

**WILLIAM BLAKE Y LA DIALÉCTICA DE LA IMAGINACIÓN
CREATIVA**

David Felipe Molina Parada

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por
el Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, Julio, 2014

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO
Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO
Rosario Casas Dupuy.

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	5
LA POLIS IMAGINARIA	7
LA POLIS DIALÉCTICA	34
La poética dialéctica.	45
UNA LECTURA CREATIVA	68
CONCLUSIONES	78
BIBLIOGRAFÍA	80

INTRODUCCIÓN

Cuando conocí a William Blake en la clase de romanticismo europeo de la carrera de Estudios Literarios de la Universidad Javeriana quedé sorprendido. Para entonces ya había tenido contacto con las ideas de otros autores románticos, como Novalis y Coleridge, y sentía una identificación muy grata con ellos. Desde el oficio del arte siempre sentí mucho interés por la imaginación. Sabía que ésta jugaba un papel importante a la hora de la creación, que era la fuente de donde venía todo lo que trazaba mi mano sobre el plano. La imaginación era como un medio que me permitía pasar de la nada al ser, a presentar a mis familiares y amigos obras que generaban sensaciones y reflexiones en cualquier momento.

Cuando era niño, en Ocaña, tuve una reflexión frente al papel luego de haber esbozado un par de rostros que me miraban. Pensé que detrás del blanco quedaba un lugar y que ese lugar era mi imaginación, un reino heredado e infinito en donde todo lo posible aún hoy espera por suceder. Los dos rostros que había traído a la vida por medio de mi trazo, por decirlo de alguna manera, eran apenas dos entre los muchos que no había dibujado, por ejemplo, por tener una pestaña más o la nariz corrida un milímetro, entre tantas posibilidades. Sin embargo, a pesar de no verlos en el papel, ese día escuché por primera vez sus voces en mi cabeza, pidiéndome en un unísono comprometedor un poco de tinta, un poco de vida, un medio por el cual ser.

Esa experiencia marcaría para siempre mi visión del arte. Lo mismo ocurrió con los sonidos de una canción, con los pasos de un baile o los versos de un poema. La imaginación se convirtió en una fuente de felicidad, en una opción de vida y en un motivo para la originalidad dado que me reconocí como un pequeño dios que, con tan solo unos colores y papel, podía darle origen a seres y obras aparentemente inexistentes, pero que llegaban a la realidad para transformarla. Yo podía hacer por mí mismo lo que la naturaleza no. Así pues, la imaginación cobró la dimensión de única y verdadera magia.

Durante mi entrevista para ingresar a estudiar en la Universidad Javeriana respondí que me gustaba la literatura porque en éste ámbito podía jugar a ser Dios sobre el papel, y lo dije

con la ingenuidad de un primíparo que no conoce a fondo la teoría de su profesión, sin imaginar que años después me encontraría, por una parte, con que durante los siglos XVIII y XIX un extenso grupo de críticos y artistas habían generado un movimiento de proporciones históricas que giraba en torno a la importancia de la imaginación creativa, la subjetividad y el poder socio-político del arte, y, por otra parte, un autor en cuyas obras se confirman de manera tan fascinante muchas de mis pueriles intuiciones y reflexiones sobre el arte y mi propia vida.

Para William Blake no existen líneas que separen las bellas artes unas de la otras puesto que por encima de las diferencias en los medios que presenten (pintura, sonido, movimiento), en la base de toda creación lo que hay es imaginación pura, y ésta, además de ser el camino hacia la unidad en el arte, es también la única naturaleza divina del hombre, su vínculo más real con la divinidad, y, respectivamente, su camino hacia la unidad y redención como sociedad. Las implicaciones morales, políticas, filosóficas y estéticas de esta manera de pensar ocuparán el primer capítulo de este proyecto de investigación. A partir de una lectura deductiva de varios teóricos de Blake presentaré el contexto histórico y literario en el cual el poeta entretejió su mitología, algunas de sus influencias y rasgos típicamente románticos, así como una diferenciación de su estilo y lo que encontré virtuoso y vigente de su obra.

A lo largo del segundo capítulo elaboraré un análisis filosófico, moral, político y estético de la dialéctica presente en la obra de Blake a partir de las categorías de Hegel, del propio Blake y de lo afirmado al respecto por varios teóricos dialécticos y del romanticismo inglés y alemán. Posteriormente haré una lectura dialéctica de los poemas más significativos de dos libros iluminados de Blake que concretan mejor su pensamiento: *Canciones de Inocencia y Experiencia, que muestran los dos Estados Contrarios del Alma Humana*, y *El Matrimonio del Cielo y el Infierno*.

En el tercer capítulo, con el propósito de afirmar la imaginación y la creatividad como medios divinos para la realización espiritual y unidad del hombre en la Tierra, presentaré y justificaré mis propias ilustraciones sobre los poemas blakeanos que a mi juicio más abarcan la historia y que han representado constantemente objetos de estudio para la crítica literaria así como fuentes de inspiración para el arte en general.

Capítulo I

LA POLIS IMAGINARIA

Para comenzar quiero exponer algunos acontecimientos históricos que definieron los principales rasgos de la problemática social que enfrentó William Blake en la Inglaterra de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. A partir de esta exposición de hechos, mi objetivo es analizar las relaciones que presentan con la obra de Blake, la manera en que esta obra les responde y pretende transformarlos a nivel moral, político, filosófico y estético.

El primer hecho histórico que tiene una amplia relación, aunque distante y antinómica, con la obra de William Blake, es la expulsión de los poetas de la polis en el libro X de la República de Platón. En este pasaje, mediante una cadena de precisos silogismos, el personaje de Sócrates persuade a Glaucón y sus acompañantes sobre el nocivo efecto que tiene la poesía y el arte en el alma del pueblo: “– A vosotros os lo puedo decir, pues no iréis a acusarme ante los poetas trágicos y todos los que hacen imitaciones: da la impresión de que todas las obras de esa índole son la perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son. (1988, p. 457)

Ninguna afirmación más contraria a toda la obra de Blake. Para M.H Abrams “el concepto de que el arte es imitación, pues, jugó un papel importante en la estética neoclásica; pero un examen pormenorizado muestra que en muchas teorías no jugó el papel dominante. El arte, se decía comúnmente, es una imitación, pero una imitación sólo instrumental, enderezada a producir efectos sobre un auditorio” (1962, p.28). Aunque de esto se infiere que los contextos clásico y neoclásico de Platón y Blake, respectivamente, están relacionados por medio de la idea de mimesis en el arte y sus efectos en el público, uno de los propósitos principales de Blake consistió en transformar de fondo la idea de que el arte era simple imitación de la naturaleza, idea que remotamente se había instalado en el trasfondo social occidental y conducido a consecuencias desalentadoras que expondré más adelante. Blake

“desdeñó de la Naturaleza, que apodó el Universo Vegetal” y “Ruskin, medio siglo después, recomendaría al pintor la paciente observación de la naturaleza; Blake declara que este ejercicio anula y entorpece la imaginación del artista” (Borges, p.9 y 45). De lo anterior podemos deducir que William Blake no era precisamente la clase de artista al que Platón se estaba refiriendo y que sus diferencias surgen de lo que cada uno entendía por imaginación.

Por una parte, para Platón la imaginación ocupaba el grado inferior del entendimiento humano al ser su función el percibir las imágenes de los objetos sensibles, que a su vez eran imitaciones aparentes e irreales de sus correspondientes ideas eternas, inmutables y reales. Por otra parte, el arte es considerado como el resultado de la mimesis de la imaginación, de manera que lo que el artista imita no es ni siquiera el objeto sensible sino su imagen, alejando doblemente de la verdad a aquél que contemple sus obras:

–Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal como es o a lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?

–De la apariencia.

–En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen. Por ejemplo, el pintor, digamos, retratará a un zapatero, a un carpintero y a todos los demás artesanos, aunque no tenga ninguna experiencia en estas artes. No obstante, si es buen pintor, al retratar a un carpintero y mostrar su cuadro de lejos, engañará a niños y a hombres insensatos, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad. (p. 462)

Vista desde esta perspectiva, la imaginación, contrario a lo que pensaba Blake, no podría resultar siendo el medio para la redención dado que más que ofrecerle al hombre un conocimiento completo sobre la realidad, lo que ofrece es un engaño, un distanciamiento del bien y la verdad. Sin embargo, la idea de imaginación que heredó Blake se diferencia bastante de la visión platónica y proviene de los poetas de la Era de la Sensibilidad que, ante la misteriosa y estricta atribución de un carácter masculino al Dios creador del mundo en el mito fundacional de la Cristiandad y el Judaísmo ortodoxos, “tuvieron tendencia a las especulaciones heterodoxas paralelas, apoyadas en el papel de un elemento femenino dentro de la creación” (Bloom, 1999, p. 48). Este elemento femenino dentro de la creación era la imaginación o la “joven Fantasía de Collins, entusiasta amada que ha cortejado

durante mucho tiempo al Creador y que se retira con Él detrás de una velada nube mientras seráficas cuerdas acompañan su engrandecimiento triunfal más sublime” (Bloom, p.48).

Abrams nos dice que durante el surgimiento de las teorías expresivas del arte en el siglo XIX “la causa suprema de la poesía no es una causa formal determinada primariamente por las acciones y cualidades humanas imitadas; ni, como en la crítica neoclásica, una causa final, el efecto que se propone ejercitar sobre el auditorio; sino, en vez de ello, una causa eficiente – el impulso, dentro del poeta, de sentimientos y deseos que buscan expresión, o la compulsión de la imaginación “creadora” que, como Dios creador, tiene su fuente interna de movimiento” (1962, p.39)

Esta manera de concebir la imaginación fue la más seductora entre los poetas románticos que estaban respondiendo al neoclasicismo y a la milenaria y represiva influencia platónica. Uno de los poetas ingleses que evidentemente intentó superar esta represión y que revela una intertextualidad con Blake, fue Shelley: “Hay más de Platón en la *Defensa de la poesía* que en cualquier otra obra anterior de la crítica inglesa, aunque sea siempre un Platón visto, obviamente, desde la perspectiva de los comentaristas e intérpretes neoplatónicos y del Renacimiento” (Abrams, 1962, p. 187). En el caso particular de Shelley, la imaginación no se había desprendido completamente de la carga mimética pero la connotación negativa de esta carga comenzaba a reducirse. Para este poeta las Ideas tienen una doble existencia a la vez, detrás del velo fenoménico del mundo material y en la mente del hombre, lo que conlleva a pensar que su explicación sobre el arte ya no es sólo de origen mimético sino también expresivo de las Ideas:

En la juventud del mundo –dice Shelley – los hombres bailan y cantan e imitan objetos naturales, observando en esas acciones, como en todas las otras, cierto ritmo u orden. Este orden se origina en la facultad de acercamiento a la belleza [del hombre] y puede ser llamado él mismo lo bello y el bien. Los objetos imitados por el gran poeta son las Formas discernidas a través del velo de los hechos y las particularidades. La poesía “despoja del velo familiar al mundo y deja al descubierto la desnuda y durmiente belleza que es el espíritu de sus formas” y la analogía que Shelley emplea para establecer la relación de la imitación con el ideal es el ordinario espejo, concebido al igual que muchos platonistas del Renacimiento, como reflejando las Ideas más exactamente que los objetos particulares del mundo natural. (Abrams, 188).

En el sentido de que la imaginación es expresiva Blake concuerda con la mayoría de los románticos y con Shelley, pero no comparte con este el sentido de que es mimética. Ambos aceptaron la imaginación como una fuerza creativa que transforma la realidad al percibirla y como un reconocimiento de los dones más excelsos de Dios heredados por el hombre: “From another angle, the sense of a shaping activity in Blake's view of imagination closely approximates what Coleridge and Schelling, reviving a term employed by Spinoza and common among the Schoolmen, particularly John Scotus Eriugena, refer to as *natura naturans*, the forming or plastic spirit that works in God and in the human mind”. (Engell, 1999, p. 247).

Además de haber determinado durante siglos el carácter estético del arte y su asociación con la mimesis y el entorpecimiento del alma y de la polis, Platón determinó muchas de las ideas morales que propiciaron la corrupción y la desigualdad en la política y religión occidentales durante la Ilustración y el racionalismo: “El imitador, por ende, no tendrá conocimiento ni opinión recta de las cosas que imita, en cuanto a su bondad o maldad” (p. 468), y más adelante, luego de haber establecido una clara diferencia entre las operaciones buenas y malas del alma, ubicando como inferior a la imaginación y superior a la razón, Platón afirma fatídicamente que “por lo demás, es patente que el poeta imitativo no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma, ni su habilidad está inclinada a agradarla, si quiere ser popular entre el gentío, sino que por naturaleza se relaciona con el carácter irritable y variado, debido a que éste es fácil de imitar” (473).

En Platón, por tanto, lo variado es sinónimo de lo múltiple, de aquello que representan la materia y el cuerpo, y que por ende, de acuerdo a la división o exclusión establecida en *La República*, está separado de la unidad del espíritu, de su “parte buena” o participa demasiado poco de ella: “No es fácil que sea eterno algo compuesto de muchas partes y necesitado de una composición que no es la más bella, tal como se nos ha mostrado el alma” (482). Con respecto a la naturaleza de Dios, Blake se apoyó más en el tratamiento filosófico que le dio Plotino, para quien “todas las especulaciones llevaban irresistiblemente hacia el vórtice del Único” (Abrams, 1962, p. 189). Según San Agustín “especular viene de espejo (*speculum*)” y “ver algo mediante un espejo es ver la causa por medio de su efecto,

en el cual reluce la semejanza de aquélla” (2-2 gl80 a3 ad2). Por la influencia anterior es tan natural en Blake la identificación absoluta de la Imagen Humana con la Imagen Divina, haciendo de ambas una sola imagen y una sola idea, una causa y un efecto que comparten el principio creativo.

