y es juicioso, es la escalera en que puedes/ lograr subir hasta el amor del Cielo;/ amor no se hunde en el placer carnal"[263]-, con la consiguiente imposición al hombre del temor al "árbol del Conocimiento Prohibido" (el blakeano "*Árbol del Misterio*") y el rechazo de la impura y perturbadora sexualidad, el "mortal pecado original" que desata sobre el hombre terribles consecuencias: "Un vendaval peor de altas pasiones/ -ira, odio, recelo, desconfianza,/ sospecha, discordia-, que con amargura/ conmovió su ánimo interior, región/ tranquila un día y llena de paz/ y ahora sacudida y turbulenta;/ pues no regía ya el entendimiento,/ y la voluntad no oía su opinión, ahora sometidos uno y otra/ al sensual apetito, que de abajo/ usurpaba la razón soberana/ y reclamaba un puesto superior."[264]

Lo que *Paradise Lost* viene a manifestarnos es que la aceptación racional de la trascendencia divina y de sus inescrutables designios, junto al rechazo del cuerpo y las pasiones, constituyen no sólo "la única escalera" que puede conducir a la salvación celestial (preestablecida por esos mismos designios), sino la única forma de mantener el orden y paz terrenales y evitar el estallido de "ira, odio, recelo, desconfianza, sospecha, discordia". No es extraño, en consecuencia, que defensores apasionados de la jerarquización natural como Johnson y Burke –quien, recordemos, consideraba que "la sociedad requiere no sólo que las pasiones de los individuos estén sometidas, sino que en la propia masa y el cuerpo social, además de en los individuos, las inclinaciones de los hombres sean reprimidas, sus deseos controlados, y sus pasiones refrenadas (...) mediante *un poder exterior a ellos*" (v. nota III.161)- se sintieran predispuestos a hacer abstracción de la militancia republicana del poeta y encontrar en *Paradise Lost* el modelo arquetípico de sus propias convicciones. Lo lamentable, nos dirá Blake, es que ese "error" de Milton -capaz de percibir, aunque sólo fuera para condenarla, la aspiración infinita del deseo humano, que tras su "pecado" embriaga a Adán y Eva "como un vino generoso/ y los hace nadar en alegría/ y se imaginan que la divinidad/ sienten dentro de sí y les crecen alas"[265]- haya sido reproducido desde diversas perspectivas por tantos otros honestos reformadores sociales, incapaces de comprender que, mientras sus propuestas permanecieran constreñidas por la misma concepción empequeñecedora y reductiva de la naturaleza humana, no constituirían sino un instrumento empleado por el poder para perpetuar el mitologema fundamental de la jerarquización natural de la sociedad: por Voltaire y Paine, que si fueron guiados por el "*espíritu santo*" de la divina humanidad en su lucha contra las injusticias clasistas, no supieron respectivamente sino concebir al hombre como un "átomo" y a Dios como un abstracto forjador de códigos físicos y morales; por Rousseau, atento a someter las pasiones de su Emilio; o por Mary Wollstonecraft, incapaz de concederse a sí misma ni a las abrumadas pupilas de su *Mrs*. Mason "*el momento del deseo*". Todos ellos inciden en la gran delusión miltoniana: suponer que la represión del Deseo y la Imaginación constituyen la única garantía posible de la paz y la concordia, cuando, como Blake señala sin descanso a lo largo de su obra, es en dicha represión donde germinan las semillas del odio hacia el propio cuerpo, el afán de dominio y la extensión universal de la guerra. Por ello, en un pasaje de *Milton* donde reelabora en clave histórica la alusión incluida en *The Four Zoas* al nacimiento del deísmo sobre las cenizas del Árbol del Misterio, Blake establece de manera inequívoca esta simbiosis entre los errores del Milton histórico y las abstracciones racionalistas como la última

manifestación ideológica de la mentalidad urizénica, la "*ilusión*" final que Los/Blake debe desterrar de su corazón antes de afrontar la regeneración imaginativa de la Divina Humanidad:

> "*Todas las hijas de Los proféticas gimen; mas, engañosas,*
> *tejen una nueva Religión sobre los renovados celos de Theotormon.*
> *La Religión de Milton es la causa: ¡no hay fin para la destrucción!*
> *Contemplando la agonía de las Iglesias en terror y desesperación,*
> *Rahab creó a Voltaire, Tirzah creó a Rousseau.*"[266]

Lo que ***Milton*** nos ofrece en su aspecto "deconstruccionista", pues, no es sino una profundización en tesis que se remontan al ***Marriage***, donde, como vimos, se establecían con suma concisión los vínculos entre el racionalismo trascendentalista de ***Paradise Lost*** y la represión del deseo: "*Aquéllos que reprimen el Deseo obran así porque el suyo es lo bastante débil para ser reprimido; y la restricción o razón usurpa su lugar y gobierna al que no desea. Y al ser reprimido, se torna gradualmente pasivo, hasta que sólo es la sombra del Deseo.La historia de este proceso está escrita en El Paraíso Perdido, y el Gobernador o Razón es llamado Mesías.*"[267]. Este argumento, en el marco del continuo proceso de recreación de su trabajo previo por Blake, aparece ahora enriquecido por las precisas descripciones del crecimiento del "*árbol del misterio*" en la mente humana, elaboradas en el ciclo profético de Lambeth, así como por la denuncia del "*Imperio universal*" y la compleja interacción dialéctica de los Zoas desarrollada en ***The Four Zoas***. Mas lo que realmente determina el carácter innovador de ***Milton*** es, como venimos señalando, que en esta obra Blake acierta por fin a erigir una Visión Imaginativa capaz de "integrar" en su desarrollo ese relato de degradación al tiempo que ofrece una vía de regeneración. Tal propósito resulta patente desde la misma invocación inicial del Libro Primero, donde la voz del poeta ofrece una clara contraposición entre la concepción miltoniana del "*Dios invisible*" y su propia visión de la "*Gran Humanidad Divina*":

> "*¡Hijas de Beulah! Musas que inspiráis la Canción del Poeta,*
> *narrad el viaje del Milton inmortal por vuestros reinos*
> *de terror y tenue brillo lunar, poblados de tibias delusiones sexuales.*

(…) Penetrad en mi mano
con vuestro benigno poder, descended por los nervios de mi brazo diestro
desde el Portal del Cerebro donde, por ministerio vuestro,
la Eterna Gran Humanidad Divina plantó su Paraíso.
(…) Hablad también de la Falsa Lengua, vegetada
bajo vuestra tierra sombría, de sus sacrificios,
de sus ofrendas; pues incluso Jesús, imagen del Dios Invisible,
cayó bajo su presa: una maldición, una ofrenda, y una expiación
por la Muerte Eterna en los cielos de Albión, ante las puertas
de su Emanación Jerusalén, en los cielos bajo Beulah.

¡Decid primero! ¿Qué indujo a Milton, que recorriera la Eternidad
por cien años, meditando sobre los intrincados laberintos de la Providencia,
infeliz aunque en el cielo –obedecía, no murmuraba, silencioso
contemplaba su séxtuple Emanación dispersa en el Abismo,
atormentada- a descender al abismo para redimirla, y él mismo perecer?"[268]

El intrincado juego de alusiones subyacente en estos versos constituye muestra indicativa de la extrema complejidad del texto, pues, si bien Blake no emplea en ellos aún el multiperspectivismo que dominará el desarrollo posterior de la trama, la retórica empleada por el poeta se adecúa a la propia de cada personaje o estado. Así, la "*Falsa Lengua*" simboliza la visión urizénica del mundo y su degradación de la figura del Hombre Universal, Jesús, convertido en imagen de un *Deus abscondito* asociado a rituales de muerte y expiación; y la "*Eternidad*" en cuyo seno se nos describe la infeliz existencia de Milton no es la dinámica Eternidad blakeana, sino la morada de ese Dios omipotente e "*Invisible*", dispensador de una Providencia innacesible a la mente humana, cuya imagen más acabada fue ofrecida en ***Paradise Lost***. De igual manera, la referencia inicial a Beulah no deja de poseer una subyacente ironía, pues, si bien el poeta invoca su "*inspiración*", describe sus reinos, al igual que hará posteriormente en el inicio del Libro Segundo (v. nota VII.50), como estancias "*lunares*", carentes de luz propia, y donde todo verdadero deseo se torna, ensimismado, engañosa "*delusión sexual*".

En directa oposición a tales Cielos estáticos y remotos, la breve recensión por Blake del "*Paraíso*" imaginativo nos sitúa en un marco decididamente humano –"*Eterna Gran Humanidad Divina*"-, carente de alusión alguna a cualquier intervención providencial y descrito en términos de contundente rotundidad física; pues, confirmando lo que apuntábamos al respecto en el Apartado VII.1.2., la mansa y "*benigna*" ("*mild*") inspiración proveniente de Beulah debe, a fin de desarrollar su latente potencialidad imaginativa, "encarnarse" en Experiencia, alcanzar el "*Cerebro*" del poeta y descender por sus "*nervios*", imaginería fisiológica reiterada en ***Jerusalem*** (v. supra notas VII 396 y 420) como muestra inequivoca de la indisociabilidad establecida por Blake entre alma y cuerpo. Contemplado desde esta perspectiva, el significado del pasaje resulta bastante más claro: a fin de recuperar el Genio Poético original Milton debe abjurar de la Falsa Eternidad, renunciar a sus errores pasados -representados aquí por esa "*séxtuple emanación*" que imbrica la referencia a las tres mujeres e hijas de Milton con la alusión a su rechazo racionalista de la pasión- y aceptar su propia Humanidad, momento en que, transmutado en un Los redimido a su vez de sus devaneos urizénicos, será capaz de transmitir la Visión Profética a Blake.

La razón última que "*induce*" a Milton a emprender su viaje, por tanto, no es sino aquélla que mueve a Blake a escribir ***Milton***: la comprensión de que para recuperar el Intelecto Imaginativo y devolver a la Humanidad su divina infinitud es preciso, según el propio Milton señalará en la lámina 14, despojarse del "*ropaje de la promesa*", desceñirse el "*voto de Dios*" y marchar a "*la Muerte Eterna*"[269]; es decir, afrontar la naturaleza humana sin buscar refugio en las promesas hueras de una ficticia y trascendente deidad ultraterrena, forjada por nuestra propia mente. En el texto del poema, no obstante, antes de que Milton inicie ese viaje regenerador, se nos ofrece como causa inmediata de su decisión la emoción sentida ante "*el canto de un Bardo profético*", la llamada Canción del Bardo, que se extiende hasta el verso 14, 9, y constituye tal vez la sección más discutida del poema. A mi juicio, muchas de esas controversias surgen de la errónea consideración del "*Bardo*" como imagen del propio autor en el ejercicio de la Visión Imaginativa, cuando en realidad su relato, su insistencia en la posesión de la verdad mediante la reiterada afirmación: "*¡recordad bien mis palabras!, son por vuestra eterna salvación*" -que no aparece en ninguna otra sección del poema[270]-, y su poética lineal lo definen como un trasunto del limitado Bardo de Experiencia, así como del propio Blake "anterior" a ***Milton***: el autor del ciclo profético de

Lambeth y, especialmente, *The Four Zoas*, capaz de desvelar el error urizénico y vislumbrar el camino de la redención imaginativa, pero no de encontrar una vía visionaria propia. Conviene considerar, a este respecto, que esta larga sección se encuentra enmarcada por sendas declaraciones del bardo cuyo contenido indica su consciencia de que toda posible redención debe pasar por la recuperación de la Visión Poética imaginativa, la "*forma viva*" expresamente identificada con la figura de Jesús y de la Humanidad Universal; pues comienza por afirmar que la raíz de su inspiración se encuentra en "*la Visión Divina,/ las contiendas de la Sabiduría en la Imaginación humana/ que es el Cuerpo Divino del Señor Jesús, por siempre bendito*", y concluye manifestando como fuente de su autoridad "*el Genio Poético,/ que es la eterna y omniprotectora Divina Humanidad/ a quien sean siempre el poder, la gloria y el dominio*"[271]. Significativamente, no obstante, y este hecho parece haber pasado por alto a muchos críticos, el bardo no es capaz de dar forma creativa a esa consciencia. Su relato, al igual que ocurría en la redacción original de *The Four Zoas*, mantiene una linealidad narrativa sólo matizada por el empleo magistral de la dialéctica perspectivista; y no incluye tampoco ninguna de las cristalizaciones espaciotemporales y *momentos visionarios*, que, como vimos en el apartado anterior, Blake comenzará a introducir precisamente a partir de la lámina 15, una vez que el bardo "*toma refugio en el pecho de Milton*"[272] , y éste, tras "*desceñirse el voto de Dios*", se revela a Blake por primera vez penetrando en su "*pie izquierdo*" (v. notas VII.240-42), a piques de iniciar un camino de regeneración que atañe, en consecuencia, tanto al propio bardo como a Milton. Así entendida, la Canción del Bardo, síntesis de los argumentos desarrollados previamente por Blake respecto a la forja de la mentalidad urizénica y su devastadora acción sobre la realidad social contemporánea, constituiría una deliberada reintegración por el autor, en el marco de su nueva estructura poética, de su obra anterior, recogiendo sus logros fundamentales pero mostrando asimismo sus limitaciones, que sólo serán plenamente superadas por medio de la "*visión poética*" mostrada en el Libro Segundo.

La trama de esta sección supone de hecho una reelaboración de las cosmogonías perspectivistas de *The Four Zoas*, cuyo principal elemento innovador es la equiparación de la confrontación entre los Zoas a la existente entre las tres "*clases de hombres*" mencionadas por el bardo: los Electos, los Redimidos y los Réprobos. Sobre esta base, se nos narra la disputa por el gobierno del mundo entre tres hijos de Los: el colérico Rintrah, poseedor del arado; Palamabron, piadoso conductor de

la rastra, que va recogiendo los destrozos producidos por Rintrah; y el más joven de ellos, Satán, "*Príncipe de las huestes estelares y las Ruedas celestes*", cuyo poder hace girar "*noche y día*" aquellas "*mills*"[273] que en su Prefacio el autor motejara como "*sombrías factorías satánicas*". Satán pide a Los que le permita conducir por un día la rastra de Palamabron, lo que provoca un caos semejante al generado por el propio Palamabron mediante sus compasivos intentos de mejorar las condiciones de las "*mills*" satánicas -fracasados, como amargamente constata Los, por no haber recordado que "*la piedad divide el alma, y deshumaniza al hombre*"[274]-, y da lugar a un rabioso estallido de destrucción por Rintrah, que devasta con sus llamas "*todos los surcos arados, rojo de cólera y furia*"[275]. Aunque la sentencia de una hierática Asamblea celestial condena la ira de Rintrah, el episodio posee una latente ironía, pues el concilio no se celebra en Edén sino en la "*tienda de Palamabron*, *entre los druidas y bardos de Albión, en las cuevas inferiores/ del lecho mortal de Albión, en las cavernas de la muerte*"[276], y es auspiciada por el propio Palamabron, que se entrega santurronamente a la oración y solicita la Providencia divina. Asimismo, el reconocimiento de Satán como Urizen por Los y Enitharmon es subvertido de inmediato mediante una nueva versión de los hechos referida por Leutha, emanación de Luvah, quien remite el origen de estos eventos al rechazo de su propia pasión por Palamabron, que la condujo a inspirar en su "*poder paternal Satán*" un sentimiento de piedad y "*admiración teñida de envidia*"[277] por aquél, hasta conseguir que asumiera la forma de la Serpiente, "*exigiendo pureza en su egoísta santidad*", y diera origen a la noción de Pecado. Leutha, al cabo, confiesa que ella y Satán constituyen "*el espectro de Luvah, el asesino de Albión*"[278], y se refugia en la misma piadosa hipocresía y autoconmiseración que Palamabron: "*humildemente me inclino en todo mi Pecado ante el Trono divino*"[279]. Una vez más, los Zoas manifiestan su carácter procesual y fluyente, fruto de sucesivas escisiones, en tanto que sus cambiantes versiones de la realidad nos revelan aspectos diversos de la psique humana: así, Satán, el supuesto "malvado" de la trama, se nos muestra como hijo de Los -quien lo identifica como Urizen-, pero es también el "*espectro de Luvah*" y de Orc, y asume en diversos momentos tanto la Ira de Rintrah –"*ardiendo con la furia de Rintrah*"[280]- como la Piedad de Palamabron –"*y no poseyendo Satán la ciencia de la Ira, sino sólo la de la Piedad/ separó ambas*"[281]-, entre otras muchas proteicas definiciones. Satán, en suma, es desde luego el error urizénico, el "*Pantocrátor de Newton que teje la trama de Locke*"[282] armado con "*su infernal pergamino/ de leyes morales y crueles castigos*"[283]; pero Blake, como ya hiciera en *The Four Zoas*, deja claro que la responsabilidad de ese error no corresponde sólo a Urizen, sino a

todos los Zoas, que reiteradamente rechazan la pasión y en consecuencia se esfuerzan *satánicamente* por alcanzar el dominio del mundo, autojustificándose mediante la atribución de la culpa a los "otros" y el refugio en la propia conmiseración. Es sorprendente que críticos como Frye y Bloom hayan querido ver en Palamabron y Rintrah caracteres positivos que representarían los esfuerzos visionarios del propio artista, o que Wittreich los identifique respectivamente con los aspectos dócil y colérico del Cristo redentor[284], cuando Blake no sólo muestra de manera reiterada la hipocresía de Palamabron, sino que hace a ambos copartícipes, junto a sus hermanos Theotormon y Bromion -símbolos respectivos en *Visions of the Daughters of Albion* de la negación del deseo y el brutal ansia de dominio (v. notas VI.44-55)-, en los equívocos trabajos de su padre Los, cuyo empeño en ayudar a Albión no consigue sino dar forma al cosmos urizénico. Conjunto de eventos interrelacionados que Blake, gracias a su extraordinaria capacidad para mostrar la vinculación subyacente entre la mítica de la racionalidad y la devastadora realidad contemporánea, sintetiza en un portentoso pasaje donde, tras describir cómo los degradados "*hornos*" de Los fraguan los horrores de la Revolución Industrial, relata la extensión del Imperio Universal mediante la imposición sobre todas las naciones del "*espectro de Albión*" –cuyos "*cuatro bosques cubren toda la Tierra*" extendiéndose "*desde la Piedra de Londres*"[285]-, para culminar con la primera de sus constataciones en tiempo presente, tan a menudo malinterpretadas (v. Apartado IV.3.4), de que "*todo empieza y acaba en la antigua y rocosa costa druida de Albión*":

> "*Sonoro retumba el martillo de Los, y sonoros se escuchan sus fuelles*
> *desde Londres a los prados de Hampstead, los altos de Highgate,*
> *Stratford y el viejo Bow, desde los jardines de Kensington*
> *al arroyo de Tyburn. Resonante gime el Támesis bajo la férrea Fragua*
> *de Rintrah y Palamabron, de Theotormon y Bromion, forjadora*
> *de las herramientas de cosecha, el arado y la rastra, que asolarán las Naciones.*
>
> *Los montes de Surrey brillan como escoria de fragua, el Valle de Lambeth*
> *donde una vez tuvo sus fundamentos Jerusalén, abandonados luego y ruinosos,*
> *abandonados y ruinosos en cada Nación, por el Roble arraigados,*
> *sombrío refulge ante la boca del horno, montón de candentes cenizas.*

(…)
Todo empieza y acaba en la antigua y rocosa costa druida de Albión."[286]

El origen de este caos y devastación se sitúa, de acuerdo con la simbología ya elaborada en *The Book of Urizen*, en el error cometido por Los al querer paliar la escisión urizénica por medio de sus mismos instrumentos ideológicos y estéticos, cuyo resultado es la construcción de un mundo, al que no escapa la ciudad del arte de Golgonooza, erigido sobre la preeminencia de lo "*general*" frente a lo indivdual y "*particular*". Ello traerá como consecuencia el nacimiento de Enitharmon y de toda una progenie de Zoas, Emanaciones y Espectros, fruto de la división entre Razón e Imaginación, del conflicto entre la sumisión al Dios invisible y la afirmación del propio deseo infinito:

"*Trabajando adentro, mirando afuera, de lo Particular a lo General*
sometiendo su Espectro, construyeron los Telares de Generación,
contruyeron la gran Golgonooza, era sobre era, edad sobre edad.
Nació primero Orc, después la Mujer Sombría, luego la entera familia de Los,
y al fin Enitharmon parió a Satán."[287]

En este contexto, la creación de las "*tres clases de hombres*", que tantas controversias críticas ha despertado, es descrita por Blake –quien por lo demás hará caso omiso de esta distinción en *Jerusalem*- como un producto de la mentalidad urizénica. Pues las tres clases son forjadas "*entre rocas druídicas indefinidas*" por el "*martillo de Los*" y los "*telares de Enitharmon*"[288], mientras ambos dan forma a las pesadillas de Urizen, y su destino queda "*fijado*"[289] por el canto de las Hijas de Albión, fruto del sometimiento de la "*forma viva*" a la "*proporción matemática*"[290]. En consecuencia, ninguna de estas tres clases de hombres es portadora de la Visión imaginativa, y su equiparación por el bardo con los diferentes Hijos de Los agudiza la intención "corrosiva" del autor:

"*Y por tanto la Clase de Satán será llamada los Electos, la de Rintrah*
los Réprobos, y la de Palamabron los Redimidos.
Pues éste está redimido de la Ley de Satán, y la ira recae sobre Rintrah."[291]

En el desarrollo de la Canción del Bardo, éste se inclina claramente por los Réprobos, identificados expresamente con aquel Jesús que "*murió como un réprobo, y fue castigado como un transgresor*"[292]; pero la continua asociación de esta clase con Rintrah, Orc e incluso el supuestamente "*Electo*" Satán –"*Satán está entre los réprobos*"[293]- revela su asociación con esa Ira reactiva, carente de poder regenerativo, sobre la que Blake nos advierte en todas sus profecías, y sugiere que las "*tres clases de hombres*" constituyen, al igual que los propios Zoas y todo su linaje, estados esencialmente fluctuantes. Dada esta circunstancia, las disquisiciones biográficas acerca de si Blake pretendía simbolizar mediante esta distinción su conflictiva relación con su mecenas Hayley, cuya hipocresía correspondería a la del Electo Satán, que "*pareciendo un hermano, es un tirano, e incluso se cree a sí mismo un hermano/ mientras asesina al justo*"[294], o si "Rintrah y Palamabron corresponderían a los dos aspectos contrarios de la respuesta de Blake a Hayley, Palamabron la débil y aquiescente, Rintrah la colérica"[295], resultan, en mi opinión, un tanto distorsionadoras. Pues el interés de Blake, que reelaborará esta distinción en pasajes posteriores a la Canción del Bardo, parece radicar más bien en definir tres tipos de "posturas" generales ante la realidad social: los Electos, convencidos de su superioridad moral, correspondientes a los defensores de la jerarquización social y la subordinación del hombre al Dios supremo –"*no pueden creer en la Vida Eterna excepto por el Milagro y un Nuevo Nacimiento*"-, entre quienes cabría incluir a Burke, Johnson y Reynolds, y en ciertos aspectos Bacon, Locke y Newton; los Redimidos, que intentan de manera sincera pero equivocada reformar esa realidad -bien desde una perspectiva puramente caritativa, cual Swedenborg, Whitefield y Wesley, bien desde el racionalismo político, como Voltaire, Rousseau, Paine y Wollstonecraft-, pero cuya común sumisión a la idea de una Deidad ordenadora, simbolizada en la oración de Palamabron, y su incapacidad de aceptar los aspectos pasionales e instintivos de la naturaleza humana motiva que, en último extremo, sean incapaces de distinguirse de los anteriores, pues "*viven en la duda y el temor, perpetuamente atormentados por los Electos*"; y los Réprobos, "*que nunca cesan de creer*"[296], los revolucionarios y entusiastas encarnados en obras anteriores por los diablos del *Marriage* y el Orc de las profecías continentales, cuya cólera es necesaria para "*corroer las superficies aparentes*", pero que, incapaces de ofrecer una auténtica alternativa creadora, terminan por reproducir en nuevos contextos los comportamientos urizénicos. En cualquier caso, esta interpretación no deja de ser meramente indicativa, pues Blake deja claro que, al

igual que los diferentes hijos de Los y los propios Zoas, todo hombre, comenzando por él mismo –y en esto radica quizás el mayor interés del hipotético análisis introspectivo de su relación con Hayley-, puede en determinados momentos actuar de acuerdo con creencias y actitudes predominantes en cada uno de estos estados. Ningún ejemplo mas característico, a este respecto, que el propio Milton, a un tiempo Electo, Redimido y Réprobo. Pues si en *Paradise Lost* había dado su forma más acabada a lo que podríamos llamar la "mítica de los Electos", era también un reformador honesto, un Redimido lastrado por su racionalismo moralista; y si había defendido en determinados momentos la guerra, el regicidio y la dictadura de los Justos, cual Réprobo "*perteneciente al bando de los diablos sin saberlo*", tras llevar a cabo la necesaria Trangresión no supo elaborar una auténtica alternativa liberadora y terminó por retornar al confuso magma de la oposición dialéctica entre "*todos los Redimidos y Electos, lamentándose unos de los otros/ sobre las montañas de Albión, en los acantilados de la Muerte*"[297].

Desde esta perspectiva, el viaje de Milton -a cuya "*porción redimida*" achacará Blake "*haber dado forma a la arcilla de Urizen*", inconsciente de que dentro de sí, ofuscado, caminaba "*su ser humano real*"[298]- supone un periplo simbólico en el que deberá irse "*desciñendo*" no sólo del voto de Dios propio de los Electos, sino también del moralismo farisaico inherente a esa "*porción redimida*" y de la ira meramente destructiva propia del Réprobo. Muestra indicativa de ello es, como ya apuntamos en el Apartado VII.3.2, la recuperación por Blake en este nuevo contexto de un pasaje proveniente de *The Four Zoas* que, si en aquella obra se hallaba inmerso en el ambiguo final apocalíptico, aquí se sitúa en el marco de las acciones autodestructivas y erróneas de los Zoas previas al inicio de la "acción" regenerativa de Los/Blake, *mostrada* mediante la implosión creativa del *momento de la visión* en el Libro Segundo:

"*Este Lagar se llama Guerra en la Tierra, es la Imprenta*
de Los, que ordenado dispone sus palabras por encima del cerebro mortal,,
así como los dientes se disponen en una rueda para mover la opuesta.
(…)
Pero en los lagares las uvas humanas no cantan ni bailan,
los hombres aúllan y se retuercen atormentados, consumidos por feroces

/ llamas,
sujetos por cadenas de hierro en calabozos cercados por fuego incesante,
en fosos, pozas y sombras de muerte, en formas de tormento y dolor:
planchas, tuercas, potros, sierras, cuerdas, fuegos y cisternas.
Crueles gozos de las Hijas de Luvah, que con dagas
y látigos a sus víctimas laceran, juegos mortales de los Hijos de Luvah.
(…)
Aquí trabajan también los hijos de Urizen, aquí se contemplan las factorías
de Theotormon, en la ribera del lago de Udan-Adan.
Estos son los vacios estelares de la noche, las simas y cavernas terrestres."[299]

Todo este caos deshumanizador, marcado indeleblemente a fuego mediante los símbolos de la Revolución Industrial[300], es presentado por Blake como fruto de la degradación de la Imaginación y el Deseo, deslumbrados y sometidos por la racionalidad y el ansia de dominio representadas por la magnificencia urizénica. Los, en definitiva, por bienintencionados que sean sus esfuerzos, repite continuamente las acciones de Urizen, pues es el "*poder matemático de Los*" el que ha "*dado forma sólida al divino Salvador*"[301] y petrificado la Eterna Gran Humanidad Universal. Este es, pues, "*el mundo de Los, la labor de Seis Mil años*"[302]; pero en el poeta/profeta yace también el poder regenerativo de la imaginación, cuya búsqueda de la "*humana hermosura del hombre mortal*" sólo podrá culminar mediante la liberación absoluta de los rígidos esquemas del racionalismo urizénico. Labor que, insistamos, no ha de explicarse sino *mostrarse*, y a cuya cristalización poética Blake dedicará el Libro Segundo, iniciado, tras la descripción de la "*delusiva*" y "*lunar*" Beulah, con una exultante descripción del "*Día eterno*" de la Visión Imaginativa, donde se nos recuerda una vez más que no hay otro Dios ni poder providencial que nuestra creatividad y deseo, y se vislumbra el asombroso despliegue poético de las láminas finales de *Jerusalem*:

" *(…) He aquí que la Gran Humanidad Eterna*
a quien la Gloria y el Dominio sean por por siempre Amén,
camina entre toda su imponente Familia, presente en cada rostro.

Como el aliento del Todopoderoso, tales son las palabras de hombre a hombre
en las grandes guerras de Eternidad, en la furia de la Inspiración Poética,
a fin de forjar el universo portentoso, creando formas mentales."[303]

Resultaría superfluo, amén de contradictorio con la propia voluntad blakeana de subvertir la linealidad narrativa, intentar describir los "eventos" mediante los cuales se va articulando poemáticamente en estas láminas finales el descenso de Milton hacia la asunción de su propia humanidad. Es importante, en cualquier caso, reiterar que la necesidad de "*aniquilación del yo*" ("*self-annihilation*") proclamada en diversos momentos por Milton no tiene nada que ver, como ya apuntábamos en el Cap. IV (v. notas IV.209-12), con la disolución del yo en el Uno inefable, pues su descenso, encaminado a la recuperación de la "*humana hermosura mortal*" y la asunción de la vida infinita, reducida por las abstracciones racionalistas a la consideración de una "*Muerte Eterna*", constituye literalmente el reverso de la *via mistica:* "*Descenderé a la autoaniquilación y la muerte eterna*"[304]*.* La autoaniquilación preconizada por Blake, traducida en "*dar tu vida por tus enemigos*", no es, en suma, sino la eliminación de todos los aspectos "urizénicos" de la personalidad, que, al sujetarnos a la rigida moralidad que conforma la identidad egoísta, nos impiden tanto el reconocimiento de los propios errores como el "*perdón de los pecados*" ajenos, e imposibilitan esa comunicación igualitaria sin cuyo fluir de "*palabras de hombre a hombre*" –conversación bastante poco plausible, dicho sea de paso, tras la disolución del yo en la deidad inefable- resultaría imposible "*la furia de la Inspiración Poética*" que agita la Eternidad blakeana. Todos estos aspectos aparecen ejemplificados en el sintomático diálogo entre Milton y Satán, integrado dentro del *momento de la visión*, cuando Milton, si bien todavía "*vestido de negro, grave y silente*"[305], ha descendido ya al jardín de Felpham:

"*¡Satán, mi Espectro! Conozco mi poder para aniquilarte*
y convertirme en uno más grande que tú, ocupar tu lugar y ser tu Tabernáculo,
un escudo para que hagas tu voluntad, hasta que otro más grande llegue
y me destruya como yo te destruyo, y sea mi escudo.
¡Tales son las Leyes de tus falsos Cielos! Mas las Leyes de Eternidad
son otras. Escucha bien: vengo a aniquilarme,

pues por las Leyes de Eternidad cada uno se aniquilará
a sí mismo por el bien del otro, como yo lo hago por ti.
Tu propósito, el propósito de todos tus Sacerdotes y tus Iglesias,
es grabar en los hombres el temor a la muerte, enseñarles
el miedo y el temblor, el terror, la opresión y el abyecto egoísmo.
El mío es enseñar a los Hombres a despreciar la muerte, a avanzar
majestuosos y sin miedo hacia la aniquilación del yo, riendo mientras desdeñan
tus Leyes y tus terrores, barriendo cual telarañas tus Sinagogas.
Vengo a desvelar ante Cielo e Infierno el fariseismo egoísta
en toda su hipócrita vileza (…) y a despojarme,
y aniquilar en mí todo lo que no sea sólo de Dios."[306]

Este poder divino aludido por la expresión "*que no sea sólo de Dios*" ("*that is not of God alone*") no es en absoluto la deidad trascendente y abstracta de los "*falsos cielos*", sino el propio ser humano inserto en su tiempo y su sociedad, según resulta clarificado en los pasajes subsiguientes. Así, primero, la voz del propio Blake, en cuanto narrador, describe el despertar de Albión, identificado como "*la Eterna Gran Humanidad Divina*"[307] e indisolublemente unido a la regeneración de Inglaterra mediante la reintegración de los cuatro Zoas –"*dejad que los cuatro Zoas despierten de su letargo de Seis Mil Años*"[308]- y la demolición de las falaces concepciones urizénicas de "*Templanza, Prudencia, Justicia y Fortaleza, los cuatro pilares de la Tiranía*"[309], que, no por casualidad, coinciden con las virtudes del alma postuladas en la ***República*** platónica. Y, en un pasaje inmediatamente posterior, es de nuevo el propio Milton quien nos aclara que aniquilar todo lo que "*no sea sólo de Dios*" no es, en definitiva, sino "*limpiarse de todo lo que no es humano*":

"*Para bañarme en las aguas de la Vida, para limpiarme de todo lo no Humano,*
vengo en aniquilación de mí mismo y grandeza de inspiración
a trocar la demostración racional por la fe en el Salvador,
a desterrar los raídos harapos de la Memoria por la Inspiración,
a desterrar a Bacon, Newton y Locke de los ropajes de Albión,

a despojarlo de su túnica inmunda y vestirlo de Imaginación,
a eliminar de la Poesía todo lo que no sea Inspiración."[310]

La referencia a eliminar la racionalidad, identificada poco antes como "*el Espectro, el poder Razonador en el Hombre*"[311], no debe ser malentendida, pues Blake ha establecido ya que la regeneración precisa el concurso de los cuatro Zoas. Lo que se nos indica aquí es la necesidad de eliminar el "predominio" de la racionalidad sobre la Imaginación y el Deseo e integrar todas estas facultades en el Intelecto Imaginativo, ya que, si la Imaginación es la "*propia existencia humana*", "*el Afecto o Amor deviene un estado cuando se escinde de la Imaginación, y la Razón es un estado/ creado para ser aniquilado, y una nueva Razón creada*"[312]. Aspectos, en cualquier caso, que aparecerán mucho más matizados en ***Jerusalem***, donde se nos advertirá de que la Razón sólo adquiere su forma espectral cuando se ve "*separada de la imaginación*", y se procederá en su lámina final a la reintegración de los mismos Bacon, Newton y Locke "*desterrados*" en el pasaje anterior. De igual manera, en el contexto a que nos estamos refiriendo, la referencia a la "*fe en el Salvador*" no alude a la creencia en una supuesta intervención trascendental, pues el Salvador, "*el Cuerpo Divino*", no es otra cosa, según hemos visto, que la "*Eterna Gran Humanidad Divina*", y la "*fe*" en ella es la fe en la inmanencia imaginativa, según realza Blake al mostrar cómo el descenso de Jesús, "*un hombre*", se ve en un primer momento degradado por el intento de asociarlo a la "*revelación Divina en su expresión literal*", símbolo de la "*guerra*" desatada sobre la humanidad por el teísmo durante la "*trama de los Seis Mil Años*"[313].

El periplo de Milton desde la falsa a la verdadera Eternidad constituye así, literalmente, un viaje desde las falaces proyecciones del cielo ultraterreno y las ficticias creaciones mecanicistas hasta el acontecer cotidiano del hombre, el "*centro de La Tierra*" (V. LÁM. XXIX) donde, según se afirmará en ***Jerusalem***, se encuentra la auténtica Eternidad (v. supra nota VII.337). Un viaje que conduce hacia esa Naturaleza humanizada donde "*todo lo que vive es sagrado*", y donde la sexualidad, omnipresente en las estampas finales de Milton (V. LÁMS. XXX y XXXI[314]), aparece representada en el texto mediante la reunión de Milton con Ololon, cuya liberación del falso pudor virginal parece aludida en la ilustración por el acto de despojarse de sus vestiduras. Este proceso de regeneración natural, encarnado por el vuelo de la "*alondra*" y los aromas del "*tomillo silvestre*", no será sin embargo completo mientras la vibrante

reivindicación de la libertad sexual por "*la dulce Oothoon*" –cuya invocación al "*momento del deseo*" en *Visions of the Daughters of Albion* se subsume así en el marco de la Visión Imaginativa- continúe sometida por una concepción pecaminosa del cuerpo, y mientras los trabajadores y obreros de las ciudades sufran bajo el yugo reificador del capitalismo industrial:

> "*De inmediato la alondra ascendió con sonoro trino desde el valle de Felpham*
> *y el tomillo silvestre desde las verdes y purpúreas colinas de Wimbledon.*
> *Y Los y Enitharmon se alzaron sobre las colinas de Surrey.*
> *Sus nubes se despliegan sobre Londres con el viento del sur, la dulce Oothoon*
> *suspira y llora en los valles de Lambeth por su cosecha humana.*
> *Los escucha el grito del Pobre: su nube,*
> *hinchada por la ira, cierne su volumen terrible sobre Londres.*"[315]

Esta coda final de *Milton*, culminada con la inquietante constatación de que Rintrah y Palamabron mantienen preparados los "*lagares*" y "*hornos*" y el anuncio de "*la Gran Cosecha y Vendimia de las Naciones*"[316], define en buena medida su carácter de transición entre *The Four Zoas* y *Jerusalem*. *Milton*, desde luego, constituye un paso indispensable en el desarrollo de la visión imaginativa, pues en este poema las relaciones entre Imaginación y Tiempo, entre el flujo incesantemente renovado de la Eternidad, el Individuo y su momento histórico, devienen por fin clarificadas en el marco de la estética blakeana. Pese a ello, sus versos finales semejan aún dubitativos acerca de la propagación de esa visión al conjunto de la humanidad, pues Los es descrito con el léxico característico de la retórica "*terrible*" de lo sublime sobrehumano, y la alusión a los "*hornos*" de Rintrah y Palamabron, además de revelarnos que Los se encuentra aún escindido, nos retrotrae por momentos a las sanguinarias purgas revolucionarias sugeridas en *The Four Zoas*, supuestamente superadas en páginas anteriores gracias al poder regenerador del *momento de la visión* y a la consciencia de que toda liberación exige la voluntad de "*dar tu vida por tus enemigos*". Aunque cualquier lectura a este respecto no puede ser sino especulativa, mi impresión personal es que Blake mantuvo deliberadamente planteada esta disyuntiva a fin de reelaborar por completo la noción de la "*cosecha de las Naciones*" en *Jerusalem*, donde Los, que aquí aparece aún terrible y airado, será precisamente quien apacigue la cólera de Albión tras su despertar, sustituyendo el

apocalipsis vengativo de *The Four Zoas* por un proceso de continua humanización de la realidad, y donde la voz del propio poeta se integrará en el diálogo visionario "*de hombre a hombre*" en el marco de una regeneración colectiva e igualitaria.

VII.4.2. *Jerusalem*: el Intelecto Imaginativo.

"*Pues el ojo alterante todo lo altera.*"

William Blake, "*The Mental Traveller*"[317].

"*Entonces Los se alzó furioso exclamando: ¿por qué permanecemos aquí,*
/temblorosos,
pidiendo ayuda a Dios, y no a nosotros mismos, en quien Dios mora?

William Blake, *Jerusalem* [318].

Tanto por su extensión, cien láminas y unos cuatro mil versos, como por su prolongada gestación, *Jerusalem* constituye la obra más ambiciosa y compleja de William Blake. Iniciada probablemente en 1804, tras su regreso de Felpham a Londres, existen diferentes testimonios[319] que reflejan el desarrollo paulatino de la obra entre esa fecha y 1820, año probable de impresión de tres ejemplares monocromos completos (A, C y D), que presentan una diferente disposición de láminas en el Capítulo II, y de una versión iluminada (B) que incluye sólo el primer capítulo[320]. La impresión de la célebre copia E, única totalmente iluminada, suele fecharse en 1821, mas podría remontarse incluso a 1827, pues en abril de ese año, en la misma extraordinaria carta a Cumberland donde Blake se lamentaba ante el apoliticismo de los ingleses y la indiferencia que las clases cultivadas mostraban hacia su "*Arte Republicano*" por considerarlo "*enemigo de su átomo*" (v. nota I.19), escribía lo siguiente: "*La última obra que he producido es un Poema titulado Jerusalem, the Emanation of Giant Albion, pero creo que el tiempo empleado en imprimirla equivaldrá a un total de unas Veinte guineas. He terminado un ejemplar, que contiene cien láminas, pero no es probable que encuentre un cliente interesado por ella*"[321]. Dado que por entonces había grabado ya tres copias monocromas completas, realizadas con sumo detalle, este pasaje revela dos hechos significativos: que Blake no consideraba propiamente "acabado" (*finishd*) un Libro Iluminado hasta que había culminado su ciclo completo de producción, lo que incluía la

impresión en color y su acabado a mano; y que su labor en *Jerusalem*, alternada durante veinte años con otros trabajos comerciales, no fue fruto de intento alguno de adaptar su estilo a los gustos del momento sino, muy al contrario, la expresión de una profunda necesidad personal de culminar su trabajo con una obra que sintetizara su trayectoria anterior, dentro del ámbito integrador de la Visión Imaginativa.

Dada su consideración general como testamento creativo del autor y la diversidad de núcleos narrativos incluidos en ella, *Jerusalem* ha constituido en cierto modo la "piedra de toque" de las diversas corrientes de la crítica blakeana, que han pretendido encontrar en esta obra la confirmación a sus propias interpretaciones. A este respecto, superada su antigua consideración como una amalgama de elementos inconexos cuyo valor debía buscarse en la belleza o capacidad visionaria de pasajes aislados, podemos señalar dos grandes vías de aproximación moderna a esta obra, que cabría denominar simplificadoramente "temática" y "perspectivista"[322].

Las interpretaciones temáticas, en sus diferentes variantes, hunden sus raíces en el impresionante *Fearful Symmetry* (1947) de Frye, que abrió paso a una nueva era en la crítica de Blake al señalar la coherencia general de su obra y defender la unicidad y sistematicidad de *Jerusalem*, tanto en lo referente a su contenido –"al leer *Jerusalem* sólo hay dos cuestiones que considerar: cómo interpretaba Blake la *Biblia*, y cómo situó esa interpretación en un contexto inglés"[323]- como a su estructura. Frye sintetizó estas tesis en un extenso párrafo que ha ejercido perdurable influencia: "La visión imaginativa de la vida humana contempla ésta como un drama en cuatro actos: la caída, la lucha del hombre en el mundo que llamamos histórico, la redención del mundo por un hombre divino en el que la vida eterna y la muerte alcanzan un triunfo simultáneo, y el apocalipsis. (…) Cada sección de *Jerusalem* presenta una fase de la visión imaginativa de manera simultánea al cuerpo de error clarificado por aquélla. La Primera Parte, dirigida al Público, confronta la Caída con Golgonooza, el palacio individual o atalaya del arte desde la que el visionario puede observar la naturaleza en su forma verdadera, semejante a un gigante dormido. La Segunda Parte, dirigida a los Judíos, opone la visión del mundo sometido a la ley con la evolución de la *Biblia* emergiendo de la historia. La Tercera Parte, dirigida a los Deístas, contrasta la venida de Jesús con la resistencia a sus enseñanzas por los deístas. La Cuarta Parte, dirigida a los Cristianos, trata a un tiempo del apocalipsis y de la epifanía final del Anticristo"[324].

Frye apenas presta atención al perspectivismo empleado por Blake, ya que identifica en líneas generales la voz del poeta con la de Los y Jesús, y su lectura lineal de la obra lo lleva asimismo a considerar que "la estructura de *Jerusalem* no difiere en gran medida de la *The Four Zoas*"[325], pues, afirma, pese al *tempo* narrativo más pausado de *Jerusalem* ambas obras culminan en un apocalipsis redentor. Esta interpretación lineal y sistemática de *Jerusalem* –que, entre otras cosas, pasa de puntillas por la identificación en el poema de "*Creación, Redención y Juicio*" con "*los tres estados de Ulro*"[326], en clara alusión a su carácter de ficciones teocéntricas- ha gravitado sobre gran número de comentarios posteriores, entre ellas los de Bloom y Paley, y, de manera indirecta, sobre casi todas las lecturas unívocas del poema, ya sean "trascendentalistas" o "historicistas". Por lo que respecta a las primeras, Frye apunta por momentos cierto inmanentismo al señalar con agudeza que en la Visión Imaginativa no podemos percibir "a Dios", sino "como Dios"[327], e incluso relativiza la concepción tradicional de la deidad observando que "en la vida eterna de un Hombre que es Dios, el arte es humano, pero también divino, porque Dios es un creador; y la ciencia es humana, pero también divina, porque Dios no puede ser el perezoso e inerte Omnisciente concebido por una mente perezosa e inerte"[328]. En último extremo, no obstante, sostiene que Blake considera a Dios una entidad trascendente al hombre –"aunque Dios es la perfección del hombre, el hombre no es totalmente Dios"-, y que la creación y percepción humanas no son sino reflejos del poder divino, pues "si Dios es el único Creador, es también el único capaz de Percepción"[329]. Este complejo entramado teológico, donde se pretende compatible afirmar que "el hombre es Dios" y "percibe como Dios" con la consideración de ese mismo hombre como una criatura contingente dirigida a su redención por la invisible Providencia divina, resulta cuando menos abstruso, pero su voluntad ortodoxa sería reafirmada por el propio Frye en 1992 al precisar qué pretendía expresar la frase de Blake "*Eres un hombre, Dios no es más, aprende a adorar tu propia humanidad*": "No se puede decir que el hombre sea Dios. Lo que afirmamos es que Dios se hace hombre para que nosotros podamos ser como Él es. Cuando Blake dijo eso, estaba citando literalmente, lo supiera o no, a San Atanasio".[330] Resulta evidente, pues, que la lectura de Frye constituía terreno abonado para el desarrollo de las diversas tesis espiritualistas que, como vimos en el Cap. IV, interpretan la evolución de la obra blakeana y su culminación en *Jerusalem* como expresión de un "camino hacia Dios" finalizado de una u otra manera en el éxtasis contemplativo. Reduccionismo que, desde una visión muy diferente, podemos encontrar también en las diversas aproximaciones historicistas a *Jerusalem* de autores como Schorer, Erdman,

Doskow, Worrall o, en ciertos aspectos, Makdisi, cuyos análisis, en la línea de lo que ya señalamos respecto a *The Four Zoas*, poseen el mérito de haber puesto de relieve el innegable contenido político de la obra, pero propenden a obviar el análisis de la relación existente entre ese contenido y el carácter transgresor de su vehículo poético[331].