Para Platón, las ideas no son el contenido de la esencia divina, como lo fueron para Plotino y San Agustín; sino *un mundo en sí*, al cual Dios debe acomodarse en la formación de los seres. (Faria, 1962, p. 41). Ese mundo de las ideas está separado por una línea que intenta explicar la naturaleza “caída” y aislada del hombre y del “Universo Vegetal”. En la filosofía de Plotino, en cambio, Blake encontró un firme apoyo para sus propias convicciones sobre la espontaneidad de su genio poético, una herencia divina no caída que habita en él. De acuerdo con la noción de Dios del filósofo egipcio, “el Uno perfectísimo produce todos los seres no por creación sino por *emanación*, como el calor emana sus rayos. Esta emanación es necesaria. Dios no puede no emanar. No se trata de un acto libre de la voluntad de Dios, sino de una **necesidad intrínseca a su naturaleza**. Todos los seres proceden espontánea y necesariamente de la esencia divina” (Faria, p. 63).

Además de proceder espontánea y necesariamente de la esencia divina, lo que añadieron los románticos fue que del mismo modo en que los seres proceden de esa esencia, también tienen la capacidad innata de re-producirla activamente. Blake, por ejemplo, no dudó en afirmar la sexualidad como el origen de la vida física, la realidad y la poesía. A la reproducción sexual le consagró su reino poético de Procreación, uno de los 4 estados del alma en su concepción y que equivale a las *Canciones de Experiencia*: “En definitiva para Blake todas nuestras convicciones son sexuales en su causalidad y nuestras preferencias sexuales modos encarnados de creencias (...) La racionalidad conceptual y la sexualidad se sostienen mutuamente” (Bloom, p. 74). En ese sentido concuerda con la cita de Collins en la cual después de un encuentro sexual de la imaginación y el creador *emana* la realidad: “la joven Fantasía de Collins, entusiasta amada que ha cortejado durante mucho tiempo al Creador y que se retira con Él detrás de una velada nube mientras seráficas cuerdas acompañan su engrandecimiento triunfal más sublime” (Bloom, p.48). Pero la emanación de los seres del Dios de Plotino no es un acto voluntario de este sino involuntario y necesario, lo que está más que acorde a los románticos que creían en los procesos

inconscientes del genio artístico.

Al llegar el fin del siglo XVIII en Inglaterra, como afirma Abrams, hasta los poetas más sobrios empezaron a testimoniar la experiencia del verso involuntario y no premeditado (311). Walter Scott escribió: “Nadie que no haya intentado el febril oficio de la poesía sabe cuánto depende del capricho y el antojo...en la sobria realidad, el escribir buenos versos parece depender de algo ajeno a la volición del autor. A veces pienso que mis dedos se ponen en marcha por sí mismos, independientemente de mi cabeza” (citado de Abrams, p. 381) Por otra parte, el mismo Blake escribió sobre su poema *Milton*: “He escrito este poema, al dictado inmediato, doce y a veces veinte o treinta líneas a un tiempo, sin premeditación y hasta contra mi voluntad; el tiempo que tomó el escribirlo fue así inexistente, y un inmenso poema existente, que parece ser la labor de una larga vida, producido todo sin labor ni estudio” (citado de Abrams, p.313).

Además de un fuerte cuestionamiento estético de la teoría de las Ideas de Platón, lo que Blake, Shelley y los demás románticos configuraron fue un cuestionamiento moral y socio-político. Como afirma Abrams en *El espejo y la lámpara* (1962), Shelley se percató claramente del papel que jugaba su visión de la imaginación en la transformación de la deficiente moral que regía en Inglaterra:

La imaginación, de la cual la poesía constituye el producto y la expresión, es el órgano mental para intuir “aquellas formas que son comunes a la naturaleza universal y a la existencia misma”. Se dice también que ella es “el principio de síntesis”, y en su génesis y actividad esta facultad resulta parecerse estrechamente a la “imaginación simpatética” descrita por los moralistas empíricos y asociacionistas de la Inglaterra del siglo XVIII para explicar cómo un individuo puede concebir su identidad con otros individuos (...) aquella imaginación por la cual el hombre se pone él mismo “en el lugar de otro o de muchos otros” (p. 193)

Shelley estaba convencido de que la poesía era el medio más efectivo para enseñar la moral a los hombres porque era la faceta más poderosa de la imaginación simpatética. Novalis pensaba de manera similar y decía que “antaño el poeta lo podía significar todo para todos, su ámbito era aún tan ilimitado, los hombres aún tan igualados en conocimientos, experiencias, costumbres y carácter; un hombre tal, sin pretensiones, elevaba en aquél

mundo de necesidades simples, aunque más intensas, a los hombres por encima de sí mismos, a sentir la mayor dignidad de la libertad; tan nueva era aún su sensibilidad (1984, p.105). Alejada de la concepción platónica, esta nueva imaginación proponía la identificación del público con los temores y las pasiones humanas que encarnaban los personajes del drama y que había consagrado a Shakespeare como genio, mas no una identificación alejada de la verdad, sino completa e inmediata con ella, dirigida hacia la unidad social, hacia el restablecimiento de una antigua ética y sensibilidad que igualaba a los hombres en conocimientos, experiencias, costumbres y carácter, como afirmó Novalis.

Engell nos lo confirma en *The Creative Imagination* (1999): “Sympathy engages us too in a larger, harmonious universe of interrelated beings and events (...) Shelley's use of 'love' as a synonym for the sympathetic imagination is paralleled by Keats, Blake, Schelling, Wordsworth and Coleridge. Love becomes another name for the individual imagination as it turns outward and sympathizes with the world and with other human beings” (257) Lo anterior, visto desde la perspectiva del discurso católico, implica que Dios imaginó y creó al hombre y al mundo por amor y que toda creación humana resulta del mismo sentimiento que es, traspuesto a lo que Blake bautizó como la “Divina Forma Humana”, el deseo del poeta por expresar su pensamiento y sus sentimientos, es decir, un impulso corporal por transmitir en sus obras a otros el bien supremo y la belleza eterna de que participa, en muchos casos, inconscientemente.

Con respecto a esta 'participación' del poeta en Dios, el romanticismo inglés establece una amplia relación con el alemán. Para 1800 Novalis diría que “el artista avivó en sus órganos el germen de la vida autocreación; acrecentando la susceptibilidad de los mismos [los objetos] al espíritu y es, por tanto, capaz de derramar por ellos ideas a su albedrío – sin solicitud externa– usarlos como instrumento de cualquier modificación del mundo real ” (p. 108) Al hacer la aclaración de que el poeta no necesita permiso del mundo exterior, Novalis estaba afirmando tácitamente la interioridad, la emoción y la reflexión del sujeto como la fuente esencial de toda creación, aunque tenía claro que el propósito de la obra de arte era precisamente una transformación de la realidad exterior, una “absolutización, universalización, clasificación del momento individual” (111), ya fuera con un enfoque moral, como en Shelley, o además estético, como en Blake.

En su poema *Anima Poetae*, Coleridge expresó, muy acorde a Novalis y evidentemente contra la tradición platónica de la mimesis y la maldad de los sentidos, que “vanamente hablan aquellos que consideran a los poetas como complacientes con la fantasía, la imaginación, la superstición, etc. Son dominadores por placer, los purificadores; los que combinan aquellas con la razón y el orden – las verdaderas unidades protoplasmáticas–, Dioses del Amor que domestican el caos”(citado de Bloom, p. 67). A pesar de la referencia a la razón y el orden, de cuyos excesos egoístas surgió el despotismo y la injusticia en el Estado de la Ilustración y contra lo cual Blake luchó vigorosamente, la noción que sobresale en la cita de Coleridge es la que comparte con Blake sobre la exuberancia del poeta: “La energía que encierra la poesía encuentra sólo su frontera exterior en la razón y el orden: es esa energía la que debe encontrar la frontera en el límite del deseo creador del poeta. En Blake, este deseo es exuberantemente infinito y el poema épico *Jerusalem* es un horno que expande la mente...” (Bloom, p. 67)

De igual manera, Engell nos muestra capciosamente uno de los argumentos contundentes que obliga a revisar y hasta a disolver la separación que funda Platón entre cuerpo y alma e imaginación y razón, separación que durante siglos conllevó a la represión moral de toda aquella parte humana que tuviese que ver con el cuerpo y la sensibilidad y al desplazamiento del arte como modelo político de la sociedad:

If the universe were split between the creator (the One) and the creation (the all), then what would hold the two together? God and the 'fallen world' are the original and archetypal 'subject' and 'object'. Yet what is the ground of their unity? If nothing, then what is created or 'fallen' from God must remain eternally separated from Him. This, and not 'sinful' in the usual personal and guilt-ridden sense, is what 'fallen' means in Blake. Poetry, man's own imaginative creation, is one attempt to regain the unity of subject and object, the oneness with God. (252)

Como podemos ver, en la base de la revolución que implicó el romanticismo se estaba llevando a cabo una lucha ideológica con el Platón que estableció firmemente en las entrañas de la polis las ideas basadas en la división, la exclusión y la fragmentación del principio divino imaginario de la realidad. No por esto debemos restarle valor al sentido ético de Platón, que en cualquier caso estuvo encaminado hacia el bienestar del individuo y

de la polis, aunque sesgando este estado a la razón exclusivamente.

Tanto Blake como los demás románticos citados se percataron de que el amor por el hombre no era sólo el origen de la poesía sino del universo mismo y de que el Paraíso no aguardaba al otro lado de la línea que separa la vida de la muerte sino que era mucho más terrenal y alcanzable en vida de lo que comúnmente se creía. “Love and desire become the hope to regain an original union in God. Art and poetry are merely a step to the block, as Eliot says, a step toward that timeless moment when the rose and the fire are one” (Engell, 252). La imaginación y el amor, pues, no pueden existir la una sin el otro según la base ideológica común a la mayoría de los románticos. Así como la imaginación es la fuerza divina que crea algo nuevo, el amor es la fuerza divina que liga al creador con su obra y pone al universo en armonía 'simpatética' (Engell, 252). Además, la metáfora de Eliot en donde la flor y el fuego son lo mismo se acopla muy bien al imaginario blakeano y es una muy buena manera para comenzar a introducirnos en él: “Blake tiene cuatro maneras de visualizar una flor. En el Edén es pura llama; en Beulah la llama se presenta como una flor; en Procreación las flores tienden a tomar un realismo fotográfico (...); finalmente, en Ulro los zarcillos de las flores tienen la apariencia de una trampa aprisionadora. El Edén, pues, es una ciudad de Fuego...” (Bloom, p. 74).

Por otro lado, la armonía simpatética que deviene de la unión entre amor e imaginación equivale a la correspondencia entre todos los seres y los mundos, la imaginación que comunica al Uno y lo múltiple, al creador y la creación, al alma con el cuerpo y al sujeto con el objeto. Según Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1985), esta imaginación típicamente romántica opera bajo un principio analógico que es, independientemente de los diversos enfoques de renovación social que los poetas del siglo XVIII y XIX le dieron a sus obras (moral, intelectual, estético), lo que los unificó como movimiento intelectual, el germen mismo de la historia y el conocimiento humanos:

La analogía sobrevivió al paganismo y probablemente sobrevivirá al cristianismo y a su enemigo el cientismo. En la historia de la poesía moderna su función es doble: por una parte, fue el principio anterior a todos los principios y distinto a la razón de las filosofías y a la revelación de las religiones; por otra parte, hizo coincidir este principio con la poesía misma. La poesía es una de las

manifestaciones de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico (p. 52).

Por lo anterior podemos afirmar que la esencia del romanticismo pretendió ser la esencia de la vida misma, una poética muy completa de la existencia individual, social y cósmica, alejada del Platón que afirmaba en la *República* que “hemos fundado el Estado de un modo enteramente correcto” por “no aceptar de ningún modo la poesía imitativa” (457) Novalis dijo que “una novela es una vida en forma de libro” (114) y que la poesía es realidad absoluta: “Ese es el núcleo de mi filosofía. Cuanto más poético, más verdadero” (105). Blake llevó esa convicción hasta el punto de la profecía. Con una belleza que colinda con lo sublime y que no envejece, sus obras representan el valor espiritual y corporal del hombre unificado y redimido en el tiempo, en la historia del deseo de eternidad. Blake entendió y denunció de base los devastadores efectos sociales y personales que implica un sistema estético, moral, político y científico absolutamente racionalista y excluyente de la sensibilidad, y abrió, junto con los demás románticos, el camino hacia la inclusión de la imaginación en la polis.

Las estéticas del barroco y del neoclasicismo, nutridas del platonismo clásico, habían establecido una división enfermiza entre el arte y la vida. Por más diferentes que parecieran sus ideas sobre lo bello, ambas acentuaron el carácter ideal de la obra de arte. En cambio, “al afirmar la primacía de la imaginación, la pasión y la sensibilidad, el romanticismo borró las fronteras entre el arte y la vida: el poema fue una experiencia vital y la vida adquirió la intensidad de la poesía” (Paz, p.56). Expresado de otro modo, si la analogía hace del universo un poema, también hace del poema un doble del universo. La doble consecuencia es crucial para la defensa del ideal blakeano sobre un Estado con principios estéticos: podemos leer el universo y podemos vivir el poema. De aquí que la poesía sea, por lo primero, conocimiento de la verdad eterna, y por lo segundo, acto, no pasiva contemplación. (p.52)

Antes de analizar el segundo hecho histórico que definió muchos de los rasgos del romanticismo y de entrar de lleno en el imaginario blakeano es importante resumir y complementar los puntos más importantes hasta aquí tratados. En primer lugar, la contraposición consciente de los románticos a la idea platónica de que el arte, por estar

directamente relacionado con la sensibilidad y la multiplicidad de la materia, entorpece la unidad del alma. Esto había propiciado la configuración de una moral represora en occidente durante más de los dos milenios que separan a Platón de los románticos, moral que se nutrió tanto de las ideas platónicas como de las mitologías judaicas. Por parte de Platón, el poeta quedó excluido del Estado, y por parte de la cristiandad y el judaísmo ortodoxos, la mujer quedó excluida tanto del Estado como de la Iglesia por su asociación con la sexualidad y la maldad en el *Génesis*.

Además, el arte se vio obligado en muchos casos a subordinarse a las teorías pragmáticas y económicas del neoclasicismo, según las cuales toda creación artística estaba mediada por un conjunto de reglas rígidas o sistema objetivo universal de leyes racionalistas: “Algunos críticos neoclásicos estaban, además, seguros de que las reglas del arte, aunque empíricamente derivadas, recibían validación suprema de su conformidad con aquella estructura objetiva de normas cuya existencia nos garantiza el orden racional y la armonía del universo” (Abrams, 1962, p. 32). La aceptación de un canon como el anterior tenía un único propósito: recibir la aprobación de las élites intelectuales empoderadas y del público burgués más que satisfacer los deseos y la personalidad del artista, que en el caso del romántico apuntaban hacia la unidad social y trascendental y no hacia un mercado del arte.

En segundo lugar, analizamos la lucha de los románticos por identificarse esencialmente a ellos mismos y al hombre común con Dios y, de este modo, a través del arte y del genio poético construir el Paraíso en la tierra, alcanzar la redención y la unidad por medio de la imaginación creativa y simpatética. Por esto se puede afirmar que lo que buscaron los poetas fue un retorno del poeta a la polis y una reconciliación de la razón y la imaginación. En tercer lugar, hemos nombrado las principales ideas que compartían los románticos sobre sus concepciones de la divinidad, el arte y el amor y a partir de ellas expuesto el contexto literario en que surgió la obra de Blake. Estas ideas compartidas por los románticos las expresó lúcidamente Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1985): “para todos los fundadores [de la poesía moderna] – Blake, Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean Paul, Novalis, Hugo, Nerval– la poesía es la palabra del tiempo sin fechas. Palabra del principio: palabra de fundación. Pero también palabra de desintegración: ruptura de la analogía por la ironía, por la conciencia de la historia que es conciencia de la muerte” (53).

Finalmente hemos delimitado los primeros rasgos de la poética de Blake como su creencia en el origen sexual de la realidad, su creencia en el automatismo y los procesos inconscientes y emocionales a la hora de la creación humana y divina, que en él son lo mismo; sus diversas influencias en la noción de la imaginación, que incluyen elementos esotéricos y populares que recorren hacia atrás el siglo XVIII, los herméticos de los siglos XVI y XVII, el Renacimiento, filosofía medieval y antigua y poesía de los sagrados textos hebreos (Engell, 1999, p. 245) y que iremos revelando en el segundo capítulo durante el análisis de los poemas de *Las Canciones de Inocencia y Experiencia* y *El Matrimonio del Cielo y el Infierno*. Debido a esta diversa influencia es importante anotar que poetas como Eliot, según nos cuenta Paz, ha lamentado sobre la mitología de Blake que fuera “indigesta” y “sincretista”, una “religión privada compuesta de fragmentos de mitos y creencias heteróclitas” y que de acuerdo con Paz se explica por la progresiva desintegración que experimentó la mitología cristiana, ante lo cual los poetas no tuvieron más remedio que inventar mitologías personales hechas de retazos de filosofías y religiones (51). Jon Mee comenta al respecto lo siguiente: “Many radicals in the 1790s took up the role of the bricoleur; they relished breaking down those discourses which had cultural authority and creating from them new languages of liberation” (1994, p. 9)

Ahora que hemos nombrado las implicaciones filosóficas, estéticas y morales que tuvo la violenta escisión entre razón e imaginación de Platón en los siglos XVIII y XIX, y de haber aceptado sus efectos negativos y reconocido los efectos positivos de eliminar de base esa separación para lograr un Estado más unificado, es hora de nombrar las implicaciones políticas, científicas y económicas. El segundo gran hecho histórico que definió los rasgos del problema social enfrentado por los románticos y particularmente por Blake, fue la Revolución Industrial.

Para el momento en que Blake era apenas un joven en proceso de formación, la Revolución Industrial penetró gradualmente todos los niveles la sociedad londinense. En primer lugar, “una economía que hasta ahora había estado centrada en el trabajo manual pasó a ser reemplazada por el mundo de la industria y la manufactura. Todo comenzó con la mecanización de las industrias textiles y la fabricación del hierro. Pasó después al terreno

del comercio y así la revolución impulsó la mejora de las rutas de transportes y el nacimiento del ferrocarril o el barco de vapor” (Muñoz, 2008, p. 2) En segundo lugar, como resultado de la aparición de la máquina en oposición al trabajo manual, se delimitó así la lucha de Blake contra el modo de producción imperante que se establecía en su contexto social. Definitivamente Blake apoyaba el trabajo manual del artista y creía que la utilización de una máquina para reproducir una obra de arte era una manera no sólo de destruir la esencia del arte sino también del artista: “His loathing of artistic machines is unmistakable and unequivocal: 'vile tricks', he calls them, wich 'cause that every thing in art shall become a Machine'. 'A Machine is not a Man nor a Work of Art it is destructive of Humanity and of Art'” (Eaves, 175).

La juventud de Blake transcurrió en un ambiente de revueltas y levantamientos de las masas que encarnaban el desempleo y las hambrunas, conocidas posteriormente como luditas, en su mayoría artesanos que destruyeron miles de los telares mecánicos que los habían reemplazado, entre otras formas de protesta violenta. Ante esta situación de tragedia social se gestó el ambiente que serviría como plataforma ideológica para la obra de William Blake. Los luditas querían derogar leyes injustas, incluso anticuadas, que absolvían a los católicos de restricciones económicas y se quería, además, detener al gobierno que estaba en guerra con las colonias americanas que exigían la libertad política y económica. Así pues, estos artesanos también quemaron embajadas y casas de los nobles y burgueses cuyos intereses eran responsables de las leyes opresoras y excluyentes, asaltaron prisiones y liberaron a gran cantidad de rebeldes que habían sido encarcelados por oponerse a la palabra del rey. (Blanco, 2009)

El problema básico por el que luchaba esta clase de “desplazados” por la Revolución Industrial se aclara al darse cuenta de cómo las limitaciones de una máquina familiar impone sus limitaciones al usuario:

If the observant human pot-scrubber, whose washing by hand is almost infinitely adaptable, wishes to trade handwork for mechanized work, he will discover for himself the classic Romantic confrontation between mechanism and organism. The only way to go from one to the other is by *translating* the principles of one into the principles of the other. To save labor, the organic pot-scrubber gives up the privilege of using dishes that are too small, too large, too dirty or too fragile.

He ends up accepting a mechanical mean, which may be golden for the work it saves, but the quality of the translation is brass. For the user who hesitates to adapt, the machine has no answer except other more specialized machines (...) that can adjust in steps. (Eaves, 176).

Por lo tanto, así como podemos deducir que las normas del lavaplatos afectan a su usuario, también las normas de las máquinas reproductoras de arte afectan al artista. Justamente fue esta una de las mayores ironías que enfrentaron los románticos, puesto que las concepciones de su propio genio parecían verse subordinadas a la reproducción técnica y masiva de sus obras, reproducción que en la mayoría de los casos corría por cuenta de luditas o “jornaleros”, que la autoridad había obligado a trabajar por días, y no de los artistas mismos. Sin embargo, podemos afirmar que Blake no estaba directamente en contra del enriquecimiento material de la población sino de su dificultad para diferenciar una verdadera obra de arte de una copia sin un fin espiritual sino capitalista: “in the arts, the problem becomes the limits imposed by mechanical execution upon human conception. To a large extent, for instance, the writer is a slave to the press, and he adjusts accordingly. The easiest way to adjust (...) is for a writer to make himself over in the image of the printer by writing with a typewriter and by imitating the forms and conventions of the press” (Eaves, 177), de manera que para el momento en que la máquina entraba a hacer parte de la ejecución de la obra de arte y este paso fundamental ya no corría por parte del artista, se estaba dando la razón indirectamente al Platón que acusaba a los poetas de imitaciones alejadas de la realidad, contra lo cual Blake no estaría de acuerdo nunca en su vida. Curiosamente, la relación entre la multiplicidad (o fragmentación de la materia con correspondientes sus impulsos corporales) y la imitación que estableció Platón como la primera causa de la corrupción del alma humana tiene un paralelo más en las técnicas mecánicas que surgieron durante el neoclasicismo y el racionalismo:

Outlining human speech in movable type is made possible by translation, which depends upon fragmentation. One way to look at *speech* is as a translation of sensations and conceptions into auditory signs, often accompanied by gestures, for the sake of communication. *Writing* is a translation of auditory signs into visual signs for communication at a greater temporal or spatial distance, with the concomitant loss of many qualities that facilitate communication, such a pitch, volume and gesture. *Printing* is a translation of one set of visual signs into another, made possible by the *division* of words into uniform letters, for the sake of repetition. (Eaves, 176)

Comienza a hacerse claro el porqué Blake afirmaba la obra de arte más que una representación por cantidades como un conjunto de cualidades propias, intrínsecas y orgánicas, directamente relacionadas con la experiencia y la subjetividad del artista, pero además, con una esencia imaginaria única que se concreta materialmente en la línea ejecutada por el genio inconsciente, el genio de la impulsividad divina en un momento irrepetible con unas emociones irrepetibles. Justamente por la fragmentación de ésta línea en los puntos que implicaba la ejecución mecánica de la obra de arte es que Blake es considerado en muchos casos como un opositor radicalista de las políticas industriales y científicas de su época, en su mayoría y en esencia fundadas sobre el racionalismo platónico: “the combination of a divisible product of manufacture and a division of labor for producing it is sometimes called in intellectual histories 'the rationalization of industry', which was, of course, essential in the Industrial Revolution, when manufacturing processes were 'rationalized' on a very large scale” (Eaves, 179)

En efecto, Blake se oponía a la imposición del racionalismo absoluto en todos los planos sociales. En el plano científico, siempre estuvo en contra de Locke, Newton y sus admiradores por su estrecha visión mecanizada de la realidad, en donde el espacio se componía de puntos (no de líneas e imaginación divina, como en Blake y los románticos) y el tiempo se componía de instantes que tenían una existencia independiente de los cuerpos y los eventos que los ocupaban, una doctrina que correspondía a la noción contemporánea del arte.

Morris Eaves lo confirma en *Blake and the Artistic Machine: An Essay in Decorum and Technology*: “we could just as easily say, for instance, that eighteenth-century artists believed in a space composed of points, a time composed of instants , and so on. The separation of time and space from bodies and events in Newtonian physics corresponds to the separation of form and content in neoclassical esthetics” (193). Contraria a esta separación entre forma y contenido, Blake pensaba que en realidad todo lo que existía era energía incorporándose en la forma, de manera interdependiente. (Bloom, 77) Así mismo, podemos inferir que la energía del deseo creador del poeta se incorpora en la forma subjetiva de la línea del artista, y no por medio de la máquina, pues ésta opera con las unidades mínimas de la vida racionalizada que equivaldrían a los átomos del sistema

newtoniano o a las letras de la imprenta. “Note the train of Blake's thought in asserting individuality and identity against the mechanistic Newtonian atomism: 'a Line is a Line in its Minutest Subdivisions: Strait or Crooked It is Itself & Not Intermeasurable with or by any Thing Else.’” (Eaves, 193).

La relación que hemos estudiado hasta el momento entre Blake y Newton nos conduce inevitablemente a la delimitación de uno de los rasgos más importantes de la poética de Blake, rasgo que además configura la mayor diferencia con los demás románticos. La redención del hombre blakeano no culmina en una imaginación creativa satisfecha en el plano personal a través medios más manuales que mecánicos. Tampoco hay una redención social cuando todos los hombres han descubierto su genio creativo. En Blake, como en contados críticos de la época, es indispensable que la unidad del artista y la unidad de la obra se completen en el lector, la participación e identificación del lector con la obra es primordial para alcanzar una unidad más coherente e incluyente: “The approach to the Bible shared by Priestley and Geddes suggested that it needed to be read as a poetic document in the light of the reader's active judgement rather than a rigid, sacred authority. Their promotion of an active role for the reader in producing the meaning of the text has similarities with Blake's general desire to 'rouze the faculties to act' and with his more particular hostility to the 'Peculiar Word of God’” (Mee, 176). Aunque irónicamente la unidad que se busca por medio de la participación activa en la obra debe quedar abierta a la lectura enriquecedora de generaciones venideras, de las cuales Blake tenía una conciencia profética:

While Blake's narrative dramatizes a surface form which appropriates incommensurability by enacting in the plot alternative arrangements and priorities of “facts”, his narrative simultaneously signals the possibility of the reader's construction of an interconnected network of relationships. Blake is here depending on the reader's sharing a desire to find interconnections between aspects of characters who retain the same names and events which share analogous properties despite their radically conflicting ways of entering into the narrative. (Ault, 147)

La interconexión entre todos los seres y los mundos buscada por Blake en su obra, que anteriormente llamamos imaginación o armonía simpatética, implica pues de parte no sólo del artista sino del lector el uso de la información suministrada por los sentidos, contrario a

lo dicho por Platón y también a lo defendido por Newton y los demás científicos racionalistas del neoclasicismo: “But the Newtonian version of interconnectedness can survive *only* by the suppression of accumulated 'irrelevant', 'stray' or 'false' data, while Blake's interconnection can be constructed *only* by refusing to suppress the surface incommensurability of frameworks of perception” (Ault, 147).