Lo que he dado en llamar interpretaciones "perspectivistas" de *Jerusalem*, desarrolladas desde la década de 1980, surgieron precisamente en buena medida como una reacción contra tres criterios metodológicos comunes al conjunto de las interpretaciones temáticas: la concepción "lineal" del desarrollo del poema; la escasa atención prestada al perspectivismo blakeano; y su tendencia a seleccionar fragmentos coherentes con la propia interpretación, ignorando tanto los *minute particulars* como los pasajes disonantes con aquélla, y presentar así como eje argumental de la obra alguna de las visiones conflictivas presentes en ella. Aunque sus precisiones contribuirían de manera importante a una mejor comprensión de *Jerusalem*, los resultados de la escuela perspectivista, más allá del análisis casuístico de pasajes concretos, no han sido todo lo fructíferos que cabría esperar, pues por regla general se han limitado a realzar de manera un tanto vaga el carácter de *Jerusalem* como una "obra abierta", sin excesivas precisiones acerca de los propósitos perseguidos por el autor. Una notable excepción a este respecto es el monumental trabajo de Fred Dortort, cuya cercanía en algunos momentos a la estética de la percepción -"*Jerusalem* (…) demanda la participación activa de sus lectores para su plena explicación"[332]- no le impide postular la existencia en el poema de una "estructura" concreta, concebida por el autor como alternativa al mecanicismo newtoniano y articulada por la presencia constante de varias tramas perspectivistas que, mediante su vinculación a campos semánticos precisos, permiten definir el contexto en que cada personaje efectúa sus aserciones: "la descripción no jerárquica de los eventos en *Jerusalem* revela una obra minuciosamente organizada y unificada, consistente en una compleja red de organizaciones, relaciones y transformaciones. En su nivel más elemental, los acontecimientos esenciales del texto convergen en trono a tres grupos centrales de personajes/nombres y sus preceptivos campos semánticos. Estos grupos, a su vez, se centran alrededor de Los, Albión y un tercer continuo de personajes asociados que incluye a Luvah y el Salvador"[333].

Aunque la visión antitrascendentalista de Dortort y su exhaustiva exposición del perspectivismo blakeano coinciden en parte con las interpretaciones expuestas en esta Tesis, su empeño en reducir el significado de *Jerusalem* a una "guerra de perspectivas" inconmensurables resulta al cabo un tanto limitado: pues, por un lado, se contradice al conferir a cada perspectiva una rigidez incompatible con su propia definición de la naturaleza fluida de los Zoas como "seres/procesos intrínsecamente mudables" (v. nota VII.166), y por otro, ignora la continua invocación blakeana a la reintegración, que no anulación, de los Zoas. Conviene recordar, a este respecto, que el hecho de que Blake empleara su dialéctica perspectivista a fin de señalar el peligro permanente del dogmatismo, no debe llevar a suponer que para él todas esas "perspectivas" poseyeran el mismo valor. Blake poseía plena consciencia de que la imposición de la razón teocéntrica mecanicista, encarnada por Urizen, era la principal responsable de la presente desolación y opresión de la humanidad, y esta convicción empuja a su "perspectivismo" a una difícil tesitura, quizá irresoluble, mas no por ello menos coherente: el intento de conjugar la denuncia explícita del capitalismo industrial y la expansión militarista, en cuanto expresiones históricas contemporáneas de la mentalidad urizénica, con la búsqueda de un texto abierto, acorde a su convicción de que "a la larga todo sistema, incluyendo el suyo propio, debía ser destruido en favor de una re-creación renovadora"[334]. En este contexto, lo que a mi juicio Dortort no acierta a comprender es que, dentro de las diferentes visiones perceptuales expuestas en *Jerusalem*, la única que no pretende establecer "verdades", sino meramente "procesos", es la Visión Imaginativa, y que ello implica la capacidad de los Zoas –es decir, del ser humano- para integrar dentro de sí, en momentos privilegiados y necesariamente transitorios, esas visiones conflictivas que su mentor Ault y él mismo insisten en considerar incompatibles. El final de *Jerusalem*, por tanto, no constituye una renuncia al perspectivismo ni necesita ser leído en clave irónica, pues, según intentaremos mostrar en las siguientes páginas, su visión humanizadora y dinámica del universo, ajena a cualquier apocalipsis extático y trascendental, constituye la culminación natural de la crítica al dogmatismo teocéntrico presente en toda la obra blakeana.

VII.4.2.1. Cambio, diálogo y perspectivismo como fuentes dinámicas de Eternidad.

Si *Milton*, como decíamos, supone en cierto modo un proemio a *Jerusalem*, ello se debe a que aquél se propone ante todo la descripción individual del *momento de la visión*, mientras que *Jerusalem* constituye un simpar esfuerzo integrador encaminado a unificar todos los trabajos precedentes del autor. El vehículo poético empleado a este fin por Blake es una reelaboración radical de *The Four Zoas*, donde, por una parte, explicita su carácter de *psicomaquia* y adopta decidamente como forma expresiva la ruptura de la linealidad narrativa espacio-temporal dominante en las revisiones tardías de aquella profecía, y por otra profundiza en la visión imaginativa desarrollada en *Milton*. *Jerusalem*, por tanto, como ha señalado Marilyn Butler, lleva a su máxima expresión la convicción blakeana de que "el cuerpo no puede separarse del alma, ni lo humano de lo divino", constituye "la más completa exploración de esta postura holística, para la que Blake ofrece siempre puntos de referencia inteligibles"[335], y puede considerarse asimismo una recapitulación holística de todo su trabajo precedente, que aúna con singular maestría las dos vertientes, deconstruccionista y visionaria, de lo que hemos dado en llamar su estrategia mitográfica. En lo que a sus aspectos deconstruccionistas se refiere, el texto no sólo no muestra ninguna "conversión" espiritual, sino que, recogiendo los fragmentos más acerados de *The Four Zoas*, somete a su devastadora ironía dialéctica los "mitos" religiosos, políticos y epistemológicos elaborados durante "*seis mil años*" de teocentrismo y abstracción racionalista, y manifiesta, según vimos en capítulos anteriores, su rechazo a toda doctrina basada en el recurso a cualquier entidad o providencia trascendente[336]. Sobre esta base se funda su demoledor ataque a la manipulación ideológica efectuada por la alianza Iglesia-Estado (v. notas III.154-55) y, por supuesto, a sus consecuencias sociales contemporáneas: la imposición reificadora del capitalismo industrial y la expansión colonialista que, simbolizadas por el desarrollo del druidismo, han creado "*un mundo en que el hombre es por naturaleza enemigo del hombre*" (v. notas II.162-63 y, entre otros muchos ejemplos aducidos, notas II.138-39 y 157, y IV.296). Junto a este aspecto desmitificador, *Jerusalem* amplía y profundiza el *momento de la visión* a una vasta concepción colectiva del Universo, cuyo protagonista, en cuanto encarnación del Intelecto Imaginativo de la Humanidad Universal, no es ahora un "yo" sino un "nosotros", representado por un cúmulo de voces divergentes y yuxtapuestas que revelan diferentes aspectos y versiones de la realidad. Una realidad que tiene su asiento, y Blake no lo olvida nunca, en ese "*centro de la Tierra*" en donde "*radica la Eternidad*" y "*el universo Vegetativo se abre como una flor*"[337], y cuya vitalidad y sufrimiento cotidianos se *muestran* mediante diversas referencias autobiográficas y, sobre todo, la reiterada inclusión

de "*minute particulars*" en forma de breves baladas y piezas líricas que, junto a las referencias expresas a poemas como "*Holy Thursday*", "*The Human Abstract*" y "*London*", nos sitúan de inmediato en el marco experiencial de las *Songs*, y constituyen el necesario contrapunto a a la aparentemente abstrusa estructura mitopoética en la que se enmarcan.

Dado que *Jerusalem* incorpora los diversos personajes (Albión o el Hombre Eterno, Vala, Jerusalén, Jesús) y núcleos temáticos (las conexiones entre el rigorismo mosaico y las "*ruedas compulsorias*" de la Revolución Industrial, el druidismo como símbolo del mecanicismo y el colonialismo) esbozados en las sucesivas fases de elaboración de *The Four Zoas*, el rasgo que determinará su absoluta renovación poética es la decidida voluntad del autor de enfrentarse directamente a los dos fundamentos de la ideología urizénica de su tiempo: la *Biblia*, ejemplo supremo tanto de la pervivencia del Genio Poético popular como de su manipulación ideológica; y el mecanicismo newtoniano, en su doble faceta de metáfora epistemológica y supuesto fundamento científico de la jerarquización social establecida por aquel "*amo del mundo*" postulado por los *Principia*. En el terreno expresivo, el resultado de esta voluntad de enfrentamiento no podía ser otro que la adopción definitiva por el artista de una estructura narrativa multirreferencial, donde se acentúa de manera radical el carácter procesual y perspectivista de los Zoas y la linealidad narrativa queda, lisa y llanamente, abolida. En el temático se traduce, por una parte, en el empleo regular de una simbología bíblica sometida a una radical "corrosión", y por otra, como ya apuntamos en el Apartado VII.1, en la introducción decidida de elementos folclóricos, contrapuestos a lo que Carlo María Cipolla llamó "las máquinas del tiempo y de la guerra", y de símbolos extraídos de las diversas tradiciones legendarias y míticas arraigadas en Inglaterra, desde los "*Gigantes y Hadas*" mencionados en el Prefacio "*To the Public*" a diversos personajes extraídos de la mitología anglosajona y el ciclo artúrico. Universos simbólicos todos ellos, en cualquier caso, que Blake emplea siempre con suma sutileza a fin de realzar la vitalidad de sus origenes poéticos populares sin reducir sus figuras a arquetipos inmutables[338], y a los que confiere carácter universal estableciendo sus vinculaciones con otras tradiciones religiosas, en particular ese hinduismo cuya riqueza imaginativa admiraba tanto como repudiaba su subordinación a un código moral aberrante y opresivo. El objeto final de toda esta esta amplia trama de interrelaciones resulta patente: integrar, como afirma Los en la misma coda final donde se llevará a cabo la transmutación radical del *Libro de Ezequiel*, "*al Britano, Sajón, Romano y*

Normando en mis hornos en una sola Nación, el Inglés"[339], e insertar al tiempo dicha particularidad –que convierte a Jerusalén en una transfiguración de las calles y plazas londinenses y las villas de Inglaterra- en la lógica de dominación del Imperio Británico y su extensión "*por los reinos del Mundo en toda su gloria, edificados sobre la desolación*".

Dada la extrema complejidad de los materiales empleados por Blake, quizá la mejor manera de acercase a *Jerusalem* sea detenerse previamente en las tres ilustraciones sin texto que, en todos los ejemplares, sirven de preludio y cierre de este singular organismo poético: el Frontispicio, la Portada y la lámina final (100), es decir, el contexto "visual" en que deliberamente Blake ha querido que enmarquemos su poema. En el primero de ellos, un hombre penetra por una oscura puerta portando un fanal, dispuesto, cabe suponer, a *desvelar* (*apokalyptein*) con su luz los misterios sobre los que se fundamenta la supuesta insignificancia humana. En la Portada (v. LÁMS. XXXII y XXXIII), la Naturaleza, humanizada mediante la integración de aladas libélulas, exuberantes capullos y pequeñas figuras feéricas, aparece ante nuestro ojos poseída por una frágil belleza, cuya atmósfera crepuscular evoca un estado de sueño latente a la espera del despertar de la bella mujer/mariposa/crisálida representada en la parte inferior, cuyo cuerpo desnudo se distiende voluptuosamente. En la lámina final (v. LÁM. XXXVIII) tres figuras humanas igualmente desnudas pero ahora en plena posesión de sus sentidos se ofrecen a nuestra mirada; dos de ellas, dispuestas de espaldas a ambos lados de la escena, parecen responsables de la sucesión del Sol y la Luna, mientras en en el centro de la composición y del devenir temporal, exultante en el "*Día Eterno*", un hombre desnudo, musculoso y rotundamente sexual, nos mira de soslayo, llevando en sus manos dos instrumentos de trabajo: un martillo y unas tenazas cuya forma resulta poderosamente reminiscente de un compás. El proceso marcado por las tres láminas parece claro: un hombre que busca respuestas, una naturaleza "humana" y sensual en estado de latencia y, como culminación de la obra, un hombre desnudo que integra en su figura los atributos del creador, el trabajador y el amante. Nadie que contemple estas láminas sin prejuicios acerca de la "condena de lo material" por parte del autor podrá encontrar en ellas rastro alguno de antimaterialismo ni de ámbito o deidad trascendente alguna, sino un claro testimonio de esa "visión holística" que, como señalaba Butler, implica la imposibilidad de separar cuerpo y alma, o, en otros términos, Naturaleza y Humanidad. Un hombre que busca respuestas, un hombre que cree haberlas encontrado y nos reta con la mirada a seguir sus pasos: así empieza y acaba *Jerusalem*.

Entre estas láminas se despliega un poema cuyo "formato", apunta Essick, presenta una engañosa apariencia de orden y regularidad: "Comenzamos con un Frontispicio y una Portada. A continuación vienen cuatro Capítulos, el primero con veintitrés láminas (en realidad veinticinco si incluimos las dos precedentes), los demás con veinticinco láminas cada uno. Cada capítulo se inicia con una ilustración a toda página sin texto (papel desempeñado en el Capítulo I por el Frontispicio), seguido por un Prefacio en prosa (*Al Público* [*Judíos*, *Deístas*, *Cristianos*]) que ocupa una lámina." Sobre tan "reconfortante estabilidad" descansan las mencionadas interpretaciones temáticas que, al hilo de las tesis de Frye, intentaron encontrar en esta estructura cuádruple el significado oculto del poema. Mas, insiste Essick, "ninguna de estas interpretaciones resiste un examen detallado", pues "cada capítulo incluye visiones de redención y de estados tanto prelapsarios como postapocalípticos" y "la estructura convencional y ordenada del poema deviene una metáfora bibliográfica de las formas racionalista y cuantitativa de interpretación del mundo, subvertidas por la microestructura del texto y por las declaraciones explícitas contra la <*corteza y la cubierta excrementicias*> de los sistemas esclavizadores"[340]. Precisa en sus líneas esenciales, la breve recensión de Essick deja de lado un rasgo que nos servirá de guía en nuestro comentario; excepto en la coda final, cada una de esas "visiones de redención" se ve acompañada recurrentemente por un inmediato descenso a la "condición urizénica", originado por la incapacidad de sus agentes para aceptar el carácter transitorio y plural del deseo y la creación imaginativa. Consecuencia de ello es la recaída en el dogmatismo, que petrifica la visión y devuelve al visionario a una condición narcisista derivada ineluctablemente en el ansia de dominio, circunstancia que Blake enfatizará en cada caso mediante alusiones expresas a la condición bélica del capitalismo industrial.

Los rasgos fundamentales que guiarán la trama perspectivista de *Jerusalem* aparecen ya sutilmente prefigurados en el Prefacio "*To the Public*" del Capítulo I. Allí, tras la citada referencia a que presenta sus "*Formas Gigantes*" esperando obtener la misma recompensa que sus "*anteriores Gigantes y Hadas*", Blake expresa su deseo de que "*el Lector sea conmigo una totalidad en Jesús Nuestro Señor, que es el Dios al que en su día los Antiguos contemplaron y observaron en la lejanía, con estremecimiento y asombro",* y, tras señalar que "*el Espíritu de Jesús*" no es otra cosa que el "*el perdón de los pecados* (…) *el cuerpo divino*" y que"*no aspiro a la santidad, sino a amar, ver y conversar*

diariamente como hace el hombre con el hombre, y en particular a la amistad de los pecadores"[341], declara la inspiración y las concepciones estéticas que han guiado su poema:

"*Cuando estos versos me fueron dictados por primera vez, pensaba que una Cadencia Monótona, semejante a la usada por Milton, Shakespeare y todos los escritores de verso blanco inglés, derivada de la moderna atadura a la rima, resultaba una parte necesaria e indispensable del Verso. Pero pronto comprendí que, en labios de un verdadero orador, tal monotonía no sólo era molesta, sino que constituía una atadura tan grande como la propia rima. Por tanto, he producido una variedad en cada verso, tanto de cadencias como de número de sílabas. Cada palabra y cada letra están estudiadas y puestas en el lugar adecuado: los números terribles se reservan para las partes terribles, los suaves y benignos para las partes suaves y benignas, y los prosaicos, para las partes inferiores. Todos ellos se necesitan unos a otros. ¡La poesía encadenada, encadena a la raza humana! Las Naciones son destruidas, o florecen, según florecen o son destruidas su Poesía, Pintura y Música. El Estado Primigenio del Hombre eran el Arte, la Sabiduría y la Ciencia.*"[342]

El primer elemento destacable en este Prefacio es su afirmación de estar escrito "al dictado", rasgo aducido por las tesis trascendentalistas para afirmar que Blake hace provenir su inspiración de ese "*Dios en la lejanía*" ("*affar off*") ante el que los antiguos se prostraban con "*estremecimiento y asombro*". La gratuidad de esta afirmación es evidente, pues el autor contrapone en el mismo pasaje ese temor reverencial con el "*perdón de los pecados*" representado por Jesús. Y ello se hace patente en en la lámina siguiente, cuando, una vez establecido el asunto del poema –"*¡Del sueño de Ulro! ¡Del tránsito por la Muerte Eterna! Y del despertar a la Vida Eterna*"[343]-, el propio Jesús, el "*Salvador*" que "*dicta las palabras de esta benigna canción*"[344], se identifica con Albión y la capacidad expansiva propia de la Imaginación Humana, en directa oposición al Dios "*afar off*" creado por las religiones establecidas:

"*¡Despierta, despierta, oh durmiente del país de las sombras! ¡Despierta!*
¡Expándete! Yo estoy en ti y tú en mí, en mutuo amor divino.
Fibras de amor de hombre a hombre surcan la plácida tierra de Albión.
(…)

No soy un Dios lejano, soy un hermano y un amigo.
Dentro de vuestros senos resido, y vosotros residís en mí.
¡Mirad! Somos Uno…"[345]

Leamos cuidadosamente: este "*Salvador*", que reside en "nosotros" y cuyo "*cuerpo divino*" es el perdón de los pecados, no afirma "soy el Uno", sino "*somos Uno*", y nuestras fibras se extienden –o deberían extenderse- "*de hombre a hombre*" por todo el cuerpo de Albión, el Hombre Eterno. Mas, por si alguien tuviera duda alguna acerca de cuál es la naturaleza de ese Salvador y quiénes son sus enemigos, Blake lo clarifica de nuevo en las siguientes estrofas. Frente a las acciones del "*perturbado*" Albión, que "*con celosos temores*" fortifica sus posesiones terrenales -"*aquí edificaré mis Leyes de Virtud Moral/ y no habrá más humanidad, sino guerra, principado y victoria/ (…) ¡Las riberas del Támesis está nubladas! ¡Los antiguos porches de Albión/ oscurecidos, arrojados a traves del espacio ilimitado, esparcidos/ por el Vacío en incoherente desesperación! Cambridge, Oxford y Londres/ son arrastrados por las Ruedas estelares"*[346]-, y se entrega al teocentricismo mecanicista –"*una noche oscura y desconocida, indefinida, inconmensurable, sin fin,/ la Filosofía Abstracta combatiendo con inquina contra la Imaginación/ (Que es el Cuerpo Divino del señor Jesús, por siempre bendito)*"[347], Blake describirá su "*gran tarea*" en términos que establecen de manera expresa la inexistencia de otro Dios ni otro Salvador que la creatividad infinita del Hombre Universal:

"(…)¡No descansaré de mi gran tarea!
Abrir los mundos eternos, abrir los ojos inmortales
del Hombre a los Mundos del Pensamiento en su interior; a la Eternidad
siempre expandiéndose en el seno de Dios, la Imaginación Humana."[348]

Cualquier pretendida identificación de ***Jerusalem*** con una forma de profecía providencialmente inspirada, carece, por tanto, de otra base textual que la identificación apriorística del "*Dios*" blakeano con el Dios del propio crítico. Pues, como Blake dejará patente en la lámina 34 –la misma donde, no por casualidad, se señala que "*todo lo existente es Humano, poderoso, sublime*",- esta magna profecía final

constituye la culminación de toda una obra de trabajo, y la Visión Imaginativa alcanzada en ella, según apuntábamos en nuestra Introducción, hunde sus raíces en la visión cotidiana del devenir humano:

> "*(…) Escuché en las sombras de Lambeth.*
> *En Felpham escuché y contemplé las visiones de Albión.*
> *Escribo en South Molton Street lo que contemplo y escucho*
> *en las regiones de la Humanidad, en las calles abiertas de Londres.*"[349]

A la luz de este pasaje -cuya repetición incesante del verbo "*hear*" y la alusión previa a las "*riberas del Támesis*" ("*banks of Thames*") nos recuerdan que el autor de *Jerusalem* es el mismo paseante enfebrecido que en el poema de Experiencia "*London*" recorría "*the chartered banks of Thames*"-, resulta patente que el "*Salvador*" que durante veinte años inspiró a Blake las palabras y los grabados de *Jerusalem* no fue otro que el Intelecto Imaginativo. Un Intelecto capaz, por supuesto, de crear extraordinarias visiones, pero cuya lucha por liberarse de las "*cadenas forjadas por la mente*" exige asimismo, frente a la abstracción deshumanizadora de los "*principios generales*", esa "*minuciosa organización*" reivindicada en las *Annotations to Reynolds*. Los fundamentos de esta organización, fruto de incesantes experimentos y reelaboraciones poéticas, aparecen prefigurados en la observación del Prefacio acerca de la deliberada alternancia estrófica de distintas "*cadencias*" y "*números*", a menudo malinterpretada como un discutible manifiesto del verso libre o un elogio de la "terrible" sublimidad sobrehumana, cuando su propósito es, a mi juicio, subrayar el perspectivismo esencial del poema, en cuyo desarrollo los números y expresiones "*terribles*" serán asociados a la retórica de los poderosos, defensores de la sumisión humana a un Dios topoderoso y devastador, en tanto que las partes "*suaves y benignas*", al igual que las "*prosaicas*", servirán de vehículo de expresión a las experiencias individuales y la Visión Imaginativa. Todas estas voces, encarnadas en su devenir histórico, son evocadas en *Jerusalem*, e intentar comprender el poema implica, desde luego, tal como apuntara Dortort, reconocer su existencia sin rechazar aquellas que resulten discordantes con la propia interpretación. Pero también implica que, así como reconocemos junto al poeta que todos hemos contribuido a la imposición y consolidación del error urizénico, también debemos aceptar su manifiesto propósito de "privilegiar" aquellas voces que han sido sojuzgadas: las voces de la Imaginación y el Deseo. Unas voces cuyo

mensaje implícito exige sin duda para su cumplimiento –o más bien para su expansión incesante- la participación del lector, pero para cuya adecuada comprensión, no lo olvidemos, Blake nos ofrece, en la misma lámina 84 cuya ilustración nos remite de nuevo a "*London*" (v. LÁM. XXXVII), "*el extremo de una cuerda dorada*" que nos conducirá a "*las puertas de Jerusalén*" y al establecimiento de nuestros propios medios de liberación.

Intentar seguir el deambular de esa cuerda dorada por los laberintos de Londres/Jerusalén/Albión es, en rigor, imposible excepto mediante la propia experiencia del poema, e incluso una modesta paráfrasis exigiría un espacio del que no disponemos aquí. Nos limitaremos, por tanto, a señalar algunos momentos y procedimientos básicos del texto, que mostrarán cómo el juego entre perspectivismo, denuncia social y visión imaginativa se va desplegando en una espiral incesante a lo largo de *Jerusalem*, y cómo sólo en las páginas finales se sugiere la salida de ese laberinto, una salida, en cualquier caso, que no conduce a un "lugar", sino a una actitud, y que, según venimos repitiendo, no supone ningún fin del tiempo ni culminación extática, sino, muy al contrario, la asunción de la temporalidad y el dinamismo como fuentes incesantes de la Eternidad cotidiana. A este respecto, más allá de la incesante galería de Zoas, Emanaciones, Espectros, personajes y lugares que pueblan *Jerusalem*, debe tenerse siempre presente que tales figuras, incluidos los propios Zoas, no son sino manifestaciones y procesos internos del propio Albión, y que el núcleo axial del poema es la lucha incesante de esas formas escindidas por recuperar su unidad mediante la reintegración en el Hombre Eterno de su Emanación original, Jerusalén, y su "*sombra*", Vala. Una Vala que, como ya señalamos al analizar *The Four Zoas*, ha sido tradicionalmente malinterpretada como mero símbolo de la naturaleza material, pese a que ella misma recuerda a Albión, encadenado por su "*Poder Razonador*", que, antes de que los hombres renunciaran a la eternidad para someterse a un Dios abstracto, rector de almas y cuerpos, fue su compañera y amante, y su cuerpo el terreno fértil por donde corría el "*río de la vida*":

"*Yo era una Ciudad y un Templo erigido por los Niños de Albión.*
Era un jardín plantado con belleza, y sobre los valles y las colinas
impulsaba al Río de la Vida a fluir entre mis muros y mis árboles.
Vala era la Prometida y Esposa de Albión en la Gran Eternidad,

la más hermosa de las Hijas de la Eternidad…"[350]

El logro final al que aspiran Albión y sus Zoas –lo que equivale a decir la Humanidad, y cada ser humano en su perpetua contienda consigo mismo- es por tanto la recuperación de Jerusalén, símbolo polisémico de la Imaginación, la Hermandad Universal y la Libertad; pero tal regeneración exige la reunificación previa de Jerusalén y Vala, quienes, como Blake reitera en diversos pasajes, constituyen una misma realidad esencial. Sólo la degradación mecanicista de la materia, convirtiéndola en un principio inerte y ajeno al hombre, ha llevado a tildar la la naturaleza de "impura" y conducido a la negación del cuerpo y la pasión: bien por considerarla algo pecaminoso a los ojos del Dios del Árbol del Bien y del Mal, bien, en palabras textuales de Rousseau, por juzgarla una fuente de desorden, "el ciego instinto de los sentidos", que debía ser sometido "al yugo de la razón" so pena de conducir al hombre al extravío y la perdición (v. nota V.139). La liberación de estas "*cadenas forjadas por la mente*", ya se encuentre su fragua en el ciego rigorismo mosaico ("*A los Judíos*"), en la piadosa sumisión cristiana a la jerarquía del ser establecida por la sabia Providencia divina ("*A los Cristianos*") o en la coerción moralista del deísmo ("*A los Deístas*"), es el propósito expreso de ***Jerusalem***. Pues solo reuniendo a Jerusalén y Vala será posible que Albión recupere su infinitud creativa:

"*El hombre se une al hombre mediante su porción emanativa,*
que es Jerusalén en cada individuo; y su Sombra
es Vala, erigida por el poder Razonador del hombre.
¡Escucha y observa! Vuelve tus ojos hacia adentro, ábrete, oh Mundo
de Amor y Armonía en el hombre: expande tus puertas siempre hermosas."[351]

De igual manera, sólo una vez que el deseo sea liberado de toda restricción moralista y se elimine así el ansia reactiva de dominio, será posible llegar a una auténtica colectividad igualitaria, donde el ser humano, como se señalaba en la conclusión del Prefacio "*To the Public*", sea capaz de recuperar su estado primordial, "*Arte, Sabiduría y Ciencia*", y pueda entregarse a "*guerras de vida y heridas de amor, con venablos intelectuales*"[352], en lugar de morir en nombre de patrias, reyes y dioses germinados a la sombra del Árbol del Misterio:

"*De Camberwell a Highgate, donde el poderoso Támesis se estremece,*
donde los hornos de Los se asientan, donde Jerusalén y Vala aúllan,
Luvah se escindió de los riñones de Albión como fibrosas venas, ríos
de sangre sobre Europa. Una raíz vegetativa de incesante dolor,
dando vida a los Templos Dragontinos (…).
Altos se alzan los gritos de Guerra en el Rin y en el Danubio, portados
por los hijos de Albión, lejos de las colinas y valles de Beulah, ahuyentando
/ las almas de los muertos,
portando címbalos, trompetas, clarines, los carros escitas de Bretaña.

Y el Velo de Vala está formado con los espectros de los muertos."[353]

Todo *Jerusalem*, en suma, constituye una incesante psicomaquia perspectivista, cuyos eventos se describen una y otra vez bajo diferentes aspectos según la percepciones particulares de cada narrador; mas supone al mismo tiempo, como cabe apreciar en el pasaje anterior, una gigantesca metáfora orgánica, donde el cuerpo de Albión, representado en un vasto despliegue metonímico por innumerables "*fibras*", "*venas*", "*riñones*", "*heridas*", "*nervios*" e incluso los Zoas como "*los cuatro Sentidos del hombre*"[354], es torturado por una maraña inextricable de "*ruedas compulsorias*", "*cadenas de hierro*", "*engranajes*" o "*espadas*". Instrumentos forjados en las "*dark satanic mills*" urizénicas, pero cuya responsabilidad recae sobre todos los Zoas, y de manera particular sobre Los, que mediante sus bienintencionados intentos por ordenar el caos ha puesto de hecho sus "*Hornos*" al servicio de la maquinaria deshumanizadora de la Revolución Industrial: "*Ataviados Bacon y Newton de pavoroso acero, sus terrores/ semejan látigos de hierro sobre Albión, razonamientos semejantes a inmensas sierpes/ enroscados alrededor de mis miembros, magullando mis más diminutas articulaciones*"[355].

De acuerdo con estas apreciaciones, y aun conscientes de que todo intento de reducir el holograma espaciotemporal del poema a una mera línea de acontecimientos supone cercenar su riqueza poética, tal vez resulte en cierta medida indicativo del complejo entramado de ámbitos perceptuales que

constituye *Jerusalem* seguir a lo largo de los diferentes capítulos del texto una sucesión de eventos cuyo origen cabe situar en las láminas 5-7, donde la voz de Blake nos describe la separación de Jerusalén y Vala por efecto de "*las Ruedas Estelares girando pesadamente sobre los Hornos*", mientras la segunda prorrumpe en "*aullidos de dolor*"[356]. La inevitable identificación reactiva con su sufrimiento conducirá a su vez a Vala a convertirse en torturadora de Luvah, símbolo del deseo y la pasión, cuyas transmutaciones suponen quizá el mejor ejemplo del carácter "procesual" de la naturaleza de los Zoas; pues si aquí el Espectro de Los describe cómo Luvah fue "*arrojado a los Hornos del sufrimiento y sellado*", mientras su propia Emanación Vala "*alimentaba los hornos con fuego*"[357], en la lámina 19 aquél reaparecerá misteriosamente en su "*nube secreta*", para más tarde morir y renacer varias veces en función de un devenir fluctuante cuyo *tempo* no esta marcado por la cronología newtoniana, sino por el "*ojo alterante*" de cada nuevo narrador. En medio de este caos originado por la represión de los deseos instintivos, Los, escindido por su piedad ante el dolor de Jerusalén y Vala –"*escuchaba sus lamentaciones en los lejanos abismos, y sus lágrimas caían*"[358]-, decide iniciar sus trabajos en favor de Albión, movido por lo que, si nos atenemos a su propia descripción, semeja en principio una lúcida comprensión de los errores urizénicos:

> "*Vi la enfermedad formando un Cuerpo de Muerte en torno al Cordero*
> *de Dios, a fin de destruir Jerusalén, devorar el cuerpo de Albión*
> *y mediante guerras y argucias apoderse del trabjo del campesino.*
> *(…)*
> *Vi todos los gozos emanativos prohibidos cual crímenes,*
> *y a las Emanaciones enterradas vivas por el boato de la religión.*
> *La inspiración negada, el Genio prohibido mediante leyes punitivas, contemplé*
> *aterrorizado. Tomé las lágrimas y los suspiros, los amargos lamentos,*
> *y los introduje en mis Hornos para formar la espada espiritual*
> *que descubra el corazón oculto…*"[359]

La capacidad de visión profética patente en estas líneas se ve, no obstante, ofuscada por la desesperación, que impulsa a Los llevar a cabo sus labores de regeneración auxiliado por su propio

Espectro -"*Te obligaré a que me asistas en mis terribles trabajos, a batir/ en los yunques de la amarga Muerte./ Estoy inspirado: no actúo para mí, sino que por el bien de Albión/ soy lo que ahora soy: Horror y Pasmo,/ que hace a los cielos estremecerse…*"[360]- y provoca nuevas formas de opresión, sugeridas por Blake mediante el empleo de los lugares comunes de la sublimidad sobrehumana: "*terrible*", "*horror*", "*astonishment*", "*shuddering*". En este contexto aparece, pronunciada por Los y asociada a la fundación de la ciudad de Golgonooza, una de las frases más *sistemáticamente* malinterpretadas de *Jerusalem* – "*he de crear un Sistema, o ser esclavizado por el de otro hombre*"-, que desde los trabajos de Damon y Frye se ha reproducido una y otra vez, en los más dispares textos críticos y divulgativos[361], como ejemplo de la voluntad blakeana de elaborar un sistema propio:

> "*Por ello Los permanece en Londres edificando Golgonooza*
> *obligando a su Espectro a portentosas labores: tembloroso de miedo*
> *solloza el Espectro, pero Los desdeña sus lágrimas y amenazas.*
>
> *He de crear un Sistema o ser esclavizado por el de otro Hombre.*
> *No Razonaré ni Compararé: mi labor es Crear.*"[362]

Lo que esta frase evidencia no es sino la coexistencia en Los del impulso profético -representado por su lúcida negativa a razonar y comparar pues "*mi labor es crear*"- con una parálisis imaginativa que se traduce en su contradictoria convicción de que ha de crear un "*sistema*", cuando éste, por definición, implica el empleo del razonamiento y la comparación. Identificar las palabras de Los con la voluntad de Blake supone, por tanto, no sólo hacer caso omiso del perspectivismo blakeano, sino ignorar el permanente rechazo del autor a tal voluntad sistemática, patente tanto en el coetáneo *Public Address* – "*ninguna Gran Obra puede deberse a quienes sólo producen Sistema y Monotonía*"[363]- como en las otras cuatro referencias a este término que aparecen en *Jerusalem*, la primera de ellas relativa a la propia labor de Los "*luchando con Sistemas, para liberar a los individuos de esos Sistemas*"[364], y las restantes asociadas siempre a modelos de opresión y dominación: "*fijando sus sistemas, permanentes, por medio del poder matemático*"; "*y aquí comienza el Sistema de la Virtud moral, llamado Rahab*"; "*el Opositor se ha ocultado a sí mismo tras la envidia. Yo lo veo,/ pero tú no podras verlo hasta que se revele en su*

Sistema"[365]. Si todo ello no fuera suficientemente indicativo respecto al carácter equívoco de la decisión adoptada por Los, basta leer los versos subsiguientes para comprender que, como en tantos pasajes de *The Book of Urizen* y *The Four Zoas*, lo que el "subtexto" blakeano apunta aquí es una nueva advertencia acerca de los peligros a que se enfrenta la Imaginación cuando, fascinada por la fuerza urizénica, intenta derrotar a su adversario, "*por el bien de Albión*", mediante sus mismas armas, en una ostentosa exhibición de poder, ansia de dominio e hipócrita piedad:

> "*Así habló Los, lleno de furia y poder, de indignación e ira ardiente.*
> *Estremecido gime el Espectro, y sus aullidos aterrorizan la noche.*
> *Golpeando el Yunque, batido con golpes de amarga desesperación,*
> *maldice el Cielo y la Tierra, el Día y la Noche, el Sol y la Luna,*
> *maldice el Bosque, la Primavera y el Río, el Desierto y el Yermo arenoso,*
> *las Ciudades, las Naciones, las Familias y los Pueblos, las Lenguas y las Leyes,*
> *conducido a la desesperación por los terrores y terribles amenazas de Los.*
> *Y grita Los: Obedece mi voz, nunca te apartes de mi voluntad,*
> *y seré misericordioso contigo…*"[366]

El error subyacente a considerar que Blake juzga estrictamente benéfica la forja de un "*Sistema*" por parte de Los lleva igualmente a Damon, Frye y otros autores afines, a considerar que su edificación de Golgonooza, descrita en la lámina 12 como simétrica y "*cuádruple*", ha de ser asimismo positiva. Y ello pese a que tanto el texto, con su deliberada atribución a Los de un léxico "urizénico", como las ilustraciones laterales -irónicamente contrapuestas a las formas orgánicas y *asistemáticas* de la lámina siguiente (ver LÁMS. XXXV y XXXVI)-, a todas luces alusivas a la erección mecanicista del Universo o "*cosmig egg*" atribuida indistintamente a Los y Urizen en *The Book of Urizen*, *Milton* y *The Four Zoas*, sugieren de forma clara que la construcción de Golgonooza supoe una una decisión errónea, por más que magnificente, debida a la seducción del Profeta Eterno por la pompa urizénica. Esta ceguera interpretativa, si se me permite denominarla así, resulta aún más sorprendente si tenemos en cuenta que uno de los defensores de estas tesis, Morton Paley, constata la semejanza entre la descripción de Golgonooza y la ofrecida por Newton de la estructura del Templo de Salomón en *The Chronology of*

Ancient Kingdom Amended (1728), "un ejemplar del cual era poseído por William Hayley", así como su posible influencia sobre Blake, pues "Newton enfatiza la estructura cuadrangular del Templo" y los planos incluidos junto con su obra "podrían haber constituido una corroboración visual de la naturaleza cuádruple de la Gran Ciudad de Golgonooza". Ahora bien, aun cuando el propio Paley admite el "bien conocido rechazo de la geometría de Newton por Blake"[367], su convicción de que el autor no puede sino sentir reverencia por el Templo de Salomón y su renuencia a admitir errores en las acciones "sistemáticas" de Los le impide aceptar, como parecería mucho más plausible, que dicha semejanza constituya una crítica subyacente a la erección de Golgonooza, "*ciudad del Arte*" que, en cierta manera, cumple a lo largo de las profecías finales una función semejante a la de la clase de los Redimidos en *Milton*: un intento bienintencionado de poner orden en el caos que, al fundamentarse sobre las mismos principios excluyentes que propiciaron el ascenso de la abstracción racionalista, no logra al cabo sino consolidar la opresión social, circunstancia destacada por Blake asociando su construcción con el patíbulo de Tyburn -"*¿Qué están erigiendo esos dorados constructores (...) junto al Árbol fatal de Tyburn?*"[368]- y ubicando en las "*pequeñas villas*" interiores a Golgonooza "*los Telares y Factorías y Cárceles y Casas de Trabajo*" de la desolada Londres industrial (v. nota II.157). Todo ello explica la demoledora descripción de las consecuencias de esta edificación expuesta en las láminas 14 y 15, donde, tras la célebre alusión a la presencia en las Universidades de Europa de la "*trama de Locke (...) bañada por las ruedas hidráulicas de Newton*", queda claro, en palabras ahora del propio narrador/Blake, que el resultado de la denodada labor de Los en sus hornos no es sino la opresión del pueblo inglés y la expansión colonial de los Hijos de Albión:

> "*Con mortal temor contemplo en Londres al rabioso Los circundar su Yunque*
> *de muerte, formando un Hacha de oro. Los cuatro Hijos de Los*
> *lo rodean, cortando las Fibras de las colinas de Albión, de manera*
> *que los hijos de Los puedan expanderse sobre las Naciones.*
> *(...)*
> *El pífano del soldado, el grito de la puta, el desmayado gemido de la virgen,*
> *el temor de los padres, los celos del hermano, la maldición de la hermana,*
> *resuenan bajo las tormentas de Theotormon, y los fuelles atronadores*

suben y bajan en manos de Palamabron, que en la oscuridad de Londres
contempla ante el yunque las rugientes llamas.
El río de Londres alimenta la Forja mortífera,
temblando y estremeciéndose a lo largo de los valles (...).
Escocia derrama sus hijos para trabajar en los Hornos,
Gales entrega sus hijas a los telares (...),
gime Albión sobre su roca en el sopor profundo de la muerte."[369]

No es absoluto casual, por supuesto, que este panorama de horror y desolación se halle vinculado con la primera aparición en ***Jerusalem*** de la "*Mano divina*" que "*surgió sobre Albión en el invierno/, en la morada de la Muerte, sentado Albión cabe la Muerte eterna,/ entre los Hornos de Los*"[370], pues la incesante reiteración durante los dos primeros Capítulos de los ciclos urizénicos, apenas aliviados por ocasionales momentos de inspiración imaginativa, se originan siempre como consecuencia del temor generado por esa mano divina y el subsiguiente recurso desesperado a su intervención providencial: "*Y Los dijo: con terror observo el dedo de Dios (...) ¡apiádate de mí, tú que eres todo piedad!*"[371]. Así, pese a que Albión se lamenta al final del Capítulo I por haber enseñado a sus hijos "*las crucifixoras crueldades de la Demostración/ hasta que habéis asumido la Providencia de Dios y asesinado a vuestro Padre*" (v. nota IV.40), el Árbol del Misterio se halla tan arraigado en la mente humana que, al iniciarse el Capítulo II –cuya dedicatoria "*A los Judíos*" apunta claramente a la gestación del mito monoteísta-, el propio Hombre Eterno asume los rasgos inconfundibles de la Deidad urizénica, convirtiendo "*cada acto en un crimen, y Albión su juez y su verdugo*":

"*Y Albión habló desde su sitial secreto y dijo:*
(...)
Estas colinas y valles son testigos malditos del Pecado
y por tanto en sólidas, firmes rocas los condenso,
en fundamento, certeza y verdad demostrativa:
que el Hombre sea separado del Hombre.Y aqui mi asiento establezco.
Frías nieves lo cubrían, el hielo ceñía sus riñones.

Se sentó junto al arroyo de Tyburn, y bajo su talón creció
un Árbol mortal: y lo llamó Virtud Moral, y lo llamó la Ley
del Dios que mora en el Caos, oculto de la vista humana."[372]

Esta asunción por Albión de la "*Ley*" del Dios invisible y su posterior definición como "*idólatra de su propia Sombra*" reiteran la consideración por Blake de tal deidad como una pura creación mental, "*una Sombra de su fatigado intelecto*"[373], y explican el hecho de que las reiteradas apariciones de la "*mano divina*"[374] en ayuda de Los no consigan sino aumentar el dolor y la miseria generados por sus actos. Ello nos muestra que, si bien tanto Albión como sus Emanaciones y Zoas poseen la potencialidad de la liberación imaginativa, para alcanzarla deben desembarazarse de toda creencia en las dos entidades urizénicas sobre las que se fundamenta la opresión del hombre por el hombre: el Dios mosaico, con su cohorte de avatares semitas, hindúes o escandinavos; y su compulsiva manifestación contemporánea, el Gran Arquitecto mecanicista cuya druídica "mano invisible" regula el flujo expansivo del capitalismo industrial (v., sobre esta cuestión, notas II.228-31). Muestra significativa de la relación establecida por Blake entre ambos principios la constituye un rasgo temático que parece haber pasado desapercibido para la crítica: el hecho de que a partir del Capítulo III, dedicado "*A los Deístas*", desaparezca toda referencia a la "*mano divina*" ("*divine Hand*") y su labor de manipulación sobre la mente humana sea asumida por otra mano simbólica, Hand, figura cuya significación, según señalamos en el Cap. V, va mucho más allá de su hipotético vínculo con el crítico Robert Hunt. Hand es considerado desde las primeras láminas como el más poderoso de los "*Hijos de Albión*" –que incluyen asimismo al soldado Scholfield o "*Skofeld*", su acusador, y a varios magistrados que consideraba proclives a su condena en su juicio por sedición de 1804: "*Hand & Hyle & Bowen & Skofeld*"[375]-, símbolo colectivo de la clase dominante inglesa cuya presencia en los dos primeros Capítulos se vinculaba sobre todo con la imposición estatal de la moral y religión ortodoxas. En el Capítulo I, por ejemplo, mostraban su férrea voluntad de reprimir todo deseo creando un reino de orden y perfección moral, regido por la guerra y el castigo, a fin de que "*los Perfectos/ puedan vivir en la Gloria, redimidos por el Sacrificio del Cordero*"[376]:

"*Nunca más la odiosa paz ni el amor, ni la blanda complacencia*
con los trangresores reunidos en hermandad alrededor de la mesa,

en el porche o en el jardín. No más deleites pecaminosos
entre la vejez y la juventud, el muchacho y la muchacha, el animal y la hierba
(…) sino Guerra y mortal enfrentamiento."[377]

De manera similar, en las estrofas finales del Capítulo II son responsabilizados por Erín, la Irlanda sojuzgada a sangre y fuego, de haber convertido a Albión en un reino de de "*asesinato, intolerancia sin Perdón e incesante Sacrificio de los enemigos*"[378], donde las ciudades son "*quemadas y consumidas*" y "*los Cuerpos en que los animales y la vegetación, la Tierra y el Cielo/ se hallaban contenidos dentro de la Gloriosa Imaginación, aparecen sombríos y marchitos*"[379], a fin de crear "*un Cielo en que todo será puro y santo (…) para asesinar a la Humanidad Divina*"[380]. La acusación de Erín anuncia además el nuevo atributo que será asumido en láminas posteriores por Hand y los Hijos de Albión, pues vincula la hipócrita adoración al dios de la Jerarquía con la constricción perceptual de la creatividad humana llevada a cabo por el empirio-mecanicismo, debido a la cual, según señala la cita que encabeza este apartado, *"las Visiones de Eternidad devinieron/ blandas visiones del Tiempo y el Espacio*". Tales alusiones adquirirán su su forma más devastadora en el Capítulo III, cuando los "*Hijos de Albión*", los Burke, Johnson y Reynolds cuya deshonestidad predadora había sido ya percibida por Los en un paréntesis de lucidez –"*un remedo de Arte para destruir el Arte, un remedo de Libertad para destruir la Libertad, un remedo de Religión para destruir la Religión*"[381]-, se revelen como sutiles manipuladores, subsumidos, junto a "*Bacon, Newton y Locke*"[382], en la figura omnipresente de Hand, imagen metafórica de aquella "mano invisible" del mercado cuyos inviolables principios Burke equiparara con "las leyes de la Naturaleza, por tanto las leyes de Dios". Con objeto de realzar la contraposición entre el vitalismo de las "*visiones de Eternidad*" y la petrificación de la existencia llevada a cabo por los Hijos de Albión, Blake introduce en la lámina 55 uno de esos momentos "visionarios" colectivos donde los Zoas parecen recuperar por un momento su perdida capacidad profética, un pasaje cuya reivindicación de la humanidad de los "*gusanos*" y "*terrones*" tantas veces mencionados en *Thel* y las *Songs* reafirma una vez más la divinidad de todo lo existente -"*todo lo que vive es sagrado*"-, y sirve de contrapunto a la devastadora crítica del mecanicismo mercantilista elaborada en las láminas siguientes:

"*Permitid que los órganos humanos conserven su perfecta integridad,*

contrayéndose a voluntad en Gusanos o expandiéndose como Dioses,
y observad entonces: ¿Qué son estas Visiones de Castidad de Ulro?
Semejantes al musgo sobre el árbol, al polvo del arado,
al sudor sobre los hombros laboriosos, a la paja
sobre la mies o a los posos del dulce lagar.
Tales son estas Visiones de Ulro. Pues ya nos sentemos
en el surco del arado, escuchando el lamento de los terrones
hasta que decidamos contraer el Espacio a voluntad; o nos alcemos
sobre los carros de la mañana, contrayendo o expandiendo el Tiempo,
sabemos que formamos una sola Familia. Un Hombre bendito por siempre."[383]

Tales palabras, lamentablemente, al igual que la invocación anterior de Los a no buscar otra ayuda que la existente en "*nosotros mismos, en quien Dios mora*", no conducen por sí mismas a regeneración alguna, pues los Zoas olvidan pronto su humanidad esencial para reincidir en vanas conflagraciones espectrales. En consecuencia, Albión, símbolo de la Humanidad Eterna y de cada individuo que la integra, continúa ofuscado por la opacidad newtoniana -"*las terribles Ruedas de Albión, extendiéndose entre los inmensos espacios/ hasta que cada pequeña partícula de luz y aire se vuelve opaca*"- y es incapaz de reconocer su auténtica naturaleza translúcida y expansiva, lo que consolida la identificación de las "*ruedas estelares*" con los "*engranajes*" industriales de las "*Ruedas de los hijos de Albión*"[384], erigidas sobre "*los fuegos de los altares druídicos*" (v. nota IV.296).

En las laminas siguientes, Blake desplegará uno de los más extraordinarios alardes de su capacidad profética -capaz de sacar a la luz las raíces últimas de unos hechos cuyas Sombras y Espectros continúan hoy atormentándonos-, al desvelar cómo la manipulación ideológica llevada a cabo por los Hijos de Albión convierte primero a la clase proletaria inglesa en mísera mano de obra, y más tarde en, literalmente, la "carne de cañón" sobre la que se cimentará la expansión imperialista. Así, Urizen y sus seguidores comienzan por tornar "*las artes de la vida en Albión en las artes de la muerte*", reduciendo a los antiguos campesinos y artesanos a meros autómatas "*ignorantes de su propio trabajo*", que "*malgastan los días de sabiduría/ en penosas labores a cambio de una magra pitanza de pan*" hasta

que se tornan "*ciegos a las sencillas normas de la vida*" (v. nota V.107), para más tarde sacrificarlos en nombre de un patriotismo y una gloria sin otro fundamento que la voluntad de dominio universal:

> "*Ahora, ahora ruge la batalla en torno a tus tiernos miembros, Vala.*
> *Sonríe ahora entre tus amargas lágrimas, despliega toda tu belleza.*
> *¿Acaso no es dulce la herida de la espada, y placentero el hueso quebrado?*
> *¿No sonreirás ahora entre las guadañas, cuando los heridos gimen en*
> */ el campo?*
> *A miles nos llevaron de Londres, decenas de miles*
> *desde Westminster y Marybone. Encerrados en barcos,*
> *encadenados de pies y manos, obligados a luchar bajo los férreos látigos*
> *de nuestros capitanes, más temerosos de nuestros oficiales que del enemigo.*
> *(…)*
> *Los cielos se despliegan como un manto desde los acantilados de Albión*
> *sobre Europa, sobre África. Entre aullidos y guerra mortal*
> *desde el Cielo se permite que descienda una mortaja, un velo, una cortina*
> */ de sangre,*
> *atravesando las colinas de Efraín, descendiendo desde el Monte de los Olivos*
> *al valle de los Jebuseos. Moloc se regocija en el Cielo.*
> *Contempla las Doce Hijas desnudas sobre las Doce Piedras.*
> *(…) Moloc se regocija*
> *en la ley moral y sus severos castigos, esténtoreos truenan*
> *desde las alturas Shaddai y Jehová, contemplando las doce palpitantes víctimas*
> *sobre las doce Piedras del Poder, las hermosas Hijas de Albión,*
> *¡si os atrevéis a romper el velo con vuestra lanza, estáis curados de amor!*
> *Desde las colinas de Camberwell y Wimbledon, desde los valles*
> *de Walton y Esher, desde Stonehenge a Maldens Cove,*
> *los pilares de Jerusalén se desploman en las grietas de la Guerra implacable,*
> *sobre Francia y Alemania, sobre el Rin y el Danubio…*"[385]

A decir verdad, ante pasajes como éste y tantos otros que hemos apuntado en el desarrollo de esta Tesis, no puede uno por menos que asombrarse ante las repetidas interpretaciones de esta obra como un "mito esotérico", producto de la mente de una especie de santo visionario retirado del mundanal ruido. Conviene, en cualquier caso, no caer en el extremo contrario reduciendo a Blake a un mero cronista, pues el objetivo básico de *Jerusalem*, insistamos, es desvelar las fuentes psíquicas de toda esta devastación, y erigir frente a ella la vía regeneradora de la Imaginación creativa. A este respecto, la significativa frase "*¡estáis curados de amor!*" revela la sempiterna consciencia por Blake de que la fuente originaria de la cólera del guerrero no es otra que la negación de sus propias pasiones–"*estoy ebrio de amor no saciado/ debo retornar de nuevo a la Guerra*"[386]-, y por tanto de su propia capacidad creativa, y que esa ira recursiva sólo puede superarse *mostrando* imaginativamente que es posible dar vida a una realidad diferente, una realidad donde la expresión del deseo conduzca a la libertad, donde la sexualidad no se conciba como la imposición violenta de "*un pomposo Sumo Sacerdote penetrando por un lugar secreto*" (v. nota V.161)- y donde cada ser humano adquiera la consciencia de que "*todas las cosas existen en la Imaginación humana y cada pequeño detalle es sagrado*"[387]. Tal es, en definitiva, el mensaje de *Jerusalem*: todo lo que vive es sagrado, cada individuo ("*minute particular*") es divino y posee en sí la capacidad de alcanzar la regeneración imaginativa, pero ello sólo será posible en el marco de la liberación colectiva. Es cuando menos significativo, en este sentido, que las diversas referencias a la visión imaginativa "individual" que *Jerusalem* recupera con ligeras variaciones de *Milton* –"*hay un grano de arena en Lambeth que Satán no puede encontrar*", "*camino arriba y abajo a lo largo de Seis Mil Años*"[388]- posean siempre un carácter episódico, impotentes ante la fascinación de las ordenadas metáforas urizénicas. La auténtica liberación, parece decirnos Blake, sólo será posible si todos los hombres llevan a cabo ese mismo esfuerzo imaginativo, si todos ellos, como se señalaba en el eliminado Prefacio de *Milton*, se convierten a sí mismos en "*profetas*" y recrean continuamente el estado de visión al que llamamos Jerusalén. El artífice de esta labor, por supuesto, debe ser Los, pero no el Los creador de los "*seis mil años*" e inconsciente emulador de Urizen, sino un Los capaz, como se apunta en las láminas finales del Capítulo III, de superar la escisión entre Imaginación, Deseo y Razón mediante la aceptación de los primeros como elementos sustanciales de la naturaleza humana, y por tanto el reconocimiento, gozoso reconocimiento, de la propia e infinita inestabilidad como instrumento de

tranformación individual y social. Pues si, según vimos, la restauración de la Humanidad Divina aspira a lograr que "*aquéllos que viven en la miseria no permanezcan mucho en ella*", esto no implica la eliminación de la racionalidad, sino sólo del "*espectro*" de la razón excluyente -cuya "*separación de la Imaginación*" ha arrojado a la humanidad a un mundo "*de acero*", regido por abstracciones suprahumanas, donde los hombres trabajan dieciseis horas bajo los látigos de sus capataces y amos para conseguir "*un mendrugo de pan*"-, a fin de restaurar la dignidad humana, "*reintegrar a Albión junto a Luvah a la luz eterna, en su día eterno*"[389], y convertir el Intelecto Imaginativo en un patrimonio colectivo:

> "*El Espectro es el Poder Razonador del Hombre, cuando se separa*
> *de la Imaginación y se ensimisma dentro de una forja de acero, una Razón*
> *que sólo atiende a los hechos de la Memoria. Desde allí trama sus Leyes*
> */y Moralismos, pues busca*
> *destruir la Imaginación, el Cuerpo Divino, por medio de Guerras y Martirios.*"[390]

VII.4.2.2. Imaginación, Deseo y Razón. La humanización del Universo.

Desde las palabras que ilustran en su Prefacio la heterodoxa concepción blakeana del cristianismo –"*Se nos dice que evitemos los deseos carnales para que no malgastemos el tiempo debido a la obra del Señor, que cada momento perdido es un momento que no se puede redimir, que cada placer que se mezcla con nuestro deber prescrito es un extravío irredimible, plantado en nuestro trigo como si fuera una flor silvestre. (…) No sé de otro cristianismo ni otro Evangelio que la libertad tanto de cuerpo como de mente para ejercer las Divinas artes de la Imaginación (…) ¿Qué es el Espíritu Divino? ¿Es el Espíritu Santo otra cosa que una fuente intelectual? ¿Qué es la vida del Hombre excepto el Arte y la Ciencia? (…) Trabajar en el Conocimiento es edificar Jerusalén, y despreciar el Conocimiento es despreciar a Jerusalén y a sus contructores*"[391]- a su reivindicación final de una Eternidad/Edén donde los hombres se entreguen a un "*diálogo de formas visionarias*", abierto siempre a "*nuevas expansiones,/ creando Espacio, creando Tiempo, acordes a las Divinas maravillas/ de la Imaginación Humana"* (v. supra nota VII.418), el último Capítulo de ***Jerusalem*** constituye una portentosa exposición de la visión holística

de la naturaleza humana poseída por Blake, de su rechazo a cualquier tipo de concepción estática de la eternidad, y de su propósito de integrar Imaginación, Deseo y Razón en el marco del Intelecto Imaginativo, esa "*Humanidad Divina*" que, como ha señalado Saree Makdisi, es el único Dios blakeano: "el infinito ser en común llamado Dios debe considerarse constituido *inmanentemente* por todos los individuos concretos (*minute particulars*) de los que está compuesto –cada uno de ellos constituido a su vez por sus propias combinaciones de pequeños detalles (*minute particulars*)-, y no como una fuerza o poder trascendente externo o superior a ellos"[392].

El hecho de que este Capítulo IV, y en particular sus páginas finales, haya sido juzgado por tantos críticos como un "apocalipsis místico" que pregona la impureza de la carne y la superación de todo lo temporal sólo se justifica, a mi entender, por dos graves malinterpretaciones de la poética blakeana: en primer lugar, una vez más, la incomprensión absoluta de su perspectivismo; en segundo, la consideración de su reelaboración de las imágenes del ***Libro de Ezequiel*** como un acto de "asentimiento" al soporte ideológico de dicho texto bíblico, cuando, muy al contrario, lo que Blake pretende es "*corroer*" sus devastadoras implicaciones teocéntricas y mostrar la Visión poética de la Divina Humanidad que subyace bajo ellas. Aspectos ambos que intentaré clarificar brevemente, a fin de favorecer una mejor comprensión del extraordinario diorama poético que se ofrece a la "experiencia" del lector en estas veinticinco láminas.

Por lo que respecta al primer punto, resulta sintomático que los defensores de las tesis trascendentalistas se hayan centrado sólo en aquellos puntos del Prefacio donde Blake parece destacar la primacía de lo espiritual sobre lo material –"*la Imaginación, la Palabra Genuina y eterna de la que este universo vegetado no es sino una débil sombra*"-, ignorando hechos tales como que la continuación de esta frase pone de relieve el carácter no dualista de esa Imaginación, donde "*viviremos en nuestros Cuerpos Eternos o Imaginativos*"[393], y que a lo largo de todo el poema se establezca sin vacilaciones, en aquellos pasajes donde la voz del propio autor asume la expresión del Genio Poético colectivo, la misma identificación entre lo espiritual y lo corporal. Así, los cuatro Zoas, reiteradamente descritos como "*las cuatro Criaturas Vivientes, carrozas de la Divina Humanidad incomprehensible/ (...) los cuatro Ríos del Paraíso/ y las cuatro Caras de la Humanidad*"[394], serán definidos de manera expresa en la lámina 98 como "*los Nervios humanos de la Sensación, los cuatro Ríos del Agua de la Vida*"[395], y en los versos

subsiguientes la capacidad visionaria de expansión o contracción de los Zoas –es decir, de cada individuo- se vincula sin paliativos a la corporeidad humana, cuyo aparato perceptual constituye el vehículo mediante el cual puede accederse a la "*translucidez*" superadora del atomismo newtoniano: "*acorde a la Expansión o Contracción, la Translucidez y Opacidad de las fibras Nerviosas*"[396]. Las visiones de Eternidad y el desarrollo incesante de la Imaginación no implican bajo ningún concepto para Blake, por tanto, la conversión en puros espíritus desencarnados –a no ser, claro está, que consideremos que tales espíritus poseen "*sentidos*" y "*fibras nerviosas*"-. Ni mucho menos, por supuesto, el rechazo al cuerpo y el deseo propios de ese moralismo tradicional al que, como hemos visto, Blake hace objeto de un feroz ataque desde las primeras líneas de su Prefacio, cuya presentación de las enseñanzas tradicionales acerca de la impureza del cuerpo -"*se nos dice que evitemos los deseos carnales (...) todo momento perdido es un extravío irredimible (...) una flor silvestre*"- destila una ironía evidente para cualquier conocedor de las inumerables invocaciones por Blake de la sexualidad vegetal, del "*momento del deseo*" y de la necesidad de contemplar "*un mundo en un grano de arena/ y un cielo en una flor silvestre*"; o, simplemente, para cualquiera que, amén de recordar que en ***Milton*** el "*tomillo silvestre*" es el mensajero de Los en su proceso de *regeneración*, se preocupe en observar cómo tales doctrinas puritanas son contrapuestas con total deliberación a la "*libertad de cuerpo y de mente*" exigida por el autor en la frase siguiente.

El error inherente a todas estas interpretaciones, al cabo, radica en su pugnaz voluntad de considerar que cualquier crítica efectuada por Blake o cualquiera de sus personajes a la noción de "materia" es una crítica a la Naturaleza en sí misma, cuando, como hemos señalado en repetidas ocasiones, lo que Blake rechaza es precisamente la deshumanización de la naturaleza y la conversión de esa materia en un ser inerte por obra de las religiones establecidas y del deísmo mecanicista: la visión de la naturaleza elaborada por Hand y los restantes Hijos de Albión, que en su egoísmo se han "*apropiado de los nombres divinos*" y pretendido "*vegetar la visión divina/ en una Vegetación y Corrupción siempre agonizante*"[397], a fin de someter a los seres humanos por medio del temor a la muerte. Frente a esta concepción, la obra blakeana constituye un continuo recordatorio de la inexistencia de la mortalidad, pues "*todo lo que vive es sagrado*", y por tanto humano e infinito. Nada más indicativo de esta reivindicación de una naturaleza humanizada que el breve poema que sigue a "*To the Christians*" como preámbulo del

Capítulo IV, donde el narrador/Blake describe cómo contempló, "*desde sus valles del sur*", una "*llama ígnea, semejante a una Rueda/ de fuego que rodeaba todos los cielos*": la "*Rueda de la Religión (…) terrible espada devoradora que gira en todas direcciones*" cuyo carácter puramente "mental" es enfatizado amargamente por Blake al señalar que, debido a ella, "*el hombre se ha reducido a sí mismo/ a una mísera raíz de una braza de largo*"[398]. Nos hallamos de nuevo ante el Árbol del Misterio, las "*cadenas forjadas por la mente humana*" que impulsan al hombre a menospreciarse a sí mismo y a su propio cuerpo; y los responsables de su forja son explicitados por Blake en las siguientes líneas, donde se afirma con meridiana claridad que el error común a las religiones establecidas y el deísmo consiste en haber mixtificado la vitalidad natural y constituir, por tanto, doctrinas opuestas a la verdadera Naturaleza, la vital y sagrada existencia universal recuperada por la "*ley de Jesús*":

> "*Jesús murió porque se enfrentó*
> *a la corriente de esa Rueda, cuyo nombre*
> *es Caifás, el sombrío predicador de la Muerte,*
> *del pecado, de la aflicción y del castigo.*
> *¡En oposición a la Naturaleza! Es la Religión Natural.*
> *Pero Jesús es el brillante predicador de la Vida,*
> *que superando esta ley de fuego, crea Naturaleza*
> *mediante la autonegación y el perdón de los pecados.*"[399]

Jesús, pues, símbolo de la Divina Imaginación humana, no sólo no predica la "negación" de lo Material, sino que es un "*creador de Naturaleza*". Pero este texto, además, prefigura en sus líneas esenciales la transmutación radical a que Blake someterá en el transcurso de este capítulo el ***Libro de Ezequiel***, ya que sus palabras constituyen una inversión literal de las transmitidas por el belicoso y vengativo Jehová a Ezequiel, cuando, tras conminarlo a que dirija "su rostro en dirección al sur", anuncia que encenderá "una abrasadora llama, de tal modo que arderá toda la superficie desde el sur hasta el norte", y le ordena: "di al país de Israel, así dice Jehová: Aquí estoy yo contra ti: sacaré mi espada de la vaina y exterminaré de ti al justo y al impío"[400]. A fin de recuperar la concepción de una humanidad divina subyacente en la imagen de los cuatro Zoas, pues, Blake debe corroer, según apuntamos en el Apartado

V.1.1, las "*superficies aparentes*" acumuladas sobre ella: su supuesta sujeción a un Dios trascendente, y la exhortación veterotestamentaria a someterse a esa deidad belicista y vengativa. Ideologemas míticos, en fin, cuyo desvelamiento le permitirá demoler los fundamentos de la concepción urizénica del mundo, en sus diversas manifestaciones ideológicas y políticas, y erigir frente a ella la Visión Imaginativa (v. notas V.27-31). Así, en las láminas finales de ***Jerusalem***, los "cuatro seres vivientes" que rodean en el texto bíblico el carro divino, cada uno con "cuatro aspectos", se van a convertir en los cuatro Zoas o aspectos psíquicos del Hombre-Dios, y las ruedas de Edén, cada una "dentro de la otra"[401], se oponen directamente tanto a la "*Rueda de la Religión*" ("*Wheel of religion*") como a las "*ruedas*" ("*wheels*") compulsorias comunes al universo newtoniano, la revolución industrial y el librecomercio capitalista. Asimismo, las furiosas palabras de Jehová a Ezequiel anunciando su cólera divina contra Jerusalén –"ejecutaré en ti la sentencia (…), así se desahogará del todo mi ira, saciaré mi furor (…) y me vengaré"[402]-, modelo arquetípico del aberrante belicismo teocéntrico denunciado por Blake a lo largo de toda su obra, adoptarán en esta su profecía final la formulación simbólica del druidismo, o alianza Iglesia-Estado, que había hecho arraigar "*el Árbol del Bien y del Mal*" y "los *sacrificios humanos expiatorios, perpetrados en la guerra y en los templos*", bajo "*el cruel talón del Espectro de Albión, el patriarca druídico*"[403].

El desarrollo del Capítulo IV de ***Jerusalem***, cuyo inicio nos remonta de nuevo a un estado caótico, mientras Los se lamenta de "*sus terribles trabajos*" y Jerusalén solloza "*junto a las riberas del Éufrates,/ desorganizada, una sombra evanescente apenas vista u oída/ vagando llorosa entre los Templos Druidas de sus hijos, cubiertos de sangre*"[404], se estructura en torno a los dos nucleos temáticos mencionados: la impotencia de la visión dualista para trascender la concepción mecanicista de la naturaleza, y su superación mediante el desvelamiento de sus errores y la humanización del Universo por medio del Intelecto Imaginativo. Tal y como cabía esperar en Blake, el vehículo poético empleado para transmitir estas experiencias al lector no adopta la forma de una épica discursiva, sino de un diálogo entre Los y diversos interlocutores, cuyos lamentos y terrores, nacidos de la aceptación sumisa del dualismo, conducirán al "*Eterno Profeta*" a la comprensión de sus propios errores, primer paso en un camino de regeneración que, de manera paulatina, logrará la disolución de las "manos invisibles" del Dios trascendente y del capitalismo industrial en la "*Mano del Hombre*". El más importante de esos interlocutores es sin duda la propia Jerusalén, cuyo extenso monólogo, a menudo erróneamente

identificado con la "voz" del propio autor, supone una de las supremas muestras del perspectivismo blakeano, pues en él la sincera lamentación por la pérdida de la visión imaginativa –"*hubo un tiempo en que el Mundo Cuádruple se regocijaba/ entre los pilares de Jerusalén (…)/ pero ahora estoy confinada en los estrechos pasadizos/ de los valles de la destrucción, en una oscura tierra de brea y betún*"[405]- se ve lastrada por la reiteración de visiones urizénicas de poder y mistérica magnificencia: "*Italia me contempló, en sublime asombro, Francia estaba bajo mi completo poder,/ mi jardín y mi baño secreto. España era mi lecho celestial/, dormí en sus doradas colinas, allí me encontró el Cordero de Dios,/ allí caminamos en nuestra cámara secreta entre nuestros pequeños,/ que con gozo observaban nuestros amores secretos, con sagrados raptos de adoración*"[406]. Este narcisismo autocomplaciente revela la incapacidad de Jerusalén para hermanarse con esos hombres que la "adoran" y extirpar así las raíces de su mal, que, sugiere Blake al lector, se nutren de la misma represión del deseo ("*amores secretos*") que llevara a la joven Thel a lamentarse por la mortalidad de su cuerpo, y arraigan en ese Árbol del Misterio al que inconscientemente Jerusalén continúa acogiéndose:

> "*Rodeada por la gélida Red y el Árbol arraigado*
> *camino llorando con la aflicción de una madre por sus hijos.*
> *En el dolor camino.¡Soy un gusano, y no un alma viva!*
> *Un gusano que marcha hacia el tormento eterno…*"[407]

Lamentos similares, cuya incapacidad de percibir la infinitud de la naturaleza humana se traduce en la errónea consideración del cuerpo como una tumba, son proferidos en sucesivos pasajes por las Hijas de Albión, Enitharmon y Britannia. Mas, si bien Los deambula aún indeciso entre sus Hornos, poco a poco comprende que ninguna regeneración es posible sino aceptando la propia naturaleza -"*nadie puede consumar su felicidad sin ser generado*"[408]-, ni es posible una Eternidad sin pasión; pues así como "*cuando en Eternidad el Hombre conversa con el Hombre, cada uno/ penetra en el seno del otro, cada cual un universo de placer*", sólo mediante el "*mutuo intercambio*" entre los hombres –y por tanto entre sus Zoas y Emanaciones- y la libre expresión de "*abrazos y uniones*" será posible que "*las Cúadruples Formas Humanas se unan también en truenos de Intelecto*"[409]. Este reconocimiento de Los da pie al inicio del camino de regeneración anunciado por la reaparición invertida de la ilustración de "*London*" en la

lámina 84 (v. LÁM. XXXVII), donde el anciano y el niño, alejándose de la ortodoxia doctrinal, marchan ahora en busca de su plena humanización.

Resulta imposible, claro está, esbozar siquiera aquí la complejidad de estas láminas finales, cuyas acciones se hallan inspiradas por un "*soplo divino*" ("*breath divine*") que no es otro que la inspiración del Genio Poético, identificación expresada ya en ***Milton*** –"*He aquí la Gran Humanidad Eterna/ a quien la Gloria y el Dominio sean por siempre Amén,/ (…) como el aliento del Todopoderoso, tales son las palabras de hombre a hombre*" (v. nota VII.303) y repetida de manera inequívoca en ***Jerusalem***, según se apreciará en los siguientes pasajes. Es importante incidir en que, frente al apocalipsis milenarista esbozado en ***The Four Zoas*** o las ambiguas alusiones al Los "*terrible*" de las últimas estrofas de ***Milton***, la coda final de ***Jerusalem***, sin renunciar en absoluto a su radicalidad crítica, se va a caracterizar por el rechazo expreso de la cólera urizénica. Así, cuando Albión despierta de su sueño gracias al efecto del "*soplo divino*", sus reacciones, jaleadas por "*Inglaterra que es Bretaña, regocijándose en el seno de Albión por su indignación*"[410], fluctúan entre el reconocimiento de su propia infinitud y el brote de una ira que amenaza tornarse, una vez más, en un delirio de venganza y autodeificación:

> "*El Soplo Divino apareció con el alba sobre las colinas. Albión despertó*
> *airado, la cólera de Dios brotando flamígera y refulgente en torno*
> *a sus miembros poderosos. Por los Cielos caminó envuelto en llamas,*
> *cual truenos sus pasos, entre vastos relámpagos llameantes y pilares de fuego,*
> *pronunciando las palabras de Eternidad con Formas Humanas, en devastadoras*
> *revoluciones de Acción y Pasión…*" [411]

En este momento crítico del poema, Blake, mediante una nueva subversión del lenguaje trascendente del ***Libro de Ezequiel***[412], introduce de forma expresa la integración de las figuras de Albión, Jesús y Los, la Imaginación creadora, como manifestaciones inmanentes de la Gran Humanidad universal:

> "*Entonces apareció Jesús (…). Y Albión supo/*

que era el Señor, la Humanidad universal; y Albión reconoció su Forma,
un Hombre, y conversaron como Hombre con Hombre, en las eras
/ de Eternidad.
Y la Apariencia Divina era en todo semejante a Los."[413]

Es sólo a raíz de esta aparición de Jesús-Los cuando Albión, conversando con aquél como "*hombre con hombre*" –al igual que Blake aspiraba en el Prefacio de este Capítulo final a conversar "*diariamente*" con los hombres-, abandona su cólera inicial, que hubiera originado un nuevo ascenso de Orc, e inicia una reintegración cuya apelación a "*la amistad y la Hermandad*" no remiten a idílica eternidad alguna, sino, muy al contrario, a una exuberante proliferación de creaciones poéticas donde cada ser humano, mediante el ejercicio de su propia Imaginación y el diálogo con sus iguales, retiene su individualidad al tiempo que aprende a aceptar el deseo y la creatividad de los demás. Se inicia así el abrumador despliegue de la Visión imaginativa expuesto en las láminas 97-99, donde, entre imágenes de exultante pasión, cada uno de los Zoas recupera su identidad original -"*Urizen, Luvah, Tharmas y Urthona ascendieron en el seno de Albión*"[414]-, agentes creativos integrados en la "*mano del hombre*" cuya ansiada regeneración se expande con el vuelo de las "*flechas del deseo*":

"*Entonces Albión extendió su mano en la Infinitud*
y tomó su Arco, cuádruple la Visión (…).
Y el Arco es varón y hembra, y las flechas de amor en su aljaba
hijas son de este arco, misericorde en su gentil dulzura, que el corazón oculto
abre por medio de Guerras de mutua benevolencia, Guerras de Amor.
Y la Mano del Hombre se cerró firme entre los amores de varón y hembra.
Y se atavió con el Arco y la Flecha, cuádruple y portentoso, entre
sus veintiocho ciudades, cada una con su su Arco palpitante.
Cada uno tomó entonces una Flecha flamígera de su aljaba, cuádruples
tensaron la impoluta cuerda, doblando a través de los extensos cielos
el cuádruple Arco cornudo, y cuádruple resonó el vuelo de la llameante flecha.
Jadeante, la cuerda del Arco respira ardorosa."[415]

La recuperación del Deseo en el marco del Intelecto Imaginativo –"*Arrows of Desire, Arrows of Love, Arrows of Intellect*"- permite asimismo que la Razón, "*una vez más ligera que la luz*", despojada de la abstracción solipsista, ocupe su propio lugar dentro de la Humanidad divina. Proceso de reintegración psíquica e histórica que Blake simboliza en un célebre pasaje donde Bacon, Locke y Newton –pero no, significativamente, sus hipócritas acólitos contemporáneos, los "*Hijos de Albión*"- se unen a Milton, Shakespeare y Chaucer:

"(…) en el fragor de las flechas del Intelecto
los innumerables carros del Todopoderoso aparecieron en el Cielo
y Bacon, y Newton y Locke y Milton y Shakespeare y Chaucer."[416]

A partir de este momento la Visión imaginativa se torna decididamente colectiva, en una descripción de Edén/Eternidad a menudo desvirtuada por la consideración de que el verso "*Gloriosa, incomprehensible para el hombre mortal*" ("*Glorious incompreh[en]sible by Mortal Man*"[417]) expresaría la incapacidad del hombre para comprender la sublime majestad divina del Todopoderoso, afirmación a todas luces incoherente con el hecho de que la propia Humanidad Divina sea definida pocas líneas despues con toda claridad como "*incomprehensible*". En realidad, lo que Blake expresa aquí es que para el hombre que, al aceptar el dualismo urizénico, se considera a sí mismo mortal, la infinita variedad de la Eterna Imaginación resulta innaccesible; mas una vez accede a la "*fourfold vision*", en cuanto parte integrante del Hombre Eterno al que se atribuyen expresamente los "*carros de la Divina Humanidad incomprehensible*", se torna "inconmensurable" incluso para sí mismo, pues no constituye una entidad estática sino un proceso continuamente renovado y abierto a incesantes "*expansiones*". Un proceso que, según cabe apreciar en los siguientes pasajes, conjuga caos y organicidad, multiplicidad y unidad -pues tanto "*cada hombre*" como el infinito ser en común que constituye la Humanidad Universal son "*cuádruples*" e "*incomprehensibles*"-, en una portentosa síntesis imaginativa donde los "cuatro ríos del Paraíso" del *Génesis* (2, 1-14) y el "río de la vida" del *Apocalipsis* (1, 2) se subsumen dentro de la naturaleza humana, en un marco de ruptura radical con la espaciotemporalidad mecanicista:

"*Y todos los Hombres se erguían cuádruples, cada uno con cuatro Rostros.*

(…)
Y el turbio Caos se iluminaba arriba, abajo y en derredor, variable en su
/ percepción cual pavo real de incontables ojos,
de acuerdo a los Nervios Humanos de la Sensación, los Cuatro Ríos del agua
/de la Vida.
(…)
Las cuatro Criaturas Vivientes, carros de la Divina Humanidad
incomprehensible/
en hermosos Paraísos se expanden. Tales son los cuatro Ríos del Paraíso,
y los cuatro rostros de la Humanidad, frente a los cuatro puntos cardinales
del Cielo, irrestibles avanzan de Eternidad en Eternidad…

Y juntos conversaron en un diálogo de formas visionarias,que brillantes
brotaban de sus lenguas en atronadora majestad, con visiones
y nuevas expansiones, creando ejemplares a partir de la Memoria y el
/ Intelecto,
creando Espacio, creando Tiempo, acordes a las Divinas maravillas
de la Imaginación Humana…"[418].

Nada mas lejano al pasivo y trascendente Paraíso del Dios mosaico glosado por Milton y Newton que este Intelecto creador en incesante actividad, cuya capacidad para crear continuamente "*nuevos ejemplares*" nos remite a la necesidad de considerar toda obra de arte como un proceso abierto, y muestra la extraordinaria coherencia de un autor que, desde 1818, había comenzado reelaborar nuevas versiones de la mayoría de sus Libros Iluminados[419], y que apenas dos años después imprimió *Jerusalem* según dos ordenaciones diferentes. Una coherencia cuya base conceptual no es otra que la necesidad de *mostrar* la persistencia de la percepción individual en Edén/Eternidad, y la infinita variabilidad de la naturaleza humana, incompatible con la consideración de cualquier texto como una entidad petrificada y estática en lugar de una realidad viva, "*humana*", cuya "*precisión y orden*" no nacen de la imposición de sistema abstracto alguno, sino del diálogo igualitario de los Zoas en cada Hombre y

de su continua regeneración y "reordenación" en el flujo infinito de "*expansión y contracción*" de las "*fibras nerviosas*":

> *"(…) cada Palabra y cada Carácter*
> *eran Humanos según la Expansión o Contracción, la Translucidez*
> *u Opacidad de las Fibras Nerviosas. Tal era la variación de Tiempo y Espacio,*
> *que varían según varían los órganos de percepción, y caminaban*
> *de un lugar a otro por Eternidad, un Hombre reflejándose el uno en el otro,*
> *claramente observados, claramente observando, con precisión y orden*."[420]

La referencia a la necesidad de que en la Visión imaginativa cada hombre se "*refleje*" en otro nos recuerda, una vez más, que Edén y Eternidad sólo pueden alcanzar su plena plasmación en el ámbito colectivo, en un diálogo visionario entre iguales que es, a un tiempo, instrumento y consecuencia de la transformación social. Por ello, este supuesto "apocalisis extático" llegará a su final con dos estrofas que, en cierto modo, resumen todo su contenido. Por un lado, la invocación a la liberación definitiva del "*Árbol del Bien y del Mal*", de "*la guerra y los templos druidas del Acusador*", y del imperialismo colonialista gestado en las factorías satánicas, "*fruto del Árbol de la Pobreza de Albión*", que "*imponía tributos a las naciones instaurando en ellas la desolación*" (v. nota III.155); por otro, la apasionada reivindicación, frente a la visión mecanicista de un cosmos inerte regido por las leyes de un Dios lejano y omnipotente, de un universo palpitante en perpetua regeneración, cuyos únicos dioses y gozos, cual el poeta advirtiera ya treinta años antes, "*habitan en el pecho humano*", y cuya continua expansión y contracción no son, al cabo, sino la sístole y diástole del Intelecto imaginativo:

> "*Todas las Formas Humanas se identificaron, Árbol, Metal, Tierra y Piedra,*
> *todas desveladas como Formas Humanas vivientes, perseverando, retornando*
> *cansadas a las vidas planetarias de Años, Meses, Días y Horas, reposando*
> *hasta despertar en su propio seno a la Vida de la Inmortalidad.*
>
> *Y oí el Nombre de sus Emanaciones, y su Nombre es Jerusalén.*"[421]

Nada más lejano, insistamos, a una supuesta culminación extática, o a la intervención de ese Dios providencial percibido en estos versos por autores ideológicamente tan distantes como Frye, Spector o Dortort[422], que esta arrebatada exaltación al devenir, la vida y la libertad: pues, recordémoslo, "*Jerusalén es llamada Libertad entre los niños de Albión*", y el poeta no concibe otra liberación que *"la libertad tanto de cuerpo como de mente para ejercer las Divinas artes de la Imaginación*". Blake, al cabo, ha cumplido su promesa, y nos ha entregado "*el extremo de una cuerda dorada*" a fin de que, por medio de nuestra experiencia y esfuerzo, lleguemos a las "*puertas de Jerusalén*"; pero lo que allí encontramos no es un dogma ni una verdad petrificada, sino la comprensión de que la Eternidad se construye cada día, y que cada Día es Eterno porque en él se cimenta la "*Vida de la Inmortalidad*". Por ello el final de *Jerusalem* no cierra el poema, sino que, por el contrario, lo abre a futuras expansiones; y por ello su lámina final, en lugar de mostrarnos la imagen escatológica de un Dios o un Orden inmutables, elige representar al poeta-profeta Los, la Divina Imaginación, cuya capacidad integradora aparece simbolizada, en palabras de Erdman, por su representación "con el martillo y las tenazas reminiscentes de un compás, queriendo ahora hacer uso igual de ambos, puesto que Urizen se ha transformado y unido a él"[423] .

Cabe señalar, en cualquier caso, que si bien la observación de Erdman pone de relieve con agudeza que la Visión imaginativa no excluye en absoluto la Razón, parece sucumbir a una cierta tentación milenarista al considerar que dicha integración, así como la restauración de los genitales de Los, muestran la pretensión por Blake de poner punto final a su obra mediante una apocatástasis antropomórfica donde las futuras "*expansiones y contracciones*" serán siempre expresiones de una beatífica plenitud vital. Esta interpretación, aunque más cercana a la intención de Blake que las lecturas trascendentalistas, resulta a mi entender incongruente con la propia percepción blakeana de la calidad insaciable del deseo humano; no es Blake, de hecho, sino Urizen, en su encarnación de la razón solipsista y escindida, quien se plantea como objetivo de sus leyes inmutables el advenimiento de una perpetua "*alegría sin dolor*" ("*joy without pain"*). De ahí que, como apuntara certeramente W.J.T. Mitchell, "en términos estructurales, el problema fundamental de Blake en los poemas finales será cómo desarrollar un final apocalíptico que no precluya la posibilidad de una evolución continuada, incluso de nuevas <caídas> en el error"[424]. A este respecto, la tesis de Erdman revela que el rasgo quizá menos

comprendido de la humanización de lo sublime en Blake sea su percepción del llamado "apocalipsis" de *Jerusalem* como una visión no sólo inacabada, sino necesariamente transitoria, que el autor resuelve "poéticamente" mediante una plasmación estricta del significado de "apocalipsis" (*apokalyptein*) como revelación o iluminación de lo encubierto; pues el apocalipsis aquí *mostrado* no es en absoluto una consumación, ni una enumeración de mensajes o leyes, sino la "revelación" de un proceso y la afirmación de la humanidad esencial del universo.

Las concepciones básicas de *Jerusalem*, en suma, pueden tal vez sintetizarse en la convicción de que todo lo existente es humano, luego divino, y por tanto la inestabilidad, la variación y el deseo vital de nuevas formas y experiencias creativas constituyen la expresión misma de la Humanidad Divina. Tales nociones, a menudo con expresiones muy similares a las empleadas en dicho poema, se reflejan con nitidez en distintas obras y anotaciones realizadas por Blake durante sus últimos años: las notas marginales (h. 1820) al *Siris* de Berkeley –"*la Imaginación, o Eterno Cuerpo Humano en cada Hombre (…) la Imaginación, o Cuerpo Divino en cada hombre (…) la Divina Imagen o Imaginación lo es todo en el hombre, los Cuatro Sentidos son los Cuatro Rostros del Hombre y los cuatro ríos del Agua de la Vida*"[425]-; las inscripciones realizadas como complemento a su serie de grabados sobre madera *On Virgil* –"*la forma Viviente es la Existencia eterna*"[426]-; o los aforismos de su versión del *Laocoonte* –"*El cuerpo Eterno del hombre es su Imaginación, esto es, Dios mismo, el Cuerpo Divino, Jesús*"[427] (v. LÁM. XXXIX)-. Y, por supuesto, en dos trabajos realizados poco antes su muerte que hemos mencionado en diversas ocasiones: la ilustración del episodio de Paola y Francesca en la *Comedia*, donde los amantes condenados por Dante son "salvados" por Blake y mostrados en un beso eterno (v. LÁM. XL), y las asombrosas anotaciones a Thornton en los meses previos a su muerte, cuya afirmación de que "*cada cosa existente tiene tanto derecho a la Vida Eterna como Dios, quien es el sirviente del Hombre*", su reclamación del "*pan que por justicia nos pertenece (…) pues todas las cosas sean comunes entre nosotros*" y su reivindicación colectiva de la percepción visionaria del "*Día Eterno*", vinculándola, mediante la sustitución del "*yo*" ("*me*") por el "*nosotros*" ("*us*") [v. notas I.17-18], a su irrenunciable exigencia de libertad y justicia social, constituyen una verdadera síntesis de los principios ideológicos subyacentes en *Jerusalem*. Pese a su vigor y belleza, no obstante, ninguno de estos pasajes, al igual que los extraordinarios aforismos incluidos varias décadas antes por el autor en sus "*Proverbios Infernales*" -"*Un*

pensamiento colma la inmensidad"; "*Sin el hombre la naturaleza es estéril*"; "*La Eternidad ama los frutos del tiempo*"- constituyen profecías en el sentido blakeano, pues no *desvelan* los mecanismos represivos que impiden el logro de ese día eterno, ni *muestran* el camino de la regeneración imaginativa. Tareas ambas que, como trataremos de poner de manifiesto en nuestras Conclusiones, constituyen el objetivo último de la poética blakeana, el hilo que guió su trabajo desde sus primeras obras y que exigió, en definitiva, la elaboración de un nuevo modo de mensaje profético, cuyo objeto no es otro que despertar la "capacidad visionaria" latente en todos los seres humanos, y cuyo fin no estriba en "predecir" ni "enseñar" verdad alguna, sino en conseguir que, mediante su participación en el proceso creativo, cada ser humano sea capaz de erigir su propia Visión Imaginativa y, liberándose de las ataduras urizénicas, emprenda, en unión de sus iguales, la construcción de la Eternidad cotidiana.

VII.5. CONCLUSIONES. PROFECÍA, MITO Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL.

El análisis realizado en los Capítulos VI y VII sobre el desarrollo evolutivo de la obra de Blake y su conclusión con *Jerusalem*, confirma plenamente, a mi entender, la visión que ofrecíamos de ella en nuestra Introducción como una unidad orgánica marcada por la búsqueda incesante de la Visión Imaginativa, donde cada cada nuevo trabajo incorpora e integra los hallazgos expresivos precedentes, y nos sitúa en condiciones de comprender con mayor claridad el papel desempeñado en dicha evolución por sus concepciones acerca de la "profecía" y el "mito". Como apuntábamos en el Apartado VI.1, hasta 1795 el trabajo de Blake se caracteriza por el desarrollo de dos "líneas convergentes", estrechamente interrelacionadas entre sí y dominadas por preocupaciones temáticas similares, pero delimitadas mediante el empleo de formas expresivas diferentes. Entre sus colecciones de piezas breves, sus dos grandes hitos están constituidos por *The Marriage*, cuyas "fantasías memorables" y aforismos describen en breves trazos los orígenes de la degradación ideológica de la humanidad –el proceso por el que "*los hombres olvidaron que todos los dioses habitan en el pecho humano*"-, socavan las bases del dualismo alma/cuerpo en favor de una visión holística de la realidad y anuncian su futura labor de corrosión de las "*superficies aparentes*" y regeneración del "*infinito*" existente en cada ser humano; y, en el campo estricto de la lírica, por las *Songs*, cuyo largo proceso de gestación, desde las sólo en apariencia inocentes *Songs of Innocence* (1789) hasta la primera aparición conjunta de *Songs of Innocence and of*

Experience (1794), dio como resultado un conjunto de extraordinarios poemas e ilustraciones donde la manipulación ideológica de las clases dominantes de la Inglaterra del XVIII aparece desvelada mediante un empleo magistral del perspectivismo, que obliga al lector/contemplador a partipar en el acto creativo, intentando determinar el "estado" de la voz que habla en el poema y por tanto el "subtexto" subyacente tras su "*superficie aparente*". De manera paralela, Blake abordó desde el principio de su trabajo creativo la elaboración de largos poemas narrativos, prefigurados por el complejo e inacabado *Tiriel*, que en su devenir evolucionarían desde la oposición dialéctica establecida entre *Thel* y *Visions of the Daughters of Albion*, donde se hace ya patente la exhortación del poeta a reconocer que "*todo lo que vive es sagrado*" y recuperar "*el momento del deseo*", a la creciente distorsión estructural del ciclo profético de Lambeth, cuyas críticas incipientes a la Revolución Industrial y el capitalismo reificador se caracterizan por conjugar los elementos diacrónicos del *Marriage* y las estampas contemporáneas de las *Songs* mediante la aplicación del perspectivismo de las segundas a personajes míticos de su propia creación: Urizen, Orc, Los. Estas figuras, trasunto de los futuros Zoas, representan a un tiempo los mudables aspectos psíquicos de la naturaleza humana y los procesos históricos desencadenados por el predominio social de uno u otro de esos factores, lo que permite el autor advertirnos del peligro inherente a que la rebeldía encarnada por Orc, si se limita a devolver mecánicamente los golpes de sus adversarios, devenga una nueva forma del belicismo solipsista de Urizen.

Los trabajos producidos por Blake durante los años 1793 y 1794, en los que verán la luz la edición conjunta de las *Songs*, las grandes "profecías continentales" *America: a Prophecy* y *Europe: a Prophecy* y el sombrío *The (First) Book of Urizen* -cuyo relato de la génesis epistemológica del mito mosaico-mecanicista de la Creación por obra conjunta de Urizen, el desconcertado poeta-profeta Los y los restantes "*Eternos*", transmuta esta supuesta cosmogonía en una *psicogonía* definitoria del crecimiento del "*árbol del misterio*" en la mente humana-, marcan la culminación y los límites de esta fase "deconstruccionista" de la estrategia mitográfica de Blake, en cuyo desarrollo y posterior superación, como venimos señalando, tendrían un papel determinante los grandes poemas finales de las *Song of Experience.* A este respecto, el sutil reconocimiento en poemas como "*The Human Abstract*" y "*London*" de que el logro de un hombre nuevo y la recuperación del Intelecto Imaginativo no se alcanzarían simplemente mediante la violencia reactiva y la crítica a una manipulación ideológica de la que, en último

extremo, todos participamos pasiva o activamente, sintetiza en breves líneas las cuestiones esenciales abordadas en el ciclo profético de Lambeth; pero las interrogantes así abiertas, junto a los destellos visionarios ocultos en las fulgurantes estrofas de "*The Tyger*", apuntan asimismo la necesidad de elaborar formas imaginativas más ambiciosas y radicales que las empleadas por el autor hasta ese momento. Una concepción alternativa, concebida como instrumento de liberación, que Blake es consciente de no haber alcanzado, pero cuya "*fourfold vision*" ("*visión cuádruple*") se anuncia ya en estos poemas asombrosos, como el propio poeta pondrá de manifiesto en su postrera ***Jerusalem*** al recuperar la imagen "invertida" de la ilustración de "*London*" como preludio de la regeneración imaginativa universal.

A fin de comprender el proceso creativo que impulsó a Blake a abandonar el ciclo de Lambeth para iniciar la redacción de sus grandes profecías finales es imprescindible tomar en consideración su personal concepto de "lo profético", que, conscientemente o no –pues hasta 1800 Blake no comenzó a estudiar griego-, constituye una reelaboración, acorde a su irreductible antiteísmo, del significado original del griego "*profeteuein*": interpretar el oráculo, hablar en nombre de Dios. Ahora bien, como hemos puesto de manifiesto en diversos momentos de esta Tesis, para Blake no existe otro Dios que el propio Hombre eterno, decidida opción por la "inmanencia" que ya en 1788 lo llevaría a identificar el Espíritu Profético, el Genio Poético y el Hombre Real, cuyo intelecto es la fuente primigenia de todas las religiones: "*Las religiones de todas las naciones derivan del modo diverso en que cada nación ha recibido al Genio Poético, al que en todas partes se le llama Espíritu de Profecía (…). Los Testamentos judío y cristiano son derivaciones originarias del Genio Poético (…). El Hombre Real es el origen, puesto que él es el Genio Poético*"[428]. Mucho antes, pues, de aplicar el término "profecía" a cualquiera de sus obras, Blake manifestaba de forma clara y contundente su convicción de que la capacidad "profética" no reside en ningún tipo de Revelación trascendente, ni en la capacidad de predecir hechos futuros, sino en "sacar a la luz" el Genio Poético o Intelecto Imaginativo donde reside la infinita creatividad común a todos los seres humanos. Convicción que reiterará incesantemente a lo largo de los años –"*Nunca han existido profetas en el sentido moderno del término (…) Cada hombre honesto es un profeta*"[429], "*Todo individuo es un hijo caído del espíritu de la Profecía*"[430]– y que, como apuntábamos en el Apartado IV.2.2.3, constituye uno de los rasgos más definitorios de Blake. Pues, por un lado, lo separa de los creyentes en el carácter revelado de la profecía, ya fueren tradicionalistas cual Locke o Newton o entusiastas y antinomianos; y por otro, de

aquellos críticos ilustrados, como Paine, con quienes compartía la creencia en el origen poético de las religiones y el carácter "manipulado" de la ***Biblia*** y demás textos sagrados, pero a quienes recriminaba que su cortedad de miras los incapacitara para comprender que precisamente en esa energía poética, latente aún bajo la hojarasca de la abstracción moralista, yacía el manantial de la regeneración humana.