Para entender más a fondo por qué Blake relacionó el mal arte con los *métodos* del comercio es necesario detenernos en el problema de la crítica tradicional que tiene que ver con la *decoración*, término que cubre la relación entre forma y contenido en las artes y que le da sentido a la queja de Blake acerca de los efectos de la comercialización del arte. Como hemos anotado anteriormente, la intermediación de la máquina en la ejecución de la obra de arte rompía con la línea representativa de la sinceridad del artista y con la organicidad de la obra de arte al mismo tiempo que la repetía masivamente con objetivos puramente económicos. Se hizo mucho más fácil para la emergente burguesía comprar una copia que una pintura original para decorar sus mansiones y paradójicamente para uniformar su gusto con el gusto de la mayoría, descartando la posibilidad de una “decoración propia”, lo cual implicó también el distanciamiento del descubrimiento del genio poético propio. “The division of labor that forces the division of the object of the labor – the product– also forces the division of conception from execution, because the conception is one stage in the division of labor and execution is another. When this division is formalized, the result is the sort of thing Blake saw in the engraving trade: conception was assigned to the original artist, execution to someone else” (Eaves, 197) No obstante, para el pensamiento de Blake el trabajo artístico es una combinación perfecta, un continuo indivisible de concepción (imaginación) y ejecución (creatividad), o entre contenido y forma: “the artistic sign of the presence of such a continuum is a coherent “bounding line”, which is 'a line in its Minutest Subdivisions: Strait or Crooked It is Itself & Not Intermeasurable with or by any Thing Else” (Eaves, 198). Lo que defendía Blake, por tanto, era que una máquina artística no podía producir exactamente una línea, y que la ausencia o presencia de una es la señal indicadora de verdadero arte o falso, por lo cual, se deduce indirectamente que la decoración en el sentido neoclásico era la afirmación de la muerte del arte y de la vida reales.

Blake defendió su arte en varias ocasiones con el argumento que poco después se convertiría en un lugar común de la estética romántica, es decir, la idea de "forma orgánica", en donde la concepción y la ejecución de la obra de arte no son divisibles, son una y la misma cosa, y en donde cada una debe necesariamente ser perfectamente apropiada a la otra o el resultado es la incoherencia artística absoluta: "Blake leans very far toward the radical position that conception *is* execution –the identity of form and content: 'Execution is only the result of Invention'. Pope, Titian, Rubens and Rembrandt allowed 'their Method' to interfere and got 'unorganized Blots and Blurs' as a result" (Eaves, 199). No obstante, de acuerdo a su creencia con los procesos involuntarios y originales del genio poético, Blake afirma no tener un método y exige ser juzgado por su ejecución creativa de la obra imaginada: "I know my Execution is not like Any Body Else I don't intend it should be so[.] none but Blockheads copy one another [.] My Conception & Invention are on all hands allowd to be Superior My Execution will be found so too" (199)

La crítica romántica reemplazó las metáforas neoclásicas de la armonía racional, como las implicadas en la producción mecánica y masiva de decoración, por las metáforas de integridad. En consecuencia durante el romanticismo la versión artística de la auto-división es la división entre el artista y el trabajo del arte. Un buen número de metáforas románticas muestran el intento por una integridad entre el artista y su trabajo, de manera que el trabajo parece ser entendido como una proyección directa de la imaginación del artista. "Sincerity and the true voice of feeling describe this kind of integrity, and of course, there is the pervasive organic metaphor, used almost indiscriminately to describe both, the creative process and the artistic results of it" (Eaves, 200).

De esta manera pasamos a definir uno de los tópicos característicos del neoclasicismo que enfrentaron Blake y los demás románticos. Como nos cuenta Eaves, la armonía es uno de esos principios neoclásicos que se desplazan sobre el romanticismo, de modo que nos encontramos con Coleridge, por ejemplo, estableciendo la *armonía* como la unidad lograda por las bellas artes cuando tienen éxito en el objetivo platónico de reducir lo Múltiple a lo Uno, logrando la multiplicidad en la unidad, que como ya hemos analizado es una idea tan importante para la ciencia y la tecnología como a la metafísica, la teología y la estética.

“Coleridge’s treatment simply adjusts a neoclassical idea to some Romantic premises, but they are the premises to which Blake objected most strenuously when he read Wordsworth, where he found a lot of talk about the fitting of the mind to nature, which Blake saw not as an original premise on which to base the writing of a new poetry” (Eaves, 201) Blake fue duro con Wordsworth y habría sido igualmente duro con Coleridge por ser más que romántico un neoclasicista apoyado en sus definiciones de la armonía y la unidad, su confusión de las ideas particulares y generales, la asociación de los universales con formas geométricas y la acomodación de la imaginación al mundo natural. (201)

Sin embargo, en el sentido que le dio Berkeley a la armonía Blake estaba de acuerdo al considerarla una norma inferior del verdadero arte: “Harmony and Proportion are Qualities & Not Things. The Harmony and Proportion of a Horse are not the same with those of a Bull. Every Thing has its own Harmony & Proportion, Two Inferior Qualities in it For its Reality is its Imaginative Form. (Eaves, 203). En términos de Blake, el objetivo de la armonía en el arte debe ser disfrazar con la *apariencia* de unidad la verdadera fragmentación y la incoherencia de la vida bajo la superficie del oficio artístico y de la obra. Así, por ejemplo, como veremos a lo largo del segundo capítulo al analizar la relación dialéctica entre la pintura y la poesía de *Las Canciones de Inocencia y Experiencia* y del *Matrimonio del Cielo y del Infierno*, la *aparente* diferencia de los medios de ambas artes – es decir, las diferencias entre la forma, el color, el ritmo y las figuras del lenguaje– queda anulada al fundir la razón y la imaginación creativa en el reino del significado, la unidad física y mitológica misma del Hombre y Dios.

Como hemos visto, y contra cualquier precepto racionalista y neoclásico, la máquina artística es un imposible. Sólo hay máquinas comerciales. Sin embargo, como mencionamos anteriormente, Blake no estaba en contra del avance económico de la cultura directamente sino en contra de la dificultad que había para distinguir el arte real de la copia. Blake era un grabador experto que no sólo trabajó en su obra sino que trabajó por encargo para otros hombres con intereses comerciales. Muchas de las impresiones que elaboró para estos hombres muestran cómo podía usar de bien incluso las más lujosas, complicadas y famosas técnicas de reproducción mecánica. Esto, sin embargo, no significa un problema de auto-contradicción en Blake. “Blake would have preferred never having to do

journeywork. But he did it consistently, devoting much of his energy to reproducing the work of others and in 1799 he wrote a letter to Dr. Trusler that 'to engrave after another Painter is infinitely more laborious than to engrave one's own Inventions... [But] I have no objection to Engraving after another Artist. Engraving is the profession I was apprenticed to'...' (Eaves, 205).

El cambio tecnológico suele ser mostrado en la historia de los vencedores como la cara amable de la Revolución Industrial, pero las cosas fueron mucho más complejas y no tan satisfactorias para todos en ese sentido de acuerdo a lo que hemos observado. Por otra parte “la terrible situación de los deshollinadores escandalizaba incluso al brutal Londres del siglo XVIII. Los niños eran comprados a edades tan tempranas como los cuatro años. Eran quemados, asfixiados y golpeados para que deshollinaran chimeneas, y su recompensa era la deformidad, el cáncer, la indigencia y la muerte” (Ramos, 2013). De esta manera podemos afirmar la intercausalidad de las tragedias sociales neoclásicas enfrentadas por los románticos. La aceptación del racionalismo como medio único de la redención no se limitaba a las esferas intelectuales, estéticas y eclesiásticas, sino que también involucraba la mecanización y la muerte de la vida más ordinaria. La niñez de la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII, como apunta Ramos, salió más perjudicada aún que los mismos artistas y es debido a esta tragedia infantil que Blake denuncia en varios de los poemas de *Las Canciones de Inocencia y de Experiencia* la triste situación de la humanidad industrializada y reprimida.

Antes de pasar a explicar el tercer y definitivo hecho histórico que definió la poética de Blake, la Revolución Francesa, es importante resumir las consecuencias de la Revolución Industrial en el imaginario blakeano. La distinción más adecuada que debemos hacer entre Blake y sus artistas contemporáneos no es que él le tuviera horror a las técnicas desarrolladas bajo un principio racional con fines comerciales y decorativos y ellos no. Aunque no siempre se puede hablar de un Blake tolerante en sus escritos, los principios artísticos que estableció en su obra sí son ampliamente tolerantes. Estos principios no excluyen las redes, puntos, rombos, color, el tono, la rima, coplas heroicas, o cualquier otro aspecto de la técnica gráfica y literaria, que estaban limitadas a la máquina (Eaves, 205). En lugar de ello, lo que enfurecía a Blake era la transformación de estos métodos de

conveniencia y comodidad elitistas en principios artísticos de imitación, armonía, exactitud, y alto acabado, pues este hecho apoyaba la reivindicación de *La República* de Platón en la misma Inglaterra y, como se vio posteriormente, en el resto del mundo capitalizado:

Blake no sólo denuncia a la superstición de la filosofía y a la idolatría de la razón, sino también, en el siglo de la primera revolución industrial, y en el país que fue la cuna de esa revolución, profetiza los peligros del culto a la religión del progreso. En esos años el paisaje pastoral de Inglaterra comienza a cambiar, y valles y colinas se cubren con la vegetación de hierro, carbón, polvo y detritus de la industria. Blake llama a los telares mecánicos [que destruyeron los luditas], minas, fraguas y herrerías 'fábricas satánicas', y 'muerte eterna' al trabajo de los obreros. Blake: nuestro contemporáneo. (Paz, 51)

El trabajo de Blake muestra una carga alta de significados políticos y gana una nueva dimensión en el contexto de la controversia sobre la Revolución Francesa. En su libro *Dangerous Enthusiasm: William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790's*, Jon Mee dice que el discurso radical es a menudo operativo en los que pueden parecer los lugares más improbables y se comunica en casi todos los niveles del lenguaje blakeano (1). Para esta época las filiaciones políticas de Blake no eran desconocidas. Su esperanza en los ideales de libertad, igualdad y fraternidad de la Revolución Francesa complementa su esperanza por superar la desigualdad y las jerarquías impuestas en Inglaterra por la Revolución Industrial y la religión racionalista. Veía la Revolución Francesa como el ejemplo que debía seguir Inglaterra, como un estallido de la divina energía y el deseo humanos que habían sido reprimidos por las monarquías y sus sistemas a lo largo de toda la historia: “En los primeros años de la Revolución Francesa, Blake se paseaba por las calles de Londres tocado por el gorro frigio color sangre. Más tarde [cuando la revolución fracasó] se enfrió su entusiasmo político, [pero] no el ardor de su imaginación libre, libertaria y libertadora” (Paz, 50).

En esta convulsionada época el ambiente social y político no era el más estable ni seguro para los disidentes políticos y religiosos, “y el poema de Blake [*La Revolución Francesa*, cuya edición nunca terminó] poseía claras referencias a personas y acontecimientos de la revolución en Francia. Si bien revestidas de un lenguaje fuertemente alegórico, el poema valoraba positivamente la insurrección francesa y, por extensión, construía una crítica

directa al gobierno monárquico de Gran Bretaña” (Muñoz García, 2011) . Más que una crear una lista de los referentes revolucionarios en la obra de Blake, el objetivo de traer a colación la Revolución Francesa es analizar los puntos en donde convergen los discursos poético y político en la obra de Blake para conformar un territorio de interacción cultural. Adrián Muñoz comenta al respecto que “esta convergencia queda articulada gracias a la agenda mitopoyética del poeta inglés” y que “en particular se trata de ponderar sobre el modo en que Blake recibe el simbolismo de la escatología bíblica y lo combina con una narrativa poetizada del contexto político para construir un universo mítico propio” (2011) o, expresado de otro modo, de tales interacciones entre discursos Blake construyó una retórica que estaba llena de resonancias políticas. (Mee, 6).

La Revolución Francesa suscitó entre los sectores inconformes de la sociedad inglesa el presagio de la destitución de su propio rey. Paralelamente, los choques ideológicos entre los sectores católicos y protestantes de la cristiandad jugaron un papel fundamental en la configuración de un ideal de libertad de pensamiento. A ello hay que sumar, como afirma Adrián Muñoz, “las críticas que la Ilustración orquestó contra las instituciones religiosas, abogando por una llamada 'religión natural’” (2011). Irónicamente, la crítica que había establecido la Ilustración sobre la religión cristiana había debilitado los mismos cimientos que Blake quería revertir en el campo teológico, pero no por ello podemos poner a Blake de lado de la Ilustración, puesto que la religión natural sugerida por este movimiento racionalista basaba la redención humana y social no en el amor y la imaginación simpatética sino en las mismas leyes mecánicas que por su 'atomismo' anulaban la línea orgánica y personal del artista durante el proceso de reproducción comercial de la obra.

En efecto, aunque no analizaremos este poema de Blake a fondo, *The Song of Los* “representa la liberación sexual [y sensible] como parte de la liberación política asociada a la Revolución Francesa” (Mee, 155). No es de extrañar entonces que los intentos por superar la represión moral, promotora de la aniquilación de los impulsos corporales por su asociación la sexualidad y la feminidad en el mito fundacional de la cristiandad, haya coincidido con la lucha por superar la represión política y epistemológica fundada por el Platón que afirmaba en *La República* que “en cuanto a las pasiones sexuales y a la cólera, y a cuantos apetitos hay en el alma, dolorosos o agradables, de los cuales podemos decir que

acompañan todas nuestras acciones, ¿no produce la imitación poética los mismos efectos? Pues alimenta y riega estas cosas, cuando deberían secarse y las instituye en gobernantes de nosotros, cuando deberían obedecer para que nos volvamos mejores y más dichosos en lugar de peores” (476)

Hasta este momento hemos nombrado la estrecha relación entre la expulsión del poeta de la polis, la Revolución Industrial, la Revolución Francesa y la represión moral, política y estética vivida durante el neoclasicismo y enfrentada por los románticos. En el segundo capítulo quiero ampliar estas relaciones en la lectura dialéctica de los dos libros iluminados que mejor concretan la búsqueda blakeana por la regeneración de una polis poetizada como la antigua Jerusalén de los profetas bíblicos, una ciudad edénica alcanzada por medio de la satisfacción del deseo imaginativo y creativo del genio del 'Hombre Divino' de Blake.