Si desde 1794 Blake decidió asumir la forma profética como vehículo exclusivo de sus futuros Libros Iluminados, pues, se debió probablemente, por una parte, a su deseo de hacer atrayente su obra a las clases populares, que devoraban las profecías de tantos supuestos "elegidos divinos", e instarlas a rechazar su pasividad y recurso al providencialismo trascendente para trocarlas por la aceptación de su propia divinidad; y, por otra, a su convicción de que, reelaborándola de acuerdo con sus propios supuestos, constituía el instrumento idóneo para dar expresión a su nueva forma de mito: un mito cuyos personajes fluctúan continuamente de estado, aparecen y desaparecen en función del punto de vista de los diversos narradores, y revelan mediante sus propios actos, en suma, el carácter fluido y dinámico de la Eternidad cotidiana anhelada por Blake. Tan ambicioso propósito, que exigía un cuidado equilibrio entre las alusiones a la tradición académica y popular, la subversión deliberada de sus cánones y la introducción de estructuras poéticas transgresoras, sólo podía considerarse parcialmente logrado mediante las "*corrosivas*" profecías de Lambeth, pues Blake era sin duda consciente de que, pese a su sombría magnificencia, estas obras carecían de la inmediatez existencial de las ***Songs*** y distaban de haber revelado el "*infinito*" latente en la naturaleza humana. Fruto de esta consciencia sería, de acuerdo con nuestra interpretación, el inicio de la redacción de ***The Four Zoas***, en cuyas revisiones tardías, además de efectuar una decidida "ampliación de campo" a la denuncia del avatar urizénico contemporáneo –el "*Imperio universal*" erigido sobre la deshumanización industrial-, Blake comenzó a integrar sus hallazgos expresivos previos a fin de erigir una estructura abierta, en directa oposición conceptual y estética al determinismo providente newtoniano, capaz de sustentar el equilibrio dialéctico entre los eventos universales y los "*minute particulars*" humanos, sin los cuales, como él mismo reiteró en tantas ocasiones, la naturaleza –y también la obra de arte- se torna estéril. Fin que sólo consideraría plenamente logrado en sus dos grandes profecías finales, ***Milton*** y ***Jerusalem***, donde ambas líneas convergentes se van a unir en el nuevo concepto blakeano de la Visión Imaginativa, cuya trama mítica, basada ya decididamente en la ruptura de la linealidad narrativa mediante la confrontación perspectivista

entre los diversos Zoas, la consideración de éstos como "procesos" y la simultaneidad espaciotemporal de los eventos descritos, "*variables según varían los órganos de percepción*", se va a insertar en un marco histórico y social determinado por las experiencias individuales concretas.

Blake, desde luego, no fue el único creador romántico que percibió las posibilidades liberadoras inherentes a la revisión del mito tradicional, pero sí, probablemente, el único que comprendió la insuficiencia de la mera recreación de mitos pasados o la elaboración de nuevos modelos inspirados en aquéllos. Por ello, su obra no se limitó a subvertir los principios de la *Biblia*, la *Comedia* dantesca o *Paradise Lost*, ni tampoco, según apuntaran Bradford o Mee, a la quiebra y yuxtaposición de los códigos estílisticos y morales precedentes, sino que, con absoluta deliberación, creó una forma radicalmente nueva de aproximación a la creación poética, trascendiendo la concepción tradicional del mito como relato inmutable de unos acontecimientos finitos, acontecidos *in illo tempore* y arquetipo de las eras futuras, y convirtiéndolo en un proceso en continua expansión, donde cada evento es susceptible de reubicación, modificación o supresión –y de ello son buena muestra tanto las diferentes versiones de los supuestos "mitos primigenios" ofrecidas por los Zoas en las profecías finales, como las continuas reelaboraciones efectuadas por el autor de sus Libros Iluminados-. Es esta voluntad radical de ruptura lo que, a mi juicio, permite diferenciar la visión del mito desarrollada por Blake de la de aquellos otros autores románticos que, en último extremo, recurrieron fundamentalmente a la reelaboración de los mitos helénicos desde una perspectiva que, aun cuando en Hölderlin, Keats o Shelley pudiera incidir en el carácter "inmanente" de la divinidad, permanecía ligada, en líneas generales, bien al desarrollo de una "mitología de la Razón"[431] -en palabras del célebre *Proyecto* conocido como "El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán"-, bien, una vez abandonada la esperanza de conciliar sujeto y objeto, a esa "atracción por el abismo", manifestada en la oposición trágica entre el Héroe y el Único, la "desantropomorfización del paisaje" y "la conciencia de la escisión entre la Naturaleza y el hombre (…) irreparable para los románticos", que Rafael Argullol considera distintivas del Romanticismo[432]. Ello no significa que resulte impropio considerar que Blake "encarna y sobrepasa a un tiempo el arquetipo romántico de innovación."[433]. Lo encarna, sin duda, porque, entre los muchos Romanticismos que, desde el seminal artículo de A. O. Lovejoy "*On the Discrimination of Romanticisms*"[434], la moderna crítica se ha encargado de dilucidar, Blake constituye el ejemplo más significativo de lo que Isaiah Berlin consideró "la

esencia del movimiento romántico: la voluntad y el hombre como acción, como algo que no puede ser descrito ya que está en perpetuo proceso de creación"[435]. Y lo sobrepasa, porque su "humanización de lo sublime" puede considerarse una profundización decididamente *antropomorfizadora* de la reinterpretación romántica de la "gran cadena del Ser", que, en palabras del propio Lovejoy, frente al "desprecio de lo particular, la eliminación de las variaciones locales y las diversidades individuales (…) atribuidos a los modelos clásicos", motivó que "comenzara a creerse que en muchas, si no todas, las fases de la actividad humana no sólo existen diversas excelencias, sino que la diversidad misma misma constituye la esencia de la excelencia; y que, en lo relativo al arte, su objetivo debía ser (…) la más plena expresión posible de la exuberante variedad existente, actual o potencialmente, en la naturaleza y en la naturaleza humana"[436]. Esta concepción, radicalizada por Blake sobre la base de su identificación entre "naturaleza" y "humanidad" y el firme propósito de expresar en su trabajo artístico la inestabilidad inherente a la naturaleza humana, lo condujo ineludiblemente a la articulación de esa "nueva forma de mito", imprescindible para el desarrollo de su concepción personal de profecía: "hablar en nombre" del Hombre Eterno y recuperar su olvidada divinidad, lo que exigía *desvelar*, negativamente, el proceso de degradación sufrida por el intelecto Imaginativo a raíz de la imposición de las abstracciones racionalistas y la minimización del Hombre ante un dios trascendente; pero también *mostrar*, positivamente, según venimos insistiendo, el camino para la liberación individual y social, que necesariamente debía pasar por una transformación radical de la percepción humana, y exigía, por tanto, una transformación no menos radical de los medios expresivos.

La voluntad explicita de "reconstitución" de la cultura occidental patente en las profecías finales de Blake, donde la génesis de los mitos tradicionales –entre ellos el de la propia razón omnipotente- se nos presenta como fruto del solipsismo egoísta y el temor a sus propios instintos que guía la voluntad de dominio de los Zoas, ha estimulado a diversos críticos, según hemos apuntado en diversos momentos, a profundizar en las posibles afinidades entre las concepciones de Blake y las diversas doctrinas de los "filósofos de la sospecha": Marx, Nietzsche y Freud. Desde la perspectiva adoptada en este trabajo, parece más relevante, en cualquier caso, situar al autor en su propio contexto histórico, y apuntar el hecho de que Blake fue quizás el único de sus contemporáneos en percibir, bajo supuestos muy similares a los que serían desarrollados un siglo más tarde por la Escuela de Frankfurt, que tanto la Ilustración

como su soporte científico, el empirio-mecanicismo newtoniano, se estaban convirtiendo "en el mito fundamental de los tiempos modernos"[437]; que, según señalaría Walter Benjamin, el capitalismo constituía en buena medida un fenómeno religioso cuyo dios se mantenía celosamente oculto[438]; y, sobre todo, como el propio Benjamin constataría amargamente durante su estancia de 1932 en Moscú[439], que ninguna sociedad puede realmente liberarse de sus cadenas empleando los mismos instrumentos que las forjaron.

La consideración de todos estos aspectos resulta esencial para desentrañar de una vez por todas las supuestas aporías del "problema de la audiencia" planteado por Punter (v. nota I.13), que descansa sobre una concepción apriorística del arte tendente a considerar apolíticas –si no reaccionarias- todas aquellas obras donde la expresión de la radicalidad social no se ofrezca en términos clara y racionalmente precisos. Una concepción incapaz, por tanto, de comprender *por qué* la obra de Blake hubo de evolucionar sin descanso hacia la adopción de planteamientos estilísticos radicalmente opuestos a los cánones estéticos dominantes en su tiempo -y, a qué negarlo, en esta época de disolución de las vanguardias, también en nuestro tiempo-: *porque* Blake era absolutamente *radical*, y se sentía *radicalmente* disconforme con los procedimientos "didácticos" empleados por aquellos reformistas que, en aras de adecuar su lenguaje a la claridad y exigencia exclusivas de la racionalidad, incidían una y otra vez en el mismo "*monótono circulo*" ("*same dull round*") conformado por la visión reduccionista de una naturaleza humana cerrada a cualquier expresión de las pasiones, imagen impuesta tanto por Bacon, Locke, Newton y sus epígonos del Literary Club como, desde supuestos políticos opuestos, por Rousseau, Paine y Wollstonecraft. Fue así el propio desarrollo de su trabajo el que condujo irremisiblemente a Blake a comprender que las "herramientas" proporcionadas a sus lectores, si debían ser capaces de desmontar la compleja maquinaria del capitalismo belicista, no podían ser forjadas en los hornos empirio-mecanicistas de las *Albion mills*. Oponer, pues, sus "creencias violentamente radicales" a la adopción de "un lenguaje y unas formas tan intrincadas que sólo podían proporcionarle una mínima audiencia", supone, según apuntábamos en nuestra Introducción, establecer una antítesis apriorística entre dos elementos que en Blake, como esperamos haber demostrado en el desarrollo de esta Tesis, constituyen de hecho una unidad indisociable. Pues, insistamos, lo que llevó a Blake a adoptar ese lenguaje y formas no fue el olvido de las experiencias y miserias cotidianas de los "*minute particulars*" –

sus "*semejantes en el Genio Poético*"- sino, muy por el contrario, su comprensión de que sólo una profunda regeneración de la naturaleza humana, capaz de reintegrar en ella los aspectos proscritos por la ideología urizénica, sería capaz de transformar a su vez cada existencia individual en una vida plena.

Lo que no hubiera sido radical, por el contrario, es traicionarse a sí mismo, expresando su mensaje de acuerdo con principios estéticos y lingüísticos que consideraba los más firmes fundamentos de la perpetuación y sistematización del error urizénico. Lo que no hubiera sido *radical* es intentar talar el "*árbol del misterio"*, que "*crece en el cerebro humano*" y extiende la sombra de su ramaje hasta el último confín del Imperio Universal, sin antes *erradicar* su raíz: la reificación del hombre en átomo, su sujeción a un Dios omnipotente amo y señor del espacio y tiempo absolutos, la abolición del deseo y la imaginación humanas llevada a cabo por el teísmo y deísmo racionalistas. Por tanto, de acuerdo con su inveterada convicción de que "*el pensamiento es acto*"[440] y "*nada puede ser realizado sin práctica incesante*"[441], así como de que la creación artística no es un ámbito ajeno a a la vida, sino que constituye el instrumento decisivo para insuflar de nuevo en esa vida el soplo de la libertad perdida –"*cuando el Arte es degradado y la Imaginación negada, la Guerra gobierna las Naciones*"[442]-, Blake, independientemente de su mayor o menor confianza en la aceptación pública de su obra, consideró sin duda que, por complejos que resultaran en apariencia los medios expresivos desarrollados en el fruto de sus cuarenta años de actividad creativa, ofrecer a sus contemporáneos su más sincera y acabada visión de la "*infinitud humana*" en el apogeo del Intelecto Imaginativo suponía el mejor servicio que podía hacer a la causa de la libertad.

Jerusalem, en cuanto expresión portentosa del diálogo de esa "multiplicidad de voces nunca subsumidas bajo una imposición unitaria" que, según Steven Goldsmith, "se mantiene intransigentemente a lo largo de toda la obra de Blake debido a su valor esencial para la consecución de la libertad perseguida por la política democrática"[443], constituye por tanto en su propia radicalidad la cristalización de toda su obra anterior, y la única forma de revelación profética que el artista consideraba posible: no una culminación apocalíptica, sino una incitación a aceptar la Imaginación y el Deseo como elementos irrenunciables, e insaciables, de la naturaleza humana, cuya negación en nombre de los fantasmas de la insignificancia y transitoriedad humanas constituye la raíz de todas las formas de opresión. Así, si

aceptamos que el hombre es esencialmente "*deseo*", y que la propia Imaginación está alimentada por el incesante deseo de crear nuevas formas, debemos aceptar que Eternidad/Edén no es un "estado final", sino un ámbito de intercambio comunicativo, abierto a la continuación del diálogo y las "*luchas mentales*", a la perpetuación y renovación continua del deseo y, por tanto, a la posibilidad del dolor, pero también a la comprensión del deseo y el dolor de nuestros iguales.

Una labor colectiva apuntada con preciso lirismo en el poema "*Jerusalem*" incluido en el Prefacio de las primeras ediciones de ***Milton***, vivo ejemplo de que, si bien el poeta debe iniciar el camino de la regeneración por medio de sus "*flechas de deseo*" y la incesante "*lucha mental*", la recuperación del auténtico "*Cordero de Dios*", la Divina Humanidad Universal, sólo será posible cuando "*nosotros*", derribando las "*sombrías factorías satánicas*", seamos capaces de "*construir Jerusalén*" en la plácida y verde Inglaterra, en la plácida y verde Tierra:

"*¿Y aquellos pies en remotos tiempos*
hollaron las verdes montañas de Inglaterra?
¿Y fue el sagrado Cordero de Dios
visto en los plácidos pastos de Inglaterra?

¿Y brilló la faz Divina
sobre nuestras colinas nubosas?
¿Y fue aquí erigida Jerusalén
entre estas sombrías factorías satánicas?

Traedme mi Arco de ardiente oro,
traedme mis Flechas de Deseo,
traedme mi lanza: ¡Oh nubes, descubríos!
Traedme mi Carro de Fuego.

No cesaré en la Lucha Mental

ni dormirá mi Espada en mi mano
hasta que hayamos erigido Jerusalén
en la plácida y verde tierra de Inglaterra."[444]

El camino que aquí se nos indica no es otro que el de la la Visión Imaginativa, creadora y regeneradora de espacios y tiempos, forjadora de ámbitos en perpetua expansión, y cuyo "propósito poético y visionario", como señalara Jerome McGann, sólo puede cumplirse "en el propio lector", pues su fin es no sólo "ofrecer" visiones sino "inducir a la visión"[445]. Tal camino sólo podía ser recorrido en toda su complejidad en una obra que, como ***Jerusalem***, fuera capaz de exponer en un "*diálogo de formas visionarias*" tanto el proceso de manipulación mítica por el que los seres humanos fueron forzados a aceptar las "*cadenas forjadas por la mente*" como la vía liberadora capaz de romper esos grilletes, e instar al lector/contemplador a integrar su propia experiencia vital e intelectual en el marco de la nueva forma de mito propuesta por su autor. Un mito sin otro marco ni referencia que su defensa de la libertad creativa de "todos" los hombres, y su consiguiente apertura a infinitas variaciones. Un mito, en el estricto sentido de la palabra, utópico, pues a ningún lugar remite, y en ningún tiempo se verá culminado. Un mito, cual el deseo, incesante.

NOTAS AL CAPÍTULO VII.

[1] V. nota I.13.

[2] Simpson, David: "*Reading Blake and Derrida – Our Caesars Neither Praised nor Buried*", incluido (pgs. 11-25) en Hilton, Nelson, y Thomas A. Vogler (eds.): ***Unnam´d Forms. Blake and Textuality***, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1986; pg. 23.

[3] Prospecto "*To the Public*", 1793; **Erdman**, 692: "*The Labours of the Artist, the Poet, the Musician, have been proverbially attended by poverty and obscurity; this was never the fault of the Public, but was owing to a neglect of means to propagate such works as have wholly absorbed the Man of Genius. Even Milton and Shakespeare could not publish their own works. This difficulty has been obviated by the Author of the following productions now presented to the Public; who has invented a method of Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental, uniform, and grand, than any before discovered, while it produces works at less than one fourth of the expense*."

[4] Prospecto "*To the Public*"; **Erdman**, 693: "*3. America, a Prophecy, in Illuminated Printing. Folio, with 18 designs: price 10s. 6d. 4. Visions of the Daughters of Albion, in Illuminated Printing. Folio, with 8 designs, price 7s. 6d. 5. The Book of Thel, a Poem in Illuminated Printing. Quarto, with 6 designs, price 3s. 6. The Marriage of Heaven and Hell, in Illuminated Printing. Quarto, with 14 designs, price 7s. 6d. 7. Songs of Innocence, in Illuminated Printing. Octavo, with 25 designs, price 5s. 8. Songs of Experience, in Illuminated Printing. Octavo, with 25 designs, price 5s.*"

[5] Prospecto "*To the Public*"; **Erdman**, 693: "*The Illuminated Books are Printed in Colours, and on the most beautiful wove paper that could be procured, No Subscriptions for the numerous great works now in hand are asked, for none are wanted; but the Author will produce his works, and offer them to sale at a fair price.*"

[6] Butler, Marilyn: "*Blake in his Time*", incluido (pgs. 15-25) en VV.AA.: ***William Blake***, Tate Gallery Publishing Limited, Londres, 2000; pg. 17.

[7] Cf. "*Johnson, Joseph*" en Plomer, H.R., G. H. Bushnell y E. R. Dix: ***Dictionary of Booksellers and Printers 1726-1775***., Oxford University Press, Oxford, 1932; pg. 141.

[8] Viscomi, Joseph: ***Blake and the Idea of the Book.***, Princeton University Press, Princeton, 1993; pg. 154.

[9] Cf. Butler, Marilyn (ed.): ***Burke, Paine, Godwin and the Revolution Controversy***, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, pgs. 35 y 108.

[10] Cf. Viscomi, 1993, pg. 153. (V. también nota V.295.)

[11] ***A Descriptive Catalogue***, 19; **Erdman**, 536: "*Every age is a Canterbury Pilgrimage*".

[12] ***A Descriptive Catalogue***, 10; **Erdman**, 532: "*The characters of Chaucer's Pilgrims are the characters which compose all ages and nations: (…) they are the physiognomies or lineaments of universal human life, beyond which Nature never steps.*"

[13] ***A Descriptive Catalogue***, 16; **Erdman**, 535: "*By way of illustration, I instance Shakspeare's Witches in Macbeth. Those who dress them for the stage, consider them as wretched old women, and not as Shakspeare intended, the Goddesses of Destiny; this shews how Chaucer has been misunderstood in his sublime work. Shakspeare's Fairies also are the rulers of the vegetable world, and so are Chaucer's; let them be so considered, and then the poet will be understood, and not else.*"

[14] Soneto XV, 1-2; ***Shakespeare***, pg. 1073: "When I consider every thing that grows/ Holds in perfection but a little moment".

[15] La imagen de la rosa que, pese al humano anhelo de que su belleza permanezca intacta ante los embates del tiempo -"From fairest creatures we desire increase,/ That thereby beauty's rose might never die" (Soneto I, 1-1; ***Shakespeare***, pg. 1071)-, es devorada por un cáncer interno, constituye uno de los motivos más característicos de los ***Sonetos***: "No more be griev'd at that which thou hast done:/ Roses have thorns, and silver fountains mud:/ Clouds and eclipses stain both moon and sun,/ And loathsome canker lives in sweetest bud." (Soneto XXXV, 1-4; ***Shakespeare***, pg. 1075); "How sweet and lovely dost thou make the shame/ Which, like a canker in the fragrant rose,/ Doth spot the beauty of thy budding name!" (Soneto XCV, 1-3; ***Shakespeare***, pg. 1083).

[16] Grant, J. E., "*Interpreting Blake's <The Fly>*", y Keith, W. J., "*The complexities of Blake's <Sunflower>*", ambos incluidos en Frye, Northrop (ed.): *Blake. A Collection of Critical Essays.*, Prentice Hall, New Jersey, 1966; cf. pgs. 37 y 58 respectivamente.

[17] *Milton*, 28, 2-3; **Erdman**, 125: "Creating form & beauty around the dark regions of sorrow,/ Giving to airy nothing a name and a habitation". El texto shakesperiano aludido, del que puede encontrarse una magnífica versión en *Milton, un poema*, edición y traducción de Bel Atreides, DVD, Barcelona, 2002, pg. 358, corresponde a *A Midsummer Night's Dream*, Acto V, Escena I; *Shakespeare*, pg. 191: "The poet's eye, in fine frenzy rolling,/ Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;/ And as imagination bodies forth/ The forms of things unknown, the poet's pen/ Turns them to shapes and gives to airy nothing/ A local habitation and a name."

[18] Briggs, Katharine: *The Fairies in English Tradition and Literature*, Bellow Publishing, Londres, 1989 (1º ed., 1967); pg. 153.

[19] Cunningham, recogido en **BR**, pg. 489. Sobre las circunstancias de transmisión de esta anécdota, cf. Bentley, 2001, pg. 218.

[20]*Jerusalem*, 3, "*To the Public*"; **Erdman**, 145 : "*I again display my Giant forms to the Public: My former Giants & Fairies having reciev'd the highest reward possible:…*".

[21] Aunque un tanto fragmentario, el libro de Adlard *The Sports of Cruelty*: *Fairies, Folk-Songs, Charms and Other Country Matters in the Work of William Blake* (Cecil and Amelia Woolf, Londres, 1972) constituye sin duda la más im portante aportación sobre esta temática. Su influjo, no obstante, ha sido relativamente escaso entre la crítica, quizá debido a que Adlard, pese a su insistencia en que "para Blake Dios y Hombre son idénticos" (pg. 59), muestra mayor interés por documentar el origen folclórico de alusiones concretas que por integrarlas dentro de una visión general de la obra blakeana.

[22] Briggs, 1989; pg. 162.

[23] Íbid.; pg. 161.

[24] Aunque el poema de Blake usa el término "*fairy*", que puede ser indistintantemente masculino o femenino, el carácter masculino del trasgo resulta evidente dado el empleo del pronombre personal "*he*". Circunstancia, dicho sea de paso, que torna aún más dudosa esa supuesta representación simbólica del "dominio sobre la mujer" aducida por Briggs.

[25] "*Motto to the Songs of Innocence & of Experience*", *Notebook*; **Erdman**, 499: "*The Good are attracted by Mens perceptions/ And Think not for themselves/ Till Experience teaches them to catch/ And to cage the Fairies & Elves./ And then the Knave begins to snarl/ And the Hypocrite to howl/ And all his good Friends shew their private ends/ And the Eagle is known from the Owl*".

[26] Cf. Anderson, Mark: "*Why Is That Fairy in Europe*?", *Colby Library Quarterly*, 21 (1985), pgs. 122-33.

[27] Mee, Jon: *Dangerous Enthusiasm: William Blake and the Culture of Radicalism in the1790s*,. Clarendon Press, Oxford, 1992; pgs. 117-18.

[28] Cf. **BRS,** Apéndice II, "*Blake's Library*", pg. 127, nº 32.

[29] Mee, 1992; pg. 114.

[30] Ritson, Joseph: *A Select Collection of English Songs*, 3 Vols., Joseph Johnson, Londres, 1783; Prefacio, pg. lxxi: "the lower or rather lowest classes of his inhabitants".

[31] Íbid.; pg. x: "With all their imperfections on their head".

[32] *Four Zoas*, Noche I, 3, 9-11 y 4, 1-3; **Erdman**, 301: "*Los was the fourth immortal starry one, & in the Earth / (…)/ Urthona was his name/ In Eden; in the Auricular Nerves of Human life/ Which is the Earth of Eden, he his Emanations propagated/ Fairies of Albion afterwards Gods of the Heathen*".

[33] Carta a Thomas Butts, 25 de abril de 1803; **Erdman**, 728-9: "*I have in these three years composed an immense number of verses on One Grand Theme Similar to Homers Iliad or Miltons Paradise Lost the Person & Machinery intirely new to the Inhabitants of Earth (some of the Persons Excepted) I have written this Poem from immediate Dictation twelve or sometimes twenty or thirty lines at a time without Premeditation & even against my Will. the Time it has taken in writing was thus renderd Non Existent. & an immense Poem Exists which seems to be the Labour of a long Life all producd without Labour or Study.*"

[34] Sobre las matizaciones realizadas por Blake en *Jerusalem* acerca del carácter estrictamente humano de dicho dictado, v. supra notas VII.341-49, 396, 413-18 y 420.

[35] V., respectivamente, notas V.279, 229 y 207.

[36] Frye, Northrop: *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton, 1969; pg. 10.

[37] *Jerusalem,* 68, 33-4; **Erdman**, 222: "*human blood! is the life/ And delightful food of the Warrior*".

[38] Dortort, Fred: *The Dialectic of Vision: A Contrary Reading of William Blake's Jerusalem*, Station Hill Arts, Barrytown, Nueva York, 1998; pg. 38.

[39] Carta a Thomas Butts, 22 de noviembre de 1802; **Erdman**, 720: "*Now I a fourfold vision see/ And a fourfold vision is given to me/ Tis fourfold in my supreme delight/ And three fold in soft Beulahs night/ And twofold Always. May God us keep/ From Single vision & Newtons sleep*".

[40] *Milton*, 34, 13; **Erdman**, 134: "*the Fourth State is dreadful; it is named Or-Ulro*".

[41] *Jerusalem*, 4, 1-2; **Erdman**, 146: "*Of the Sleep of Ulro! and of the passage through/ Eternal Death! and of the awaking to Eternal Life.*"

[42] *Four Zoas*, Noche II, 28, 2 y 9; **Erdman**, 318: "*the unreal forms of Ulros night (…) held in Urizens strong hand*".

[43] *Jerusalem*, 32, 46-47; **Erdman**, 179: " *(…) the terrors of Chastity that they call/ By the name of Morality*".

[44] *Jerusalem*, 41, 10; **Erdman**, 188: "*Thou art in Error Albion, the Land of Ulro*".

[45] *Jerusalem,* 73, 38-39; **Erdman**, 228: "*And all the Kings & Nobles of the Earth & all their Glories/ These are Created by Rahab & Tirzah in Ulro*".

[46] *Jerusalem*, 39, 21-22; **Erdman**, 186: "*Such is the nature of the Ulro: that whatever enters:/ Becomes Sexual, & is Created, and Vegetated, and Born.*"

[47] Cf. Thompson, E.P.: *Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law*; Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pgs. 39-40, donde el autor emplea el ejemplo de Beulah como uno de sus argumentos acerca de la procedencia antinomiana, o cuando menos "entusiasta", de muchos símbolos blakeanos atribuidos por otros autores a la Gran Tradición.

[48] *Milton*, 2, 1; **Erdman**, 96: "*Daughters of Beulah! Muses who inspire the Poets Song*".

[49] **BD**, voz "*Beulah*"; pg. 42. Sobre la fortuna de esta definición, baste señalar que en la página *web* editada por la Tate Gallery con motivo de la gran exposición de Blake en el año 2000, Beulah aparece definida, en términos similares, como "the realm of the subconscious, the source of inspiration"; http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/blake/blakefacts.htm. [Fecha de acceso, 3 de julio de 2004.]

[50] *Milton*, 30, 1-3 y 8-14; **Erdman**, 129: "*There is a place where Contrarieties are equally True/ This place is called Beulah, It is a pleasant lovely Shadow/ Where no dispute can come. Because of those who Sleep./ (…)/ Beulah is evermore Created around Eternity; appearing/ To the Inhabitants of Eden, around them on all sides./ But Beulah to its Inhabitants appears within each district/ As the beloved infant in his mothers bosom round incircled/ With arms of love & pity & sweet compassion./ But to The Sons of Eden the moony habitations of Beulah,/ Are from Great Eternity a mild & pleasant Rest.*"

[51] *Milton*, 35, 51; **Erdman,** 136**:** "*two Streams, one flows thro Golgonooza / And thro Beulah to Eden*".

[52] *Four Zoas*, Noche II, 25, 39; **Erdman**, 317: "*In Ulro beneath Beulah where the Dead wail Night & Day*"; *Milton*, 21, 7, **Erdman**, 115: "*In Ulro beneath Beulah, the vast breach of Miltons descent.*"

[53] *Milton*, 27, 45; **Erdman**, 125: "*The Twenty-seven Heavens of Beulah in Ulro*".

[54] *Jerusalem*, 38, 17-20; **Erdman**, 144-5: "*Heavens over Hells/ Brooding in holy hypocritic lust, drinking the cries of pain/ From howling victims of Law: building Heavens Twenty-seven-fold./ Swelld & bloated General Forms, repugnant to the Divine- Humanity*".

[55] Paley, Morton D.: **B.I.B.**, Vol. I, pg. 297.

[56] Damrosch, Leopold, Jr.: *Symbol and Truth in Blake's Myth*, Princeton University Press, Princeton, 1980; pg. 335. Aunque el libro de Damrosch coincide en muchos casos con las interpretaciones aquí expuestas, su insistencia en la "amarga honestidad" con que "Blake expone la condición preapocalíptica, tal vez la única que podamos

alcanzar" (pg. 371) es a mi entender equívoca, pues sugiere que Blake aspiraba a algún tipo tipo de éxtasis apocalítico, lo que resulta incompatible con su propia concepción de la Eternidad.

[57] Frye, 1969; pg. 50.

[58] Cf. Gourlay, Alexander: "*A Glossary of Terms, Names and Concepts in Blake*", incluido (pgs. 272-287) en **CC**.

[59] Frye, 1969; pg. 50.

[60] *Jerusalem*, 60, 21; **Erdman**, 210: "*the Four Rivers of Eden*".

[61] *Jerusalem*, 98, 15; **Erdman**, 257: "*According to the Human Nerves of Sensation, the Four Rivers of the Water of Life*".

[62] *Jerusalem*, 98, 24-26; **Erdman**, 257: "*The Four Living Creatures Chariots of Humanity Divine Incomprehensible/ In beautiful Paradises expand These are the Four Rivers of Paradise/ And the Four Faces of Humanity…*". [Sobre mi traduccion de "*Incomprehensible*" por "incomprehensible", en el sentido de "inabarcable", que resulta crucial para la interpretación de este pasaje, v. supra nota VII.417.]

[63] *Milton*, 32, 22-23; **Erdman**, 132: "*Distinguish therefore States from Individuals in those States./ States Change: but Individual Identities never change nor cease*".

[64] *Milton*, 31, 18-19; **Erdman**, 130: "*(…) these in the aggregate are named Satan/ And Rahab: they know not of Regeneration, but only of Generation*".

[65] *Four Zoas*, Noche I, 5, 37; **Erdman**, 303: "*And namd the Space Ulro & brooded over it in care & love".*

[66] *Jerusalem*, 58, 13-18; **Erdman**, 207: "*Rational Philosophy and Mathematic Demonstration/ Is divided in the intoxications of pleasure & affection/ Two Contraries War against each other in fury & blood,/ And Los fixes them on his Anvil, incessant his blows:/ He fixes them with strong blows. placing the stones & timbers./ To Create a World of Generation from the World of Death*".

[67] *Jerusalem*, 4, 1-2; **Erdman**, 146: "*Of the Sleep of Ulro! and of the passage through/ Eternal Death! and of the awaking to Eternal Life*".

[68] *Jerusalem*, 44, 40; **Erdman**, 194: "*The Dead awake to Generation!*"

[69] *Jerusalem*, 24, 45; **Erdman**, 170: "*Mutual each within others bosom in Visions of Regeneration*".

[70] *Ann. Swedenborg DLDW*, portadilla; **Erdman**, 602: v. nota VI.35.

[71] *Jerusalem*, 38, 23; **Erdman**, 185: "*minute particulars, every one in their own identity*".

[72] *Milton*, 32, 32; **Erdman**, 132: "*The Imagination is not a State: it is the Human Existence itself*".

[73] *Urizen*, 3, 38-41: **Erdman**, 71: "*1 Earth was not: nor globes of attraction/ The will of the Immortal expanded / Or contracted his all flexible senses/ Death was not, but eternal life sprung.*" [Dado que cada capítulo de este poema se subdivide a su vez en parágrafos numerados, he eliminado en mi traducción dicha numeración, que incluyo en las citas originales, para no inducir a error entre las diferentes láminas y secciones.]

[74] Worral, David: **B.I.B**, Vol. 6; Introducción, pg. 19.

[75] Wolfson, Susan: "*Blake's language in poetic form*", incluido (pgs. 63-84) en **CC**; pg. 65.

[76] *The French Revolution*, 80-82; **Erdman**, 289: " (…) *desde la ventana, contempló sus vastos ejércitos extendidos por las colinas,/ exhalando rojos fuegos de hombre a hombre, de caballo a caballo; entonces su seno/ se expandió como el cielo estrellado, y tomó asiento: así lo hicieron sus nobles en sus antiguos sitiales*".

[77] *America*, 2, 3-9; **Erdman**, 52: "*Round the terrific loins he siez'd the panting struggling womb;/ It joy'd: she put aside her clouds & smiled her first-born smile;/ As when a black cloud shews its light'nings to the silent deep./ (…) the virgin cry./ I know thee,I have found thee, & I will not let thee go;/ Thou art the image of God who dwells in darkness of Africa;/ And thou art fall'n to give me life in regions of dark death.*"

[78] *America*, 3, 17-18, y 4, 1; **Erdman**, 52: "*A dragon form clashing his scales at midnight he arose,/ And flam'd red meteors round the land of Albion beneath/ His voice, his locks, his awful shoulders, and his glowing eyes/Appear to the Americans upon the cloudy night*."

[79] *America*, 4, 8-10; **Erdman**, 53: "*Intense! naked! a Human fire fierce glowing, as the wedge/ Of iron heated in the furnace; his terrible limbs were fire/ With myriads of cloudy terrors banners dark & tower*".

[80] *America*, 8, 13-17; **Erdman**, 54: "*For every thing that lives is holy, life delights in life;/ Because the soul of sweet delight can never be defil'd./ Fires inwrap the earthly globe, yet man is not consumd;/ Amidst the lustful fires he walks: his feet become like brass,/ His knees and thighs like silver, & his breast and head like gold."*

[81] *America*, 16, 17-23; **Erdman**, 57: "*(…) and the ancient Guardians/ Fainting upon the elements, smitten with their own plagues/ They slow advance to shut the five gates of their law-built heaven/ (…) unable to stem the fires of Orc;/ But the five gates were consum'd, & their bolts and hinges melted/ And the fierce flames burnt round the heavens, & round the abodes of men*".

[82] *Europe*, iii, 1-8; **Erdman**, 60: "*Five windows light the cavern'd Man; thro' one he breathes the air; / Thro' one, hears music of the spheres; thro' one, the eternal vine/ Flourishes, that he may recieve the grapes; thro' one can look./ And see small portions of the eternal world that ever groweth;/ Thro' one, himself pass out what time he please, but he will not;/ For stolen joys are sweet, & bread eaten in secret pleasant./ So sang a Fairy mocking as he sat on a streak'd Tulip,/ Thinking none saw him…*"

[83] *Europe*, iii, 13-18; **Erdman**, 60: "*Then tell me, what is the material world, and is it dead?/ He laughing answer'd: I will write a book on leaves of flowers,/ If you will feed me on love-thoughts, & give me now and then/ A cup of sparkling poetic fancies; so when I am tipsie,/ I'll sing to you to this soft lute; and shew you all alive/ The world, when every particle of dust breathes forth its joy.*"

[84] *Jerusalem*, 14; **Erdman**, 158: "*One hair nor particle of dust, not one can pass away.*"

[85] *Europe*, 15, 9-11: **Erdman**, 66: "*Then Los arose his head he reard in snaky thunders clad:/ And with a cry that shook all nature to the utmost pole, / Call'd all his sons to the strife of blood.*"

[86] Una exposición de las diferentes variantes puede encontrarse en **BB**, pgs. 168-173, donde Bentley arguye que,"a pesar de la extraordinaria inconsistencia del orden en que los diversos ejemplares están numerados, la ordenación básica del texto es clara" (pg. 172). No obstante, como señala el propio profesor Bentley, dicha ordenación –seguida en las ediciones de Keynes, que lo propuso por primera vez en su *Census* de 1953, y Erdman- no corresponde en realidad a ningún ejemplar, sino que está "basada fundamentalmente en la consistencia narrativa, paginación, cosido y relación entre ilustraciones y texto" (pgs. 172-173). En *Blake and the Idea of Book,* Viscomi, reacio por lo general a admitir que las variantes entre diversos ejemplares posean valor significativo, considera en este caso que la omisión de "la exclusión de la lámina 4 en los ejemplares D, E, F y J , y de la lamina 16 en las copias C, D, E, F y J fueron sistemáticas y dotadas de significado" (v. nota V.294). Por su parte, David Worrall, en el análisis de las diversas variantes incluido en **B.I.B**., Vol. 6, pgs. 144-149, enfatiza el hecho de que el orden propuesto por Keynes, Bentley y Erdman "se ciñe a un ejemplar inexistente, ideal e hipotético" (pg. 148), y considera que Viscomi, cuya autoridad sobre el tema reconoce expresamente, se queda corto en su enumeración de variaciones significativas. Dado que un análisis detallado de esta cuestión resulta aquí imposible, me limitaré a expresar que mi opinión coincide en sus líneas fundamentales con la expresada por Worrall acerca de que la variación existente en los diversos ejemplares –todos ellos, menos el G, impresos entre 1794 y 1796- bien pudo deberse al deseo deliberado de Blake de desmitificar los textos sagrados "en el marco del escepticismo religioso del radicalismo contemporáneo", por más que, a la hora de analizar las diversas variantes, resulte difícil determinar cuáles se deben a la "política de producción cultural" seguida por Blake, y cuáles "a las exigencias de la producción material" (pg. 146).

[87] *Urizen*, 3, 4; **Erdman**, 70: "*Unknown, unprolific! Self-closd*".

[88] *Urizen*, 4, 3; **Erdman** , 72: "*Seven deadly Sins of the soul.*"

[89] *Urizen*, 4, 32-40, **Erdman**, 72: " *(…)* 7. *Lo! I unfold my darkness: and on/ This rock, place with strong hand the Book/ Of eternal brass, written in my solitude./ 8. Laws of peace, of love, of unity:/ Of pity, compassion, forgiveness./ Let each chuse one habitation:/ His ancient infinite mansion:/ One command, one joy one desire, One curse, one weight, one measure/ One King, one God, one Law."*

[90] *Urizen*, 9, 46; **Erdman**, 79: "*Howling, the Child with fierce flames…*".

[91] *Urizen*, 4, 43-50, y 5, 1-2, **Erdman**, 72: "*1. The voice ended, they saw his pale visage/ Emerge from the darkness; his hand/ On the rock of eternity unclasping/ The Book of brass. Rage siez'd the strong/ 2. Rage, fury, intense indignation/ In cataracts of fire blood & gall/ In whirlwinds of sulphurous smoke:/ And enormous forms of energy;/ All the seven deadly sins of the soul/ In living creations appear'd/ In the flames of eternal fury.*"

[92] *Urizen*, 5, 17-18, **Erdman**, 73: "*5. But no light from the fires. all was darkness/ In the flames of Eternal fury*".

[93] *Urizen*, 6, 7-10; **Erdman**, 74: "*10. But Urizen laid in a stony sleep/ Unorganiz'd, rent from Eternity/ 11. The Eternals said: What is this? Death/ Urizen is a clod of clay.*"

[94] *Urizen*, 10, 12-19; **Erdman**, 75: "*2. And Urizen (so his eternal name)/ His prolific delight obscurd more & more/ In dark secresy hiding in surgeing/ Sulphureous fluid his phantasies./ The Eternal Prophet heavd the dark bellows,/ And turn'd restless the tongs; and the hammer/ Incessant beat; forging chains new & new/ Numb'ring with links. hours, days & years*".

[95] "*My Spectre*", 1-4, *Notebook*; **Erdman**, 475: "*My Spectre around me night & day/ Like a Wild beast guards my way/ My Emanation far within/ Weeps incessantly for my Sin.*"

[96] *Urizen*, 19, 1 y 5-9; : **Erdman**, 78: "*They call'd her Pity, and fled./ (…)/ 12. They began to weave curtains of darkness/ They erected large pillars round the Void/ With golden hooks fastend in the pillars/ With infinite labour the Eternals/ A woof wove, and called it Science*".

[97] *Urizen*, 20, 2; **Erdman**, 80: "*No more Los beheld Eternity.*"

[98] *Urizen*, 19, 11-14; **Erdman**, 79: "1*. But Los saw the Female & pitied/ He embrac'd her, she wept, she refus'd/ In perverse and cruel deligh/ She fled from his arms, yet he followd*".

[99] *Urizen*, 20, 27-30; **Erdman**, 80: "*5. The dead heard the voice of the child/And began to awake from sleep/ All things. heard the voice of the child/And began to awake to life.*"

[100] *Urizen*, 20, 3-4; **Erdman**, 80: "*11. In his hands he siez'd the infant/ He bathed him in springs of sorrow*".

[101] *Urizen*, 20, 22-26; **Erdman** 80: "4*. They took Orc to the top of a mountain./ O how Enitharmon wept!/ They chain'd his young limbs to the rock/ With the Chain of Jealousy/ Beneath Urizens deathful shadow*".

[102] *Urizen*, 20, 34-42; **Erdman** 80: "7. *He form'd a line & a plummet/ To divide the Abyss beneath./ He form'd a dividing rule:/ 8. He formed scales to weigh;/ He formed massy weights;/ He formed a brazen quadrant;/ He formed golden compasses/ And began to explore the Abyss/ And he planted a garden of fruits*".

[103] *Urizen*, 20; **Erdman** 50: "*With a globe of fire lighting his journey*".

[104] *Urizen*, 23, 24-27, y 25, 3-4; **Erdman** "*for he saw/ That no flesh nor spirit could keep/ His iron laws one moment./ 5. For he saw that life liv'd upon death /(…) /And he wept, & he called it Pity;/ And his tears flowed down on the winds*".

[105] *Urizen*, 25, 33; **Erdman, 82:** "*Discernd not the woven hipocrisy*…".

[106] *Urizen*, 25, 24-31 y 40-43; **Erdman,** 82-83**:** "1. *Then the Inhabitants of those Cities:/ Felt their Nerves change into Marrow/ And hardening Bones began/ In swift diseases and torments,/ In throbbings & shootings & grindings/ Thro' all the coasts; till weaken'd/ The Senses inward rush'd shrinking, / Beneath the dark net of infection. / (…)/ 3. Six days they shrunk up from existence/ And on the seventh day they rested/ And they bless'd the seventh day, in sick hope:/ And forgot their eternal life.*"

[107] *Ahania*, 3, 38; **Erdman**, 86: "*I am God. said he, eldest of things!*".

[108] Cf., sobre esta cuestión, Branston, Brian: *The Lost Gods of England*, Thames & Hudson, Londres, 1957, pg. 200.

[109] *Ahania*, 4, 7-8; **Erdman**, 87 : "*On the topmost stem of this Tree/ Urizen nail'd Fuzons corse*."

[110] Cf. Mee, 1992, pgs. 96-99.

[111] *The Book of Los*, 5, 56-57; **Erdman**, 94: "*till a Form/ Was completed, a Human Illusion/ In darkness and deep clouds involvd.*".

[112] Cf. **BB**, pg. 455.

[113] Cf., sobre esta cuestión: **BB**, pgs. 453-457; **Erdman**, pgs. 816-819; y Lincoln, *Spiritual History. A Reading of William Blake's Vala, or The Four Zoas*; Clarendon Press, Oxford, 1995, Apéndices 2-4, pgs. 293-298.

[114] Sobre estos cambios finales, cf. Bentley, 2001, pg. 310.

[115] Sheila Spector, por ejemplo, en su *"Wonders Divine": The Development of Blake's Kabbalistic Myth* (Bucknell University Press, Lewisburg, 2001), considera que el propósito de la obra estriba en "transformar lo que constituía originalmente un conjunto de meditaciones dispersas sobre las ortodoxias religiosas en una forma cabalística de contemplación", determinando "el proceso mediante el cual la *via mistica* puede ser alcanzada" (pgs. 110-111).

[116] Erdman, David V: *Blake: Prophet against Empire*, 3ª ed. revisada, Princeton University Press, Princeton, 1977; pgs. 352-53.

[117] Ault, Donald: *Narrative Unbound: Re-Visioning William Blake's The Four Zoas*; Station Hill Press, Barrytown, Nueva York, 1987; pgs. 4-5.

[118] *Four Zoas*, Noche I, 4, 4-5; **Erdman**, 301: "*His fall into Division & his Resurrection to Unity/ His fall into the Generation of Decay & Death & his Regeneration/ by the Resurrection from the dead*". [En nota textual, **Erdman** (pg. 809) señala que la segunda línea constituye un añadido posterior en tinta. La idea fundamental, en cualquier caso, aparece ya definida en el primer verso, correspondiente a la redacción original.]

[119] *Four Zoas*, Noche VI, 73, 35; **Erdman**, 350: "*Web of Urizen*".

[120] *Four Zoas*, Noche VI, 75, 3-4; **Erdman**, 351: "*And by his globe of fire he went down the Vale of Urthona/ Between the enormous iron walls built by the Spectre dark*".

[121] *Four Zoas*, Noche VI, 75, 31; **Erdman**, 352: "*red Orc returning back to Urizen gorgd with blood*".

[122] Lincoln, 1995; pg. 37.

[123] Milton, John: *El Paraíso perdido*, edición de Esteban Pujals, Cátedra, 1998, pg. 307; *PL*, VII, 236, pg. 304: "and vital virtue infused, and vital warmth".

[124] Bentley, 2001; pg. 200.

[125] Lincoln, 1995; pg. 290.

[126] **BB**; pg. 456.

[127] Bentley, G.E. Jr: Prefacio (pgs. 1-15) a la reimpresión facsímil de **BB**, Martino Publishing, Mansfield Centre, 2000; pg. 11.