Como escribe Abrams en *El Romanticismo: tradición y revolución* (1992), “en su forma tardía y desarrollada, un apocalipsis (griego *apokalypsis*, «revelación») es una visión profética, expresada en símbolos arcanos y elaborados, de los inminentes acontecimientos que acarrearán un fin abrupto del orden del mundo presente y lo sustituirán por una condición nueva y perfeccionada del hombre y de su medio” (29) Es por lo anterior que mi mayor propósito en este capítulo es afirmar el claro deseo de Blake por reconfigurar el orden político establecido en tiempos platónicos e implantar un nuevo orden en Londres y demás ciudades modernas víctimas directas e indirectas de la industrialización racionalista y el capitalismo depredador, un orden redimido de la historia, cuyo centro es la ciudad, en donde el artista retorne a la polis y como afirmaba Novalis, en donde el poeta lo pueda “significar todo para todos”, en donde su ámbito sea “aún tan ilimitado” y haga en la unidad activa y la belleza de su obra a todos los hombres “igualados en conocimientos, experiencias, costumbres y carácter; un hombre tal [el artista, el genio homérico], sin pretensiones, elevaba en aquél mundo de necesidades simples, aunque más intensas, a los hombres por encima de sí mismos, a sentir la mayor dignidad de la libertad; tan nueva era aún su sensibilidad (105).

Para anudar a nuestro argumento de la polis imaginaria que buscaba radicalmente Blake el concepto que nos ofrece Abrams sobre el Apocalipsis como revelación, es necesario, no

obstante, anotar sobre la versión bíblica que en el Apocalipsis la inminencia de las últimas cosas la pregona “una voz como de gran multitud” que anuncia que “las bodas del Cordero han llegado, y su esposa está lista” (19:6-7) “Esta es la imagen distintiva de las últimas cosas; la llegada del nuevo cielo y la nueva tierra es señalada por el matrimonio entre Cristo y la ciudad celeste, su novia” (Abrams, 1992, p. 32)

Así pues, el Apocalipsis se hace signo de revolución, de una renovación radical de este mundo que resulta de “una urgencia convulsiva por conseguir que la imaginación trabaje con el máximo rendimiento: en Blake, por tanto, revolución se hace sinónimo de revelación. La revolución es la renovación de la *energía* y del poder que da vida, que además, posee un principio y un fin” (Caramés, p.10) Además de ese nuevo significado que adquiere el Apocalipsis tras pasar por la luz del pensamiento de Blake, símbolos como el de la malvada serpiente del árbol del Paraíso y del pecado sexual también sufren cambios semánticos. La asociación de la maldad con dicho animal tiene que ver con su capacidad de renovar su piel, que tanto en el mundo platónico como en el mundo de la labor artística escindida por la máquina del neoclasicismo, equivaldría a la *forma* de la serpiente, pero que en el mundo de unidad entre forma y contenido de Blake, la piel renovada es al mismo tiempo el contenido renovado, es decir, su *energía*.

Al argumento de esta tesis sobre la redención de la humanidad mediante la satisfacción política, moral y estética del genio creativo podría oponerse el argumento de que sólo el genio creativo podría alcanzar la redención, pues aquél hombre común que no haya avivado en sus órganos el germen de la vida autocreativa de Dios, como afirmaba Novalis sobre la esencia del artista en su relación antinómica con el filósofo, no será capaz de conocer y sentir el Edén. Inclusive, la redención en Blake no es solo moral e intelectual. En *El Matrimonio del Cielo y el Infierno* asegura que “el tonto no entrará en el Paraíso por más santo que sea” (127) Como lo afirma el mismo Borges, Blake “agrega que la redención debe ser también estética y que así lo entendió Jesucristo, enseñando su doctrina en parábolas, es decir en poemas” (1965, p. 45).

Sin embargo, el hombre común encuentra un lugar importante dentro de la reconciliación de todos los seres y los mundos en la armonía simpatética del Creador que ama su

Creación. La añoranza histórica del ser humano por el Apocalipsis se expresa como una apremiante invitación a la boda de la imaginación femenina y la creatividad masculina: “Y el Espíritu y la desposada dicen, Venid. Y que el que oye diga, Venid. Y venga el sediento” (22:17) mientras que los que están destinados al nuevo cielo y a la nueva tierra, es decir, a la ciudad imaginativa en continua creación humana y divina, están representados como huéspedes que han sido invitados a la fiesta de las bodas: “Y me dijo, Escribe, Bienaventurados aquellos que son llamados a la cena de bodas del Cordero” (19: 9) De tal manera, podemos afirmar que en la concepción estético-política de Blake, aunque el genio innato es fundamental para el cumplimiento de los valores de igualdad, libertad y fraternidad que abogaba la Revolución Francesa, el hombre común es justamente el lector que completa la unidad con su papel activo en la interpretación de la obra. El hombre común posibilita la interconexión semántica y física de la realidad que le es revelada por Dios al artista. Es el hombre común en su encuentro con la obra el que representa la evidencia misma de la unidad entre su alma y su cuerpo y el alma y el cuerpo del mundo, de lo cual se adquiere conciencia sólo en el estadio de la Procreación sexual de *Las Canciones de Experiencia*, como veremos en el segundo capítulo.

Esta imagen insistente y obsesiva de la consumación de todas las cosas como celebración de unas bodas sagradas tenía sus raíces en el antiguo concepto del Viejo Testamento del matrimonio como una forma de alianza, y la consiguiente representación de la alianza particular del Señor con Israel mediante la metáfora de un matrimonio entre el pueblo y el Señor. Por una fácil inferencia metafórica, la violación de esa alianza matrimonial por Israel se figuraba como su infidelidad sexual (...) cuyo condigno castigo para la desposada [Londres, en el caso de Blake] es su divorcio de Dios y su condena al exilio; aunque con la promesa de una futura re-unión entre la nación arrepentida y purificada (o por metonimia, la tierra purificada o la ciudad de Jerusalén renovada) y el Divino Prometido. (Abrams, 1992, p. 33)

Por lo anterior debemos establecer una diferencia básica entre los dos significados que tenía la sexualidad en el contexto neoclásico y romántico. Al no distinguir la sexualidad como metáfora de la sexualidad como necesidad orgánica y natural, la Iglesia era responsable de la represión de la libertad sexual en Inglaterra y demás países cristianos, condenando además psicológicamente al pueblo a asumir una parte divina de sí como la perversión y la maldad ante las cuales nunca debería ceder, y por ende, alejándolo de una posible redención en el sentido romántico que hemos venido definiendo. De modo que disolviendo la relación

entre la Biblia como poesía sagrada y redentora y la Iglesia como institución, es fácil determinar que esta última es un agente de Urizen, el demiurgo maléfico de Blake, como también lo fueron Newton y Locke: “Urizen («Your Reason») es el señor de los sistemas, el inventor de la moral que aprisiona con sus silogismos a los hombres, los divide a unos de otros y a cada uno de sí mismo). Urizen: la razón sin cuerpo ni alas. El Gran Carcelero” (Paz, 51)

Finalmente, como señala Abrams con respecto a la relación racionalista entre Iglesia y Estado ingleses, el elemento explosivo de la profecía apocalíptica, es decir, de la revolución, era el milenio: “La anticipación de un reino celestial, que se alcanzaría sólo después del final de la creación [en el sentido humano y divino], no significaba ninguna amenaza al orden establecido del mundo. Pero en su componente milenarista (...) el texto bíblico denunciaba el estado presente del mundo como irremediablemente malo y prometía la pronta intervención de Dios para aniquilar todos los estados e instituciones existentes a fin de restablecer su reino”(1992, p. 46) no en los cielos, como la conveniencia de una metafísica ortodoxa insensible apuntaba, sino en la tierra, como notaron los genios románticos. La pronta intervención de Dios se traduce al retorno del poeta a la polis. Esto constituía una amenaza para el *statu quo*, y por esto mismo, muchas veces Blake tuvo que sobrevivir de los favores que le hacían editores independientes a la monarquía, quienes incluso en algunas ocasiones se negaron a participar abiertamente del mismo radicalismo que Blake, seguramente por temor a ser despóticamente encarcelados o por fracasar en ventas para un público burgués cuyas necesidades habían sido definidas por el sistema urizénico de la Inglaterra del XVII y XVIII. El caso particular es el del editor Joseph Johnson:

Why did Blake never gain the support from Johnson that he might have expected? I have no doubt that Mann is correct when he writes that any explanation of Johnson's failure either to publish *The French Revolution* [el poema de Blake sobre la Revolución Francesa] or, so it appears, actually to stock any of the illuminated books 'must include the fact that the radical coterie which Blake targeted was still situated and defined within a distinctly bourgeois market place'. More precisely, Blake's writing and designs were caught up in a process in which a culture was defining itself as bourgeois, sorting itself out both from the patrician culture above and the unrespectability of those below. I believe Blake's vulgar enthusiasm functioned as the mark of an unrespectability which excluded him from this emergent public sphere. (Mee, 220)

Hoy, sin embargo, la crítica alaba la obra de Blake y su obra tiene una amplia recepción a nivel mundial, lo que además de unificarnos a su obra en una experiencia estética, nos unifica en una experiencia política y moral que le da vigencia y nos hace intemporales, eternos, tal como él lo deseó. Como veremos a continuación en el análisis de los poemas de *Las Canciones de Inocencia y Experiencia*, la ciudad es el contrario del campo, pero de acuerdo a lo sugerido por Abrams, no es su contrario porque haya dejado de ser la esposa del Creador, sino porque le es infiel, y los rasgos de esa infidelidad en el imaginario blakeano son precisamente la sobrevaloración de la máquina comercial sobre la mano del Humano Divino y el racionalismo despótico extendido a todos los campos de la vida social. En cualquiera de los casos, el legado de Blake nos ofrece una exquisita ruta hacia la redención íntima y social en cualquier momento de la historia.

Capítulo II

LA POLIS DIALÉCTICA

*“La pintura es poesía muda
y la poesía pintura que habla”*

Simónides

Como mi principal objetivo a lo largo de este capítulo es revelar la estructura dialéctica que compuso Blake en *Las Canciones de Inocencia y Experiencia* y *El Matrimonio del Cielo y del Infierno*, el primer concepto que definiremos es el de dialéctica. Las ideas más aceptadas en la sociedad neoclásica se construían sobre sistemas racionalistas que, como vimos durante el primer capítulo, estaban traducidos a todos los niveles sociales. Los sistemas físicos, económicos, políticos, filosóficos y estéticos adoraban la razón como bien último y primordial del hombre, ignorando la importancia de la imaginación subjetiva, la sensualidad de la realidad y la sexualidad que descubrieron los románticos en su insistencia por el retorno del poeta a la polis, empresa cuya causa era análoga a los valores de la Revolución Francesa y la escatología bíblica textual. Estos sistemas urizénicos, para utilizar el término blakeano, eran estructuras metafísicas que “fuera cual fuera la naturaleza del mundo que describían, se habían compuesto, en teoría, con conceptos fijos ordenados por conexiones racionales en una estructura estable de verdades imperecederas” (Abrams, 1992, p. 169). En oposición rotunda con esta clase de sistemas se encontraban los sistemas románticos, que “– en un estilo esbozado por Fichte, desarrollado por Schelling y llevado a sus últimos extremos por Hegel – se representa a sí mismo como un sistema en *movimiento*, un proceso dinámico que es empujado por una fuente interna de movimiento hasta su propia completitud” (Abrams, 169)

De acuerdo con Abrams en *El Romanticismo: tradición y revolución* (1992), Schelling, como el común de los románticos, creía que “la contradicción es el manantial y el meollo de la vida (...) Si sólo hubiera unidad, y si cada cosa estuviera en paz, entonces en verdad nada querría agitarse y todo se hundiría en la inmovilidad” y que esto implica que “el

prurito que empuja al universo” es “como la energía inherente a las polaridades – concebidas como antítesis, contrariedades, contradicciones – que se manifiesta como una tensión de repulsión y atracción, de fuerzas centrífugas y centrípetas” (169). Blake lo confirma claramente en la plancha 3 del *Matrimonio del Cielo y el Infierno*: “Sin contrarios no hay progreso. La atracción y el rechazo, **la razón y la energía**, el amor y el odio, son necesarios para la existencia humana. De estos contrarios nace lo que los píos llaman el bien y el mal. El bien es *pasivo* en su obediencia a la razón. El mal es *activo* al brotar de la energía. El bien es el cielo, el mal es el infierno” (89). Como veremos en el análisis de los poemas el recurso de la ironía es constante y dependiente de la dialéctica blakeana y el sarcasmo en la cita anterior yace en el uso invertido de los términos *pasivo* y *activo* como cualidades del bien y el mal, respectivamente.

El *sistema del idealismo trascendental* de Schelling, “se pone en marcha y mantiene el movimiento por la compulsión a la clausura de la oposición básica entre los conceptos de sujeto y objeto (el mundo de *Las Canciones de Experiencia* y Procreación sexual), y esta oposición primordial implica las oposiciones entre inteligencia y naturaleza, entre lo consciente y lo inconsciente, entre la libertad y la necesidad” (Abrams 170). Con respecto a la oposición entre naturaleza e inteligencia es importante resaltar lo dicho por Bloom sobre los poetas de la línea profética y protestante inglesa de Spencer, Milton y Wordsworth a la que pertenece Blake: “La preocupación característica de esta línea es la doble transformación del individuo y la naturaleza; la apocalíptica ambición implícita es humanizar la naturaleza y naturalizar la imaginación” (44) A lo que Abrams agrega sobre la relación subjetiva que existe entre el autor y el lector con el objeto artístico:

La compulsión, en el proceso de la naturaleza, a convertir el objeto en sujeto, la naturaleza en inteligencia, tiene su recíproco en la compulsión dinámica dentro del esquema conceptual de su propia filosofía a resolver la contradicción entre sujeto y objeto. Esta resolución, en el *Idealismo trascendental*, Schelling la sitúa en el concepto de 'imaginación' del artista productivo, la única facultad por la que somos capaces a la vez de 'pensar y reconciliar las contradicciones', y que anula, al unir en una sola cosa actividad y producto, la contradicción última que opera 'en las raíces del ser entero del artista', entre naturaleza e inteligencia, conciencia e inconsciente, sujeto y objeto. (1992, p. 170)

Uno de los *Proverbios del Infierno* de Blake hace consonancia con la productividad del artista de la cita anterior: “La abeja laboriosa no tiene tiempo para penas” (99) Es necesario aclarar que Blake pensaba que la humanización de la naturaleza era un recurso más metafórico que literal, pues como señala Jon Mee, la distinción entre los poderes de la naturaleza y los poderes del hombre que recorre la poética de Blake tiene su causa, entre otras, en la relación que tuvo nuestro poeta con el naturalista Erasmo Darwin, quien utilizó recursos mitológicos para difundir su urizénica religión natural y a quien Blake contradujo desde su mitología ubicando al hombre por encima de la naturaleza y refiriéndose a Él como genio capaz de refinarla en lugar de imitarla.

Contrario a Blake, Darwin creía que la mitología clásica era una representación antropomórfica de los procesos de la naturaleza, hasta el punto que en *The Economy of Vegetation* reescribe la Creación bíblica en términos de las operaciones del poder procreativo de la naturaleza, en donde también identifica el amor divino – que en la concepción simpatética de los románticos comunica todos los seres y los mundos–, con el poder generativo de la naturaleza (Mee, 148- 49), limitando así la energía sexual y creativa del artista a una imitación de la energía de la naturaleza. Esto implicaría nuevamente la afirmación de la visión platónica del artista como imitador y causante de la perdición del alma. Las diferencias entre Darwin y Blake merecen mención. El primero era más un portavoz del progreso burgués, un defensor racionalista del sistema de fábricas y de los procesos de industrialización. Blake, como hemos observado, era un opositor de esas ideas. Sin embargo, hay un rasgo común en sus obras y es la exaltación de la sexualidad humana:

Even so, Blake's antagonism to 'Generation' and the 'Vegetative Powers' should not be exaggerated in the context of his debt to Darwin. (...) It should be noted that Darwin's anthropomorphic representation of the loves of the plants was by implication as much a celebration of human sexuality as of natural procreation. (...) The positive nature of Darwin's attitude to human sexuality is even more explicit in *Zoonomia*, where it is described as 'the purest source of human felicity, the cordial drop in the otherwise vapid cup of life'. (Mee, 150-51)

Así pues, a pesar de que tanto Darwin como Blake buscaban socavar el autoritarismo moral de la época que reprimía los impulsos sexuales de la realidad, diferían en que Blake

reemplazó el monoteísmo cristiano con un sentido de Humanidad Divina mientras que Darwin se inclinaba hacia un materialismo en el que ponía a la naturaleza racionalizada por encima del hombre creativo.

Retomando nuestra definición de dialéctica, la completitud del sistema dinámico de Blake no se logra sólo con la unidad lineal de la concepción del sujeto artista y su propia ejecución orgánica de la obra u objeto artístico; la completitud también se logra en el lector, como ya hemos afirmado acorde a los principios de la imaginación simpatética. Esta completitud resulta abierta, como un círculo completo pero abierto dentro de una espiral dialéctica que tiende ilimitadamente hacia un público cuya interpretación es activa y renueva la obra a lo largo de la historia fecundándola con significado: “El poema es una secuencia en espiral, y que regresa sin cesar, sin regresar jamás del todo, a su comienzo” (Paz, 52). Hemos descrito una de las caras del *movimiento* de la obra de Blake, y es gracias a este movimiento que inicialmente podemos hablar en términos filosóficos y estéticos de una dialéctica presente en su obra.

Además de existir un *movimiento* dialéctico entre Blake y su obra y entre su obra y el lector, quiero afirmar así mismo que la tercera forma del *movimiento* dialéctico presente en la obra de Blake es la dialéctica sexual, la dialéctica que surge de la alianza matrimonial entre los contrarios femenino y masculino, energía y razón, naturaleza y ciudad, Inocencia y Experiencia, Cielo e Infierno y todos los demás contrarios que la vida espiritual y corporal unificada pueda experimentar en el lapso de la vida humana más común y cotidiana.

Blake nació en Londres en el 1757, como hemos visto, un año inmerso en un período de transformaciones sociales, políticas, morales y estéticas en Inglaterra, tal como anotamos en el primer capítulo. La Revolución Industrial, que reemplazaría el trabajo artesanal de la mayoría de los ciudadanos ingleses por el trabajo mecánico de las fábricas, sería paradójicamente el detonante de una obra magistral que significaría a su vez una revolución en el campo del arte. Considerando a Londres como la desposada de Dios, hay dos condiciones tuyas que aparecen dialécticamente en *Las Canciones de Inocencia y Experiencia*. En primer lugar su condición pura, virginal, y natural. Blake llamó a este

estado del alma y del mundo humanizado Beulah, “el mundo del *Cantar de los Cantares* de Salomón, en donde el contrato entre la Esposa y el Esposo se renueva (...) Allí, entre los peligros de la Tierra Encantada y el esplendor de la Ciudad Celestial, encuentra su lugar el estado de Beulah” (Bloom, 65). En segundo lugar, Londres aparece como la ciudad constreñida por el racionalismo mortal, la ciudad infiel que urgía de un arrepentimiento revolucionario en el sentido de la redención imaginaria y creativa blakeana.

Como lo señala Abrams, el resultado de esos complejos desarrollos es la paradoja de que el cristianismo, que bajo la poderosa influencia de la teología paulina ha sido principalmente ascético en sus doctrinas y actitudes, ha empleado a menudo la unión sexual como su símbolo central para expresar los acontecimientos apocalípticos de la historia bíblica. (1992, p.35) El *Cantar de los Cantares*, que equivale a la tierra de Inocencia o Beulah en Blake, ha sido interpretado como una alegoría en la que la pasión y la unión sexuales significan lo mismo que el amor y el matrimonio de Dios con la Ciudad Celestial.

En este contexto metafórico en que la ciudad es la esposa de Dios, es decir, la alianza de los contrarios masculino y femenino, nos es mucho más fácil comprender directamente por qué Bloom afirma que “el ideal al alcance de nuestra capacidad sexual es Beulah (...) Es el estado en el que entramos de nuevo en el coito, cuando dormimos y soñamos, y en nuestras ensoñaciones. Un estado de reposo, un Elíseo para el espíritu atormentado” (66), y de la misma manera, la imagen anterior justifica la afirmación de Blake sobre el origen sexual de la realidad íntima, de la social –anticipándose a Freud en este sentido–, y además, de la realidad cósmica.

Blake, contra los sistemas racionalistas de verdades fijas e imperecederas, estructuró un sistema propio y abierto cuya dialéctica se asemeja a la dialéctica de Hegel además de asemejarse a la de Schelling. Las unidades elementales del sistema hegeliano son los conceptos, auto-movimientos, círculos, entidades espirituales. Teniendo en cuenta que el mundo de *Las Canciones de Experiencia* hace referencia al mundo del sujeto y el objeto además de incluir la paradoja sexual cristiana, debemos comprender el concepto hegeliano en su conjugación blakeana como “la propia personalidad del objeto que se presenta a sí misma como su devenir...que se *mueve* a sí misma y se da a sí misma sus determinaciones y

pasa a ser su propio complemento o antítesis” (Abrams, 170) En efecto, aunque Blake el sujeto haya muerto, la lectura orgánica y dialéctica del lector lo mantiene vivo a través de su contrario, es decir, de su objeto artístico. Este principio *moviente* del concepto fue lo que Hegel llamó dialéctica, y se asemeja maravillosamente al principio *moviente* de la vida autocreativa romántica que avivó el artista en sus entrañas, la unidad protoplasmática divina que lo comunica con Dios y que encuentra su expresión humana en la unidad lineal y orgánica de la obra y el artista y su aniquilación en la fragmentación puntual, mecánica y comercial de la industrialización.

Tanto en Hegel como en Schelling y Blake, la referencia persistente tanto para definir la naturaleza de sus sistemas como para establecer su verdad como superior a la verdad de las filosofías anteriores, es a la vida en cuanto contraria a la muerte. En los poemas de *Las Canciones de Inocencia y Experiencia*, además de una dialéctica entre la vida y la muerte, abundan las metáforas de flores que, además de denotar la sexualidad femenina en su estado virginal imaginario, como veremos, revela el paradigma biológico que comparten las categorías blakeanas y hegelianas. Sus sistemas son concebidos sobre la analogía del crecimiento de un organismo vivo, “en el que las partes están en incesante movimiento autogenerado, mueren cuando se separan de su medio orgánico y constituyen un todo que, gracias a una energía inmanente, evoluciona hacia su forma plena” (Abrams, 1992, p. 171). Esto significa, en otras palabras, que la obra de Blake es evolucionada y re-evolucionada en la lectura del amplio público que ha ganado posteriormente, y que en simultáneo se hace más completa y verdadera con el transcurso de la historia. También debemos afirmar como una metáfora de la dialéctica de Blake que la semilla de la imaginación creativa lleva al hombre a su forma florecida del jardín del Edén, a su forma divina y redimida en su habitar en la polis: “La idea es como una flor, una unidad de hojas, de forma, de color, de perfume, una cosa viva y que crece. Lo verdadero, concordantemente, tiene el impulso de desarrollarse. La idea, concreta en sí misma y en desarrollo, es pues un sistema orgánico” (171).

En *El Espejo y la Lámpara* (1962), Abrams llega al mismo punto anotando que durante el romanticismo se hizo un lugar la analogía de una planta en crecimiento con un modo de pensamiento. “Desde este punto de vista entender algo es conocer cómo ha llegado a ser lo

que es. Mucho de lo que hasta entonces se había concebido como un ser es ahora visto como un devenir; el universo mismo es un proceso, y la Creación de Dios es una creación que continúa” (318). Esto significó la resolución del antiguo problema entre la permanencia y el cambio, entre la unidad y la multiplicidad que obligó a Platón a expulsar al poeta de la polis por relacionar lo mutable y lo múltiple con la maldad, ignorando la realidad dialéctica de que incluso su propia obra participaba. El cambio, en lugar de ese fluir heracliteano sin sentido, es asimilado por los románticos como “una ordenada emergencia de formas internas; y la antigua desconfianza hacia la mutabilidad queda anulada” (318), puesto que la verdad nunca es, siempre está *siendo*.

De acuerdo con los principios dialécticos que hemos definido podemos iniciar el análisis de los poemas de Blake, en donde el poder creador del artista y de Dios resulta del encuentro de dos contrarios que son antitéticos pero complementarios, es decir, los contrarios masculino y femenino, la razón y la imaginación creativa, que a su vez muestran una tensión de oposición y atracción y se funden en una unión que genera una nueva existencia, adquiriendo así por analogía los atributos de la reproducción bisexual. En un manuscrito de Hegel en donde afirma el amor simpatético como principio que supera las contradicciones u oposiciones, el filósofo alemán aborda la dialéctica del modo en que más nos conviene para entender el crítico significado de *Las Canciones de Inocencia y Experiencia*:

Lo que en primera instancia es lo más propio del individuo se une al todo en el tacto y contacto del amante; desaparece la conciencia de una personalidad separada, y se anula toda distinción entre los amantes. El elemento mortal, el cuerpo, ha perdido el carácter de separabilidad, y un vástago vivo, una semilla de inmortalidad, de la [raza] eternamente auto-desarrollada y autogenerada, ha llegado a la existencia. Lo que se ha unido [en el vástago] no vuelve a dividirse; [en el amor y a través del amor] Dios ha actuado y creado... (Citado de Abrams, 172)

Con la cita anterior hemos definido prácticamente por qué Blake llamaba al estado de Inocencia o Beulah el mundo del amado y del amante. La Inocencia de Blake representa el mundo imaginativo de la niñez. Es un estado del alma en el que las posibilidades de nuevos mundos soñados significan la realidad misma. En otras palabras, la realidad es posibilidad y acto en simultáneo. Este estado transcurre en un ambiente de amor y protección suministrados por los padres, que no son únicamente sus padres en la forma humana sino

también en su forma cósmica. De estas características de la Inocencia nacen dos de sus símbolos en el imaginario blakeano. En primer lugar, de manera paródica, la Inocencia “se concreta simbólicamente en la imagen cristiana del Jesús niño, inocente como un Cordero” (Caramés, 30). En segundo lugar, la Inocencia se concreta simbólicamente como la tierra desposada de Beulah, una referencia directa a los paisajes bucólicos londinenses en los que creció el pequeño William Blake y a su vez una referencia a la madre Naturaleza, que suministra al niño los recursos químicos – agua, leche, calor, luz – para que este acumule plenamente la *energía* creativa o capacidad transformadora de la imaginación con que se enfrenta al mundo de Experiencia. Es de resaltar cómo en este contexto la química y la poesía parecen fundir sus naturalezas discursivas en un mismo significado de la luz, el calor, el agua, por ejemplo.