[128] Aers, David: "*Representations of Revolution: from The French Revolution to The four Zoas*", incluido (pgs. 244-270) en Miller, Dan, Mark Bracher y Donald Ault (eds.): *Critical Paths. Blake and the Argument of Method.*, Duke University Press, Durham y Londres, 1987; pg. 258.

[129] Thompson, 1993; pg. 111.

[130] *Efesios*, 6, 12: *KJV*, *New Testament*, pg. 244. He mantenido la versión inglesa, aun cuando Blake escribiera la referencia en griego, porque ésta remitiría a cualquier lector de la época a la *King James Version*, cuya traducción permite conferir a esa "*spiritual wickedness in high places*" un significado terrenal y político que se diluye en la traducción española de Herder: "Porque nuestra lucha no es contra carne y sangre, sino contra los principados, contra las potestades, contra los dominadores de este mundo de tinieblas, con los seres espirituales de la maldad que están en las alturas" (*Biblia*, pg. 1203).

[131] *Four Zoas*, Noche I, 3, 4-6; **Erdman**, 300:
"*Four Mighty Ones are in every Man; a Perfect Unity John XVII c. 21 & 22 & 23 v*
Cannot Exist. but from the Universal Brotherhood of Eden John I c. 14. v
The Universal Man To Whom be Glory Evermore Amen".
[La alabanza final aparece asimismo repetida por Blake en griego.]

[132] *Juan*, 17, 21-23; *Biblia*, pg. 1117; *KJV*, *New Testament*, pg. 140: "That they all may be one; as thou, Father, art in me, and I in thee, that they also may be one in us: that the world may believe that thou hast sent me. And the glory which thou gavest me I have given them; that they may be one, even as we are one: I in them, and thou in me, that they may be made perfect in one; and that the world may know that thou hast sent me, and hast loved them, as thou hast loved me."

[133] *Juan*, 1, 14; *Biblia*, pg. 1097; *KJV*, *New Testament*, pg. 114: "And the Word was made flesh, and dwelt among us, (and we beheld his glory, the glory as of the only begotten of the Father), full of grace and truth."

[134] Véase, por ejemplo, *Romanos*, 11, 36, referido al Señor; *KJV*, *New Testament*, pg. 201: "For of him, and through him, and to him, are all things: to whom be glory for ever. Amen."

[135] *Jerusalem*, 96, 3-7; **Erdman**, 255: "*& Albion knew that it/ Was the Lord, the Universal Humanity, & Albion saw his Form/ A Man. & they conversed as Man with Man, in Ages of Eternity/ And the Divine Appearance was the likeness & similitude of Los*".

[136] *Marriage*, 23-24; **Erdman**, 43: "*now hear how he has given his sanction to the law of ten commandments: did he not mock at the sabbath, and so mock the sabbaths God? (...) I tell you, no virtue can exist without breaking these ten commandments: Jesus was all virtue, and acted from impulse: not from rules*".

[137] *Ann. Watson*, 5; **Erdman**, 614: "*Christ died as an unbeliever*".

[138] *Milton*, 13, 27; **Erdman**, 107: "*He died as a Reprobate. he was Punish'd as a Transgressor*!"

[139] V. respectivamente notas IV.97 y I.18.

[140] *Laocöon*; **Erdman** 274: "*Jesus & his Apostles & Disciples were all Artists*".

[141] *Four Zoas*, Noche I, 21, 1-3; **Erdman**, 310: "*Then those in Great Eternity met in the Council of God/ As one Man for contracting their Exalted Senses/ They behold Multitude or Expanding they behold as one*".

[142] *Four Zoas*, Noche I, 21,10-12; **Erdman**, 312: "*Then they Elected Seven. called the Seven/ Eyes of God & the Seven lamps of the Almighty/ The Seven are one within the other the Seventh is named Jesus*".

[143] *Four Zoas*, Noche IX, 126, 9-17; **Erdman**, 395: "*If Gods combine against Man Setting their Dominion above/ The Human form Divine. Thrown down from their high Station/ In the Eternal heavens of Human Imagination: buried beneath/ In dark Oblivion with incessant pangs ages on ages/ In Enmity & war first weakend then in stern repentance/ They must renew their brightness & their disorganizd functions/ Again reorganize till they resume the image of the human/ Cooperating in the bliss of Man obeying his Will/ Servants to the infinite & Eternal of the Human form*."

[144] *Four Zoas*, Noche IX, 138, 25; **Erdman**, 406: "*The Expanding Eyes of Man behold the depths of wondrous worlds*".

[145] Lincoln, 1995; pg. 290.

[146] Íbid.; pg. 244.

[147] Íbid.; pg. 144.

[148] Makdisi, Saree: *William Blake and the Impossible History of the 1790s*; The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 2003; pg. 75.

[149] Íbid.; pg. 75.

[150] Cf. *Milton*: 18,1; 19,17; 24,48; 34,3 y 40,6; *Jerusalem*: 14.4; 38.3; 38.7; 59.12; 63.4; 63.5; 83.5; 95.16; 96.41 y 97.10.

[151] *Four Zoas*, Noche I, 4, 6; **Erdman**, 301: "*Begin with Tharmas Parent power. darkning in the West*".

[152] Johnson, Mary Lynn, y Brian Wilkie: "*On Reading The Four Zoas*", incluido (pgs. 203-232) en Curran, Stuart, y Joseph Anthony Wittreich Jr.: *Blake's Sublime Allegory. Essays on "The Four Zoas", "Milton" & "Jerusalem".*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1973; pg. 206.

[153] Íbid.; pg. 207.

[154] **BD**, voz "*Four Zoas*"; pg. 142. No es extraño, a la luz de esta lectura, que la intepretación por este gran estudioso blakeano de las relaciones entre *The Four Zoas* y *Paradise Lost* sea absolutamente opuesta a la de Lincoln. Urizen no constituye para Damon una contrafigura del Dios-Arquitecto, sino del rebelde Satán miltoniano y su "caída en la experiencia", y por tanto tiende a juzgar el estado final del poema como una exaltación de la Providencia trascendente.

[155] V. nota VI.142. **Erdman** señala que esta acotación "no parece parte del texto, sino un comentario aforístico sobre su contenido" (pg. 838).

[156] *Four Zoas*, Noche I, 4, 18-19; **Erdman**, 301: "*All Love is lost Terror succeeds & Hatred instead of Love/ And stern demands of Right & Duty instead of Liberty.*" [V. también nota II.139, donde nuestra cita de la versión prácticamente idéntica de este mismo pasaje en *Jerusalem*, 22, 10-11, aparece enmarcada en el contexto de las condenas a muerte de varios seguidores de Thomas Spence y el aumento generalizado de la represión que siguió a la masacre de Peterloo.]

[157] *Four Zoas*, Noche I, 5, 36-37; **Erdman**, 303: "*The Circle of Destiny complete they gave to it a Space/ And namd the Space Ulro & brooded over it in care & love*".

[158] *Four Zoas*, Noche I, 10, 9-12; **Erdman**, 305: "*Hear! I will sing a Song of Death! it is a Song of Vala!/ The Fallen Man takes his repose: Urizen sleeps in the porch/ Luvah and Vala woke & flew up from the Human Heart/ Into the Brain*".

[159] *Four Zoas*, Noche I, 12, 9-21; **Erdman**, 307: "*Sullen sat Los plotting Revenge. Silent he eye'd the Prince/ Of Light. Silent the prince of Light viewd Los. at length a brooded/ Smile broke from Urizen for Enitharmon brightend more & more/ Sullen he lowerd on Enitharmon but he smild on Los/ Saying Thou art the Lord of Luvah into thine hands I give/ The prince of Love the murderer his soul is in thine hands/ Pity not Vala for she pitied not the Eternal Man/ Nor pity thou the cries of Luvah. Lo these starry hosts/ They are thy servants if thou wilt obey my awful Law/ Los answerd furious art thou one of those who when most complacent/ Mean mischief most. If you are such Lo! I am also such/ One must be master. try thy Arts I also will try mine/ For I percieve Thou hast Abundance which I claim as mine*".

[160] Cf. Frye, Northrop: *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton, 1969, pgs. 277-78. Cabe señalar que muchas de las correspondencias establecidas por Frye en este importantisímo estudio aparecido en 1947 continúan siendo relevantes, pero su visión general, según apuntábamos en la Introducción, se ve lastrada por un esfuerzo de "sistematización" encaminado a mostrar la coherencia férrea de la obra blakeana. Esto le lleva aquí, por ejemplo, a afirmar contra toda evidencia que "el argumento de los *Four Zoas* no es difícil de seguir" (pg. 278), o a considerar esta tabla como válida para las tres profecías finales, pese a su afirmación de que algunas de las asociaciones "han sido sido añadidas simplemente para completar el modelo, y otras son meras invitadas" (pg. 277). [Una traducción española de esta tabla de correspondencias puede

encontrarse en *El libro de Urizen*, estudio preliminar, traducción y notas de José Luis Palomares, Hiperión, Madrid, 2002, pgs. 30-31.]

[161] Rajan, Tilottama: *The Supplement of Reading: Figures of Understanding in Romantic Theory and Practice*, Cornell University Press, Ithaca, 1990; pg. 197.

[162] *Four Zoas*, Noche VIIa, 83, 7-32; **Erdman**, 358-9: "*Among the Flowers of Beulah walkd the Eternal Man & Saw/ Vala the lilly of the desart (…)/ Vala was pregnant & brought forth Urizen Prince of Light/ First born of Generation. Then behold a wonder to the Eyes/ Of the now fallen Man a double form Vala appeard. A Male/ And female shuddring pale the Fallen Man recoild/ From the Enormity & calld them Luvah & Vala. turning down/ The vales to find his way back into Heaven but found none/ For his frail eyes were faded & his ears heavy & dull/ Urizen grew up in the plains of Beulah Many Sons And many daughters flourishd round the holy Tent of Man/ Till he forgot Eternity delighted in his sweet joy/ Among his family his flocks & herds & tents & pastures/ But Luvah close conferrd with Urizen in darksom night/ To bind the father & enslave the brethren Nought he knew/ Of sweet Eternity the blood flowd round the holy tent & rivn/ From its hinges uttering its final groan all Beulah fell/ In dark confusion mean time Los was born & Enitharmon/ But how I know not then forgetfulness quite wrapd me up/ A period nor do I more remember till I stood/ Beside Los in the Cavern dark enslavd to vegetative forms/ According to the Will of Luvah who assumed the Place/ Of the Eternal Man & smote him.*"

[163] Mitchell, W.J.T.: "*Blake's Radical Comedy: Dramatic Structure as Meaning in Milton*", incluido (pgs. 281-307) en Curran, Stuart, y Joseph Anthony Wittreich Jr.: *Blake's Sublime Allegory. Essays on "The Four Zoas", "Milton" & "Jerusalem"*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1973; pg. 281.

[164] Dortort, 1998; pg. 167.

[165] *Milton*, 29, 34; **Erdman**, 127: "*And Satan is the Spectre of Orc & Orc is the generate Luvah*".

[166] Dortort, 1998, pg. 47.

[167] Íbid.; pg. 166.

[168] Íbid.; pgs. 167-68.

[169] *Four Zoas*, Noche I, 4, 42-45; **Erdman**, 302: "*Sometimes I think thou art a flower expanding/ Sometimes I think thou art fruit breaking from its bud/ In dreadful dolor & pain & I am like an atom/ A Nothing left in darkness yet I am an identity/ I wish & feel & weep & groan…*".

[170] *Four Zoas*, Noche II, 24, 4-6 y 9-15; 25, 6-10, 13-17, 31-33 y 38-39; **Erdman**, 314 y 317: "*Terrific Urizen strode above, in fear & pale dismay/ He saw the indefinite space beneath & his soul shrunk with horror/ His feet upon the verge of Non Existence; his voice went forth / Luvah & Vala trembling & shrinking, beheld the great Work master/ And heard his Word!/ (…)/The Bands of Heaven flew thro the air singing & shouting to Urizen / Some fix'd the anvil, some the loom erected, some the plow/ And harrow formd & framd the harness of silver & ivory/ The golden compasses, the quadrant & the rule & balance/ They erected the furnaces, they formd the anvils of gold beaten in mills/ Where winter beats incessant, fixing them firm on their base/ The bellows began to blow & the Lions of Urizen stood round the anvil/ (…)/ Petrifying all the Human Imagination into rock & sand / Groans ran along Tyburns brook*

and along the River of Oxford/ Among the Druid Temples. Albion groand on Tyburns brook / Albion gave his loud death groan The Atlantic Mountains trembled/ Aloft the Moon fled with a cry the Sun with streams of blood/ (…)/Jerusalem came down in a dire ruin over all the Earth/ She fell cold from Lambeths Vales in groans & Dewy death / The dew of anxious souls the death-sweat of the dying/ In every pillard hall & arched roof of Albions skies/ The brother & the brother bathe in blood upon the Severn/ (…)/The Daughters of Albion girded around their garments of Needlework / Stripping Jerusalems curtains/ (…)/ Across Europe & Asia to China & Japan like lightenings/They go forth & return to Albion on his rocky couch/ (…)/Binding Jerusalems Children in the dungeons of Babylon/ They play before the Armies before the hounds of Nimrod/ While The Prince of Light on Salisbury plain among the druid stones / (…)/And all the while the plow of iron cut the dreadful furrows/ In Ulro beneath Beulah where the Dead wail Night & Day".

[171] *Four Zoas*, Noche IV, 56, 19-21; **Erdman**, 338: "*And first he found the Limit of Opacity & namd it Satan/ In Albions bosom for in every human bosom these limits stand/ And next he found the Limit of Contraction & namd it Adam*".

[172] *Four Zoas*, Noche V, 56, 19-21; 58, 16-18 y 21-22; 59, 28; 60, 1-2; **Erdman**, 338, 339 y 340: "*Infected Mad he dancd on his mountains high & dark as heaven/ Yet mighty bulk & majesty & beauty remaind but unexpansive/ (…)/The groans of Enitharmon shake the skies the labring Earth/ Till from her heart rending his way a terrible Child sprang forth/ In thunder smoke & sullen flames & howlings & fury & blood/ (…)/The Enormous Demons woke & howld around the new born king / Crying Luvah King of Love thou art the King of rage & death/ (…) Los around her builded pillars of iron/ And brass & silver & gold fourfold in dark prophetic fear/ For now he feard Eternal Death & uttermost Extinction*".

[173] *Four Zoas*, Noche VI, 73, 21-23; **Erdman**, 350: "*And the Sciences were fixd & the Vortexes began to operate/ On all the sons of men & every human soul terrified/ At the turning wheels of heaven.*" [La imagen de los vórtices y su probable origen cartesiano ha sido objeto de numerosas especulaciones entre los críticos blakeanos, hasta el punto de que Christensen adujo esta figura como uno de sus argumentos acerca de que el "mecanicismo" criticado por Blake no correspondía en realidad al teísmo newtoniano, sino al cartesianismo (v. nota V.48). Más coherentemente, Ault ha arguido en *Visionary Physics: Blake's Response to Newton.* (University of Chicago Press, Chicago, 1974) que la conjunción de "vacío" y "vórtices" en la cosmología urizénica es un intento por parte de Blake de mostar las incoherencias inherentes a cualquier sistema mecanicista: "Blake une los vórtices de Descartes con el vacío de Newton a fin de mostrar cómo la incesante búsqueda por Urizen de un sólido sin fluctuación (en términos ahora de un sistema cosmológico) se complica aún más por el choque entre ambas cosmologías" (pg. 148). Esta hipótesis, aunque sugerente, no deja de resultar especulativa desde el momento en que Blake nunca mencionó a Descartes en su obra, ni en ninguno de los testimonios que conservamos sobre su vida. Tal vez no resulte por ello demasiado osado apuntar por por nuestra parte que la figura del vórtice constituye, en buena medida, una versión "móvil", impulsada por ruedas "industriales", del cono infernal descrito en la *Divina Comedia* por Dante, cuyo periplo el espíritu de Milton recorrerá en el poema homónimo en sentido inverso, desde el cielo falso y providente a la humana tierra, a fin de recobrar el genio poético y transmitírselo a Blake. [V. supra notas VII.223-25 y 254-56.]

[174] Cf., sobre las soluciones adoptadas por distintos críticos, **Erdman**, pg. 836.

[175] *Four Zoas*, Noche VIIa, 80, 1-8: **Erdman**, 355**: "***And Urizen Read in his book of brass in sounding tones/ Listen O Daughters to my voice Listen to the Words of Wisdom So shall govern over all let Moral Duty tune your tongue/ But be your hearts harder than the nether millstone/ To bring the shadow of Enitharmon beneath our wondrous tree/*

That Los may Evaporate like smoke & be no more/ Draw down Enitharmon to the Spectre of Urthona/ And let him have dominion over Los the terrible shade".

[176] *Four Zoas*, Noche VIIa, 80, 21; **Erdman**, 355: "*Reduce all to our will as spaniels are taught with art*".

[177] Makdisi**,** Saree: *Romantic Imperialism: Universal Empire and the Culture of Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998; pgs. 162-63.

[178] *Four Zoas*, Noche VIIa, 85, 5; **Erdman**, 360: "*intoxicating fumes of Mystery*" (v. nota III.146). La presencia continua de este "*humo intoxicante*" y de las "*ruedas compulsorias de las factorías*" en las profecías finales de Blake, así como el tratamiento minimizador de estos temas por la crítica trascendentalista, fueron puestos ya de manifiesto en su pionero estudio *William Blake and the Age of Revolution* (Harper and Row, Nueva York, 1965) por Jacob Bronowski: "El lector sólo tiene que pasar por sí mismo, al azar, las páginas de los últimos libros proféticos, y encontrará por todas partes la misma imaginería tiznada de hollín, el aire contaminado por la industria. Sin embargo, los hombres de letras, inmaculados gracias a esas mismas máquinas, han dejado de lado esta retórica sulfúrea en busca de aquellos nombres pulcramente ordenados en los estudios de mitología" (pg. 121).

[179] *Four Zoas*, Noche VIIb, 88, 28 y 31-33; **Erdman**, 361: "*Tharmas laughd furious among the Banners clothd in blood / (…)/ But thou O Son whom I have crowned and inthrond thee Strong/ I will preserve tho Enemies arise around thee numberless/ I will command my winds & they shall scatter them*".

[180] *Four Zoas*, Noche VIIa, 80, 43-48; **Erdman**, 356: "*Terrified Urizen heard Orc now certain that he was Luvah/ And Orc began to Organize a Serpent body/ Despising Urizens light & turning it into flaming fire/ Recieving as a poisond Cup Recieves the heavenly wine/ And turning affection into fury & thought into abstraction/ A Self consuming dark devourer rising into the heavens*".

[181] *Four Zoas*, Noche VIIb, 91, 14-15; **Erdman**, 363: "*Vala now become Urizens harlot/ And the Harlot of Los & the deluded harlot of the Kings of Earth*".

[182] *Four Zoas*, Noche VIIb, 88, 1-3 y 6-18; **Erdman**, 361: "*And in the inner part of the Temple wondrous workmanship/ They formd the Secret place reversing all the order of delight/ Of secret lust when hid in chambers dark/ (…)/…The priests/ He ordaind & Priestesses clothd in disguises beastial/ Inspiring secrecy & lamps they bore intoxicating fumes/ Roll round the Temple & they took the Sun that glowd oer Los/ And with immense machines down rolling. the terrific orb/ Compell'd. The Sun reddning like a fierce lion in his chains/ Descended to the sound of instruments that drownd the noise/ Of the hoarse wheels & the terrific howlings of wild beasts/ That dragd the wheels of the Suns chariot & they put the Sun/ Into the temple of Urizen to give light to the Abyss / To light the War by day to hide his secret beams by night/ For he divided day & night in different orderd portions/ The day for war the night for secret religion in his temple*".

[183] *Four Zoas*, Noche VIIb, 92, 18-31; **Erdman**, 364: "*Then left the Sons of Urizen the plow & harrow the loom/ The hammer & the Chisel & the rule & compasses/ They forgd the sword the chariot of war the battle ax/ The trumpet fitted to the battle & the flute of summer/ And all the arts of life they changd into the arts of death (…)/ And in their stead intricate wheels invented Wheel without wheel/ To perplex youth in their outgoings & to bind to labours/ Of day & night the myriads of Eternity. that they might file/ And polish brass & iron hour after hour laborious workmanship/ Kept ignorant of the use that they might spend the days of wisdom/ In sorrowful drudgery to obtain a scanty pittance of bread/ In ignorance to view a small portion & think that All/ And call it Demonstration blind to all the simple rules of*

life." [Sobre el carácter estrictamente literal de esta descripción de los "trabajos forzados" en las *mills*, v. supra nota VII.300].

[184] *Four Zoas*, Noche VIIa, 98, 52-3; **Erdman**, 371: "*chose to meet Eternal death than to destroy/ The offspring of their Care*".

[185] *Four Zoas*, Noche VIIa, 98, 64-66; **Erdman**, 371: "*Startled was Los he found his Enemy Urizen now/ In his hands. he wonderd that he felt love & not hate/ His whole soul loved him he beheld him an infant*".

[186]*Four Zoas*, Noche VIIa, 98, 2-3; **Erdman**, 370: "*Los sat in Golgonooza in the Gate of Luban where/ He had erected many porches where branchd the Mysterious Tree*".

[187] *Four Zoas*, Noche VIII, 114, 1-2; **Erdman**, 385: "*The Lamb of God has rent the Veil of Mystery soon to return/ In Clouds & Fires around the rock & the Mysterious tree*".

[188] *Four Zoas*, Noche VIII, 115, 13-24; **Erdman**, 386: "*She gatherd it together to consume her Harlot Robes/ In bitterest Contrition sometimes Self condemning repentant/ And Sometimes kissing her Robes & jewels & weeping over them/ Sometimes returning to the Synagogue of Satan in Pride/ And Sometimes weeping before Orc in humility & trembling/The Synagogue of Satan therefore uniting against Mystery/ Satan divided against Satan resolvd in open Sanhedrim/ To burn Mystery with fire & form another from her ashes/ For God put it into their heart to fulfill all his will/ The Ashes of Mystery began to animate they calld it Deism/ And Natural Religion as of old so now anew began/ Babylon again in Infancy Calld Natural Religion*".

[189] Frosch, T. R.: *The Awakening of Albion*, Cornell University Press, Ithaca, 1974; pg. 141.

[190] **Erdman**, 964.

[191] Frye, 1969; pg. 303.

[192] Lincoln, Andrew: "*From America to the Four Zoas*", incluido (pgs. 210-230) en **CC**; pgs. 227-228.

[193] *Four Zoas*, Noche IX, 118, 8-9; **Erdman**, 387: "*folding Serpent/ Of Orc began to Consume in fierce raving fire his fierce flames*".

[194] *Four Zoas*, Noche IX, 119, 27; **Erdman**, 388: "*Urizen gave the horses of Light into the hands of Luvah*".

[195] *Four Zoas*, Noche IX, 117, 7-23 y 121, 23-27; **Erdman**, 386-7 y 390: " *(…) his right hand branching out in fibrous Strength/ Siezd the Sun. His left hand like dark roots coverd the Moon/ And tore them down cracking the heavens across from immense to immense/ The heavens are shaken & the Earth removed from its place/ The foundations of the Eternal hills discovered/ The thrones of Kings are shaken they have lost their robes & crowns/ The poor smite their opressors they awake up to the harvest/ The naked warriors rush together down to the sea shore/Trembling before the multitudes of slaves now set at liberty/ They are become like wintry flocks like forests stripd of leaves/ The opressed pursue like the wind there is no room for escape (…)/ Let Orc consume let Tharmas rage let dark Urthona give/ All strength to Los & Enitharmon & let Los self-cursd/ Rend down this fabric as a wall ruind & family extinct/ Rage Orc Rage Tharmas Urizen no longer curbs your rage/ So Urizen spoke he shook his snows from off his Shoulders & arose.*"

[196] *Four Zoas*, Noche IX, 122, 4-6; **Erdman**, 391: "*the time is coming when all these delights/ Shall be renewd & all these Elements that now consume/ Shall reflourish.*"

[197] *Four Zoas*, Noche IX, 123, 5-10; **Erdman**, 392: "*They shew their wounds they accuse they sieze the opressor howlings began/ On the golden palace Songs & joy on the desart the Cold babe/ Stands in the furious air he cries the children of six thousand years/ Who died in infancy rage furious a mighty multitude rage furious/ Naked & pale standing on the expecting air to be deliverd/ Rend limb from limb the Warrior & the tyrant reuniting in pain*".

[198] Spector, *"Wonders Divine": The Development of Blake's Kabbalistic Myth*, 2002; pg. 128. Como cabe suponer, Spector, siguiendo la pauta marcada por otros autores de las diversas corrientes trascendentalistas, se limita a ignorar los pasajes mencionados en las notas precedentes, al igual que las alusiones a la Revolución Industrial en la Noche VII.

[199] *Four Zoas*, Noche IX, 134, 30-34; **Erdman**, 403: "*Then All the Slaves from every Earth in the wide Universe/ Sing a New Song (…)/ Composed by an African Black from the little Earth of Sotha*".

[200] McPhee, Peter: *La Revolución Francesa, 1789-1999.*, Crítica, Barcelona, 2002; pg. 174.

[201] *Four Zoas*, Noche IX, 135, 4; **Erdman**, 403: "*The song arose to the Golden feast the Eternal Man rejoicd*".

[202] *Four Zoas*, Noche IX, 139, 1-10; **Erdman**, 407: "*The Sun arises from his dewy bed & the fresh airs/ Play in his smiling beams giving the seeds of life to grow/ And the fresh Earth beams forth ten thousand thousand springs of life/ Urthona is arisen in his strength no longer now/ Divided from Enitharmon no longer the Spectre Los/ Where is the Spectre of Prophecy where the delusive Phantom/ Departed & Urthona rises from the ruinous walls/ In all his ancient strength to form the golden armour of science/ For intellectual War The war of swords departed now/ The dark Religions are departed & sweet Science reigns*".

[203] *Four Zoas*, 9, 126, 9-17; **Erdman**, 395: "*Cooperating in the bliss of Man obeying his Will/ Servants to the infinite & Eternal of the Human form.*"

[204] H. Crabb Robinson, citado en Bentley, 2001; pg. 414.

[205] "*Auguries of Innocence*", 23-24 y 115-116, *Pickering Manuscript*; **Erdman**, 490 y 492: "*The Lamb misusd breeds Public strife/ And yet forgives the Butchers Knife/ (…)/ The Harlots cry from Street to Street/ Shall weave Old Englands winding Sheet*".

[206] "*Auguries of Innocence*", 59-60 y 66-68, *Pickering Manuscript*; **Erdman**, 491: "*Joy & Woe are woven fine/ A Clothing for the soul divine/ (…)/ Every Farmer Understands/ Every Tear from Every Eye/ Becomes a Babe in Eternity*".

[207] *Four Zoas*, Noche IX, 138, 38; **Erdman**, 406: "*They raise their faces from the Earth conversing with the Man*".

[208] *Four Zoas*, Noche IX, 138, 25; **Erdman**, 406: "*The Expanding Eyes of Man behold the depths of wondrous worlds*".

[209] *Jerusalem*, 49, 21-26; **Erdman**, 198: "*The Visions of Eternity, by reason of narrowed perceptions,/ Are become weak Visions of Time & Space, fix'd into furrows of death;/ Till deep dissimulation is the only defence an honest man has left/ O Polypus of Death O Spectre over Europe and Asia/ Withering the Human Form by Laws of Sacrifice for Sin/ By Laws of Chastity & Abhorrence*".

[210] Wittreich, Joseph Anthony, Jr.: *Angel of Apocalypse. Blake's Idea of Milton.*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1977; pg. 43.

[211] Íbid.; pg. 43.

[212] Íbid.; pg. 40.

[213] Milton, John: *Complete English Poems, Of Education, Areopagitica.*, ed. Gordon Campbell, Everyman, Londres, 1993, pg. 4; *On the Morning of Christ´s Nativity*, I, 4: "Our great redemption from above did bring".

[214] Íbid, pg. 503; *Paradise Regained*, IV, 596 y 603: "True image of the Father (…) thy Father's throne".

[215] Crabb Robinson, *Reminiscences*, recogido en **BR**, pg. 543: "*I have seen him as a man and as an old man with a long flowing beard*".

[216] Dante Alighieri: *Comedia*, traducción, introducción y notas de Ángel Crespo, Círculo de Lectores, Barcelona, 1977; nota 137 del traductor, pg. 77.

[217] *A Translation of the Infern of Dante Alighieri in English Verse with Historical Notes and a Life of Dante, by Henry Boyd, A.M.*, P. Byrne, Dublín, 1785; "*Preliminary Note*", pgs. 42-43: "But whereever the abhorrence of vice, the natural love of virtue and justice, and the notion of a moral Governor of the Universe prevails; whereever the notion of Providence is found (…) there the poem of the inferno can never fail to interest". [Respecto a 1800 como fecha probable de las anotaciones de Blake, cf. **BB**, pg. 686.]

[218] Íbid., "*Preliminary Note*", pg. 45; *Ann. Boyd*, **Erdman**, 634: "*the grandest Poetry is Immoral the Grandest characters Wicked. Very Satan. Capanius Othello a murderer. Prometheus. Jupiter. Jehovah, Jesus a wine bibber. Cunning & Morality are not Poetry but Philosophy the Poet is Independent & Wicked the Philosopher is Dependent & Good*".

[219] Íbid., "*Preliminary Note*", pg. 74; **Erdman**, 634: "*Every Sentiment & Opinion as well as Every Principle in Dante is in these Preliminary Essays Controverted & proved Foolish by his Translator*".

[220] Íbid., "*Historical Notes on Dante*", pg. 118; **Erdman**, 634: "*Dante gives too much Caesar he is not a Republican Dante was an Emperors <a Caesars> Man*".

[221] Cf. Bentley, 2001, pg. 416.

[222] *Marriage*, 6; **Erdman**, 35: "*Note. The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devils party without knowing it*".

[223] Petrocchi, Giorgio: *Dante. Vida y obra.*, Crítica, Barcelona, 1990; pg. 133.

[224] Dante Alighieri: *Comedia*, Barcelona, 1977; Canto XXXIII, 48 y 82, pgs. 600 y 601.

[225] Íbid.; pg. 601, nota 87 del traductor.

[226] A este respecto, se ha sostenido por diversos autores que Milton introduce solapadamente en *Paradise Lost* el rechazo de la predestinación calvinista que mantendría en sus últimos tratados políticos y religiosos, en particular *De Doctrina Christiana*. Lo cierto es, no obstante, que esta obra no se publicó hasta 1825, y que en *Paradise Lost* aparecen rasgos inequívocamente asociados a las tesis predestinacianistas. (V. supra nota VII.261.)

[227] *Jerusalem* 73, 42; **Erdman**, 229: "[*Pythagoras Socrates Euripedes Virgil Dante Milton*]".

[228] *Jerusalem* 38, 4; **Erdman**, 184: "*Victims to one another & dreadfully plotting against each other*".

[229] Essick, Robert N.: "*Jerusalem and Blake's final works*", incluido (pgs. 251-271) en **CC**; pg. 251.

[230] Dortort, 1998; pg. 39.

[231] Essick, Robert N.: "*Jerusalem and Blake's final works*", incluido (pgs. 251-271) en **CC**; pg. 252.

[232] Cf. **B.I.B.**, Vol. 5, pgs. 37-41.

[233] *Milton*, Prefacio; **Erdman**, 95: "*Rouze up O Young Men of the New Age! set your foreheads against the ignorant Hirelings! For we have Hirelings in the Camp, the Court, & the University: who would if they could, for ever depress Mental & prolong Corporeal War (...) there is a Class of Men whose whole delight is in Destroying*".

[234] La mayor parte de las referencias a esta pieza en las traducciones españolas de Blake se limitan a constatar su arraigo en la Iglesia de Inglaterra: Doce, por ejemplo, apunta que devino "un himno religioso de gran popularidad en las parroquias anglicanas inglesas" (*Los bosques de la noche*, 2001, pg. 252), y Bel Atreides indica que "se ha convertido en Inglaterra en una canción patriótica de uso ceremonial" (*Milton*, 2002, pg. 264). Conviene aclarar que "*Jerusalem*" constituyó el himno oficioso de la National Union of Women´s Suffrages Societies (cf. **BB**, entrada 2429, pg. 888), y que tras su adopción por el movimiento sufragista se convirtió asimismo en pieza coral imprescindible en los congresos de las Trade Unions y de un Labour Party bastante más crítico y radical que el actual. A título personal, puedo señalar que una de mis primeros contactos con la obra y figura de Blake fue precisamente la audición de este himno en el demoledor final de la película *La soledad del corredor de fondo* (*The loneliness of the long distance runner*), obra maestra del *free cinema* británico inspirada en la novela homónima de Allan Sillitoe, donde la admonición a desterrar las "*sombrías factorías satánicas*", clave de su popularidad entre la clase trabajadora, resplandece en todo su vigor subversivo.

[235] Fox, Susan: *Poetic Form in Blake's Milton*, Princeton University Press, Princeton, 1976; pg. 26.

[236] *Milton*, Prefacio; **Erdman**, 96: "*Would to God that all the Lords people were Prophets. Numbers. XI. ch 29 v.*" [*KJV*, *Old Testament*, pg. 176: "Would God that all the LORD'S people were prophets"; *Biblia*, pg. 132: "¡Ojalá que todo el pueblo de Yahvé fuera profeta!". V. supra nota VII. 400.]

[237] *Milton*, 28, 63-4; **Erdman**, 127: "*less than a pulsation of the artery/ Is equal in its period & value to Six Thousand Years.*"

[238] Baulch, David M.: "*The Sublime of the Bible.*", *Romanticism On the Net* 3, agosto 1996; http://users.ox.ac.uk/~scat0385/sublime.html.[fecha de acceso 3 julio 2004.]

[239] *Milton*, 15, 49; **Erdman**, 110: "*And on my left foot falling on the tarsus, enterd there*".

[240] *Milton*, 21, 4 y 12-14; **Erdman**, 115: "*But Milton entering my Foot/(…)/ And all this Vegetable World appeard on my left Foot,/ As a bright sandal formd immortal of precious stones & gold:/ I stooped down & bound it on to walk forward thro' Eternity.*"

[241] *Milton*, 22, 4-5; **Erdman**, 116: "*(...) what time I bound my sandals/ On; to walk forward thro' Eternity, Los descended to me*".

[242] *Milton*, 22, 7-20 y 26; **Erdman**, 117: " *(...) I turned round in terror, and behold./ Los stood in that fierce glowing fire; & he also stoop'd down/ And bound my sandals on in Udan-Adan; trembling I stood/ Exceedingly with fear & terror, standing in the Vale/ Of Lambeth: but he kissed me and wishd me health./ And I became One Man with him arising in my strength:/ Twas too late now to recede. Los had enterd into my soul:/ His terrors now posses'd me whole! I arose in fury & strength./ I am that Shadowy Prophet who Six Thousand Years ago/ Fell from my station in the Eternal bosom. Six Thousand Years/ Are finishd. I return! both Time & Space obey my will./ I in Six Thousand Years walk up and down: for not one Moment / Of Time is lost, nor one Event of Space unpermanent But all remain:/ (…)/So spoke Los as we went along to his supreme abode.*"

[243] *Milton*, 36, 21-25; **Erdman**, 137: "*For when Los joind with me he took me in his firy whirlwind/ My Vegetated portion was hurried from Lambeths shades/ He set me down in Felphams Vale & prepard a beautiful/ Cottage for me that in three years I might write all these Visions/To display Natures cruel holiness: the deceits of Natural Religion*".

[244] *Urizen*, 4, 6-7; **Erdman**, 71: "*From the depths of dark solitude. From/ The eternal abode in my holiness*".

[245] *Milton*, 32, 18; **Erdman**, 132; "*Retaining only Satans Mathematic Holiness, Length: Bredth & Highth*".

[246] *Milton*, 12, 46; **Erdman**, 106: "*Cloth'd in the Serpents folds, in selfish holiness demanding purity*".

[247] *Milton*, 13, 24-25; **Erdman**, 107: "*And Jehovah was leprous; loud he call'd, stretching his hand to Eternity/* For *then the Body of Death was perfected in hypocritic holiness*".

[248] *Jerusalem*, 49.63-64; **Erdman**, 199: "*Food of despair: they drink the condemnd Soul & rejoice/ In cruel holiness, in their Heavens of Chastity*".

[249] *Jerusalem*, 10, 15-16; **Erdman**, 153: "*This is the Spectre of Man: the Holy Reasoning Power/ And in its Holiness is closed the Abomination of Desolation*".

[250] *Jerusalem*, 49, 26-28; **Erdman**, 198: "*By Laws of Chastity & Abhorrence I am witherd up./ Striving to Create a Heaven in which all shall be pure & holy/ In their Own Selfhoods, in Natural Selfish Chastity*".

[251] *Jerusalem*, 7, 65; **Erdman**, 150: "*O holy Generation! [*Image*] of regeneration!*".

[252] *Milton*, 31, 28-37 y 46-49; **Erdman**, 130-31: "*Thou hearest the Nightingale begin the Song of Spring;/ The Lark sitting upon his earthy bed: just as the morn/ Appears; listens silent; then springing from the waving Corn-field! Loud/ He leads the Choir of Day! trill, trill, trill, trill,/ Mounting upon the wings of light into the Great Expanse:/ Reecchoing against the lovely blue & shining heavenly Shell:/ His little throat labours with inspiration; every feather/ On throat & breast & wings vibrates with the effluence Divine/ All Nature listens silent to him & the awful Sun/ Stands still upon the Mountain looking on this little Bird (…)/ Thou percievest the Flowers put forth their precious Odours!/ And none can tell how from so small a center comes such sweets/ Forgetting that within that Center Eternity expands/ Its ever during doors*".

[253] *Milton*, 35, 54, y 42, 29-30; **Erdman**, 136 y 143: "*The Wild Thyme is Los's Messenger to Eden (…)/ Immediately the Lark mounted with a loud trill from Felphams Vale/ And the Wild Thyme from Wimbletons green & impurpled Hills*".

[254] *Milton*, 17, 21-27: **Erdman**, 110-11: "*The Mundane Shell, is a vast Concave Earth: an immense/ Hardend shadow of all things upon our Vegetated Earth/ Enlarg'd into dimension & deform'd into indefinite space,/ In Twenty-seven Heavens and all their Hells; with Chaos/ And Ancient Night; & Purgatory. It is a cavernous Earth/ Of labyrinthine intricacy, twenty-seven folds of opakeness/ And finishes where the lark mounts*".

[255] *Milton*, 15, 21-35; **Erdman**, 109: "*The nature of infinity is this: That every thing has its/ Own Vortex; and when once a traveller thro Eternity./ Has passd that Vortex, he percieves it roll backward behind/ His path, into a globe itself infolding; like a sun:/ Or like a moon, or like a universe of starry majesty,/ While he keeps onwards in his wondrous journey on the earth/ Or like a human form, a friend with whom he livd benevolent./ As the eye of man views both the east & west encompassing/ Its vortex; and the north & south, with all their starry host;/ Also the rising sun & setting moon he views surrounding/ His corn-fields and his valleys of five hundred acres square./ Thus is the earth one infinite plane, and not as apparent/ To the weak traveller confin'd beneath the moony shade./Thus is the heaven a vortex passd already, and the earth/ A vortex not yet pass'd by the traveller thro' Eternity.*"

[256] Ault, por ejemplo, afirma que "este pasaje revela que el conglomerado cosmológico formado por la convergencia del vacío, los vórtices y la atracción newtoniana se debe tabn sólo a transformaciones de la percepción", y aduce como posible fuente de inspiración de Blake el tratado de Robert Smith *Compleat System of Opticks* (1738), cuyo autor sugería que, desde un punto de vista óptico, "la aparente concavidad del cielo y la disposición circular del contorno del hortizonte continuarían apareciendo como tales aun si el mundo fuera, en realidad, un plano infinito" (Ault, 1974, pgs. 158-9). Essick y Viscomi recogen las tesis de Ault, Nurmi y otros autores en su edición de *Milton* para el Blake Trust, señalando que el pasaje constituye "un complejo análisis de las geometrías cartesiana y newtoniana del espacio tridimensional, mostrando ambas como producto de una perspectiva ideológica susceptible de transformación" (**B.I.B.**, Vol 5, nota a vv. 21-35, pg. 142).

[257] *Milton*, 20, 31-32; **Erdman**, 114: "*Hence thou art cloth'd with human beauty O thou mortal man./ Seek not thy heavenly father then beyond the skies*".

[258] *Milton*, 35, 42-45; **Erdman**, 136: "*There is a Moment in each Day that Satan cannot find/ Nor can his Watch Fiends find it, but the Industrious find/ This Moment & it multiply. & when it once is found/ It renovates every Moment of the Day if rightly placed*".

[259] Citado en "*William Empson on Milton and God*", incluido (pgs. 49-52) en Bloom, Harold (ed.): ***John Milton's Paradise Lost***, Chelsea House Publishers, Broomall, 2000; pg. 50.

[260] Hill, Christopher: ***Milton and the English Revolution***, Viking Press, Nueva York; pg. 367.

[261] Milton, John: ***El Paraíso perdido***, edición de Esteban Pujals, Cátedra, 1998, pg. 155; ***PL***, III, 173-184, pg. 206: "Man shall not quite be lost, but sav'd who will,/Yet not of will in him, but grace in me/Freely voutsaft; once more I will renew/His lapsed powers, though forfeit and enthrall'd/By sin to foul exorbitant desires;/Upheld by me, yet once more he shall stand/ On even ground against his mortal foe,/ By me upheld, that he may know how frail/His fall'n condition is, and to me ow/All his deliv'rance, and to none but me./ Some I have chosen of peculiar grace/ Elect above the rest; so is my will".

[262] Íbid., pg. 307; ***PL***, VIII, 224-32, pg. 322: "Then staid the fervid Wheeles, and in his hand/ He took the golden Compasses,prepar'd/ In Gods Eternal store, to circumscribe/ This Universe, and all created things:/ One foot he center'd, and the other turn'd/ Round through the vast profunditie obscure,/ And said, thus farr extend, thus farr thy bounds,/ This be thy just Circumference, O World./ Thus God the Heav'n created, thus the Earth".

[263] Íbid., pg. 347; ***PL***, VIII, 586-593, pg. 331: "What higher in her society thou find'st/ Attractive, human, rational, love still;/ In loving thou dost well; in passion not,/ Wherein true Love consists not. Love refines/ The thoughts, and heart enlarges—hath his seat/ In Reason, and is judicious, is the scale/ By which to Heavenly Love thou may'st ascend/ Not sunk in carnal pleasure".

[264] Íbid., pg. 395; ***PL***, IX, 1122-1131, pg. 363: "high winds worse within/ Began to rise, high passions—anger, hate,/ Mistrust, suspicion, discord—and shook sore/ Their inward state of mind, calm region once/ And full of peace, now tost and turbulent:/ For Understanding ruled not, and the Will/ Heard not her lore, both in subjection now/ To sensual Appetite, who, from beneath/ Usurping over sovran Reason, claimed/ Superior sway."

[265] Íbid., pg. 390; ***PL***, IX, 1008-10, pg. 360: "As with new wine intoxicated both,/ They swim in mirth, and fancy that they feel/ Divinity within them breeding wings."

[266] ***Milton***, 22, 37-41; **Erdman**, 117: "*And all the Daughters of Los prophetic wail: yet in deceit,/ They weave a new Religion from new Jealousy of Theotormon!/ Miltons Religion is the cause: there is no end to destruction!/ Seeing the Churches at their Period in terror & despair:/ Rahab created Voltaire; Tirzah created Rousseau*".

[267] ***Marriage***, 5; **Erdman**, 34; v. nota VI.85.

[268] ***Milton***, 2, 1-19; **Erdman**, 96: "*Daughters of Beulah! Muses who inspire the Poets Song/ Record the journey of immortal Milton thro' your Realms/ Of terror & mild moony lustre, in soft sexual delusions/ (...)/ Come into my hand/ By your mild power; descending down the Nerves of my right arm/ From out the Portals of my Brain, where by your ministry/ The Eternal Great Humanity Divine. planted his Paradise (...)/ Tell also of the False Tongue! Vegetated/ Beneath your land of shadows: of its sacrifices. And/ Its offerings; even till Jesus, the image of the Invisible God/ Became its prey; a curse, an offering, and an atonement,/ For Death Eternal in the heavens of Albion, & before the Gates/ Of Jerusalem his Emanation, in the heavens beneath Beulah/ Say first! what mov'd Milton, who walkd about in Eternity/ One hundred years, pondring the intricate mazes of Providence/ Unhappy tho in heav'n, he obey'd, he murmur'd not. he was silent/ Viewing his Sixfold Emanation scatter'd thro' the deep/ In torment! To go into the deep her to redeem & himself perish?*"

[269] ***Milton***, 14, 13-14; **Erdman**, 108: "*He took off the robe of the promise, & ungirded himself from the oath of God/ And Milton said, I go to Eternal Death!*"

[270] ***Milton***, 2, 25; **Erdman**, 96: "*Mark well my words! they are of your eternal salvation*". Un ejemplo característico de las malinterpretaciones poovocadas por considerar que Blake comparte las afirmaciones de todos aquellos personajes de su obra considerados *a priori* positivos por el crítico correspondiente, lo ofrece Mary Lynn Johnson en su interpretación de Milton en **CC** ("*Milton and its contexts*", pgs. 231-50). Preocupada por el hecho de que nuestra época tiende a considerar fanáticas o autoritarias cualesquiera "palabras de <eterna salvación> provenientes de quien se proclama a sí mismo <un hombre inspirado>", elabora una compleja exculpación del autor que incluye su empleo de la "retórica de la salvación del alma del Protestantismo evangélico de clase baja" y su deseo de "cambiar vidas, de manera que por medio de esas vidas cambiadas una nación y un mundo puedan ser redimidas" (pg. 247). Lo sorprendente es que Jonhson no se pregunte por qué Blake, que critica duramente en toda su obra, incluyendo ***Milton*** y ***Jerusalem***, la retórica dogmática trascendentalista sobre la salvación del alma, y considera que nadie puede "ser redimido" sino que ha de redimirse a sí mismo, debería identificarse con esta exclamación, la cual, como hemos apuntado, parece más bien un rasgo definitorio del bardo y sus pretensiones de omnisciencia, tentación contra la que Blake siempre luchó. Hecho corroborado, entre otras cosas, por la circunstancia, que Johnson no parece tomar en cuenta, de que esta exclamación se repite otras seis veces dentro de la Canción del Bardo (3, 5; 4, 20; 7, 16; 7, 48; 9, 7; 11, 31), pero, según apuntábamos en el texto, no es empleada en ningún otro pasaje de ***Milton*** por el autor, ni siquiera tras su "asunción" del Genio Poético en el Libro Segundo, y tampoco aparece en ***Jerusalem***.