La relación intrínseca que existe entre la Inocencia blakeana, el manuscrito sobre el amor de Hegel y la Naturaleza se debe a la cercanía que tiene la vida del niño con el momento de consumación sexual que ocurre entre sus padres, los contrarios femenino y masculino, cuyos modos en un plano cósmico están representados por la joven Imaginación femenina de Collins, “entusiasta amada que ha cortejado durante mucho tiempo al Creador [masculino] y que se retira con Él detrás de una velada nube mientras seráficas cuerdas acompañan su engrandecimiento triunfal más sublime” (Bloom, p. 48), es decir, la creación de la realidad cósmica y la creación de una vida nueva en el plano humano.

La imaginación, llamada Fantasía en la *Oda al Genio Poético* de Collins, y la *energía* Creativa que acumula el niño son las dos cualidades más representativas del poeta, considerado un adulto soñador o un niño eterno. Estos dos rasgos del poeta lo ubican como un entusiasta y poseído en el mundo de Experiencia, “y lo que lo posee es la Fantasía, que es a su vez un 'poder emparentado' con el Cielo. Inspirado de esta forma, el entusiasta se instala en la naturaleza para modelar con ella un paraíso que es reflejo de sus deseos terrenales. Su ambición es enorme, pero se basa en su pretensión de capacidad divina” (Bloom, p. 50) Las grandes aspiraciones de transformación política y artística de Blake son las mismas aspiraciones de los poetas de La Era de la Sensibilidad, que explica muy bien Northrop Frye su disección teórica de la *Oda al Genio Poético* de Collins: “Es en la *Oda al Genio Poético* donde se expone la pretensión más osada. Allí el poeta no solo imita en su

creación el poder creador de Dios, sino que él mismo es un hijo de Dios y la Fantasía, un ‘joven de la Mañana de abundante cabellera’ asociado con el dios-sol, como el Apolo griego, un profeta y visionario de quien Milton fue la última encarnación. Este joven es el antecesor directo del Orc de Blake” (pp. 169-170)

Sin embargo, a esta relación existente entre la naturaleza y la Inocencia está adscrita una ironía que resulta inmanente. A pesar de que la naturaleza suministra al niño los recursos para perpetuar la cadena de vida a la que este viene ligado por consumación sexual y de que el niño está participando directamente del amor de Dios y la Imaginación, es decir, participando directamente de la comunicación absoluta que existe entre todos los objetos y todas las criaturas, del puente o puerta que comunica las formas eternas e infinitas con las temporales y finitas, la naturaleza es a su vez responsable del *movimiento* dialéctico y progresivo hacia el declive de la vitalidad, un ciclo preestablecido en ella que dirige hacia la muerte y del que ningún hombre puede escapar.

Es en este *movimiento* en el cual se despiertan en la mente, con el paso del tiempo, los sentimientos de ansiedad y nostalgia productos del sin-sentido forjado por las leyes que no corresponden a la dinámica de una mente instalada en la imaginación y el sueño de eternidad. Es el momento en que se accede al mundo procreativo de Experiencia, el paso del niño como criatura divina, que contempla con adoración el mundo, al joven como creador, quien hace consciencia de las leyes tanto naturales como humanas que gobiernan el mundo y quien debe adoptar una actitud constructiva que le permita transformar y superar esas leyes represoras de su sentido cósmico de la Inocencia, claro está, en aras de la recuperación de esta última (Caramés, 38-9). En otras palabras, la actitud constructiva de todo hombre imaginativo debe consistir en reconciliarse dialécticamente con las leyes racionalistas a fin de renovar el contrato entre la desposada y el Creador, a fin de un mundo mejor que el anterior.

Podemos observar que la ironía alcanza su mayor punto de expresión en el momento de tránsito de la Inocencia a la Experiencia, dado que el sentido que antes llenaba cada aspecto de la vida ahora es conducido por la vida misma al sin-sentido de un mundo gobernado por leyes autoritarias basadas nada más en la experiencia de los dueños del poder. Estas

características de la ironía, el tránsito de una posición inicial del alma que es esencial al hombre, y que lo identifica con los dones eternos de la divinidad, a una posición secundaria que la contradice y que necesariamente tiende a la resolución o reconciliación, son las cualidades de la dialéctica hegeliana presentes en la obra de Blake, en un sentido filosófico, y así mismo las cualidades de la dialéctica en el sentido estético que le da Octavio Paz:

Si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos *leer* el universo, podemos *vivir* el poema (...) La poesía es la *otra* coherencia, no hecha de razones sino de ritmos. No obstante, hay un momento en que la correspondencia se rompe; hay una disonancia que se llama, en el poema: ironía, y en la vida: mortalidad. La poesía moderna es la consciencia de esa disonancia *dentro* de la analogía. (52)

Nos encontramos entonces con los rasgos del pensamiento de Blake que lo han ubicado como un heraldo del romanticismo y de las vanguardias modernas. Para adoptar una actitud constructiva frente al mundo rígido y contradictorio de las leyes religiosas, políticas y científicas es necesario un uso activo de la memoria subjetiva. En contra de la objetividad con que pretendían dominar la naturaleza los científicos, religiosos y políticos de la era de racionalismo, “para el artista del siglo XVIII la función de la poesía era generalizar todo tipo de expresiones, pero no partiendo de la naturaleza externa, sino del depósito de experiencias sentidas y vividas, así como de las reflexiones que se han acumulado en la memoria” (Caramés, 35). Es decir, que la memoria, que obedece a lo pasivo según el racionalismo, para Blake debe ejercitarse como una praxis que crea juicio e imaginación, que debe sustentar la actividad creativa. De aquí se deducen las características más románticas de William Blake: la confianza plena en la introspección, la imaginación y las emociones como fuentes del *trabajo*, de la verdad, de la unidad espiritual y corporal y de la fraternidad política.

Francisco Alarcón, en su libro *Ortodemocracia*, establece una relación entre la fraternidad política y la dialéctica que es fundamental para describir las características del Estado moderno que enfrentó Blake y que enfrentamos nosotros:

Este sistema de coordinación y control social por medio del poder concentrado en todas sus formas, especialmente en las formas represivas de la fuerza bruta, del poder económico y del de las

comunicaciones, en una clase dirigente reducida y *jerarquizada*, constituye el Estado, institución que dicta *leyes*, cuya ejecución tiene por objetivo coordinar el trabajo de la población y de distribuir su producto según los designios de la clase dirigente; quien pretenda apartarse de lo establecido es castigado. (2000, p. 106)

Durante el siglo XVIII se multiplicaron en Londres los crímenes que el Estado castigaba con pena de muerte, la mayor parte delitos menores contra la propiedad, como el robo de unas monedas o unos trastos. El cercamiento de las tierras comunes se intensificó en este siglo y llenó los caminos del campo y la ciudad de miserables desplazados. Hubo carestías, hambrunas, desempleo, aumentos de impuestos y consecuentes tumultos y botines, a veces muy violentos, causados por motivos económicos, religiosos, políticos y estéticos como en el caso de los románticos. (Blanco, 2009). Jon Mee confirma en *Dangerous Enthusiasm* la definición de Estado que ofrece Francisco Alarcón y que Blake no toleraba durante el siglo XVIII: “Rationalist critiques of the manipulative compact between Church and State (...) were an important feature of radical writing in that decade¹. Paine, for instance, in *The Age of Reason*, claimed that 'all national institutions of churches, whether Jewish, Christian or Turkish, appear to me to be no other than human inventions set up to terrify and enslave mankind and monopolize power and profit’” (137).

El Estado y las leyes sirven inicialmente de manera exclusiva a los intereses de las clases dominantes, “pero muy pronto entrarán en interacciones dialécticas de oposición complementaria con las clases de los súbditos” (Alarcón, 106). Los intereses del Estado, afirma Alarcón en una visión políticamente profética y apocalíptica como la de Blake, “serán penetrados de manera gradual por los intereses de las diversas clases de dominados e irán modificando las relaciones sociales, en especial las de producción, hasta llegar a estructurar en el lejano futuro los Estados nacionales” y las instituciones legales, que aunque siguen sirviendo predominantemente a los intereses del imperio, incluyen importantes logros en favor de las clases dominadas en el terreno político, moral, científico y estético. “Pero en el intento de descorrer el velo del futuro, es indudable que lo más complejo es la forma que tomará la interacción dialéctica complementaria entre los sexos” (330) Estos logros, de acuerdo al pensamiento de Blake, deben consistir en la

1 La década de 1790, que involucraba las recientes consecuencias socio-políticas de la Revolución Francesa y Americana, y la publicación en 1789 de *Las Canciones de Inocencia*.

reincorporación de la sensibilidad poética en la polis, pues sólo por medio de ésta la sociedad puede alcanzar la armonía simpatética que representaba el Paraíso terrenal de la mitología bíblica. En caso de suceder así, según Alarcón, “la interacción dialéctica entre los sexos podrá mantenerse de manera permanente en estado de equilibrio dinámico bajo la égida del principio **fraterno**; las síntesis que mostrará serán equilibradas por razón de las nuevas estructuras e instituciones del nuevo sistema de *poder*², el de las sociedades **fraternales**.” (336).

La poética dialéctica

En la segunda mitad de este capítulo expondré las interpretaciones dialécticas de algunas de *Las Canciones de Inocencia y Experiencia* y de poemas del *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, y revelaré cómo a partir de lo planteado por Blake en estos poemas de sofisticado lirismo podemos encontrar sugerido el deseo de reemplazar el orden del gobierno paternalista inglés, que se ha mantenido en la mayoría de los Estados contemporáneos y dominado la sociedad en los campos político, científico, estético y moral, por el orden de un gobierno fraternalista con un espíritu franciscano “que mantiene una idea imaginativa del sacerdote como hermano del hombre, y no como padre, que es la idea que contiene la religión del Estado” (Caramés, p. 34)

Luego de haber afirmado que Blake seguía una naturaleza dialéctica de la realidad en todos los planos de su vida, una dialéctica cuyas oposiciones son la masculinidad y la feminidad, la razón y la energía, el bien y el mal, Alarcón justifica el fraternalismo político como “la manera natural para resolver entre todos la gran variedad de problemas de relación que se hacen presentes en el diálogo sin impedimentos”, añadiendo que “estos problemas siempre han existido pero dentro de la actual organización social son mal atendidos o completamente desatendidos” y que “actualmente de lo que no se habla es de lo fundamental, de los problemas de relación entre los seres humanos, situación que conviene para mantener la dominación sobre grandes masas de población” (331) Este tipo de orden del mundo actual es el mismo que denunciaba el texto bíblico en su componente milenarista y que Blake denunció y reconfiguró simbólicamente en su obra. Esta es además una de las

2 Las itálicas son mías, quiero resaltar con ellas que poder, desde el punto de vista de Blake, significa además tener la voluntad y el deseo del ser humano por expresar su naturaleza divina.

razones por las que me uno a Blanco cuando afirma que “él no es sólo el poeta romántico más extremo, sino el pintor, el visionario y el profeta que sobrevivió: incomprendido por su tiempo pero en cierto modo más actual, más nuestro contemporáneo que toda la extraordinaria pléyade de poetas románticos ingleses” (2009)

El primer poema de Blake en *El Matrimonio del Cielo y el Infierno* que condensa toda la problemática abordada en el primero y segundo capítulo es *La Voz del Diablo*:

Todas las Biblias o códigos sagrados han sido las causas de los siguientes errores:

1. Que el hombre posee dos principios reales diferentes: un Cuerpo y un Alma.
2. Que la *energía*, llamada Mal, viene únicamente del cuerpo; y que la *razón*, llamada Bien, viene únicamente del alma.
3. Que Dios atormentará al hombre en la Eternidad por seguir sus *energías*.

Pero los siguientes principios contrarios no son falsos:

1. El hombre no tiene un Cuerpo distinto de su Alma, pues lo que llama Cuerpo es una porción del Alma discernida por los cinco sentidos, las principales entradas al Alma en esta Edad.
2. La *Energía* es la única vida y viene del Cuerpo, y la *Razón* es el límite o circunferencia que envuelve la *Energía*.
3. La *Energía* es Delicia Eterna.

Aquellos que restringen el *deseo* lo hacen porque el suyo es lo suficientemente débil como para ser restringido; y entonces aquél que restringe, o la *razón*, usurpa el lugar del *deseo* y gobierna lo indeseado. El *deseo*, al ser restringido, gradualmente se hace pasivo hasta ser sólo la sombra del *deseo*. (p. 91)

En el trasfondo de este poema hay una fuerte crítica a la ideología paternalista que ha sostenido las religiones más representativas de Occidente y Oriente, a los gobiernos que de ellas se nutren con fines políticos y a los desarrollos científicos mediados también por los intereses de las más altas jerarquías cuyas estructuras verticales generan la desigualdad social, contrarias a las estructuras horizontales sugeridas por la fraternidad dialéctica en donde hombres y mujeres tienen la misma importancia natural, tanto corporal como espiritual. Por una parte, es bien sabido que las representaciones artísticas y unilaterales de

Dios como padre omnipotente y autoridad máxima de la existencia son masculinas. Contrario al principio dialéctico sugerido por los poetas de la Era de la Sensibilidad, la figura femenina ha sido representada como la Maldad y como la causante del *deseo* sexual que aleja a los hombres del Bien supremo, es decir, del Paraíso. Sin embargo, como hemos explicado antes, el origen de la vida física resulta de una consumación sexual, en donde participan dialécticamente los contrarios masculino y femenino en igual proporción, produciendo, por decirlo en términos de Hegel, una síntesis que consiste en la nueva vida, la del niño Inocente y la del adulto que debe superar la prueba de Experiencia.