[271] ***Milton***, 3, 3-5, y 14, 1-3; **Erdman**, 96 y 108: "*(...) Divine Vision/ And of the sports of Wisdom in the Human Imagination/ Which is the Divine Body of the Lord Jesus. blessed for ever.*" (...) "*According to the inspiration of the Poetic Genius/ Who is the eternal all-protecting Divine Humanity/ To whom be Glory & Power & Dominion Evermore Amen*".

[272] ***Milton***, 14, 9; **Erdman**, 108: "*The loud voic'd Bard terrify'd took refuge in Miltons bosom*".

[273] ***Milton***, 4, 9-10; **Erdman**, 98: " *Prince of the Starry Hosts/ And of the Wheels of Heaven, to turn the Mills day & night?*"

[274] ***Milton***, 8, 19-20: **Erdman**, 102: "*Mine is the fault! I should have remember'd that pity divides the soul/ And man, unmans*".

[275] ***Milton***, 8, 36; **Erdman**, 102: "*Flam'd above all the plowed furrows, angry red and furious*".

[276] ***Milton***, 9, 1-3; **Erdman**, 102: "*into Palamabrons tent/ Among Albions Druids & Bards, in the caves beneath Albions/ Death Couch, in the caverns of death*".

[277] ***Milton***, 11, 36 y 12, 7; **Erdman**, 105: "*My Parent power Satan*" (...) "*Delusory love to Palamabron: admiration join'd with envy*".

[278]***Milton***, 13, 8-9; **Erdman**, 106: "*We are the Spectre of Luvah the murderer./ Of Albion*".

[279] ***Milton***, 13, 3; **Erdman**, 106: "*I humbly bow in all my Sin before the Throne Divine.*"

[280] *Milton*, 9, 19; **Erdman**, 103: "*For Satan flaming with Rintrahs fury hidden*".

[281] *Milton*, 9, 46-7; **Erdman**, 103: "*And Satan not having the Science of Wrath, but only of Pity:/ Rent them asunder, and wrath was left to wrath, & pity to pity.*"

[282] *Milton*, 4, 11; **Erdman**, 98: "*Art thou not Newtons Pantocrator weaving the Woof of Locke*". [V. también notas V.83-90.]

[283] *Milton*, 9, 21-22; **Erdman**, 103: "*(…) his infernal scroll,/ Of Moral laws and cruel punishments*".

[284] Cf. Wittreich, 1977, pg. 197.

[285] *Milton*, 6, 3-4; **Erdman**, 99: "*Thro Albions four Forests which overspread all the Earth/ From London Stone*".

[286] *Milton*, 6, 8-17 y 25: **Erdman**, 99-100: "*Loud sounds the Hammer of Los, & loud his Bellows is heard/ Before London to Hampsteads breadths & Highgates heights To/ Stratford & old Bow: & across to the Gardens of Kensington On Tyburn Brook: loud groans Thames beneath the iron Forge/ Of Rintrah & Palamabron of Theotorm[on] & Bromion, to forge the instruments/ Of Harvest: the Plow & Harrow to pass over the Nations/ The Surrey hills glow like the clinkers of the furnace: Lambeths Vale/ Where Jerusalems foundations began; where they were laid in ruins/ Where they were laid in ruins from every Nation & Oak Groves rooted/ Dark gleams before the Furnace-mouth a heap of burning ashes (…)/ All things begin & end in Albions ancient Druid rocky shore*".

[287] *Milton*, 3, 37-41; **Erdman**, 97: "*Within labouring. beholding Without: from Particulars to Generals/ Subduing his Spectre, they Builded the Looms of Generation/ They Builded Great Golgonooza Times on Times Ages on Ages/ First Orc was Born then the Shadowy Female: then All Los's Family/ At last Enitharmon brought forth Satan*".

[288]*Milton*, 2, 26 y 3, 1; **Erdman**, 96: "*Three Classes are Created by the Hammer of Los, & Woven/ By Enitharmons Looms*".

[289] *Milton*, 5, 13; **Erdman**, 98: "*Hence the three Classes of Men take their fix'd destinations*".

[290] *Milton*, 5, 38, 42 y 44; **Erdman**, 99: "*Thus they sing Creating the Three Classes among Druid Rocks (…)/ Among the Daughters of Albion among the Rocks of the Druids (…)/ And Mathematic Proportion was subdued by Living Proportion.*"

[291] *Milton*, 11, 21-23; **Erdman**, 105: "*And therefore the Class of Satan shall be calld the Elect, & those/ Of Rintrah. the Reprobate, & those of Palamabron the Redeem'd/ For he is redeem'd from Satans Law, the wrath falling on Rintrah*".

[292] *Milton*, 13, 27; **Erdman**, 107: "*He died as a Reprobate. he was Punish'd as a Transgressor!*"

[293] *Milton*, 9, 12; **Erdman**, 103: "*Satan is among the Reprobate.*"

[294] *Milton*, 27, 22-23; **Erdman**, 100: "*Seeming a brother, being a tyrant, even thinking himself a brother/ While he is murdering the just*".

[295] Essick y Viscomi: Introducción a **B.I.B.,** Vol.6, pg. 15. [Una excelente síntesis de las principales posturas críticas sobre esta polémica, que se remonta a la edición de Yeats y Ellis, puede encontrarse en la Introducción de Bel Atreides a *Milton, un Poema* (DVD, Barcelona, 2002), pgs. 72-76.]

[296] *Milton*, 25, 32-6; **Erdman**, 122: "(…) *The Elect is one Class: You/ Shall bind them separate: they cannot Believe in Eternal Life/ Except by Miracle & a New Birth. The other two Classes;/ The Reprobate who never cease to Believe, and the Redeemd,/ Who live in doubts & fears perpetually tormented by the Elect*".

[297] *Milton*, 8, 25-6; **Erdman**, 102: "*And all the Elect & all the Redeem'd mourn'd one toward another/ Upon the mountains of Albion among the cliffs of the Dead.*"

[298] *Milton*, 20, 11-13; **Erdman**, 114: "*Thus Milton stood forming bright Urizen, while his Mortal part/ Sat frozen in the rock of Horeb: and his Redeemed portion,/ Thus form'd the Clay of Urizen; but within that portion/ His real Human walkd above in power and majesty*".

[299] *Milton*, 27, 8-10, 30-36 (*Four Zoas*, Noche IX, 136, 21-27), y 49-51; **Erdman**, 124-25: "*This Wine-press is call'd War on Earth, it is the Printing-Press/ Of Los; and here he lays his words in order above the mortal brain/ As cogs are formd in a wheel to turn the cogs of the adverse wheel./(…)/ But in the Wine-presses the Human grapes sing not, nor dance/ They howl & writhe in shoals of torment; in fierce flames consuming,/ In chains of iron & in dungeons circled with ceaseless fires./ In pits & dens & shades of death: in shapes of torment & woe./ The plates & screws & wracks & saws & cords & fires & cisterns/ The cruel joys of Luvahs Daughters lacerating with knives/ And whips their Victims & the deadly sport of Luvahs Sons./ (…)/ Urizens sons here labour also; & here are seen the Mills/ Of Theotormon, on the verge of the Lake of Udan-Adan:/ These are the starry voids of night & the depths & caverns of earth*".

[300] Si bien en el Capítulo II introdujimos diversos ejemplos de las condiciones laborales auténticamente esclavistas existentes en las *mills*, quizá sea conveniente recordar aquí que tales condiciones empeoraron si cabe en el marco del frenesí competitivo de las primeras décadas de 1800, según reflejan los numerosos testimonios recogidos por la comisión Sandler, cuyo trabajo daría lugar a las tímidas reformas de 1836. Entre estos estremecedores documentos, una amplia selección de los cuales puede consultarse en http://www.victorianweb.org/history/workers1.html#sadler (fecha de acceso 3 de julio de 2004), no puedo resistirme a citar tres que muestran hasta qué punto qué punto son literales las afirmaciones de Blake acerca de que en los sombríos lagares y "*factorías de Theotormon*" ("*the mills of Theotormon*") los trabajadores, ya fueren adultos o niños, se hallaban sometidos a "*trabajos forzados*", sujetos por "*cadenas de hierro*" y lacerados con "*látigos*". El primero corresponde a cierto Matthew Crabe, quien relataba lo siguiente: "¿Cuáles eran las consecuencias si se retrasaban? –Por lo general era azotado.- ¿Con severidad? -Muy severamente, en mi opinión. -¿Así que es imposible trabajar en una factoría (*mill*) sin escuchar continuos lamentos (*crying*)?. –Ni por una hora.-" . El segundo pertenece a Peter Smart, quien describe sus seis años encerrado en una factoría, tras ser vendido por su madre al propietario por 15 chelines: "¿Dice que estaban encerrados noche y día? –Sí. -¿Intentaban alguna vez escapar los niños? –Muy a menudo. -¿Eran perseguidos y traídos de vuelta? –Sí, el capataz los perseguía y los traía de vuelta.- ¿Intentó usted escapazr alguna vez? –Sí, dos veces.- ¿Y fue traído de vuelta? –Sí, y el amo me azotó con un látigo por intentar escapar". El tercero, escalofriante, es ofrecido por Elizabeth Bentley, una joven de 23 años que había comenzado a trabajar a los 6 como aprendiz en una fábrica textil de lino (*flax-mill*) de Leeds: "¿Qué horario de trabajo tenía en la factoría? –Desde las 5 de la mañana a las 9 de la noche.- (…) Supongamos que descansara un poco o llegara tarde, ¿qué les hacían? –Azotarnos.- ¿Tienen por hábito azotar a los que se retrasan? –Sí. -¿Constantemente? –Sí..- ¿Tanto a las chicas como a los chicos? –Sí.- ¿Ha sido usted

azotada? –Sí.- ¿Con severidad? –Sí.". (*Parliamentary Papers*, 1831-1832, vol. XV, pgs. 95-97, 195 y 197.) Quizá podamos entender mejor ahora por qué las profecías blakeanas están pobladas de gritos, lamentos y latigazos.

[301] *Milton*, 29, 37-8; **Erdman**, 128: "*the Divine Saviour, Formed it into a Solid by Los's Mathematic power.*"

[302] *Milton*, 29, 64; **Erdman**, 128: "*Such is the World of Los the labour of six thousand years.*"

[303] *Milton*, 30, 15-20; **Erdman**, 129: "(…) *Lo the Eternal Great Humanity/ To whom be Glory & Dominion Evermore Amen/ Walks among all his awful Family see in every face/ As the breath of the Almighty. such are the words of man to man/ In the great Wars of Eternity, in fury of Poetic Inspiration/ To build the Universe stupendous: Mental forms Creating*".

[304] *Milton*, 14, 22; **Erdman**, 108: "*I will go down to self annihilation and eternal death*".

[305]*Milton*, 38, 7-8; **Erdman**, 138: "*descending down into my Cottage/ Garden: clothed in black, severe & silent he descended.*"

[306] *Milton*, 38, 29-44; **Erdman**, 139: "*Satan! my Spectre! I know my power thee to annihilate/ And be a greater in thy place, & be thy Tabernacle/ A covering for thee to do thy will, till one greater comes/ And smites me as I smote thee & becomes my covering./ Such are the Laws of thy false Heavns! but Laws of Eternity/ Are not such: know thou: I come to Self Annihilation/ Such are the Laws of Eternity that each shall mutually/ Annihilate himself for others good, as I for thee[.]/ Thy purpose & the purpose of thy Priests & of thy Churches/ Is to impress on men the fear of death; to teach/ Trembling & fear, terror, constriction; abject selfishness/ Mine is to teach Men to despise death & to go on/ In fearless majesty annihilating Self, laughing to scorn/ Thy Laws & terrors, shaking down thy Synagogues as webs/ I come to discover before Heavn & Hell the Self righteousness/ In all its Hypocritic turpitude (…) & put off/ In Self annihilation all that is not of God alone*".

[307] *Milton*, 39, 27; **Erdman**, 140: "*The Eternal Great Humanity Divine*".

[308] *Milton*, 39, 13; **Erdman**, 140: "*Let the Four Zoa's awake from Slumbers of Six Thousand Years*".

[309] *Milton*, 29, 49; **Erdman**, 128: "*(Temperance, Prudence, Justice, Fortitude, the four pillars of tyranny)*".

[310] *Milton*, 41, 1-7; **Erdman**, 142: "*To bathe in the Waters of Life; to wash off the Not Human/ I come in Self-annihilation & the grandeur of Inspiration/ To cast off Rational Demonstration by Faith in the Saviour/ To cast off the rotten rags of Memory by Inspiration/ To cast off Bacon, Locke & Newton from Albions covering/ To take off his filthy garments, & clothe him with Imagination/ To cast aside from Poetry, all that is not Inspiration".*

[311] *Milton*, 40, 34; **Erdman**, 142: "*The Negation is the Spectre; the Reasoning Power in Man*".

[312] *Milton*, 32, 32-35; **Erdman**, 132: "*The Imagination is not a State: it is the Human Existence itself/ Affection or Love becomes a State, when divided from Imagination, & the Reason is a State/ Created to be Annihilated & a new Ratio Created*".

[313] *Milton*, 42, 11-15; **Erdman**, 143: "*One Man Jesus the Saviour (...)/ the Divine Revelation in the Litteral expression:/ A Garment of War, I heard it namd the Woof of Six Thousand Years*".

[314] Es importante destacar que la lámina 43 fue incluida en dicha ubicación por Blake en su reelaboración del ejemplar C, hacia 1818, de manera que precediera inmediatamente al pasaje acerca de la eliminación de todo "*lo que no es humano*" y el retorno de la Inspiración, reproducido aquí en la nota VII.310.

[315] *Milton*, 42, 29-35; **Erdman**, 143-44; "*Immediately the Lark mounted with a loud trill from Felphams Vale/ And the Wild Thyme from Wimbletons green & impurpled Hills/ And Los & Enitharmon rose over the Hills of Surrey/ Their clouds roll over London with a south wind, soft Oothoon/ Pants in the Vales of Lambeth weeping oer her Human Harvest/ Los listens to the Cry of the Poor Man: his Cloud/ Over London in volume terrific, low bended in anger.*"

[316] *Milton*, 42, 36-7, y 43, 1: "*Rintrah & Palamabron view the Human Harvest beneath/ Their Wine-presses & Barns stand open; the Ovens are prepar'd(...)/ To go forth to the Great Harvest & Vintage of the Nations.*"

[317] "*The Mental Traveller*", 62, *Pickering Manuscript*; **Erdman**, 485: "*For the Eye altering alters all*".

[318] *Jerusalem*, 38, 12-13; **Erdman**, 184: "*Then Los grew furious raging/: Why stand we here trembling around/ Calling on God for help; and not ourselves in whom God dwells.*"

[319] Una síntesis de estos documentos, entre ellos la anotación por Cumberland en 1807 de que Blake había grabado "60 láminas de una nueva profecía", la referencia de Crabb Robinson a que el artista había mostrado a Southey en 1811 un ejemplar de *Jerusalem*, sin duda incompleto (v. notas I.24-25), y la inclusión de *Milton* pero no *Jerusalem* en un catálogo enviado a Turner Dawson en 1818, puede encontrarse en **B.I.B**., Vol. 6, pgs. 12-13.

[320] Los ejemplares D y E presentan en su Capítulo II el orden reproducido en **Keynes**, que puede agruparse según los siguientes conjuntos de láminas: 27-28, 29-32, 33-41, 42, 43-46 y 47-50. Los ejemplares A y C presentan un orden diferente, reproducido en **Erdman** y que seguiremos como siempre aquí, cuyas láminas 27 a 50 reorganizan de la siguiente forma la estructura precedente: 27-28, 33-41, 43-46, 42, 29-32 y 47-50. Sólo el inicio y final del Capítulo (27-28 y 47-50), y la lámina 42, coinciden por tanto en ambas versiones. Blake imprimió pero no llegó a encuadernar en 1827 otro ejemplar, F, que sería ordenado por John Linnell siguiendo el patrón de A y C, en tanto que los tres ejemplares monocromos H, I, J, impresos póstumamente por Tatham a partir de las planchas originales, siguen el orden de E. [Sobre H, algunas de cuyas láminas aparecen reproducidas por primera vez en esta Tesis, ver también nota V.288.]

[321] Carta a Cumberland, 27 de abril de 1827; **Erdman** 784: "*Last Work I produced is a Poem Entitled Jerusalem the Emanation of the Giant Albion, but find that to Print it will Cost my Time the amount of Twenty Guineas One I have Finishd It contains 100 Plates but it is not likely that I shall get a Customer for it.*"

[322] El resumen que ofrecemos de estas interpretaciones coincide en algunos aspectos con la síntesis realizada por Fred Dortort en *The Dialectic of Vision: A Contrary Reading of William Blake's Jerusalem* (1998, "*Appendix A, A Critical Review*", pgs. 421-448). La visión de este autor sobre las interpretaciones recientes de *Jerusalem* puede complementarse con el breve resumen expuesto por Essick en "*Jerusalem and Blake's final works*" (incluido en **CC**, pgs. 251-271), pgs. 254-255. Un análisis detallado de las interpretaciones desarrolladas hasta principios de la década de 1980 aparece en Paley, 1983, Introducción, pgs. 12-32.

[323] Frye, 1969; pgs. 356-57.

[324] Íbid.; pg. 357.

[325] Íbid.; pg. 359.

[326] *Jerusalem*, 32, 42; **Erdman**, 179: "*Exploring the Three States of Ulro; Creation; Redemption. & Judgment*".

[327] Frye, 1969; pg. 32.

[328] Íbid.; pg. 271.

[329] Íbid.; pg. 31.

[330] Cayley, David: *Conversación con Northrop Frye*, Península, Barcelona, 1997, pg. 43. Es interesante hacer notar que la recensión dada en este texto de la frase de Blake, perteneciente a *The Everlasting Gospel*, es: "*Eres un hombre, Dios ya no es, aprende a adorar tu propia humanidad*". Traducción gramaticalmente posible de "*God is no more*" y ofrecida en algunos traducciones españolas, pero que no parece corresponder a la intención de Blake y torna de hecho virtualmente incomprensible la discusión posterior entre Cayley y Frye. Tampoco está de más señalar que ambos atribuyen alegremente dicha afirmación a Blake, obviando el hecho de que en el contexto de *The Everlasting Gospel* es el Dios de Jesús (contrapuesto al iracundo "Dedo de Dios" y el omnipotente Jehova bíblico, v. nota IV.97) quien pronuncia estas palabras. Con independencia de que entendamos el Dios blakeano como un principio inmanente al espíritu humano o como la entidad omnipotente y providencial postulada por Frye y los intérpretes trascendentalistas (que según nuestra lectura Blake considera una "creación mental" interesada), parece evidente que la "autoría" de la frase exige cuando menos ser tenida en cuenta en su lectura, aspecto obviado *sistemáticamente* por Frye en sus *sistemáticas* interpretaciones incluso cuando, como ocurre en las profecías finales, dicho perspectivismo resulta indispensable para la comprensión del poema.

[331] Un ejemplo paradigmático de ello es, sin duda, Makdisi, cuyo magnífico estudio en *William Blake and the Impossible History of the 1790s* (2003) acerca del desvelamiento blakeano de las relaciones entre la ideología burguesa liberal, la Revolución Industrial y la expansión del Imperio Universal se ve, a mi juicio, lastrado por su tendencia a convertir a Blake en un peculiar antinomiano protomarxista, cuya "ontología materialista" (pg. 168) consideraba la naturaleza humana como "un producto socio-económico" (pg. 87). Debido a ello, Makdisi es capaz de analizar con gran lucidez la vinculación entre la visión blakeana de la eternidad como un proceso en incesante recreación y sus continuas reelaboraciones de los Libros Iluminados, pero presta poca atención a los procedimientos poéticos concretos desarrollados en cada uno de ellos, así como a su paulatino desarrollo del perspectivismo y la atemporalidad narrativa. Por consiguiente, sus afirmaciones resultan a menudo en exceso genéricas, y no permiten establecer claras diferencias entre, pongamos por caso, el ciclo profético de Lambeth, *The Four Zoas* y *Jerusalem*.

[332] Dortort, 1998; pg. 13.

[333] Íbid.; pg. 19.

[334] Shaviro, Steven: "*<Striving with Systems>: Blake and the Politics of Difference*", incluido (pgs. 271-300) en Hilton, Nelson (ed.): *Essential Articles for the Study of William Blake, 1970-1984.*, Anchor Books, Hamden, 1986; pg.

271. Publicado por primera vez en 1982 (*boundry 2*, 10, pgs. 229-250), este artículo de Shaviro incluye una lúcida advertencia acerca de la necesidad de evitar "tanto la visión ortodoxa de un Blake sistematizador, sabio maestro y poeta doctrinario, como la de un Blake erigido en poeta dramático y maestro de la ironía que nunca o rara vez habla *in propria persona*" (pg. 272), lastre este último que a mi juicio no han conseguido superar Dortort, ni, a qué negarlo, el propio Shaviro, cuyos préstamos conceptuales de sus admirados Derrida y Deleuze no conducen a una visión particularmente clara del trabajo de Blake: "<The Tyger> es la producción o reproducción –incluso siendo al mismo tiempo, por el contrario, la represión, representación e interpretación- de aquella ansiedad pre-originaria que precede a la represión" (pg. 297).

335 Butler, Marilyn: "*Blake in his Time*", incluido (pgs. 15-25) en VV.AA.: ***William Blake***, Tate Gallery Publishing Limited, Londres, 2000; pg. 23.

336 Ya se entienda dicha Providencia como intervención directa del colérico Dios mosaico o del Supremo Geómetra empirio-mecanicista, o como fruto indirecto de alguna entidad inefable, cual el Uno neoplatónico, el *Ein-Sof* cabalístico o el *Abbys* de Boehme.

337 ***Jerusalem***, 13, 34-5; **Erdman**, 157: "*The Vegetative Universe, opens like a flower from the Earths center:/ In which is Eternity.*"

338 Merlín, por ejemplo, definido en cierto momento como la "*imaginación inmortal*" de Rubén sojuzgada por "*el Espectro Razonador*", aparece asimismo asociado en diferentes contextos a los tres "*estados de Ulro*", a la autocompasión o al colérico Rintrah. V. ***Jerusalem***, 32, 23-24 y 41-42, **Erdman**, 178-9: "*Hand stood between Reuben & Merlin, as the Reasoning Spectre/ Stands between the Vegetative Man & his Immortal Imagination (…) Reuben is Merlin;/ Exploring the Three States of Ulro; Creation; Redemption. & Judgment*"; ***Jerusalem***, 81, 2-3, **Erdman**, 238: "*I have refused to give love to Merlin the piteous;/ He brings to me the Images of his Love & I reject in chastity*"; ***Jerusalem***, 93, 13, **Erdman**, 253: "*Merlin was like thee Rintrah among the Giants of Albion*".

339 ***Jerusalem***, 92, 1-2; **Erdman**, 252: "*The Briton Saxon Roman Norman amalgamating/ In my Furnaces into One Nation the English*".

340 Essick, Robert: "***Jerusalem*** *and Blake's final works*", incluido (pgs. 251-271) en **CC**; pgs. 254-55. El texto citado corresponde a ***Jerusalem*** 98, 18-19; **Erdman** 257: "*the excrementitious/ Husk & Covering*".

341 ***Jerusalem***, 3, "*To the Public*"; **Erdman**, 145: "*I also hope the Reader will be with me, wholly One in Jesus our Lord, who is the God [of Fire] and Lord [of Love] to whom the Ancients look'd and saw his day afar off, with trembling & amazement. The Spirit of Jesus is continual forgiveness of Sin (…) I am perhaps the most sinful of men! I pretend not to holiness! yet I pretend to love, to see, to converse with daily, as man with man, & the more to have an interest in the Friend of Sinners.*"

342 ***Jerusalem***, 3, "*To the Public*"; **Erdman**, 145: "*When this Verse was first dictated to me I consider'd a Monotonous Cadence like that used by Milton & Shakspeare & all writers of English Blank Verse, derived from the modern bondage of Rhyming; to be a necessary and indispensible part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself. I therefore have produced a variety in every line, both of cadences & number of syllables. Every word and every letter is studied and put into its fit place: the terrific numbers are reserved for the terrific parts--the mild & gentle, for the mild & gentle parts, and the prosaic, for inferior parts: all are necessary to each other. Poetry Fetter'd, Fetters the Human Race! Nations are*

Destroy'd, or Flourish, in proportion as Their Poetry Painting and Music, are Destroy'd or Flourish! The Primeval State of Man, was Wisdom, Art, and Science."

[343] *Jerusalem*, 4, 1-2; **Erdman**, 146: "*Of the Sleep of Ulro! and of the passage through/ Eternal Death! and of the awaking to Eternal Life.*"

[344] *Jerusalem*, 4, 5; **Erdman**, 146: "*the Saviour/ dictating the words of this mild song.*"

[345] *Jerusalem*, 4, 6-8 y 18-20; **Erdman**, 146: "*Awake! awake O sleeper of the land of shadows, wake! expand! /I am in you and you in me, mutual in love divine:/ Fibres of love from man to man thro Albions pleasant land./(…) I am not a God afar off, I am a brother and friend;/ Within your bosoms I reside, and you reside in me: / Lo! we are One*".

[346] *Jerusalem*, 4, 31-32, y 5, 1-4; **Erdman**, 147: "*here will I build my Laws of Moral Virtue!/ Humanity shall be no more: but war & princedom & victory!/ (…) The banks of the Thames are clouded! the ancient porches of Albion are/ Darken'd! they are drawn thro' unbounded space, scatter'd upon/ The Void in incoherent despair! Cambridge & Oxford & London, / Are driven among the starry Wheels*".

[347] *Jerusalem*, 5, 57-9; **Erdman**, 148: "*A dark and unknown night, indefinite, unmeasurable, without end./ Abstract Philosophy warring in enmity against Imagination/ (Which is the Divine Body of the Lord Jesus. blessed for ever).*"

[348] *Jerusalem*, 5, 18-21 **Erdman**, 147: "*I rest not from my great task!/ To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes/ Of Man inwards into the Worlds of Thought: into Eternity/ Ever expanding in the Bosom of God. the Human Imagination*".

[349] *Jerusalem*, 34, 40-43; **Erdman**, 180: "*I heard in Lambeths shades:/ In Felpham I heard and saw the Visions of Albion/ I write in South Molton Street what I both see and hear/ In regions of Humanity, in Londons opening streets.*"

[350] *Jerusalem*, 29, 36-40; **Erdman**, 175: "*I was a City & a Temple built by Albions Children./ I was a Garden planted with beauty I allured on hill & valley/ The River of Life to flow against my walls & among my trees/ Vala was Albions Bride & Wife in great Eternity/ The loveliest of the daughters of Eternity when in day-break*".

[351] *Jerusalem*, 39, 38-42; **Erdman**, 187: "*Man is adjoind to Man by his Emanative portion:/ Who is Jerusalem in every individual Man: and her/ Shadow is Vala, builded by the Reasoning power in Man/ O search & see: turn your eyes inward: open O thou World/ Of Love & Harmony in Man: expand thy ever lovely Gates.*"

[352] *Jerusalem*, 34, 14-15; **Erdman**, 180: "*Our wars are wars of life, & wounds of love,/ With intellectual spears, & long winged arrows of thought*".

[353] *Jerusalem*, 47, 2-12: **Erdman**, 196: "*From Camberwell to Highgate where the mighty Thames shudders along, / Where Los's Furnaces stand, where Jerusalem & Vala howl: / Luvah tore forth from Albions Loins, in fibrous veins, in rivers / Of blood over Europe: a Vegetating Root in grinding pain./ Animating the Dragon Temples(…)/ Loud the cries of War on the Rhine & Danube, with Albions Sons,/ Away from Beulahs hills & vales break forth the Souls of the Dead,/ With cymbal, trumpet, clarion; & the scythed chariots of Britain.*"

[354] *Jerusalem*, 32, 31; **Erdman**, 178: "*And the Four Zoa's who are the Four Eternal Senses of Man*".

[355] *Jerusalem*, 15, 12-14; **Erdman**, 159: "*For Bacon & Newton sheathd in dismal steel, their terrors hang/ Like iron scourges over Albion, Reasonings like vast Serpents/ Infold around my limbs, bruising my minute articulations*".

[356] *Jerusalem*, 5, 46, 49 y 60-61; Erdman, 148: "*The Starry Wheels revolv'd heavily over the Furnaces;/ (…)/ Howling in pain/ (…)/ Jerusalem wanders with Vala upon the mountains,/ Attracted by the revolutions of those Wheels*".

[357] *Jerusalem*, 7, 30-31; **Erdman**, 150: "*Luvah was cast into the Furnaces of affliction and sealed,/ And Vala fed in cruel delight, the Furnaces with fire*".

[358] *Jerusalem*, 5, 66; **Erdman**, 148: "*Los heard her lamentations in the deeps afar! his tears fall*".

[359] *Jerusalem*, 9, 9-11 y 14-19; **Erdman**, 152: "*I saw disease forming a Body of Death around the Lamb/ Of God, to destroy Jerusalem, & to devour the body of Albion/ By war and stratagem to win the labour of the husbandman/(…) / Every Emanative joy forbidden as a Crime:/ And the Emanations buried alive in the earth with pomp of religion:/ Inspiration deny'd; Genius forbidden by laws of punishment: /I saw terrified; I took the sighs & tears, & bitter groans:/ I lifted them into my Furnaces; to form the spiritual sword./ That lays open the hidden heart*".

[360] *Jerusalem*, 8, 15-19; **Erdman**, 151: "*I will compell thee to assist me in my terrible labours. To beat/ These hypocritic Selfhoods on the Anvils of bitter Death/ I am inspired: I act not for myself: for Albions sake/ I now am what I am: a horror and an astonishment/ Shuddring the heavens*".

[361] Cabe hacer notar que en su Prefacio s/p de 1969 a la reedición de *Fearful Symmetry*, Frye señalaba que esta "afirmación de Los en *Jerusalem*" había sido "citada fuera de contexto por muchos críticos, incluso en ocasiones yo mismo", y que "deberíamos tomarla en su contexto, no identificando a Blake con su autor, sino contemplándola como la definición de una actividad necesaria del proceso poético". No parece, en cualquier caso, que Frye estuviera muy convencido de sus palabras, pues en su conversación con Cayle de 1992 insistía en que "el propio Blake dijo que tenía que crear un sistema o verse esclavizado por el de otro hombre" (Cayle, 1997, pg. 56). La influencia de esta concepción puede apreciarse, por ejemplo, en la página *web* de la gran exposición de la obra de Blake exhibida en 2000 en la Tate Gallery, cuya presentación afirma: "In *Jerusalem,* his greatest prophetic book, Blake famously wrote: 'I must create a system, or be enslav'd by another man's. I will not reason & compare: my business is to create'" (http:/www.tate.org.uk/britain/exhibitions/blakeinteractive/imagin/cast_intro.html; fecha de acceso, 3 de julio de 2004).
Entre las innumerables paráfrasis de esta tesis en las ediciones españolas de Blake cabe citar la de Jordi Doce en su Introducción a la antología *Los bosques de la noche* (Pre-Textos, 2001), donde afirma que "el joven Blake había declarado que <debo crear mi sistema o ser esclavizado por el de otro>" (pg. 33) –recordemos que al iniciar la composición de *Jerusalem* Blake frisaba los cincuenta años-. Mucho más pertinente resulta la recensión de Bel Atreides en su edición de *Milton* (DVD, 2002), donde, al hilo de la vaga defensa de la voluntad sistematizadora de Blake efectuada por Foster Damon, señala que "un *sistema* que *sistemáticamente* trata de arrojar confusión sobre aquello que debiera aclarar sólo es *sistemático* en lo único que un verdadero *sistema* jamás debería serlo", y establece una certera distinción entre el "sistema" de Blake, "concepto que en realidad sólo puede aplicarse metafóricamente", y "la sistematización que todo intérprete de Blake se ve obligado a hacer de su pensamiento" (pg. 28, nota 23).

[362] *Jerusalem*, 10, 17-21; **Erdman**, 153: "*Therefore Los stands in London building Golgonooza/ Compelling his Spectre to labours mighty; trembling in fear/ The Spectre weeps, but Los unmovd by tears or threats remains/ I must Create a System, or be enslav'd by another Mans/ I will not Reason & Compare: my business is to Create*".

[363] *Public Address;* **Erdman**, 579: "*& no Grand Work can have them they Produce System & Monotony*".

[364] *Jerusalem*, 11, 5; **Erdman**, 154: "*Striving with Systems to deliver Individuals from those Systems*".

[365] *Jerusalem,* 12, 12, **Erdman**, 155: "*Fixing their Systems, permanent: by mathematic power*"; 35, 10, **Erdman**, 181: "*And here begins the System of Moral Virtue, named Rahab.*"; 43, 9-10, **Erdman**, 191: "*The Reactor hath hid himself thro envy. I behold him./ But you cannot behold him till he be reveald in his System*".

[366] *Jerusalem*, 10, 22-30; **Erdman**, 153: "*So Los, in fury & strength: in indignation & burning wrath / Shuddring the Spectre howls. his howlings terrify the night/ He stamps around the Anvil, beating blows of stern despair/ He curses Heaven & Earth, Day & Night & Sun & Moon/ He curses Forest Spring & River, Desart & sandy Waste/ Cities & Nations, Families & Peoples, Tongues & Laws/ Driven to desperation by Los's terrors & threatning fears./ Los cries, Obey my voice & never deviate from my will/ And I will be merciful to thee*".

[367] Paley, 1983, pgs. 157-58. Dado que el conocimiento por Blake de dicha obra de Newton no deja de ser hipotético, toda especulación en torno a su vinculación con *Jerusalem* resulta en cierto modo baldía. No esta de más apuntar, de cualquier manera, que, en caso de aceptarla, parece más probable que la ruptura del continuo espaciotemporal y la linealidad narrativa en *Jerusalem* proponga una inversión radical de los supuestos epistemológicos y teológicos de la *Chronology*, donde, como ha apuntado Jason Whitakker, Newton intentó "medir el tiempo de la misma manera que sus *Principia* habían medido el espacio", todo ello "sobre la base del texto infalible de la *Biblia*, lo que le condujo, como a tantos otros, a comprimir los acontecimientos de de la historia mundial en seis mil años" (*William Blake and the Myths of Britain*, MacMillan Press, Londres, 1999, pg. 32).

[368] *Jerusalem*, 12, 25-26; **Erdman**, 155: "*What are those golden builders doing? (…) near Tyburns fatal Tree?*"

[369] *Jerusalem*, 15, 21-24, y 16, 6-27; **Erdman**, 159-60: "*I see in deadly fear in London Los raging round his Anvil/ Of death: forming an Ax of gold: the Four Sons of Los/ Stand round him cutting the Fibres from Albions hills/ That Albions Sons may roll apart over the Nations/ (…)/ The Soldiers fife; the Harlots shriek; the Virgins dismal groan/ The Parents fear: the Brothers jealousy: the Sisters curse/ Beneath the Storms of Theotormon & the thundring Bellows/ Heaves in the hand of Palamabron who in Londons darkness/ Before the Anvil,watches the bellowing flames:Londons River/ Feeds the dread Forge, trembling & shuddering along the Valleys(…)/ Scotland pours out his Sons to labour at the Furnaces/ Wales gives his Daughters to the Looms/ (…)/ Albion groans in the deep slumbers of Death upon his Rock.*"

[370] *Jerusalem*, 15, 32-34; **Erdman**, 159: "*When the Divine Hand went forth on Albion in the mid Winter/ And at the place of Death when Albion sat in Eternal Death / Among the Furnaces of Los*".

[371] *Jerusalem*, 12, 5 y 8; **Erdman**, 155: "*And Los said. I behold the finger of God in terrors! (…) Such thing was never known! O pity me, thou all-piteous-one!*"

[372] *Jerusalem*, 28, 5 y 9-16; **Erdman**, 174: "*And Albion spoke from his secret seat and said (...)/ These hills & valleys are accursed witnesses of Sin/ I therefore condense them into solid rocks, stedfast!/ A foundation and*

certainty and demonstrative truth:/ That Man be separate from Man, & here I plant my seat./ Cold snows drifted around him: ice coverd his loins around/ He sat by Tyburns brook, and underneath his heel, shot up!/ A deadly Tree, he nam'd it Moral Virtue, and the Law/ Of God who dwells in Chaos hidden from the human sight."

[373] *Jerusalem*, 43, 37 y 46; **Erdman**, 191-2: "*Above him rose a Shadow from his wearied intellect:/ (…) Idolatrous to his own Shadow*".

[374] Véase *Jerusalem* 31,1; 42, 56; 44, 12; y 44, 31.

[375] *Jerusalem*, 90, 40; **Erdman**, 250. V. también supra nota VII.397.

[376] *Jerusalem*, 18, 26-7; **Erdman**, 163: "*That the Perfect,/ May live in glory, redeem'd by Sacrifice of the Lamb*".

[377] *Jerusalem*, 18, 14-18; **Erdman**, 163: "*nor hateful peace & love, nor soft complacencies/ With transgressors meeting in brotherhood around the table,/ Or in the porch or garden. No more the sinful delights/ Of age and youth and boy and girl and animal and herb,/(…) But War and deadly contention*".

[378] *Jerusalem*, 48, 56-7; **Erdman**, 197: " *(…) Place/ Of Murder, & Unforgiving, Never-awaking Sacrifice of Enemies*".

[379] *Jerusalem*, 49, 12-14; **Erdman**, 198: "*The vegetating Cities are burned & consumed from the Earth:/ And the Bodies in which all Animals & Vegetations, the Earth & Heaven/ Were containd in the All Glorious Imagination are witherd & darkend*".

[380] *Jerusalem*, 49, 27 y 30; **Erdman**, 198: "*Striving to Create a Heaven in which all shall be pure & holy/ (...) to murder the Divine Humanity*".

[381] *Jerusalem*, 38, 35-6; **Erdman**, 185: "*A pretence of Art, to destroy Art: a pretence of Liberty/ To destroy Liberty. a pretence of Religion to destroy Religion*".

[382] *Jerusalem*, 70, 10; **Erdman**, 224: "*Such Form the aggregate of the Twelve Sons of Albion took*". (V. también notas V.100-105).

[383]*Jerusalem*, 55, 36-46; **Erdman**, 205: "*Let the Human Organs be kept in their perfect Integrity/ At will Contracting into Worms, or Expanding into Gods/ And then behold! what are these Ulro Visions of Chastity[!]/ Then as the moss upon the tree: or dust upon the plow:/ Or as the sweat upon the labouring shoulder: or as the chaff/ Of the wheat-floor or as the dregs of the sweet wine-press/ Such are these Ulro Visions, for tho we sit down within/ The plowed furrow, listning to the weeping clods till we/ Contract or Expand Space at will: or if we raise ourselves/ Upon the chariots of the morning. Contracting or Expanding Time!/ Every one knows, we are One Family! One Man blessed for ever.*"

[384] *Jerusalem*, 13-14; **Erdman**, 156: "*Taking their forms from the Wheels of Albions sons; as cogs/ Are formd in a wheel, to fit the cogs of the adverse wheel.*"

[385] *Jerusalem*, 65, 29-36, y 68, 19-24 y 38-46; **Erdman**, 216 y 221-22: "*Now: now the battle rages round thy tender limbs O Vala/ Now smile among thy bitter tears: now put on all thy beauty/ Is not the wound of the sword sweet! & the broken bone delightful?/ Wilt thou now smile among the scythes when the wounded groan in the field[?]/ We were*

carried away in thousands from London; & in tens/ Of thousands from Westminster & Marybone in ships closd up:/ Chaind hand & foot, compelld to fight under the iron whips/ Of our captains; fearing our officers more than the enemy." (…) "*The Heavens are cut like a mantle around from the Cliffs of Albion/ Across Europe; across Africa; in howlings & deadly War/ A sheet & veil & curtain of blood is let down from Heaven/ Across the hills of Ephraim & down Mount Olivet to/ The Valley of the Jebusite: Molech rejoices in heaven/ He sees the Twelve Daughters naked upon the Twelve Stones/ (…) he rejoices/ In moral law & its severe penalties: loud Shaddai & Jehovah/ Thunder above: when they see the Twelve panting Victims/ On the Twelve Stones of Power, & the beautiful Daughters of Albion/ If you dare rend their Veil with your Spear; you are healed of Love!/ From the Hills of Camberwell & Wimbledon: from the Valleys/ Of Walton & Esher: from Stone-henge & from Maldens Cove/ Jerusalems Pillars fall in the rendings of fierce War/ Over France & Germany: upon the Rhine & Danube*".

[386] ***Jerusalem***, 68, 62-3; **Erdman**, 222: "*I am drunk with unsatiated love/ I must rush again to War*".

[387] ***Jerusalem***, 69, 25; **Erdman**, 223: "*For All Things Exist in the Human Imagination & every Minute Particular is Holy*".

[388] ***Jerusalem***, 37, 15-16 y 74, 19: **Erdman**, 183 y 219: "*There is a Grain of Sand in Lambeth that Satan cannot find/ Nor can his Watch Fiends find it: tis translucent & has many Angles*" (…) "*I walk up and down in Six Thousand Years: their Events are present before me*". [Sobre las referencias respectivas en ***Milton***, v. notas VII.258 y 242.]

[389] ***Jerusalem***, 75, 25-6; **Erdman**, 231: "*to bring Albion again/ With Luvah into light eternal, in his eternal day.*"

[390] ***Jerusalem***, 74, 10-13; **Erdman**, 229: "*The Spectre is the Reasoning Power in Man; & when separated/ From Imagination, and closing itself as in steel, in a Ratio/ Of the Things of Memory. It thence frames Laws & Moralities/ To destroy Imagination! the Divine Body, by Martyrdoms & Wars*".

[391] ***Jerusalem***, 77, Prefacio "*To the Christians*"; **Erdman**, 231: "*We are told to abstain from fleshly desires that we may lose no time from the Work of the Lord. Every moment lost, is a moment that cannot be redeemed every pleasure that intermingles with the duty of our station is a folly unredeemable & is planted like the seed of a wild flower among our wheat. All the tortures of repentance. are tortures of self-reproach on account of our leaving the Divine Harvest to the Enemy, the struggles of intanglement with incoherent roots. I know of no other Christianity and of no other Gospel than the liberty both of body & mind to exercise the Divine Arts of Imagination. (…) What is the Divine Spirit? is the Holy Ghost an other than an Intellectual Fountain? What is the Life of Man but Art & Science? (…) That to Labour in Knowledge. is to Build up Jerusalem: and to Despise Knowledge, is to Despise Jerusalem & her Builders.*"

[392] Makdisi, 2003; pg. 319. [Dada la imposibilidad de reproducir el juego conceptual apuntado por el autor mediante el doble sentido de "*minute particulars*" como "pequeños individuos" y "pequeños detalles", me he permitido hacer una paráfrasis introduciendo entre paréntesis la expresión original.]

[393] ***Jerusalem***, 77, Prefacio "*To the Christians*"; **Erdman**, 231: "*Imagination the real & eternal World of which this Vegetable Universe is but a faint shadow & in which we shall live in our Eternal or Imaginative Bodies*".

[394] ***Jerusalem***, 98, 24-26; **Erdman**, 257: "*The Four Living Creatures Chariots of Humanity Divine Incomprehensible/ In beautiful Paradises expand These are the Four Rivers of Paradise And the Four Faces of Humanity…*". [Sobre mi traducción de este pasaje, v. supra nota VII.417.]

[395] *Jerusalem*, 98, 15: **Erdman**, 257: "*According to the Human Nerves of Sensation, the Four Rivers of the Water of Life*".

[396] *Jerusalem*, 98, 36-7; **Erdman**, 258: "*according to the Expansion or Contraction, the Translucence or/ Opakeness of Nervous fibres*". [Sobre mi traducción de este pasaje y el recogido en la nota precedente, v. supra nota VII.418.]

[397] *Jerusalem*, 90, 40-42; **Erdman**, 250: "*While in Selfhood Hand & Hyle & Bowen & Skofeld appropriate/ The Divine Names: seeking to Vegetate the Divine Vision/ In a corporeal & ever dying Vegetation & Corruption*".

[398] *Jerusalem*, 77, 1-3, 10 y 13; **Erdman**, 232: "*I stood among my valleys of the south/ And saw a flame of fire, even as a Wheel/ Of fire surrounding all the heavens/ (…) /Man himself shrunk up into a little root a fathom long. (…)/It is the Wheel of Religion*".

[399] *Jerusalem*, 77, 17-22; **Erdman**, 232: "*Jesus died because he strove/ Against the current of this Wheel: its Name/ Is Caiaphas, the dark Preacher of Death/ Of sin, of sorrow, & of punishment;/ Opposing Nature! It is Natural Religion/ But Jesus is the bright Preacher of Life/ Creating Nature from this fiery Law/ By self-denial & forgiveness of Sin.*"

[400] *Ezequiel*, 21, 3, 8; *Biblia*, pg. 883. [Hemos sustituido en esta y otras citas el "Yahvé" empleado por la edición de Herder por "Jehová", dado que esta segunda transcripción, proveniente del texto masorético, fue la empleada regularmente por Blake.]

[401] *Ezequiel*, 1, 5-6, 16; *Biblia*, pg. 866.

[402] *Ezequiel*, 5, 10-13; íbid., pg. 869.

[403] *Jerusalem*, 98, 47-53; **Erdman** 258; v. nota III.155.

[404] *Jerusalem*, 78, 10 y 27-29; **Erdman**, 233: "*While Los laments at his dire labours/ (…)/ Jerusalem wept upon Euphrates banks/ Disorganizd; an evanescent shade, scarce seen or heard among/ Her childrens Druid Temples dropping with blood wanderd weeping!*"

[405] *Jerusalem*, 79, 58-61; **Erdman**, 235: "*once the Four-fold World rejoicd among/ The pillars of Jerusalem (…)/ But now I am closd out from them in the narrow passages/ Of the valleys of destruction, into a dark land of pitch & bitumen.*"

[406] *Jerusalem*, 79, 39-44; **Erdman**, 235: "*Italy saw me, in sublime astonishment: France was wholly mine:/ As my garden & as my secret bath; Spain was my heavenly couch:/ I slept in his golden hills: the Lamb of God met me there./ There we walked as in our secret chamber among our little ones/ They looked upon our loves with joy: they beheld our secret joys: /With holy raptures of adoration*".

[407] *Jerusalem*, 80, 1-5; **Erdman**, 236: "*Encompassd by the frozen Net and by the rooted Tree/ I walk weeping in pangs of a Mothers torment for her Children:/ I walk in affliction: I am a worm, and no living soul! / A worm going to eternal torment! raisd up in a night / To an eternal night of pain, lost! lost! lost! for ever!*"

[408] *Jerusalem*, 86, 42-3; **Erdman**, 245: "*Nor can any consummate bliss without being Generated/ On Earth*".

[409] ***Jerusalem***, 88, 3-7; **Erdman**, 246: "*When in Eternity Man converses with Man they enter/ Into each others Bosom (which are Universes of delight)/ In mutual interchange. and first their Emanations meet/ Surrounded by their Children. if they embrace & comingle/ The Human Four-fold Forms mingle also in thunders of Intellect*".

[410] ***Jerusalem***, 95, 22-3; **Erdman**, 255: "*England who is Brittannia enterd Albions bosom rejoicing, / Rejoicing in his indignation!*"

[411] ***Jerusalem***, 95, 5-10; **Erdman**, 255: "*The Breath Divine went forth over the morning hills Albion rose/ In anger: the wrath of God breaking bright flaming on all sides around/ His awful limbs: into the Heavens he walked clothed in flames/ Loud thundring, with broad flashes of flaming lightning & pillars/ Of fire, speaking the Words of Eternity in Human Forms, in direful/ Revolutions of Action & Passion*".

[412] Basta comparar el pasaje reproducido en la siguiente nota con el fragmento correspondiente en ***Ezequiel***, 1, 28 (***KJV***, pg. 905), para apreciar cómo las semejanzas léxicas sirven de vehículo a un rechazo absoluto por Blake de la sumisión humana ante la supuesta deidad trascendente: "This was the appearance of the likeness of the glory of the LORD. And when I saw it, I fell upon my face, and I heard a voice of one that spake".

[413] ***Jerusalem***, 96, 3-7; **Erdman**, 255: "*Then Jesus appeared (...) & Albion knew that it/ Was the Lord the Universal Humanity, & Albion saw his Form/ A Man. & they conversed as Man with Man, in Ages of Eternity/ And the Divine Appearance was the likeness & similitude of Los*".

[414] ***Jerusalem***, 96, 41-2; **Erdman**, 256: "*And Urizen & Luvah & Tharmas & Urthona arose into/ Albions Bosom*".

[415] ***Jerusalem***, 97, 6-7 y 12-17, y 98, 1-4; **Erdman**, 256-7: "*Then Albion stretchd his hand into Infinitude./ And took his Bow (...)/ And the Bow is a Male & Female & the Quiver of the Arrows of Love,/ Are the Children of this Bow: a Bow of Mercy & Loving-kindness: laying/ Open the hidden Heart in Wars of mutual Benevolence Wars of Love/ And the Hand of Man grasps firm between the Male & Female Loves/ And he Clothed himself in Bow & Arrows in awful state Fourfold/ In the midst of his Twenty-eight Cities each with his Bow breathing/ Then each an Arrow flaming from his Quiver fitted carefully/ They drew fourfold the unreprovable String, bending thro the wide Heavens/ The horned Bow Fourfold, loud sounding flew the flaming Arrow fourfold/ Murmuring the Bow-string breathes with ardor.*".

[416] ***Jerusalem***, 98, 7-9; **Erdman**, 257: "*at the clangor of the Arrows of Intellect/ The innumerable Chariots of the Almighty appeard in Heaven/ And Bacon & Newton & Locke, & Milton & Shakspear & Chaucer*".

[417] ***Jerusalem***, 98, 11; **Erdman**, 257. En la única traducción española existente de ***Jerusalem***, el término "*incomprehensible*" se traduce por "*incomprensible*" (***Jerusalén, la emanación del gigante Albión***, Castelló de la Plana, 1997, pg. 187), tanto en este verso como en 98, 24. Aunque esta opción resulta léxicamente válida, en mi opinión da lugar a equívocos, pues elige uno de los dos posibles significados de "*incomprehensible*" existentes tanto en inglés como en castellano: "incomprensible" o "inabarcable". Sheila Spector, de acuerdo con su visión trascendentalista, opta asimismo por el primero de estos significados en su "***Glorious Incomprehensible": The Development of Blake's Kabbalistic Language*** (2001), mas, como señalamos en el texto, su interpretación resulta incoherente con la atribución posterior de este mismo calificativo a la "*Humanidad Divina*". He optado, pues, por mantener "incomprehensible" en su sentido original de "inabarcable", empleado asimismo por Blake en otros textos : "*All Things are comprehended in their Eternal Forms in the Divine body of the Saviour the True Vine of Eternity The Human Imagination*" (***Vision***, 69c; **Erdman** 555). Así, al definir ahora la Humanidad Divina como "*incomprehensible*"

enfatiza su dinamismo y continua renovación, y por consiguiente su carácter "inconmensurable" o "inabarcable", irreductible a todo estatismo.

[418] ***Jerusalem***, 98, 12, 14-15, y 24-31; **Erdman**, 257-8: "*And every Man stood Fourfold, each Four Faces had / (…) And the dim Chaos brightend beneath, above, around! Eyed as the Peacock/ According to the Human Nerves of Sensation, the Four Rivers of the Water of Life/ (…)/ The Four Living Creatures Chariots of Humanity Divine Incomprehensible/ In beautiful Paradises expand These are the Four Rivers of Paradise/ And the Four Faces of Humanity fronting the Four Cardinal Points/ Of Heaven going forward forward irresistible from Eternity to Eternity/ And they conversed together in Visionary forms dramatic which bright/ Redounded fron their tongues in thunderous majesty, in Visions/ In new Expanses, creating exemplars of Memory and Intellect/ Creating Space, Creating Time accordingto the wonders Divine/ Of Human Imagination.*" [Parece conveniente explicar aquí algunas de las opciones adoptadas en mi traducción. Mi versión de "*Eyed as the Peacock*" como "*variable en su percepción/ cual pavo real de incontables ojos*" es una paráfrasis sin duda discutible, que intenta mantener el sentido de la frase ante la imposibilidad de reproducir en castellano el doble sentido de "*eyed*" como "aojado" –en referencia a los ojos de la cola del pavo real- y "contemplado", que implica una variabilidad perceptual "*según los nervios humanos de la sensación*". En su versión en prosa de ***Jerusalén*** (1997, v. nota anterior), Xavier Campos ofrece una versión diferente –"vistos como si fuesen el Pavo Real" (pg. 187)- e intenta aclarar el sentido de la frase en nota final señalando el carácter conferido al pavo real en diversas tradiciones como imagen de inmortalidad y totalidad (nota 1166, pg. 255). Es probable, desde luego, que Blake tuviese en cuenta esta simbología, pero creo que sin la referencia a la persistencia en Eternidad de la variabilidad perceptual, latente en la frase original y reiterada pocas líneas después (v. supra nota VII.420), la frase pierde gran parte de su sentido.Por similares razones, la traducción usual de "*Visionary forms dramatic*" por "*dramáticas formas visionarias*" oculta a mi entender el significado esencial de esta expresión, donde Blake usa "*dramatic*" en el sentido de "*dramatics*" -aunque elimine la "s" final-, y alude a una especie de diálogo escénico; cabría, pues, traducir asimismo esta expresión como un "*drama de formas visionarias*", pero he optado por "*diálogo*" a fin de evitar las connotaciones de "drama" o "dramático" en castellano, que son, por así decirlo, demasiado "dramáticas", y no se ajustan a la idea de incesante intercambio creativo sugerida por Blake. Considero de justicia a este respecto ofrecer la interpretación dada a este pasaje por Bel Atreides, en comunicación personal al autor de esta Tesis: "*Dramatic* yo diría que califica no a *Visionary forms*, sino a *conversed together*; es decir, que no es el adj. *dramatic*, sino el adv. *dramaticly*, juego éste de presentar adjetivos en función adverbial que encanta a Blake. Todo lo cual es decir de otro modo lo que ya dices al leer *dramatics* por *dramatic*, esto es, que: 'sostuvieron un drama dialogado (o diálogo dramático) de (=constituido por) formas visionarias (en lugar de palabras)', lo que apunta a ese estado de consciencia supramental en el que el conocimiento ya no es el abstracto y representacional de las palabras, sino que ES la Realidad misma en su lenguaje de formas vivas.". Por último, en lo relativo a la posible influencia de Boehme sobre esta visión de Edén/Eternidad y su reelaboración "inmanentista" por Blake, v. notas IV.213-16.]

[419] Cf. Viscomi, Joseph: "*Illuminated printing*", incluido (pgs. 37-62) en **CC**, pgs. 59-60; y el Apéndice incluido (pgs. 375-381) por el mismo autor en ***Blake and the Idea of Book***. (V. también nota V.295.)

[420] ***Jerusalem*** 98, 35-40; **Erdman**, 254: "*& every Word & Every Character/ Was Human according to the Expansion or Contraction, the Translucence or/ Opakeness of Nervous fibres such was the variation of Time & Space/ Which vary according as the Organs of Perception vary & they walked/ To & fro in Eternity as One Man reflecting each in each & clearly seen/ And seeing: according to fitness & order*".

[421] ***Jerusalem***, 99, 1-5, **Erdman** 258: "*All Human Forms identified even Tree Metal Earth & Stone./ all Human Forms identified, living going forth & returning wearied/ Into the Planetary lives of Years Months Days & Hours reposing/*

And then Awaking into his Bosom in the Life of Immortality./ And I heard the Name of their Emanations they are named Jerusalem".

[422] Como ya señalé anteriomente (v. notas VII.332-34), el por otros conceptos magnífico estudio de Dortort se ve a mi juicio lastrado por el supuesto de que toda "perspectiva" expuesta por Blake en ***Jerusalem*** debe poseer un sustrato irónico, debido a lo cual es incapaz de percibir que en estas láminas finales no aparece otra divinidad que la propia y variable Imaginación Humana, pues constituyen de hecho una radical exaltación del perspectivismo, y un rechazo de las concepciones urizénicas basadas en la afirmación de la objetividad e invariancia perceptual de la realidad física y social. Por ello, su convicción de que "asumir que Blake abandonó repentinamente su compleja estrategia narrativa tres láminas antes del final de su texto y consideró necesario recurrir a una deidad omnipotente, tradicionalmente constituida, para conducir a Jerusalem a una conclusión satisfactoria, no puede sino arrojar dudas sobre su capacidad como poeta y narrador" (Dortort, 1998, pg. 362), lo lleva a considerar este supuesto recurso -que nuestro comentario de los textos confío haya mostrado inexistente- como una última ironía dialéctica.

[423] Erdman, David V. (ed.): ***The Illuminated Blake***, Anchor Doubleday, Garden City, 1974; pg. 379.

[424] Mitchell, W. J. T.: ***Blake's Composite Art***, Princeton University Press, Princeton, 1978; pg. 136.

[425] ***Ann. Berkeley***, 203, 204 y 205; **Erdman**, 663: "*Imagination or the Human Eternal Body in Every Man (…) Imagination or the Divine Body in Every Man (…) The All in Man The Divine Image or Imagination/ The Four Senses are the Four Faces of Man & the Four Rivers/ of the Water of Life*".

[426] ***On Virgil***, 12; **Erdman**, 270: "*Living Form is Eternal Existence.*"

[427] ***Laocöon***; **Erdman**, 273: "*The Eternal Body of Man is the IMAGINATION God himself that is JESUS*".

[428] ***All Religions Are One***; **Erdman**, 1: "*PRINCIPLE. 5. The Religions of all Nations are derived from each Nations different reception of the Poetic Genius which is every where call'd the Spirit of Prophecy. PRINCIPLE 6 The Jewish & Christian Testaments are An original derivation from the Poetic Genius (…) PRINCIPLE 7th As all men are alike (tho' infinitely various) So all Religions & as all similars have one source. The true Man is the source he being the Poetic Genius*".

[429] ***Ann. Watson***, 14; **Erdman**, 617: "*Prophets in the modern sense of the word have never existed (…). Every honest man is a Prophet*".

[430] ***Milton***, 24, 75; **Erdman**, 121: "*Every one is a fallen Son of the Spirit of Prophecy*".

[431] "*[Proyecto]*", incluido (pgs. 29-31) en Hölderlin, Friedrich: ***Ensayos***, ed. Felipe Martínez Marzoa, Hiperión, Madrid, 1997; pg. 31. Martínez Marzoa, en la Introducción, justifica la inclusión de este texto fragmentario en su edición por considerar que "si bien no es en sentido estricto obra de Hölderlin, lo es de él más que de cualquier otro; parece haber sido redactado materialmente por Schelling bajo la inspiración directa de Hölderlin en 1795, y copiado por Hegel en 1796; se lo suele subtitular <El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán>" (pg. 10). Aunque la cuestión de la autoría y cronología permanecen abiertas –según Jacinto Rivera de Rosales, "<El más antiguo programa de un sistema del idealismo alemán>" data de "1796 ó 1797", y su "atribución a Schelling, Hegel o Hölderlin es discutida" ["*La imaginación trascendental y el proyecto de transformación romántica*", incluido (pgs. 145-212) en Martínez, Fco. José (coord.): ***Romanticismo y marxismo***, Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid,

1994, pg. 178]-, lo cierto es que su redacción fue posterior a 1794, año en que el desconocido poeta y grabador William Blake daba a luz en su prensa manual la edición combinada de las *Songs*, *Europe: a Prophecy* y *The (First) Book of Urizen*.

[432] Argullol, Rafael: *La atracción del abismo*, Destino, Barcelona, 1983; pgs. 16 y 24. (V. también nota V.258.)

[433] V. nota I.61.

[434] Cf. Lovejoy, Arthur O.: "*On the Discrimination of Romanticisms*", incluido (pgs. 3-23) en Abrams, M. H. (ed.): *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism.*, Oxford University Press, Londres, Oxford y Nueva York, 1975. Opuesto a la visión unitaria del Romanticismo desarrollada por Abrams y por René Wellek –que sintetizaba la práctica literaria romántica bajo tres criterios: "Imaginación en lo que respecta a la visión de la poesía, Naturaleza en cuanto a la visión del mundo, y símbolo y mito para el estilo poético" ("*The concept of Romanticism in Literary History*", incluido en *Concepts of Criticism*, CT, New Haven, 1963, pg. 21)-, Lovejoy advertía en dicho artículo que la revuelta contra la estética neoclásica no implicaba necesariamente una revuelta general contra el pensamiento ilustrado, y apuntaba cómo en el Romanticismo se habían desarrollado, "partiendo de una unica raíz", al menos dos tendencias divergentes: "tanto una 'apoteosis del futuro' como una tendencia a la retrospección: una retrospección no dirigida, desde luego, hacia la Antigüedad clásica, o hacia lo primitivo, sino hacia lo medieval. La creencia en el progreso y un espíritu de reacción manaban, paradójicamente, de la misma idea" (pg. 22). Aunque las tesis de Lovejoy no recibieron en su momento excesiva atención, durante las tres últimas décadas han sido reelaboradas desde diferentes perspectivas en una visión crítica general que, además de replantear las relaciones entre Romanticismo e Ilustración, ha mostrado la dificultad de reducir a una visión monolítica no ya sólo las tendencias apuntadas por Lovejoy, sino también, por ejemplo, la "atracción del abismo" planteada por Argullol, la estética radical de Blake y el formalismo irónico de Byron.

[435] Berlin, Isaiah: *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000; pg. 183.

[436] Lovejoy, Arthur O.: "*Optimism and Romanticism*", incluido (pgs. 319-343) en Clifford, James L. (ed.): *Eighteenth Century English Literature. Modern Essays in Criticism.*, Oxford University Press, Nueva York, 1959; pg. 338.

[437] Lucas, Ana: *El trasfondo barroco de lo moderno. (Estética y crisis de la modernidad en la obra de Walter Benjamin.)*, Cuadernos de la U.N.E.D., Madrid, 1992; pg. 257.

[438] Cf. íbid., pgs. 246-7.

[439] Cf. Benjamin, Walter: *Diario de Moscú*, Taurus, Madrid, 1988. La profunda desilusión experimentada por Benjamin ante aquel Moscú donde la censura y el rechazo al experimentalismo, aún incipientes, anunciaban la futura condena del "arte degenerado" en favor del realismo socialista, halló quizá su más acabada formulación en su sorpresa ante el hecho de que pretendiera fomentarse la revolución mediante cuadros y carteles que reproducían la estética burguesa decimonónica. Citaremos tan sólo dos ejemplos característicos: "Entramos primero en unos almacenes estatales; en la mitad superior de sus paredes longitudinales se podían ver cuadros de figuras de cartón que hacían propaganda en pro de la unión de obreros y campesinos. La forma de representarlo tenía ese gusto empalagoso tan extendido aquí: la hoz y el martillo, una rueda dentada y otras herramientas reproducidas (cosa increiblemente contradictoria) en cartón aterciopelado" (pgs. 36-37); "Me llamó la atención el hecho de que –por muy eficaces que sean estos carteles- no hay nada en ellos que no pueda explicarse, sin gran esfuerzo, a partir de los elementos estilísticos de un arte industrial burgués, en parte ni siquiera muy avanzado" (pg. 91).

[440] *Ann. Bacon*, 44; **Erdman**, 623: "*Thought is Act*".

[441] *Laocöon*; **Erdman**, 274: "*Without Unceasing Practise nothing can be done*".

[442] *Laocöon*; **Erdman**, 274: "*Art Degraded Imagination Denied War Governed the Nations*".

[443] Goldsmith, Steven: *Unbuilding Jerusalem*: *Apocalypse and Romantic Representation*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1993; pg. 141.

[444] *Milton*, Prefacio; **Erdman**, 95: "*And did those feet in ancient time,/ Walk upon Englands mountains green:/ And was the holy Lamb of God/ On Englands pleasant pastures seen!/ And did the Countenance Divine,/ Shine forth upon our clouded hills?/ And was Jerusalem builded here,/ Among these dark Satanic Mills?/ Bring me my Bow of burning gold:/ Bring me my Arrows of desire:/ Bring me my Spear: O clouds unfold!/ Bring me my Chariot of fire!/ I will not cease from Mental Fight,/ Nor shall my Sword sleep in my hand:/ Till we have built Jerusalem,/ In Englands green & pleasant Land.*"

[445] McGann, Jerome: "*The Aim of Blake´s Prophecies*", incluido (pgs. 3-21) en Curran, Stuart, y Joseph Anthony Wittreich Jr.: *Blake's Sublime Allegory. Essays on "The Four Zoas", "Milton" & "Jerusalem"*., The University of Wisconsin Press, Madison, 1973; pg. 5.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE WILLIAM BLAKE

I.1. ORIGINALES

I.1.1. Poemas y Libros Iluminados.

Europe: a Prophecy, Ejemplar B, 1794. [Consultado en la University Library de Glasgow, octubre 2002.]

Jerusalem, Ejemplar H, póstumo, h. 1832. [Consultado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, julio 2003.]

Poetical Sketches, 1783. [Consultado en la University Library de Cambridge, julio 2001.]

Songs of Innocence, Ejemplar R, h. 1802. [Consultado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, julio 2003.]

Songs of Innocence and of Experience, Ejemplar R, h. 1795. [Consultado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, julio 2003.]

·*Songs of Innocence and of Experience*, Ejemplar AA, h. 1826. [Consultado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, julio 2003.]

Songs of Experience, Ejemplar G, h. 1794. [Consultado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, julio 2003.]

The Marriage of Heaven and Hell, Ejemplar H, h. 1790, vuelto a colorear h. 1821. [Consultado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, noviembre 2001.]

The Marriage of Heaven and Hell, Ejemplar E, h. 1794. [Consultado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, noviembre 2001]

The Marriage of Heaven and Hell, Ejemplar I, 1827. [Consultado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, noviembre 2001.]

Visions of the Daughters of Albion, Ejemplar C, h. 1793. [Consultado en la University Library de Glasgow, octubre 2002.]

I.1.2. Obras con ilustraciones originales de blake.

Blair, Robert: *The Grave*, R. H. Cromek, Londres, 1808. [Aunque Blake había sido encargado de realizar tanto las composiciones como los grabados, finalmente la obra apareció con sólo doce láminas dibujadas por Blake y grabadas por Louis Schiavonetti. Consultado en la British Library de Londres, julio 2003.]

Young, Edward: *The Complaint, and the Consolation, or Night Thoughts*, Richard Edwards, Londres, 1797. [Consultado en la University Library de Cambridge, julio 2001.]

Wollstonecraf, Mary: *Original Stories from real life: with conversations, calculated to regulate the affections, and form the mind to truth and goodness*, 2ª ed., Joseph Johnson, Londres, 1791. [Esta segunda edición de 1791 fue la primera que incluyó las seis láminas dibujadas y grabadas por Blake. Consultado en la University Library de Cambridge, julio 2001.]

I.1.3. Obras con ilustraciones grabadas por Blake.

Bryant, Jacob**:** *A New System, or, an Analysis of Ancient Mithology*, T. Payne, Londres, 1774. [Varias de las láminas aparecen firmadas por James Basire, el maestro de Blake, pero se cree que al menos 6 pudieron ser grabadas por Blake, quien reprodujo varios motivos en su propia obra. Consultado en la University Library de Glasgow, octubre 2002.]

Darwin, Erasmus: *The Botanic Garden, a poem, a in two parts. Part I. containing the Economy of Vegetation. Part II. The Loves of the Plants. With philosophical notes*, Joseph Johnson, Londres, 1791. [Blake grabó al menos una lámina, *The fertilization of Egypt*, según dibujo de Henry Fuseli. Consultado en la British Library de Londres, julio 2003.]

Ritson, Joseph: *A Select Collection of English Songs*., 3 Vols, Joseph Johnson, Londres, 1783. [Blake grabó nueve láminas, según dibujos de Thomas Stothard. Consultado en la British Library de Londres, julio 2003.]

Stedman, John Gabriel: *Narrative of a five years' expedition against the revolted negroes of Surinam... from the year 1772, to 1777: elucidating the history of that country, and describing its productions... with an account of the Indians of Guiana, and Negroes of Guinea.*, 2 Vols., segunda edición, corregida y coloreada, Londres, 1806. [Blake grabó un numero indeterminado de ilustraciones, a partir de bocetos del propio Stedman. Consultado en la University Library de Glasgow, octubre 2002.]

I.1.4. Anotaciones manuscritas en libros poseídos por Blake.

Anotaciones a Bacon, *Sir* Francis: *Essays Moral, Economical and Political*, Londres, 1798. [Consultado en la University Library de Cambridge, julio 2001.]

Anotaciones a Boyd, Henry: *A Translation of the Infern of Dante Alighieri in English Verse with Historical notes and a Life of Dante, by Henry Boyd, A.M.*, P. Byrne, Dublín, 1785. [Consultado en la University Library de Cambridge, julio 2001.]

Anotaciones a Reynolds, *Sir* Joshua: *The Works of Sir Joshua Reynolds... To which is prefixed, an Account of the life and writings of the author by Edmond Malone, etc.*, segunda edición corregida, Londres, 1798. [Consultado en la British Library de Londres, julio 2003.]

Anotaciones a Swedenborg, Emanuel: *The Wisdom of Angels concerning Divine Love and Divine Wisdom*, Londres, 1788. [Consultado en la British Library de Londres, julio 2003.]

I.2. COLECCIONES Y REPRODUCCIONES

Bindman, David (gen. ed.): *Blake's Illuminated Books*, 6 Vols., The William Blake Trust and Princeton University Press, Princeton, y The William Blake Trust and Tate Gallery Publications, Londres, 1991-95.

-Vol. 1: Paley, Morton D. (ed.): *William Blake: Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion*, 1991.

-Vol. 2: Lincoln, A[ndrew] W. J. (ed.): *William Blake: Songs of Innocence and of Experience*, 1991.

-Vol. 3: Eaves, Morris, Robert N. Essick, y Joseph Viscomi (eds.): *William Blake: The Early Illuminated Books*, 1993.

-Vol. 4: Dörrbecker, D. W. (ed.): *William Blake: The Continental Prophecies*, 1995.

-Vol. 5: Essick, Robert N., y Joseph Viscomi (eds.): *William Blake: Milton: a Poem and the Final Illuminated Works*, 1993.

-Vol. 6: Worrall, David (ed.): *William Blake: The Urizen Books*, 1995.

Bindman, David: *William Blake: La divina comedia*, ilustraciones, y texto paralelo en italiano, español y holandés, Bibliothèque de l'image, París, 2000

Bindman, David: *The Complete Graphic Works of William Blake*, Thames and Hudson, Nueva York, 1986.

Blake Digital Text Project:
http://virtual.park.uga.edu/~wblake/home1.html

Butlin, Martin: *The Paintings and Drawings of William Blake,* 2 Vols., Yale University Press, New Haven, 1981.

Catalogue of Loan Exhibition of Works by William Blake, The National Gallery, Londres, 1913.

Erdman, David V. (ed): *The Complete Poetry and Prose of William Blake,* edición revisada, Anchor Books, Doubleday, Nueva York, 1988. [Una edición digital de este texto –que no incluye las Notas Textuales de Erdman (pgs. 786-893) ni el Comentario por Harold Bloom (pgs. 894-970)-, puede encontrarse, junto a una útil *Concordance*, en *Blake Digital Text Project*: http://virtual.park.uga.edu/~wblake/home1.html.; y, mediante un enlace a la página anterior, en *The William Blake Archive*: http://www.blakearchive.org.]

Erdman, David V. (ed.): *The Illuminated Blake*, Anchor Doubleday, Garden City, 1974.

Erdman, David V. (ed.), con asistencia de Donald K. Moore: *The Notebook of William Blake. A Photographic and Typographic Facsimile.*, edición revisada, Readex Books, Nueva York, 1977.

Johnson, Mary Lynn, y John E. Grant (eds.): *Blake's Poetry and Designs*, W.W. Norton & Company, Nueva York y Londres, 1979.

Keynes, Geoffrey (ed.): *Blake: Complete Writings with Variant Readings,* 1966, reimpr. con correcciones, Oxford University Press, Oxford, 1979.

Keynes, Geoffrey,(ed.): *Europe: a Prophecy*, Facsímil numerado (nº 189) y coloreado mediante colotipo y acuarela a mano, Trianon Press para el William Blake Trust, Clairvaux, 1969. [Consultado en la University Library de Glasgow, Octubre 2002]

Keynes, Geoffrey, (ed.): *Visions of the Daughters of Albion*, Facsímil numerado (nº 84) y coloreado mediante colotipo y acuarela a mano, Trianon Press para el William Blake Trust, Londres, 1959. [Consultado en la University Library de Glasgow, Octubre 2002.]

The William Blake Archive: http://www.blakearchive.org

VV.AA.: *William Blake. Visiones de mundos eternos.*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1996.

VV.AA.: *William Blake.* Published by order of the Tate Trustees on the occasion of the exhibition at Tate Britain, London, 9 November 2000-11 February 2001, and The Metropolitan Museum of Art, New York, 27 March-24 June 2001, Tate Gallery Publishing Limited, Londres, 2000.

I.3. OBRAS DE WILLIAM BLAKE TRADUCIDAS

Canciones de Inocencia y de Experiencia, 3ª ed., ed. de José Luis Caramés y Santiago Corrugedo, Cátedra, Madrid, 1999.

Cantos de Inocencia. Cantos de Experiencia., trad. e introd. Elena Valentí, Bosch, Barcelona, 1977.

El libro de Urizen, traducción y noticia de N.N., Gráfico Ediciones, San Sebastián, 1947.

El libro de Urizen, traducción del poema y comentario de Avantos Swann, Editorial Swann, San Lorenzo de el Escorial, 1984.

El libro de Urizen, estudio preliminar, traducción y notas de José Luis Palomares, Hiperión, Madrid, 2002.

El Matrimonio del Cielo y del Infierno, introducción, traducción y notas de José Luis Palomares, Hiperión, Madrid, 2000.

El Matrimonio del cielo y el infierno, ed. de Fernando Castanedo, Cátedra, Madrid, 2002.

El Matrimonio del cielo y del infierno y Cantos de Inocencia y Experiencia, trad. Soledad Capurro, 3ª ed., Visor, Madrid, 1997.

Jerusalén, la emanación del gigante Albión, introducción, traducción y notas de Xavier Campos Vilanova, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1997.

La boda del cielo y del infierno. Primeros libros proféticos., traducción, introducción y notas de Edmundo González-Blanco, Mundo Latino, Madrid, 1928.

Los bosques de la noche, ed. bilingüe y anotada de Jordi Doce, Pre-Textos, Madrid-Buenos Aires-Valencia, 2001.

Llibres profètics de Lambeth, I: profecies polítiques, versión y prólogo de Miquel Desclot, Edicions Proa, Barcelona, 1987.

Llibres profètics de Lambeth, II: la Biblia de l'Infern, versión y prólogo de Miquel Desclot, Edicions Proa, Barcelona, 1989.

Milton, un poema, edición y traducción de Bel Atreides, DVD, Barcelona, 2002.

Poemas, versión de Agustí Bartrá, Plaza & Janés, Barcelona, 1971.

Poesía completa, 2 Vols., 2ª edición, trad. Pablo Mañé, corrección y revisión E. Caracciolo Trejo, Ediciones 29, Barcelona, 1984. [Pese a su título, esta edición, revisión de una anterior de 1980 y reeditada bajo diferentes ordenaciones y títulos en diversas ocasiones, no incluye el ciclo profético de Lambeth ni las profecías finales.]

Premiers livres prophétiques, ed. y trad. Pierre Berger, Rieder, París, 1927.

Seconds livres prophétiques, ed. y trad. Pierre Berger, Rieder, París, 1930.

Prosa escogida, edición y traducción de Bel Atreides, DVD, Barcelona, 2002.

Visiones. William Blake., versión e introducción de Enrique Caracciolo Trejo, Ediciones Era, México, 1974.

William Blake. Antología bilingüe., introducción y traducción de Enrique Caracciolo Trejo, Alianza, Madrid, 1987.

William Blake: Poemas proféticos y prosas, versión y prólogo de Cristóbal Serra, Barral Editores, Barcelona, 1971.

II. OBRAS SOBRE WILLIAM BLAKE

Adams, Hazard: *Blake and Yeats: The Contrary Vision*, Russell & Russell, Nueva York, 1968.

Ackroyd, Peter: *Blake*, Sinclair-Stevenson, Londres, 1995.

Adlard, John: *The Sports of Cruelty*: *Fairies, Folk-Songs, Charms and Other Country Matters in the Work of William Blake*, Cecil and Amelia Woolf, Londres, 1972.

Ault, Donald: *Narrative Unbound: Re-Visioning William Blake's The Four Zoas*, Station Hill Press, Barrytown, Nueva York, 1987.

Ault, Donald D.: *Visionary Physics: Blake's Response to Newton*, University of Chicago Press, Chicago, 1974.

Ault, Donald: v. Miller, Dan, Mark Bracher y Donald Ault (eds.).

Baine, Rodney M.: *The Scattered Portions. William´s Blake Biological Symbolism*., University of Georgia, Athens, 1986.

Baulch, David M.: "*The Sublime of the Bible*", *Romanticism On the Net* 3, agosto 1996. http://users.ox.ac.uk/~scat0385/sublime.html

Beer, John.: *Blake's Visionary Universe,* Manchester University Press, Manchester, 1969.

Bellin, Harvey F., y Darrell Ruhl: *Blake and Swedenborg. Opposition is True Friendship. An Anthology*, Swedenborg Foundation Inc., Nueva York, 1985.

Bentley, G. E., Jr.: *Blake Books: Annotated Catalogues of William Blake's Writings in Illuminated Printing, in Conventional Typography and in Manuscript*, Clarendon Press, Oxford, 1977. [He empleado la reimpresión facsímil de Martino Publishing, Mansfield Centre, 2000, con Prefacio (pgs. 1-15) y Postscriptum (pgs. 1-39) en numeración independiente.]

Bentley, G. E., Jr.: *Blake Books Supplement*, Clarendon Press, Oxford, 1995.

Bentley, G. E., Jr.: *Blake Records*, Clarendon Press, Oxford, 1969.

Bentley, G. E., Jr.: *Blake Records Supplement*, Clarendon Press, Oxford, 1988.

Bentley, G. E., Jr. (ed.): *William Blake: The Critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, Londres y Boston, 1975.

Bentley, G.E. Jr: *The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake.,* Yale University Press, Yale y Londres, 2001.

Bentley, G. E., Jr. y Nurmi, Martin K.: *A Blake Bibliography. Annotated Lists of Works, Studies, and Blakeana.*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1964.

Bertholf, Robert J., y Annette S. Levitt (eds.): *Blake and the Moderns*, State University of New York Press, Albany, 1982.

Bindman, David: *William Blake, artista*, Swan, San Lorenzo de El Escorial, 1989 (ed. inglesa original: *Blake as an Artist*, Phaidon, Oxford, 1977).

Binyon, Lawrence: *The followers of William Blake*, Halston & Truscott Smith, Londres, 1925.

Birenbaum, Harvey: *Between Blake and Nietzsche: The Reality of Culture*, Lewisburg, Londres y Toronto, 1992.

Blake Society: *The first meeting of the Blake Society: papers read before the Blake Society... 12th August, 1912.*, T.Wright, Olney, 1912.

Bloom, Harold: *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*, Doubleday, Garden City, 1963.

Blunt, Anthony: *The Art of William Blake*, Columbia University Press, Nueva York, 1959.

Boldereff, Frances: *A Blakean Translation of Joyces Circe*, Woodward, Pennsylvania, 1965.

Bracher, Mark: v. Miller, Dan, Mark Bracher y Donald Ault (eds.).

Bronowski, Jacob: *William Blake and the Age of Revolution*, Harper and Row, Nueva York, 1965.

Bruder, Helen P.: *William Blake and the Daughters of Albion*, McMillan Press, Houndmill y Londres, 1997.

Cazamian, M. L.: *William Blake*, Ediciones Júcar, Madrid, 1983

Christensen, Bryce J.: "*The Apple in the Vortex: Newton, Blake and Descartes*", *Philosophy and Literature*, Vol. VI, nº 1 y 2, otoño 1982.

Clark, Steve, y David Worrall (eds.): *Blake in the Nineties*, St. Martin's Press, Londres, 1999.

Clark, Steve, y David Worrall, eds: *Historicizing Blake*, St. Martin's Press, Nueva York, 1994.

Crehan, Stewart: *Blake in Context*, Bill and MacMillan, Dublín, 1984.

Curran, Stuart, y Joseph Anthony Wittreich Jr. (eds.): *Blake's Sublime Allegory. Essays on "The Four Zoas", "Milton" & "Jerusalem".*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1973.

Damon, S. Foster: *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Thames and Hudson, Londres, 1973.

Damon, S. Foster: *William Blake: His Philosophy and Symbols*, Constable and Company Ltd., Londres, 1924.

Damrosch, Leopold, Jr.: *Symbol and Truth in Blake's Myth*, Princeton University Press, Princeton, 1980.

Davies, J. G.: *The Theology of William Blake*, Clarendon Press, Oxford, 1948.

De Luca, Vincent Arthur: *Words of Eternity: Blake and the Poetics of the Sublime*, Princeton University Press, Princeton, 1991.

Dortort, Fred: *The Dialectic of Vision: A Contrary Reading of William Blake's Jerusalem*, Station Hill Arts, Barrytown, Nueva York, 1998.

Doskow, Minna: *William Blake's Jerusalem*, Associated University Press, New Brunswick, 1992.

Eaves, Morris: *William Blake's Theory of Art*, Princeton University Press, Princeton, 1982.

Eaves, Morris (ed.): *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Eaves, Morris: *The Counter-Arts Conspiracy. Art and Industry in the Age of Blake.*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1992.

Erdman, David V. (ed.) *Blake and His Bibles*, Locust Hill Press, West Cornwall, 1990.

Erdman, David V: *Blake: Prophet against Empire*, 3ª ed. revisada, Princeton University Press, Princeton, 1977.

Erdman, David V. y John E. Grant (eds.): *Blake's Visionary Forms Dramatic*, Princeton University Press, Princeton, 1970.

Essick, Robert N.: *William Blake and the Language of Adam*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

Essick, Robert N.: *William Blake Printmaker*, Princeton University Press, Princeton, 1980.

Ferber, Michael: *The Social Vision of William Blake*, Princeton University Press, Princeton, 1985.

Fisher, Peter F.: *The Valley of Vision: Blake as Prophet and Revolutionary*, University of Toronto Press, Toronto, 1961.

Fox, Susan: *Poetic Form in Blake's Milton*, Princeton University Press, Princeton, 1976.

Frosch, T. R.: *The Awakening of Albion*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.

Frye, Northrop: *Fearful Symmetry. A Study of William Blake.,* Princeton University Press, Princeton, 1969. [La obra constituye una reimpresión de la primera edición de 1947, con un Prefacio s/p añadido para la ocasión por Frye.]

Frye, Northrop (ed.): *Blake. A Collection of Critical Essays.*, Prentice Hall, New Jersey, 1966.

Gardner, Stanley: *Blake*, Evans Bros., Londres, 1968.

Gardner, Stanley: *Blake's Innocence and Experience Retraced*, The Athlone Press, Londres, 1986.

George, Diana Hume: *Blake and Freud*, Ithaca, Londres, 1980

Gilchrist, Alexander: *Life of William Blake, Pictor Ignotus,* MacMillan and Co., Londres y Cambridge, 1863. (Citaremos por la reedición de Dover Publications, Mineola, Nueva York, 1998).

Gillham, D. G.: *Blake's Contrary States*, Cambridge University Press, Cambridge, 1966.

Gleckner, Robert F.: *Blake's Prelude: Poetical Sketches*, The John Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1982.

Gleckner, Robert F.: *Blake and Spenser*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1985.

Gleckner, Robert F.:*The Piper & the Bard. A study of William Blake.*, Wayne State University Press, Detroit, 1959.

Gleckner, Robert F., y Mark L. Greenberg (eds.): *Approaches to Teaching Blake: Songs of Innocence and of Experience,* The Modern Language Association of America, Nueva York, 1989.

Glen, Heather: *Vision and Disenchantment: Blake's Songs and Wordsworth's Lyrical Ballads*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

Greenberg, Mark L.: v. Gleckner, Robert F., y Mark L. Greenberg (eds.).

Harper, George Mills: *The Neoplatonism of William Blake*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1961.

Hilton, Nelson: *Literal Imagination: Blake's Vision of Words,* University of California Press, Berkeley, 1983.

Hilton, Nelson (ed.): *Essential Articles for the Study of William Blake, 1970-1984.,* Anchor Books, Hamden, 1986.

Hilton, Nelson, y Thomas A. Vogler (eds.): *Unnam´d Forms. Blake and Textuality.*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1986.

Hirsch, E.D.: *Innocence and Experience: an Introduction to Blake*, University of Chicago Press, Chicago, 1975.

Holloway, John: *Blake: the Lyric Poetry*, Edward Arnold, Londres, 1968.

Howard, John: *Infernal Poetics: Poetic Structures in Blake's Lambeth Prophecies*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1984.

Keynes, Geoffrey: *William Blake, Poet, Printer, Prophet*, Orion Press y The Trianon Press, Nueva York, 1964.

Keynes, Geoffrey (ed.): *The Letters of William Blake,* Oxford University Press, 1980.

Kiralis, Karl: "*Joyce and Blake: A Basic Source of Finnegans Wake*", *Modern Fiction Studies*, Vol. IV, 1958-59.

Kiralis, Karl: "*London in the Light of Jerusalem*", *Blake Studies*, 1, 1968.

Larrissy, Edward: *William Blake*, Blackwell, Oxford, 1985.

Leader, Zachary: *Reading Blake's Songs*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1981.

Levitt, Annette S.: v. Bertholf, Robert J., y Annette S. Levitt (eds.).

Lincoln, Andrew: *Spiritual History. A Reading of William Blake's Vala, or The Four Zoas.*, Clarendon Press, Oxford, 1995.

Lindsay, David W.: *Blake: Songs of Innocence and Experience*, Humanities Press, New Jersey, 1989.

Lucas, John (ed.): *William Blake*, Longman, Londres y Nueva York, 1998.

Mee, Jon: *Dangerous Enthusiasm: William Blake and the Culture of Radicalism in the1790s.*, Clarendon Press, Oxford, 1992.

Mellor, Anne K.: *Blake's Human Form Divine*, University of California Press, Berkeley, 1974.

Mellor, Anne K.: "*Blake's portrayal of women*", **B.I.Q.**, Vol. 16, nº 3, invierno 1982-83.

Miller, Dan, Mark Bracher y Donald Ault (eds.): *Critical Paths. Blake and the Argument of Method.*, Duke University Press, Durham y Londres, 1987.

Mitchell, W. J. T.: *Blake's Composite Art*, Princeton University Press, Princeton, 1978.

O'Neill, Judith (ed.): *Critics on Blake*, George Allen and Unwin Ltd., Londres, 1970.

Ostriker, Alicia: *Vision and Verse in William Blake*, Madison y Milwaukee, The University of Wisconsin Press, 1965.

Ostriker, Alicia: "*Desire Gratified and Ungratified: William Blake and Sexuality*", **B.I.Q.,** Vol. 16, nº 3, invierno 1982-83.

Otto, Peter: *Constructive Vision and Visionary Deconstruction: Los, Eternity, and the Productions of Time in the Later Poetry of William Blake*, Clarendon Press, Oxford, 1991.

Paley, Morton D.: *Energy and the Imagination*, Clarendon Press, Oxford, 1970.

Paley, Morton D*.: The Continuing City: William Blake's Jerusalem*, Clarendon Press, Oxford, 1983.

Paley, Morton D. (ed.): *Twentieth Century Interpretations of Songs of Innocence and of Experience*, Prentice- Hall, Englewood Cliffs, 1969.

Percival, Milton O.: *William Blake's Circle of Destiny*, Columbia University Press, Nueva York, 1938.

Peterfreund, Stuart: *William Blake in a Newtonian World: Essays on Literature of Art and Science*, University of Oklahoma Press, Norman, 1998.
Phillips, Michael: *The Creation of the Songs*, British Library, Londres, 2000

Pinto, Vivian de Sola (ed): *The Divine Vision: Studies in the Poetry and Art of William Blake*, Gollancz, Londres, 1957.

Raine, Kathleen: *Blake and Antiquity*, Routledge & Kegan Paul, Londres y Henley, 1979.

Raine, Kathleen: *Blake and Tradition*, 2 Vols., Princeton University Press, Princeton 1968.

Raine, Kathleen: *The Human Face of God: William Blake and the Book of Job*, Thames & Hudson, Londres, 1982.

Raine, Kathleen: *William Blake*, Longmans, Green & Co., Harlow, 1969.

Robinson, Henry Crabb: *Blake, Coleridge, Wordsworth, Lamb, etc.*, The University Press, Manchester, 1932. (Reedición revisada, a cargo de E.J. Morley, de los *Remains* de Robinson, publicados por Sadler en 1869).

Rothenberg, Molly Anne: *Rethinking Blake's Textuality*, University of Missouri Press, Columbia y Londres, 1993.

Russell, Archibald G.B.: *Blake's Letters*, Methuen & Co., Londres, 1906.

Sánchez Pérez, Aquilino: *Blake's Graphic Work and the Emblematic Tradition*, Universidad de Murcia, Murcia, 1982.

Saurat, Dennis: *Blake and Modern Thought*, Constable, Londres, l929.

Schorer, Mark: *William Blake: The Politics of Vision*, 2ª edición, Vintage Books, Nueva York, 1959.

Schuchard, Marsha Keith: "*The Secret Masonic History of Blake's Swedenborg Society*", **B.I.Q.**, Vol. 26, nº 2, otoño 1992.

Schuchard, Marsha Keith: "*Why Mrs. Blake Cried: Swedenborg, Blake, and the Sexual Basis of Spiritual Vision*", *Esoterica: The Journal of Esoteric Studies*, revista electrónica, nº II, otoño 1999. http://www.esoteric.msu.edu/VolumeII/BlakeFull.html

Serra, Cristóbal: *Pequeño Diccionario de William Blake*, Olañeta Ediciones, Palma de Mallorca, 1992.

Singh, Charu Sheel: *The Chariot of Fire. A Study of William Blake in the light of Hindu thought.*, Universität Salzburg, Salzburgo, 1981.

Spector, Sheila : "*The Reasons for <Urizen>*", **B.I.Q.**, Vol. 21, nº 4, primavera 1988.

Spector, Sheila: *"Wonders Divine": The Development of Blake's Kabbalistic Myth*, Bucknell University Press, Lewisburg. 2001.

Spector, Sheila: *"Glorious Incomprehensible": The Development of Blake's Kabbalistic Language*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2001.

Swinburne, Algernon Charles: *William Blake: a Critical Essay, a new edition*, Chatto & Windus, Londres, 1906.

Tannenbaum, Leslie: *Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies: The Great Code of Art*, Princeton University Press, Princeton, 1982.

Thompson, E.P.: *Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law*, Cambridge University Press, 1993.

Viscomi, Joseph: *Blake and the Idea of the Book*, Princeton University Press, Princeton, 1993.

Vogler, Thomas A.: v. Hilton, Nelson, y Thomas A. Vogler (eds.).

Wagenknecht, David: *Blake's Night: William Blake and the Idea of Pastoral,* Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1973.

Whitakker, Jason: *William Blake and the Myths of Britain*, MacMillan Press, Londres, 1999.

Wicksteed, Joseph H.: *William Blake's Jerusalem*, Trianon Press, Londres.

Wilson, Mona: *The Life of William Blake*, Granada Publishing, Londres, 1978. (Reimpresión de la edición de Oxford University Press, 1971, corregida y revisada por *Sir* Geoffrey Keynes).

Witke, Joanne: *William Blake's Epic: Imagination Unbound*, St.Martin's Press, Nueva York, 1986.

Wittreich, Joseph Anthony, Jr.: *Angel of Apocalypse. Blake's Idea of Milton.*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1977.

Wittreich, Joseph Anthony, Jr: *Nineteenth Century Accounts of William Blake*, Scholars' Facsimiles and Reprints, Gainesville, 1970.

Wittreich, Joseph Anthony, Jr: v. Curran, Stuart, y Joseph Anthony Wittreich Jr. (eds.).

Worrall, David: "*Blake's Jerusalem and the Visionary History of Britain*", *Studies in Romanticism*, Vol. 16, nº 4, 1977.
Worral, David: v. Clark, Steve, y David Worrall (eds.).

III. OBRAS COMPLEMENTARIAS.

Abrams, M. H.: *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica.* (1ª ed. inglesa, 1954), Barral Editores, Barcelona, 1975.

Abrams, M. H. (ed.): *English Romantics Poets. Modern Essays in Criticism.*, Oxford University Press, Londres, Oxford y Nueva York, 1975

Addison, Joseph*: The Evidences of the Christian religion / by the Right Honourable Joseph Addison, Esq., to which are added, several discourses against atheism and infidelity... With a preface, containing the sentiments of Mr. Boyle, Mr. Locke, and Sir Isaac Newton, concerning the Gospel-Revelation.*, Clarendon Press, Oxford, 1801.

Addison, Joseph: v. Steele, Richard y Joseph Addison.

Alter, Robert, y Frank Kermode (eds.): *The Literary Guide to the Bible*, Fontana Press, Londres, 1997.

Anónimo: *The Cloud of Unknowing, and other Works*, Penguin, Hardsmonworth, 1991.

Anónimo**:** *La nube del no saber y otros tratados contemplativos*, Swan, San Lorenzo del Escorial, 1989.

Argullol, Rafael: *El Héroe y el Único*, Taurus, Madrid, 1999.

Argullol, Rafael: *La atracción del abismo*, Destino, Barcelona, 1994.

Arnold, Matthew: *Poesía y poetas ingleses.*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1950.

Artola, Miguel: *Los derechos del hombre*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

Ashton, T. S.: *La Revolución Industrial*, F.C.E., México, 1978.

Assunto, Rosario: *Naturaleza y razón en la estética del Setecientos*, Visor, Madrid, 1989.

Atkinson, James: *Lutero y el nacimiento del protestantismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

Aullón de Haro, Pedro (coord.): *Introducción a la crítica literaria actual*, 2ª edición, Playor, Madrid, 1983.

Ayer, A. J.: *Thomas Paine*, Secker & Warburg, Londres, 1988.

Barnatán, Marcos Ricardo: *La Kábala, una mística del lenguaje*, Akal, Madrid, 1986.

Bataille, Georges: *La littérature et le mal*, Gallimard, París, 1957. (Trad española: *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1971.)

Bayer, Raymond: *Historia de la Estética*, FCE, México, 1965.

Behrendt, Stephen C. (ed.)*: History and Myth: Essays on English Romantic Literature*, Wayne State UP, Detroit, 1990

Benjamin, Walter: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1988.

Berkeley, George: *The Principles of Human Knowledge*, ed. T. E. Jessop, Thomas Nelson and Sons Ltd., Londres, 1942. [Reimpresión de la primera edición de 1710 con las variantes introducidas en la segunda de 1743.]

Berkeley, George: *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues between Hylas and Philonous*, Penguin, Londres, 1988.

Berlin, Isaiah: *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000.

The Bhagvat-Geeta, or, Dialogues of Kreeshna and Arjoon, in Eighteen Lectures, with notes. Translated from the original, in the Sanskreet, or ancient language of the Brahmans, by Charles Wilkins., Londres, 1785. [He utilizado la reimpresión publicada por Religio-Philosophical Publishing House, Chicago, 1871.]

The Bhagavadgita, trad. Vrinda Nabar & Shanta Tumkur, Wordsworth Editions, Ware, Hertfordshire, 1997.

Bhagavad Gita, ed. de Consuelo Martín con los comentarios de Sankara, Trotta, Madrid, 1997.

The Bible: Authorized King James Version with Apocrypha, Oxford University Press, Oxford, 1997.

La Biblia, dir. y edición de Serafín de Ausejo, Herder, Barcelona, 1976.

Bloom, Harold: *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Oxford University Press Oxford, 1982.

Bloom, Harold (ed.): *John Milton's Paradise Lost*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2000.

Bloom, Harold: *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés* (1ª ed. inglesa, *The Visionary Company*, Cornell University Press, Ithaca, 1971), Barcelona, Barral Editores, 1974.

Bloom, Harold: *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, Yale University Press, New Haven, 1976.

Bloom, Harold, et al: *Deconstruction and Criticism*, Continuum, Nueva York, 1979.

Boehme, Jacob: *Aurora*, Alfaguara, Madrid, 1979.

Boehme, Jacob: *The Key of Jacob Boehme*, Phanes Press, Grand Rapids, 1991. (Reimpresión extraída de la edición de las *Works* de Boehme por William Law, Londres, 1764-81).

Boehme, Jacob: *The Signature of All Things. And other Writings*., Kessinger Publishing Company, Montana, s.f.. (Reimpresión extraída de la edición de las *Works* de Boehme por William Law, Londres, 1764-81).

The Book of Enoch, Adventures Unlimited Press, Kempton, 2000. (Reimpresión de la edición de 1883, Londres, que era a su vez una reedición de la traducción de Richard Laurence de 1821).

Bowra, C. M.: *The Romantic Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1949.

Boswell, James: *The Life of Samuel Johnson*, Oxford University Press, Oxford, 1979.

Boswell, James: v. Johnson, Samuel, and James Boswell.

Bradford, Richard: *A Linguistic History of English Poetry*, Routledge, Londres y Nueva York, 1993.

Branston, Brian: *The Lost Gods of England*, Thames & Hudson, Londres, 1957.

Briggs, John, et al.: *Crime and Punishment in England*, UCL Press, Londres, 1996.

Briggs, Katharine: *The Fairies in English Tradition and Literature*, Bellow Publishing, Londres, 1989.

Briggs, Katharine: *Diccionario de las hadas*, José J. De Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1992.

Burke, Edmund*: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford University Press, Oxford, 1998**.**

Burke, Edmund**:** *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, Tecnos, Madrid, 1987.

Burke, Edmund: *Reflections on the Revolution in France*, Penguin, Hardmonsworth, 1986.

Burke, Edmund: *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*, Alianza, Madrid, 2003.

Burke, Edmund: *Select Works of Edmund Burke, and Miscellaneous Writings*, 4 Vols., Liberty Fund, Indianápolis, 1999. [Reimpresión, con Prefacio y notas de Francis Canavagh, de *Select Works of Edmund Burke,* J. Payne, 3 Vols., Clarendon Press, Oxford, 1874-1878, más un volumen añadido, *Miscellaneous Writings*.] Una edición digital de estos 4 volúmenes puede encontrarse en Library of Economics and Liberty: http://www.econlib.org/library/LFBooks/Burke/brkSWv4c0.html

Burke, Edmund: *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*, Vol. V, Oxford University Press, Oxford, 1907.

Butler, Marilyn (ed.): *Burke, Paine, Godwin and the Revolution Controversy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

Butler, Marylin: *Romantics, Rebels and Reactionaries*, Oxford University Press, Oxford, 1981.

Cantor, Paul A.: *Creature and Creator: Myth-Making and English Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

Cayley, David: *Conversación con Northrop Frye*, Península, Barcelona, 1997.

Cernuda, Luis: *Pensamiento poético en la lírica poética inglesa del siglo XIX*, Tecnos, Madrid, 1986.

Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, 3ª ed., Labor, Barcelona, 1979.

Clark, J.C.D: *English Society 1660-1832.*, 2ª edición, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

Clark, J.C.D: *Revolution and Rebellion. State and Society in England in the Seventeeth and Eighteenth Centuries.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

Clifford, James L. (ed.): *Eighteenth Century English Literature. Modern Essays in Criticism.*, Oxford University Press, Nueva York, 1959.

Clout, Hugh: *The Times London History Atlas.*, Times Book, Londres, 1998.

Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*, Everyman, Londres, 1997.

Cranston, Maurice: *John Locke*, Longman, Greens & Co., Londres, 1969.

Chapbooks of the Eighteenth Century, edición facsímil con introducción y notas de John Ashton, reimpresión s/f por Skoob Books, Londres, de la 1ª edición de Chatto & Windus, Londres, 1882.

Christianson, Gale E: *Newton*, 2 Vols., Salvat Editores, Barcelona, 1986.

Daniel, Glyn: *Historia de la Arqueología. De los anticuarios a V. Gordon Childe.*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.

Dante Alighieri: *Comedia*, traducción, introducción y notas de Ángel Crespo, Círculo de Lectores, Barcelona, 1977.

D'Angelo, Paolo: *La estética del romanticismo*, Visor, Madrid, 1997.

D'Angelo, Paolo, y Félix Duque (eds.): *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Akal, Madrid, 1999.

Davie, Donald: *A Gathered Church. The Literature of the English Dissenting Interest, 1700-1930.*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1978.

Davies, Edward: *Celtic Researches*, Garland Publishing, Nueva York y Londres, 1979. [Reimpresión de la edición londinense, a cargo del autor, de 1804.]

Deane, Phyllis: *The first Industrial Revolution,* 2ª ed. revisada, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

De Lolme, Jean Luis: *Constitución de Inglaterra*, ed. Bartolomé Clavero, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1992.

De Man, Paul: *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990.

Drew, John: *India and the Romantic Imagination*, Oxford India Paperbacks, Delhi, 1998.

Duchet-Suchaux, Gaston, y Michel Pastoreau: *La Biblia y los santos. Guía iconográfica.*, Alianza, Madrid, 1996.

Dunn, John: *The Political Thought of John Locke*, Cambridge University press, Cambridge, 1969.

Duque, Félix: v. D'Angelo, Paolo, y Félix Duque (eds.).

Eco, Umberto: *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

Eco, Umberto: *Los límites de la interpretación*, 3ª ed., Lumen, Barcelona, 2000.

Edwards, David L.: *A concise History of English Christianity*, Harper Collins, Londres, 1998.

Eliade, Mircea: *Historia de las creencias e ideas religiosas II. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo.*, Paidós, Barcelona, 1999.

Eliot, T. S.: *Función de la poesía y función de la crítica*,Tusquets, Barcelona, 1999.

Eliot, T.S.: *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode, Harcourt Brace & Company, Nueva York, 1975.

Eliot, T.S.: *The Sacred Wood. Essays on Poetry & Criticism.*, Methuen & Co., Londres, 1960. [Reimpresión de la edición original de 1920 por la misma editorial, incluyendo el prefacio de la 2ª edición de 1928.]

English Critical Essays. Nineteenth Century., ed. Edmund D. Jones, Oxford University Press, 1924.

Esteban Lorente, Juan Francisco: *Tratado de iconografía*, Istmo, Madrid, 1990.

Evans, Eric J: *Britain Before the Reform Act: Politics and Society 1815-1832.*, Longman Group, Londres, 1989.

Evans, Eric J.: *The Forging of the Modern State. Early Industrial Britain 1783-1870.*, Longman, Londres y Nueva York, 1983.

Everest, Kelvin: v. Yarrington, Alison y Kelvin Everest (eds.).

Ferraris, Maurizio: *La imaginación*, Visor, Madrid, 1999.

Franzini, Elio: *La estética del siglo XVIII*, Visor, Madrid, 2000.

Frye, Northrop: *Poderosas palabras*, El Aleph Editores, Barcelona, 1996.

Fulford, Tim y Peter J. Kitson (eds.): *Romanticism and Colonialism: Writing and Empire, 1780-1830.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998**.**

García Berrio, Antonio: *Teoría de la literatura.(La construcción del significado poético.)*, Cátedra, Madrid, 1989.

García Blanco, Manuel: *En torno a Unamuno*, Taurus, Madrid, 1965.

Gatrell, V.A.C., Bruce Lenman y Geoffrey Parker (eds): *Crime and the Law. The Social History of Crime in Western Europe since I500.*, Europa Publications, Londres, 1980.

Geddes, Alexander: *Address to the Public*, Joseph Johnson, Londres, 1793.

Geddes, Alexander: *Proposals for printing... a new translation of the Holy Bible, etc. (With specimens of the work.)*, Joseph Johnson, Londres, 1788.

Geddes, Alexander: *Prospectus of a new translation of the Holy Bible, from corrected texts of the originals... with various readings, etc.*, Glasgow y Londres, 1786.

George, M. Dorothy: *London Life in the Eighteenth Century*, Penguin, Hardmonsworth, 1965.

Geremek, Bronislaw: *La piedad y la horca. Historia de la miseria y la caridad en Europa.*, Altaya, Barcelona, 1997.

Gibbons, B. J.: *Gender in Mystical and Occult Thought. Behmenism and its Development in England.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Glasenapp, Helmuth von: *La filosofía de los hindúes*, Barral, Barcelona, 1977.

Gleckner, Robert F.: v. Pfau, Thomas y Robert F. Gleckner, (eds.).
Godwin, William: *Enquiry concerning Political Justice*, 2 Vols., 4ª ed., J. Watson, Londres, 1842.

Godwin, William: *Memoirs of the Author of 'The Rights of Woman'*, v. Wollstonecraft, Mary, y William Godwin.

Goldsmith, Steven: *Unbuilding Jerusalem: Apocalypse and romantic Representation*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1993.

Graves, Robert, y Raphael Patai: *Los mitos hebreos*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Guizot, François: *Historia de la Revolución de Inglaterra*, Sarpe, Madrid, 1985.

Hagstrum, Jean H.: *The Romantic Body: Love and Sexuality in Keats, Wordsworth, and Blake*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1985.

Halevi, Z'ev ben Shimon: *Tree of Life. An Introduction to the Cabala.*, Rider & Company, Londres, 1972.

Hall, Rupert A: *Isaac Newton. Eigteenth-century perspectives.*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

Harrison, Peter: *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Hartman, Geoffrey H: *Lectura y creación*, Tecnos, Madrid, 1992.

Hill, Christopher: *The Century of Revolution. 1603-1714*, Sphere Books Ltd., Londres, 1974.

Hill, Christopher: *Milton and the English Revolution*, Viking Press, Nueva York, 1997.

Hill, Christopher: *Reformation to Industrial Revolution*, Penguin, Harmonsworth, 1969.

Hill, Cristopher: *Some Intellectual Consequences of the English Revolution*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1980.

Hirst, Désirée: *Hidden Riches. Traditional Symbolism from the Rennaisance to Blake.*, Eyre &Spottiswoode, Londres, 1964.

Hoagwood, Terence Allan: *Politics, Philosophy, and the Production of Romantic Texts*, Northern Illinois University Press, 1996

Hobsbawn, Eric J: *La era de la revolución*, Labor, 1991

Hobsbawn, Eric J.: *Trabajadores. Estudios de historia de la clase obrera.* (1ª edición inglesa, l963), Crítica, Barcelona, 1979.

Hobsbawn, E. J. y George Rudé: *Revolución industrial y revuelta agraria. El capitán Swing.* (1ª ed. inglesa, 1969), Madrid, Siglo XXI, l978.

Honour, Hugh: *El Romanticismo*, Alianza, Madrid, 1981.

Hughes, Geoffrey: *A History of English Words*, Blackwell Publishers, Oxford, 2000.

Hume, David: *Diálogos sobre la religión natural*, Tecnos, Madrid, 1994.

Humphreys, A. R: *From Dryden to Johnson*, Pelican Guide to English Literature, Vol. 4.

Jeffrey, David Lyle (ed.): *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, Eerdmans Publishing Co., Londres, 1992.

Jewell, R.E.C.: *British Constitution*, Hodder & Stoughton, Londres, 1975.

Johnson, Samuel: *A Dictionary of the English Language*, Times Books, Londres, 1983. [Reimpresión facsímil de la 1ª edición, J. and P. Knapton *et al*, Londres, 1755.]

Johnson, Samuel: *Johnson on Shakespeare*, ed. Arthur Sherbo, 2 Vols., Yale University Press, New Haven y Londres, 1968. [Vols VII y VIII de *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*.]

Johnson, Samuel: *Political Writings*, ed. Francis Cavanagh, Yale University Press, New Haven y Londres, 1977. [Vol X de *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*.]

Johnson, Samuel: *The Major Works*, ed. Donald Greene, Oxford University Press, Oxford, 2000.

Johnson, Samuel, and James Boswell: *A Journey to the Western Islands of Scotland and The Journal of a Tour to the Hebrides*, Penguin Books, Londres, 1984.

Johnston, K.R., y G. W. Ruoff (eds.): *The Age of W. Wordsworth. Critical Essays on the Romantic Tradition.*, Rutgers University Press, New Brunswick y Londres, 1987.

Jones, William: *Sir William Jones: a Reader*, editado con introducción y notas por Satya S. Pachori, Oxford University Press, Delhi, 1993. [Incluye diversas traducciones originales de Jones aparecidas en *Asiatick Researches* y otros medios entre l780 y l794.]

Jung, C.G.: *Paracélsica*, Sur, Buenos Aires, 1966.

Kant, Immanuel: *Filosofía de la historia*, FCE, México, 1941.

Kant, Immanuel: *Lo bello y lo sublime*, Espasa Calpe, Barcelona, 1946.

Kermode, Frank: v. Alter, Robert, y Frank Kermode (eds.).

Kitson, Peter J.: v. Fulford, Tim y Peter J. Kitson (eds.).

Koyré, Alexander: *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán*, Akal, Madrid, 1981

Lessing, G. Ephrain: *Laocoonte*, Editora Nacional, Madrid, 1977.

Linebaugh, Peter: *The London Hanged: Crime & Civil Society in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Locke, John: *A Letter concerning Toleration*, ed. James H. Tully, Hackett Publishing, Indianápolis, 1983. [Reimpresión de la primera edición de 1689, con las correcciones ortográficas y tipográficas incorporadas en la segunda.]

Locke, John: *An Essay concerning Human Understanding, the Tenth Edition, with Large Additions*, Vol. I. Edward Symon, Londres, 1731.

Locke, John: *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch, Clarendon Press, Oxford, 1979. [Reproducción del texto original de la 4ª edición, con notas añadidas a pie de página de ediciones posteriores.]

Locke, John: *Carta sobre la tolerancia*, Tecnos, Madrid, 1992.

Locke, John: *The Correspondence of John Locke*, ed. E.S. de Beer, Volumen 5, Clarendon Press, Oxford, 1979.

Locke, John: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, ed. S. Rábade y Mª Esmeralda García, 2 Vols., Editora Nacional, Madrid, 1980.

Locke, John: *Escritos monetarios*, estudio preliminar de Victoriano Martín, Ediciones Pirámide, Madrid, 1999.

Locke, John, y Robert Filmer: *Patriarca o el poder natural de los reyes y Primer libro sobre el gobierno*, ed. bilingüe, con estudio preliminar de Rafael Gambra, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1966.

Locke, John: *Some Considerations of the Consequences of the Lowering of Interest and the Raising the Value of Money. In a letter sent to a Member of Parliament, 1691, London. Printed for Awnsham and John Churchill, at the Black Swan in Pater-Noster-Row.* http://socserv2.socsci.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/locke/consid.txt.

Locke, John: *Second Treatise of Government*, ed. Richard Cox, Crofts Classics, Harlan Davidson, Wheeling, 1982.

Locke, John: *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Locke, John: *Some Thoughts concerning Education and Of the Conduct of the Understanding*, ed. Ruth W. Grant y Nathan Tarcov, Hackett, Indianapolis, 1996.

Longino: *De lo sublime*, Aguilar, Buenos Aires, 1972.

Losee, John: *Filosofía de la ciencia e investigación histórica*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

Lucas, Ana: *El trasfondo barroco de lo moderno. (Estética y crisis de la modernidad en la obra de Walter Benjamin.)*, Cuadernos de la U.N.E.D., Madrid, 1992.

Lucas, John (ed.): *Writing and Radicalism*, Longman, Londres, 1996.

Lloréns, Vicente: *Liberales y románticos*, 3ª ed., Castalia, Madrid, 1979.

MacLachlan, Alastair: *The Rise and Fall of Revolutionary England. An Essay on the Fabrication of Seventeenth Century History.*, MacMillan Press, Houndmills y Londres, 1996.

Macpherson, C. B.: *Burke*, Oxford University Press, Oxford, 1980.

Macpherson, C. B: *La democracia liberal y su época*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

Macpherson, C.B: *La teoría política del individualismo posesivo*, Fontanella, Barcelona, 1970.

Macpherson, James: *Fingal, an ancient epic poem, in six books: together with several other poems / composed by Ossian the son of Fingal, translated from the Galic language by James Macpherson.*, T. Becker and P. A. de Hondt, Londres, 1762.

Madariaga, Salvador de: *Ensayos anglo-españoles*, Publicaciones Atenea, Madrid, 1922.

Madariaga, Salvador de: *Shelley & Calderón, and other essays on English and Spanish Poetry*, Constable & Company, Londres, 1920.

Makdisi, Saree: *Romantic Imperialism: Universal Empire and the Culture of Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Makdisi, Saree: *William Blake and the Impossible History of the 1790s.*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 2003.

Malthus, Robert: *Primer ensayo sobre la población*, Altaya, Barcelona, 1993.

Mamiani, Maurizio: *Introducción a Newton*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

Mandeville, Bernard: *La fábula de las abejas, o Los vicios privados hacen la prosperidad pública*, trad. José Ferrater Mora, comentario crítico de F.B. Kaye, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Markale, Jean: *Druidas*, Taurus, Madrid, 1989.

Martínez, Fco. José (coord.): *Romanticismo y marxismo*, Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid, 1994.

Martín Velasco, Juan: *El fenómeno místico*, Trotta, Madrid, 1999.

McCalman, Iain: *Prophets, Revolutionaries and Pornographers in London, 1795-1840.*, Oxford University Press, Oxford, 1993.

McCalman, Iain (ed.): *An Oxford Companion to the Romantic Age. British Culture 1776-1832.*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

McGann, Jerome J.: *Social Values and Poetical Acts*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., y Londres, 1988.

McGann, Jerome J.: *The Romantic Ideology. A Critical Investigation.*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1983.

McPhee, Peter: *La Revolución Francesa, 1789-1999.,* Crítica, Barcelona, 2002.

Maurice, Thomas: *Indian Antiquities*, 7 Vols., Londres, 1793-1800.

Milosz, Czeslaw: *The land of Ulro*, Farrar Strauss Giroux, Nueva York, 1984. (Traducción por Louis Iribarne de *Ziemia Ulro*, Institute Littéraire in Polish, 1977).

Milton, John: *El paraíso perdido*, edición de Esteban Pujals, Cátedra, 1998.

Milton, John: *Complete English Poems, Of Education, Areopagitica*, ed. Gordon Campbell, Everyman, Londres, 1993.

Mill Harper, Georges: v. Raine, Kathleen, and Georges Mill Harper (eds.).

Monmouth, Geoffrey de: *Historia de los Reyes de Britania*, Editora Nacional, Madrid, 1984.

Moor, Edward: *Hindu Pantheon*, Joseph Johnson, Londres, 1810.

More, Hanna: *Selected Writings of Hanna More*, ed. Robert Hole, William Pickering, Londres, 1996.

Mullan, John, y Christopher Reid: *Eigteenth-Century Popular Culture. A Selection.,* Oxford University Press, Oxford, 2000.

Mumford, Lewis: *Técnica y civilización* (1ª ed. inglesa, 1934), Altaya, Barcelona, 1998.

Newton, Diane: *Papist, Protestants and Puritans*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Newton, Isaac: *El sistema del mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

Newton, Isaac: *Observations upon the Prophecies of Daniel, and the Apocalypse of St. John*, J. Darby y T. Browne, Londres, 1733.

Newton, Isaac: *Principios matemáticos de la filosofía natural*, ed. Antonio Escohotado, Altaya, Madrid, 1993.

Nicholls, *Sir* George: *A History of the English Poor Law*, 2 Vols., ed. revisada de la 1ª de 1860, P.S. King & Son, Londres, 1898.

Olivero, Federico: *El Romanticismo inglés*, versión de Alvaro Armando Vasseur, Editorial América, Madrid, s.f. en mi edición. [El catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid data como fecha de publicación 1922.]

O'Neill, Michael (ed.): *Literature of the Romantic Period. A Bibliographical Guide.*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

Osler, Margaret J (ed.): *Rethinking the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

Owen, A. L.: *The Famous Druids: A survey of three Centuries of English Literature in the Druids*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

Paine, Thomas: *Derechos del hombre*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

Paine, Thomas: *Rights of Man*, Wordsworth Editions, Ware, 1996.

Paine, Thomas: *The Age of Reason*, Prometheus Books, Nueva York, 1984.

Pastoreau, Michel: v. Duchet-Suchaux, Gaston, y Michel Pastoreau.

Patai, Raphael: v. Graves, Robert, y Raphael Patai.

Pérez Romero, Carmen: *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, 2ª ed., corregida y ampliada, con prólogo de Howard T. Young, Universidad de Extremadura, 1992.

Petrocchi, Giorgio: *Dante. Vida y obra.*, Crítica, Barcelona, 1990.

Phipps, Frances: *Let me be Los. Codebook for Fineggans Wake.*, Station Hill Press, Barrytown, 1985.

Pite, Ralph: *The Circle of Our Vision: Dante's Presence in English Romantic Poetry*, Clarendon Press, Oxford, 1994.

Pfau, Thomas y Robert F. Gleckner (eds.): *Lessons of Romanticism. A critical Companion.*, Duke University Press, Durham y Londres, 1998.

Porfirio: *El antro de las ninfas de la Odisea*, Gredos, Madrid, 1979.

Porter, Roy: *English Society in the Eighteenth Century*, Penguin, Hardsmonworth, 1990.

Praz, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1ª edición italiana, 1930), El Acantilado, Barcelona, 1999.

Raine, Kathleen, and Georges Mill Harper (eds.): *Thomas Taylor the Platonist, Selected Writings*, Routledge, Londres, 1968.

Rajan, Balachandra: *Under Western Eyes. India from Milton to Macaulay*, Duke University Press, Durham y Londres, 1999.

Rajan, Tilottama: *The Supplement of Reading: Figures of Understanding in Romantic Theory and Practice*, Cornell University Press, Ithaca, 1990.

Reid, Christopher: v. Mullan, John, y Christopher Reid.

Renou, Louis: *El hinduismo*, Paidós, Barcelona, 1991.

Reynolds, *Sir* Joshua: *Discourses on Art*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1997.

Ricardo, David: *Principios de economía política y tributación*, Orbis, Madrid, 1985.

Rosenblum, Robert: *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza, Madrid, 1993.

Rousseau, Jean Jacques: *Discursos. El contrato social.*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.

Rousseau, Jean-Jacques: *Emilio, o de la educación*, Alianza, Madrid, 1998.

Rudé, George: *La multitud en la historia. Los disturbios populares en Francia e Inglaterra, 1730-1848.* (1ª ed. inglesa, 1964), Madrid, Siglo XXI, 1980.

Rule, John: *Clase obrera e industrialización. Historia social de la revolución industrial británica, 1750-1850.*, Crítica, Barcelona, 1990.

Ruoff, G. W.: v. Johnston, K.R. y G. W. Ruoff (eds.).

Ryan, Robert M.: *The Romantic Reformation: Religious Politics in English Literature 1789-1824.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Scholem, Gershom: *Conceptos básicos del judaísmo*, Trotta, Madrid, 1998.

Scholem, Gershom: *Las grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Madrid, 1996.

Sell, Alan, y David Hall: *Protestant Nonconformist Texts: the Eighteenth Century*, Keele University Press, Keele, 1999.

Shakespeare, William: *The Complete Works of William Shakespeare*, Abbey Library, Londres, 1978.

Shapin, Steven: *La revolución científica*, Paidós, Barcelona, 2000.

Sharpe, Eric J.: *The Universal Gita. Western Images of the Bhagavadgita.*, Duckworth & Co. Ltd., Londres, 1985.

Siebers, Tobin: *Lo fantástico romántico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Smith, Adam: *La riqueza de las naciones*, Alianza Editorial, 2001.

Sonnerat, Pierre: *A Voyage to the East Indies and China, ... between the years 1774 and 1781*, traducido del francés por F. Magnus, 3 Vols., Stuart and Cooper, Calcutta, 1788-89.

Spalding, John Howard: *Introducción al pensamiento religioso de Swedenborg*, Las Américas Publishing Company/Swedenborg Foundation, Nueva York, 1969.

Spellman, V. M.: *John Locke*, MacMillan Press, Houndmill y Londres, 1997.

Stead, Geoffrey: *The Moravian Settlement at Fulneck*, The Thoresby Society, Leeds, 1998.

Steele, Richard, y Addison, Joseph: *Selections from the Tatler and the Spectator*, Penguin, Hardmonsworth, 1988.

Stukeley, William: *Itinerarium curiosum, or, an Account of the Antiquitys… observed in travels thro' Great Brittain*, 2ª ed., ampliada, Baker and Leigh, Londres, 1776.

Summerfield, Geoffrey: *Fantasy and Reason: Children's Literature in the Eighteenth Century*, University of Georgia Press, Athens, 1984.

Summerson, John: *Georgian London*, Penguin, Hardmonsworth, 1969.

Swedenborg, Emanuel: *The Four Leading Doctrines of the New Jerusalem, A New Edition,* Stevenson & Co., Edimburgo, 1836.

Swedenborg, Emanuel: *Heaven and its wonders and Hell*, The Swedenborg Society, Londres, 1915.

Swedenborg, Emanuel: *Heavenly Secrets (Arcana Coelestia, Volume 1)*, reedición de la traducción inglesa del original latino en doce volúmenes (1744-1806) de John Clowes, revisada y editada por John F. Potts, Swedenborg Foundation, West Chester, 1998.

Swedenborg, Emanuel: *El habitante de dos mundos. Obra científica, religiosa y visionaria.*, ed. y trad. de Christen A. Blom-Dahl y José Antonio Antón Pacheco, Trotta, Madrid, 2000.

Sylvester, D.W: *Educational Documents 800-1816.*, Methuen & Co., Londres, 1970.

Textos herméticos, ed. Xavier Renau, Gredos, Madrid, 1999.

Thomas, Keith: *Religion and the Decline of Magic*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

Thomas, Keith: *Man and the Natural World. Changing attitudes in England 1500-1800.*, Penguin, Hardmonsworth, 1984.

Thompson, E. P.: *Costumbres en común*, Crítica, Barcelona, 1995. (1ª ed. inglesa: *Customs in Common*, The Merlin Press, Londres, l991.)

Thompson, E. P.: *The Making of the English Working Class* (1ª ed., 1963), Penguin, Hardmonsworth, 1991.

Thompson, E. P.: *The Romantics*, The Merlin Press, Suffolk, 1997.

Thompson, E. P.: *Tradición, revuelta y consciencia de clase*, Crítica, Barcelona, 1979. (Incluye ensayos de distinta procedencia, algunos de los cuales el autor integraría posteriormente en *Customs in Common*).

Tipton, I.C. (ed.): *Locke y el entendimiento humano*, FCE, México D.F., 1981.

Tomalin, Claire: *The Life and Death of Mary Wollstonecraft*, Harcourt Brace Jovanovich, Londres y Nueva York, 1974.

Towgood, Michaijah: *Serious and free thoughts on the present State of the Church, and of Religion*, Waugh & Fenner, Londres, 1755.

Upanisads, prólogo de Raimon Pannikar, Siruela, Madrid, 1995

Ure, Andrew: *The Philosophy of Manufactures, Or, an Exposition of the Scientific, Moral and Comercial Economy of the Factory System of Great Britain*, Londres, 1835.

VV.AA.: *A James Joyce Miscellany*, M. Magalaner, Carbondale, 1962.

VV.AA.: *Divine Songs of the Muggletonians*, R. Brown, Londres, 1829.

Vale, Gilbert: *The Life of Thomas Paine. Author of "Common Sense", "Rights of Man", "Age of Reason", & C. & C., with Critical and Explanatory Observations on His Writings, and an Appendix Containing His Letters to Washington.*, Vale, Nueva York, 1841.

Villanueva, Darío (comp.): *Avances en... Teoría de la literatura*, Universidade de Santiago de Compostela, 1994.

Voltaire: *Cartas filosóficas*, ed. Fernando Savater, Editora Nacional, Madrid, 1976.

Voltaire: *Diálogos de Evémero*, Valdemar, Madrid, 1996.

Voltaire: *Tratado sobre la tolerancia*, Santillana, Madrid, 1997.

Ward, Geoff (ed.): *Romantic Literature from 1790 to 1830.*, Bloomsbury Publishing, Londres, 1993.

Watson, Steven: *The Reign of George III. 1760-1815.*, The Oxford History of England, Vol. XII, Clarendon Press, Oxford, 1960.

Watts, Isaac: *Hymns and Spiritual Songs*, ed. Selma L. Bishop, The Faith Press, Londres, 1962.

Watts, Isaac: *Divine Songs*, ed. e introd. de J. H. P. Padford, facsímil de la primera edición de 1715, Oxford University Press, Oxford, 1971.

Webb, Sidney y Beatrice: *English Poor Law Policy*, Longmans, Green & Co., Londres, 1910

Weber, Eugene: *Apocalypses. Prophecies, cults and millenial beliefs through the ages.*, Pimlico, Londres, 2000.

Weber, Max: *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

Westfall, Richard S.: *Isaac Newton: una vida*, Ediciones Folio, Madrid, 2000.

Willey, Basil: *The Eighteenth-Century Background*, Penguin, Hardmonsworth, 1962.

Williams, E. N.: *A Documentary History of England. Vol. 2 (1559-1931).*, Penguin, Hardmonsworth, 1961.

Winckelmann, J.J.: *Historia del arte en la Antigüedad*, Iberia, Barcelona, 1990.

Winstanley, Gerrard: *The Law of Freedom and other writings*, ed. Christopher Hill, Penguin, Hardmonsworth, 1973.

Womersley, David (ed.): *Augustan Critical Writings*, Penguin, Hardsmonworth, 1997.

Wood, Neal: *The Politics of Locke's Philosophy*, University of California Press, Berkeley, 1983.

Woodward, E. L.: *Historia de Inglaterra*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.

The Workhouse History: http://www.workhouses.org.uk/.

Worrall, David: *Radical Culture: Discourse, Resistance and Surveillance, 1790-1820.*, Wayne State University Press, Detroit, 1992.

Wollstonecraft, Mary: *A Vindication of the Rights of Men and A Vindication of the Rights of Woman*, Könemann, Colonia, 1998.

Wollstonecraft, Mary, y William Godwin: *A Short Residence in Sweden and Memoirs of the Author of 'The Rights of Woman'*, Penguin, Hardmonsworth, 1987.

Wrigley, E.A.: *Gentes, ciudades y riqueza. La transformación de la sociedad tradicional.*, Crítica, Barcelona, 1992.

Wrigley, E.A.: *Cambio, continuidad y azar. Carácter de la Revolución industrial inglesa.*, Crítica, Barcelona, 1993.

Wu, Duncan (ed.): *A Companion to Romanticism*, Blackwell Publishers, Malden, 1999.

Yarrington, Alison y Kelvin Everest (eds.): *Reflections of Revolution. Images of Romanticism.*, Routledge, Londres y Chicago, l993.

Yeats, W. B.: *Autobiographies*, MacMillan Publishers, Londres, 1980.

Yolton, Jean S.(ed.): *A Locke Miscellany*, Thoemmes, Bristol, 1990.

Young, Howard T.: *The Line in the Margin. Juan Ramón Jiménez and His Readings in Blake, Shelley and Yeats.*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1980.

Zimmer, Heinrich: *Mitos y símbolos de la India*, Siruela, Madrid, 1995.

LISTA DE LÁMINAS MENCIONADAS EN EL TEXTO DE LA TESIS

Nota. La presente edición digital de la Tesis *Imaginación, deseo y libertad en William Blake*, concebida para su publicación en la Biblioteca Virtual Cervantes, reproduce con total fidelidad y sin variación alguna la presentada para su defensa en la U.N.E.D. el 21 de junio de 2005. A fin de evitar posibles problemas de copyright, sin embargo, se ha creído conveniente no reproducir las láminas que acompañaban al texto, sustituidas por la presente lista, que acompaña cada estampa de su correspondiente referencia bibliográfica.

La gran mayoría de las láminas mencionadas, en cualquier caso, son de fácil consulta en Internet. A fin de facilitar aún más su búsqueda, cuando la imagen se encuentra disponible en páginas institucionales de acceso libre, como el extraordinario The William Blake Archive –cuyo objetivo es llegar a publicar digitalmente la totalidad de la obra gráfica de Blake, y que dispone de sofisticadas herramientas mediante las cuales resulta por ejemplo posible comparar una misma lámina en distintos ejemplares de los Libros Iluminados-, The British Museum, The Tate Gallery, The National Gallery, etc., se ha incluido bajo la referencia bibliográfica el nombre de la institución donde puede consultarse la imagen, así como su URL.

I. *Albion Rose* o *The Dance of Albion*, grabado monocromo, h. 1803/4, National Gallery of Art, Washington. **Bindman**, 400.

The National Gallery of Art, www.nga.gov
[bajo el título *The Dance of Albion* (*Glad Day*)]

II. *Albion Rose* o *The Dance of Albion*, grabado en color, h. 1795, British Museum, Londres. **Butlin**, 262, 1; **Bindman**, 315 (1).

The British Museum, www.thebritishmuseum.ac

III. Lámina final (8) de *The Book of Thel*, ejemplar J, h. 1789, The Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass., **Erdman**, 6; **Bindman**, 78 (6).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

IV. Frontispicio (lámina 1) de *Visions of the Daughters of Albion,* ejemplar C, h. 1793, Glasgow University Library. Inexistente en **Erdman**; **Bindman**, 143.

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

V. Lámina final (11) de *Visions of the Daughters of Albion*, ejemplar C, h. 1793, Glasgow University Library. **Erdman**, 8; **Bindman**, 142 (8).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

VI. Lámina 11 de *The Marriage of Heaven and Hell*, ejemplar H, h. 1790 (coloreado por segunda vez a mano en 1821), Fitzwilliam Museum, Cambridge. **Erdman**, 11; **Bindman**, 92 (11).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

VII. Lámina 11 de *The Marriage of Heaven and Hell*, ejemplar I, 1827, Fitzwilliam Museum, Cambridge. **Erdman** 11; **Bindman**, 11.

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

VIII. Lámina 21 de *The Marriage of Heaven and Hell*, ejemplar C, 1790, The Pierpont Morgan Library, Nueva York. **Erdman**, 21; **Bindman**, 102 (21).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

IX. Lámina 21 de *The Marriage of Heaven and Hell*, ejemplar D, 1795, Library of Congress, Washington. **Erdman**, 21; **Bindman**, 102 (21).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

X. Lámina 21 de *The Marriage of Heaven and Hell*, ejemplar I, 1827, Fitzwilliam Museum, Cambridge. **Erdman**, 21; **Bindman**, 102 (21).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XI. Frontispicio (lámina 2) de *Songs of Innocence*, ejemplar U, 1789, The Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass. Inexistente en **Erdman**; **Bindman**, 40.

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XII. Frontispicio de Inocencia (lámina 2) de *Songs of Innocence and of Experience*, ejemplar R, h. 1795, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Inexistente en **Erdman**; **Bindman,** 40 (2).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XIII. Lámina 8, "*The Lamb*", de *Songs of Innocence and of Experience*, ejemplar R, h. 1795, Fitzwilliam Museum, Cambridge. **Erdman**, 8; **Bindman,** 229 (16).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XIV. Lámina 19, "*Holy Thursday*", de *Songs of Innocence and of Experience*, ejemplar R, h. 1795, Fitzwilliam Museum, Cambridge. **Erdman**, 19; **Bindman,** 227 (14).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XV. Frontispicio de Experiencia (lámina 30) de *Songs of Innocence and of Experience*, ejemplar R, h. 1795, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Inexistente en **Erdman**; **Bindman,** 242 (29).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XVI. Lámina 48, "*London*", de *Songs of Innocence and of Experience*, ejemplar R, h. 1795, Fitzwilliam Museum, Cambridge. **Erdman**, 46; **Bindman**, 249.

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XVII. Lámina 47, "*The Human Abstract*", de *Songs of Innocence and of Experience*, ejemplar AA, h. 1826, Fitzwilliam Museum, Cambridge. **Erdman**, 47; **Bindman**, 251 (38).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XVIII. Lámina 15, "*The Tyger*", de *Songs of Experience*, ejemplar G, h. 1794, Fitzwilliam Museum, Cambridge. **Erdman**, 42; **Bindman**, 248 (35). Cortesía del Servicio Fotográfico del Departamento de Grabados del Fitzwilliam Museum.

XIX Frontispicio (lámina 1) de *Europe: a Prophecy*, ejemplar B, 1794, Glasgow University Library. Inexistente en **Erdman**; **Bindman**, 167.

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XX. Portada (lámina 2) de *Europe*, ejemplar B, 1794, Glasgow University Library. Inexistente en **Erdman**; **Bindman**, 168.

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XXI. Lámina 12 de *Europe*, ejemplar B, 1794, Glasgow University Library. **Erdman**, 11; **Bindman**, 178 (10).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XXII. Grabado en color: *Newton*, h. 1795, Tate Gallery, Londres. **Butlin**, 306; **Bindman**, 336 (12).

Tate Gallery Collection Online, www.tate.org.
The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks,

XXIII. Portada (lámina 2) de *The Song of Los*, ejemplar B, 1795, Library of Congress, Washington. Inexistente en **Erdman**; **Bindman**, 271 (2).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XXIV. Lámina 8 de *The (First) Book of Urizen*, ejemplar A, h. 1794, Yale Center for British Art, New Haven. **Erdman**, 5; **Bindman**, 191 (6).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XXV. Lámina 24 de *The (First) Book of Urizen*, ejemplar A, h. 1794, Yale Center for British Art, New Haven. **Erdman**, 23; **Bindman**, 209 (24).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XXVI. Página 8 de *Night Thoughts*, Noche Primera, 1797; **Bindman**, 341 (5).

Las láminas reproduccidas en la Tesis corresponden a una edición monocroma, semejante a la consultada por el autor en la Cambridge University Library (v. Bibliografía). Una edición completa coloreada, se ignora si por el propio Blake, puede consultarse en la página web de la National Gallery of Victory, www.ngv.vic, Early Engravings & Reproductive Prints.

XXVII. Página 86 de *Night Thoughts*, Noche Cuarta, 1797; **Bindman**, 373 (37).

XXVIII. Esbozo de primera página de la Noche I del manuscrito de *Vala, or The Four Zoas*, (página 3, folio 2), h. 1795-1804, British Library, Londres. **Erdman**, 3.

The British Library Images Online.

XXIX. Lámina 32 de *Milton: a Poem*, ejemplar C, h. 1811-1818, New York Public Library. **Erdman**, 33; **Bindman**, 445 (32).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XXX. Lámina 43 de *Milton: a Poem*, ejemplar C, h. 1811-1818, New York Public Library. Inexistente en **Erdman**; **Bindman**, 434 (21).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XXXI. Lámina final (46) de *Milton: a Poem*, ejemplar C, h. 1811-1818, New York Public Library. **Erdman**, 43; **Bindman**, 458 (45).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XXXII. Portada (lámina 2) de *Jerusalem*, ejemplar H, h. 1832, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Reproducción fotográfica en blanco y negro del original impreso póstumamente en tinta monocronoma. Inexistente en **Erdman**; **Bindman**, 481 (2).Fotografía realizada expresamente para esta Tesis por cortesía del Departamento de Fotografía del Fitzwilliam Museum, Cambridge.

XXXIII. Portada (lámina 2) de *Jerusalem*, ejemplar E, h. 1821, Yale Museum for British Art, New Haven. Inexistente en **Erdman**; **Bindman**, 481 (2).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XXXIV. Lámina 3 de *Jerusalem*, ejemplar H, h. 1832, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Reproducción fotográfica en blanco y negro del original impreso póstumamente en tinta monocronoma. **Erdman**, 3; **Bindman**, 482 (3). Fotografía realizada expresamente para esta Tesis por cortesía del Departamento de Fotografía del Fitzwilliam Museum.

XXXV. Lámina 12 de *Jerusalem*, ejemplar H, h. 1832, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Reproducción fotográfica en blanco y negro del original impreso póstumamente en tinta monocronoma. **Erdman**, 12; **Bindman**, 491 (12). Fotografía realizada expresamente para esta Tesis por cortesía del Departamento de Fotografía del Fitzwilliam Museum.

XXXVI. Lámina 13 de *Jerusalem*, ejemplar H, h. 1832, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Reproducción fotográfica en blanco y negro del original impreso póstumamente en tinta monocronoma. **Erdman**, 13;

Bindman, 492 (13). Fotografía realizada expresamente para esta Tesis por cortesía del Departamento de Fotografía del Fitzwilliam Museum.

XXXVII. Lámina 84 de *Jerusalem*, ejemplar E, h. 1821, Yale Museum for British Art, New Haven. **Erdman**, 84; **Bindman**, 563 (84).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XXXVIII. Lámina final (100) de *Jerusalem*, ejemplar E, h. 1821, Yale Museum for British Art, New Haven. **Erdman**, 100; **Bindman**, 579 (100).

The William Blake Archive, www.blakearchive.org/blake/indexworks

XXXIX. *Laocöon*, grabado en relieve en tinta negra, ejemplar B, h. 1827, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

XL. Ilustraciones a la *Divina Comedia* de Dante: *The Circle of the Lustful*, acuarela, 1824-27, Birmingham Art Gallery; **Butlin,** 812, 10.

www.tate.org.uk/learning/learnonline/blakeinteractive/gothic

APÉNDICE II

ESQUEMA CRONOLÓGICO DE LA OBRA LITERARIA DE WILLIAM BLAKE

(* Libro iluminado. N.P.: No publicado. An.: anotaciones marginales.)

Colecciones líricas y de aforismos, textos en prosa, etc.	Poemas simbólicos y narrativos independientes	Profecías continentales	Libros de Urizen	Profecías finales	Principales anotaciones marginales
1783 *Poetical Sketches**, *An Island in the Moon* (NP).					
1787 Primeras anotaciones en el **Notebook** (manuscrito Rosseti).					
1788 *All Religions are One**, *There is no NaturalReligion**.					An. a J.C. Lavater: *Aphorisms on Man* (Londres, 1788); h. 1788, An. a E. Swedenborg: *A Treatise concerning Heaven and Hell* (Londres, 1784).
1789 *Songs of*	*The Book of*				h. 1789, An. a E.

*Innocence**.	*Thel**, *Tiriel* (NP).				Swedenborg: *The Wisdom of Angels concerning Divine Love and Divine Wisdom* (Londres, 1788).
1790 *The Marriage of Heaven and Hell** .	*The French Revolution* (NP).				h. 1790, An. a E.Swedenborg: *The Wisdom of Angels concerning Divine Providence* (Londres,1790).
1793 *Songs of Experience**.	*Visions of the Daughters of Albion**.	*America: a Prophecy**.			
1794 *Songs of Innocence and Experience** (edición conjunta).		*Europe: a Prophecy**.	*The (First) Book of Urizen**.		
1795		*The Song of Los**.	*The Book ofAhania** *The Book of Los**.		
1796-1804				h. 1795/96 Comienza a escribir *The Four Zoas*, inacabado	1798, An. a Watson: *An Apology for the Bible* (Londres,

				(NP).	1797); h. 1798, An. a Bacon: *Essays Moral, Economical and Political* (Londres, 1798); h. 1800, An. a Boyd: *A Translation of the Infern of Dante Alighieri...* (Dublín, 1785); h. 1798/1809, An. a *The Works of Sir Joshua Reynolds* (Londres,1798).
1804-1811 Pickering Manuscript (colección de poemas, h. 1807), *A Descriptive Catalogue* (1809), *Public Address* (.h. 1810, NP), *A Vision of the Last Judgment* (h. 1810, NP).				Abandona la redacción de *The Four Zoas* (h. 1804/5) y comienza su trabajo en las dos grandes profecías finales.Primera impresión incompleta de *Milton* (1811).	

1815-1827 *The Everlasting Gospel* (h. 1815/20, NP), *Laocöon* (h. 1827).				*Milton: A Poem** (h. 1818). *Jerusalem: the Emanation of the Giant Albion** (h. 1820).	h. 1820, An. a Berkeley: *Siris* (Dublín, 1744); 1827, An. a Thornton: *The Lord's Prayer, Newly Translated* (Londres, 1827).