De lo anterior se puede inferir una exaltación de la relación natural heterosexual, con la que, paradójicamente, está en consonancia el pensamiento ortodoxo, y de aquí que no se puede simplemente negar la importancia de la influencia de la feminidad en el balance y perpetuación de la existencia y la vida. Expresado de otro modo, la vida comienza embrionariamente en el cuerpo materno, entendiendo *madre* en cualquier especie o como madre Naturaleza. “La vida está *en relación* con el individuo materno y con el conjunto de la naturaleza. También lo estará con el contexto en el que se produce cualquier forma de vida: vida que está *en relación directa* con la fuerza imaginativa. Para Blake, esta fuerza es más grande que las otras especies y mayor aún en el círculo histórico donde se producen las revoluciones” (Caramés, 32) o instauraciones de nuevos ordenes dialécticos más verdaderos y completos para las sociedades. Es por dicho motivo que el árbol de la vida no es una representación denotativa de un árbol cualquiera, sino que posee poder para crear otros árboles. Es un árbol dialéctico con una fuente interna de movimiento que tiende hacia su propia completitud pero que jamás se completa del todo, tal como la obra de Blake en su diálogo con el lector. De nuevo nos encontramos con el símbolo de la Inocencia conocido como Beulah, “que contiene la idea de la naturaleza como madre nutricia y fiel esposa de Dios, es el jardín del mundo en el que la vida y el agua brotan en el origen. Vida en la naturaleza y vida en la imaginación se igualan, ya que la percepción consciente del mundo semeja el amor al recién nacido” (Caramés, 32)

A la idea de una sexualidad inmanente y originaria de todos los aspectos de la existencia se llega al cobrar consciencia del mundo de Experiencia que, en el lenguaje simbólico de Blake, además de ser el estado del alma antitético de la Inocencia, es la tierra de la

Procreación, momento en que el niño deja de serlo y se convierte en un adulto con una vida sexual dirigida hacia su propia reproducción biológica y hacia su imaginación creativa, lo cual también representa una renovación de la *energía*, un nuevo ciclo dialéctico tanto de la sociedad como de la ciudad y del Hombre Divino.

La restricción del *deseo* sexual y de las demás *energías* provenientes del Cuerpo impuesta por los cuestionables argumentos de *La República* de Platón, la Iglesia ortodoxa y demás iglesias paternalistas, causantes de la jerarquización social, ofrece un campo propicio para otras restricciones que, ya con el hombre debilitado psicológicamente y dispuesto así para la explotación y la esclavitud, no necesariamente son morales sino también intelectuales, económicas y estéticas. Se puede afirmar del imaginario blakeano una denuncia de la subyacente cooperación racionalista entre las instituciones que destruyen la vida. Ellas representan el mayor obstáculo en el camino hacia la recuperación de la Inocencia blakeana y la vida eterna, hacia la redención social en la **Unidad**. Como lo afirmó Coleridge al explicar la importancia para él de la tradición esotérica de la que también Blake nutrió su obra: “Pues los escritos de esos místicos...contribuyeron a mantener vivo el *corazón* en la *cabeza*; me dieron un presentimiento indistinto pero bullicioso y activo de que todos los productos de la mera facultad *reflexiva* participaban de la MUERTE...Si eran demasiado a menudo para mí una móvil nube de humo durante el día, eran sin embargo siempre una columna de fuego a lo largo de la noche, durante mis vagabundeos por la selva de la duda.” (Citado de Abrams, 1992, p. 175)

Esa relación con la muerte es justamente el peligro de la Inocencia no organizada de Blake, la ironía que contiene irremediablemente y que la comunica directamente con la tiranía de la Experiencia y la Ira de Dios. Acorde a Abrams:

“Blake reconoció la fuerza que tiene la añoranza del hombre por la simple auto-unidad de la vida de los niños y de las criaturas instintivas, y le concedió un lugar en su geografía del espíritu: el estado que él llamaba Beulah, el Paraíso inferior de la inocencia inorganizada 'donde no puede llegar ninguna disputa'. Pero Beulah es un estado del alma inferior o desorganizado sólo en el sentido negativo de que está libre de contrarios en conflicto, y sus habitantes sólo gozan de una seguridad primitiva como la de 'el niño amado en el cerco del seno de su madre encerrado /En brazos del amor y la piedad y de la dulce compasión (Abrams, 258).

En la infancia, el niño contempla pasivamente el mundo, lo adora, “por eso se hace necesario el cambio paulatino que impida el permanecer demasiado tiempo en la dependencia de lo externo” (Caramés, 33) Podemos deducir que es en el *movimiento* dialéctico de ese cambio paulatino donde surge la independencia de la madurez. El ahora adulto separa la imaginación y la sexualidad de su pasividad infantil y las convierte en imaginación creadora, activa, *emana* en el Amor al arte y a sus hijos el soplo divino de la vida: “Blake y sus contemporáneos alemanes ven el curso de la historia humana y de la vida individual como un retorno que es también una progresión; de manera resaltada, Blake establece como meta de la humanidad la recuperación de una unidad que ha sido ganada gracias a un esfuerzo incesante, y que es, según los términos de Blake, una unidad 'organizada', un equilibrio de fuerzas opuestas que preserva todos los productos y poderes de intelección y de cultura” (Abrams, 258) Así pues, la Inocencia solo puede llegar a ser organizada en su componente imaginario cuando el niño se convierte en un adulto que asume una actitud constructiva e interactúa dialécticamente con la razón del mundo de Experiencia. Si su actitud no es constructiva, de Experiencia no pasa al Edén sino al Ulro o Infierno. “Hay una doble ironía en el juego entre Inocencia y Experiencia como estados del ser. Se progresa, tanto orgánica como imaginativamente, en el movimiento que va de Inocencia a Experiencia, y sin embargo se retrocede también, de nuevo tanto natural como creativamente. Blake resuelve la paradoja afirmando dos modos de inocencia: 'no organizada', que es simplemente ignorancia, 'organizada', que puede resistir la prueba de la experiencia” (Bloom, 87).

El mismo Hegel confirmaría en la *Ciencia de la Lógica* que la sola facultad reflexiva de la razón, sin el contrario imaginario y creativo que organiza, era pasiva y emparentada con el reino de la muerte:

Pero es una de las ideas preconcebidas fundamentales de la lógica aceptada hasta ahora y de la representación habitual, el creer que la contradicción no es una determinación tan esencial e immanente como la identidad; más bien, cuando se tuviera que hablar de un orden jerárquico, y cuando ambas determinaciones tuvieran que ser mantenidas como separadas, entonces la contradicción tendría que ser considerada como lo más profundo y lo más esencial. En efecto, frente a ella, la identidad es sólo la determinación de lo simple inmediato, del ser muerto; en cambio, la

contradicción es la raíz de todo movimiento y vitalidad; pues sólo al contener una contradicción en sí, una cosa se mueve, tiene impulso y actividad. (1968, p.194)

La transformación positiva de la realidad buscada por la dialéctica de Blake consiste en identificar lo que afecta nuestra sensibilidad corporal en la experiencia cotidiana con la forma del “Hombre Divino”, es decir, unir al sujeto humano con el objeto que crea, restaurar la primigenia unidad de percepción que constituyó al Dios creador del mundo del Génesis bíblico. Como dice Abrams, la visión esotérica del universo como “un pleno de fuerzas opuestas pero mutuamente atractivas y quasi-sexuales” había sido desplazada por el pensamiento neoclásico y racionalista de Descartes y Newton, pero había revivido con los románticos alemanes e ingleses y trajo “al pensamiento científico algunas de las hipótesis más productivas de la física del siglo XIX y nuestros días” (168)

Así pues, debemos resaltar que la Inocencia de Blake es una inocencia no organizada debido a su cercanía con la ignorancia de las leyes racionalistas que constriñen el espíritu imaginativo de la divinidad encarnada en el hombre. A los racionalistas se les podría acusar respectivamente de ignorar el importante papel dialéctico que desempeña la *razón* a la hora de la Creación: la *forma*-ción (o educación) de la *energía* y del *deseo* que buscan siempre la redención. Blake no consideraba la razón misma como el mal sino su exceso. Para Blake era importante que la obra no sólo tuviera un componente sensible sino también una especie de sugestividad intelectual que nos transmita nuestra naturaleza creativa y unitaria:

In one respect, Blake feels that the kind of suggestiveness that plays on our senses is not worth pursuing. What is wanted is the kind of suggestiveness found in a long poem – a total view of the world, of a whole society, of a religious myth, or of all these interwoven. Thus, in Blake's shorter lyrics the suggestiveness is never primarily of a sensuous nature. The intention and result are more intellectual, and many of his lyrics have to be read together to get an overall picture of what he is saying. The same is true of his proverbs and aphorisms. Each one is concrete and well defined. But when they're taken as a whole or in a group, they become intellectually suggestive (Engell, 249).

El primer poema de *Las canciones de Inocencia* que vamos a tratar es *La Imagen Divina*, que trata paródicamente sobre la estrecha relación natural que existe entre el Dios bíblico y el Hombre Divino de Blake:

Misericordia, Compasión, Paz y Amor
todos piden en su angustia,
y hacia esas virtudes gozosas
dirigen su agradecimiento.

Pues Misericordia, Compasión, Paz y Amor
es Dios, nuestro amado padre,
y Misericordia, Compasión, Paz y Amor
es el hombre, su hijo y su cuidado.

Pues la Misericordia tiene corazón humano,
y la Compasión rostro de hombre,
y el Amor la forma humana divina,
y la Paz es el ropaje de los hombres.

Así que todos, en todos los climas,
los que rezan en la angustia,
piden a la forma humana divina
Amor, Misericordia, Compasión, y Paz.

Y todos amar deben la forma humana,
paganos, turcos, o judíos;
allí donde Misericordia, Amor y Compasión moran
también allí Dios tiene su morada. (p. 83)

Es claro que el Dios de Blake no posee poderes de naturaleza distinta a la de los dones humanos más excelsos, porque el Dios que vio Blake es “el hombre real, la imaginación, que vive eternamente”. También se hace clara una subyacente búsqueda de la fraternidad como principio del Estado cuando en las estrofas cuarta y quinta se revela la necesidad de inclusión social independiente de las características geográficas y los climas de los pueblos o de sus diferentes mitologías religiosas:

Las mitologías poéticas, sin excluir a las de los poetas cristianos, envejecen y se vuelven polvo como las religiones y las filosofías. Queda la poesía y por eso podemos leer a los vedas y las biblias no como escrituras religiosas, sino como textos poéticos: «El genio poético es el hombre verdadero. Las religiones de todas las naciones se derivan de diferentes recepciones del genio poético» (Blake: «All

religions are one», 1788). Aunque las religiones son históricas y percederas, hay en todas ellas un germen no religioso y que perdura: la imaginación poética (Paz, p. 52).

Es claro que el principio de inclusión social se basa en lo que hace comunes a los hombres – la imaginación, la creación, el pensamiento y la moral – y no en sus diferencias, de manera que hay una horizontalidad sugerida para reemplazar las formas verticales de gobierno en las que Dios parece no morar. Dialécticamente contraria a la relación divina entre Dios y el Hombre que nos muestra *La Imagen Divina de Las Canciones de Inocencia*, en donde las analogías entre ambos se presentan como sentimientos, está *Una Imagen Divina de Las Canciones de Experiencia*, donde son los objetos los que median:

La crueldad tiene corazón humano,
y los celos rostro humano;
el terror la divina forma humana,
y el secreto la humana vestidura.

La humana vestidura es hierro forjado,
la forma humana una ardiente fragua;
el rostro humano un horno sellado,
el corazón humano sus fauces hambrientas. (p. 161)

Nuevamente nos encontramos con la ironía. A pesar del título que evoca a la divinidad positiva de la versión inocente del poema, el poema de Experiencia consiste en cualidades terribles con que fue creado el hombre. Dichas cualidades están expresadas por medio de analogías. Por un lado, el hierro forjado, la fragua y el horno, son referencias al trabajo en las fábricas que, como ya hemos dicho, en el contexto de la Revolución Industrial significaban la muerte de la naturaleza y con ella de la Inocencia. Del lado contrario, revelando la posibilidad de redimir la tiranía industrial, el hierro y la fragua son referencias al dios blakeano Los, “constructor de la forma eterna de la civilización humana. Su símbolo es el hierro, pues Los es uno de los herreros divinos de la mitología, como Vulcano, como Thor. El hierro: la forja: el martillo, nos llevan al fuego y al metal que se moldea, símbolos constantes de las concepciones regeneradoras y transformativas del mundo” (Caramés, 39) El poeta arquetípico de William Blake, Los, trabajando en la construcción de la ciudad imaginativa de Golgonooza, declara que “tiene que crear un sistema” o quedar esclavizado

por los sistemas pre-elaborados del credo y las instituciones. Los escritores alemanes contemporáneos a los románticos ingleses escribieron en consonancia con estos que era necesaria una nueva mitología, “formada desde las extremas profundidades del espíritu y que serviría de cimiento unificador de toda la poesía moderna”. (Abrams, 1992, p. 54)

Así pues, siendo el hierro una vestidura en el poema, hallamos otra referencia a la *razón*, que no sólo limita la *energía* del cuerpo reprimiéndola en su sentido moral, sino que además constituye el eje del racionalismo político y déspota de la época. Esta es una *razón* que implica la revolución, la desnudez de la *energía*, la irrupción de la imaginación en el mundo de las leyes inamovibles, represoras y absolutistas de Experiencia y la transformación positiva de las mismas. El hierro en un estado mineral e informe es un signo del Ulro, o Infierno blakeano, un cuarto estado del alma y un mundo en el que no se ha producido nada, es decir, la muerte misma, la capacidad de *trabajo* agotada, la razón sin su complemento dialéctico imaginario. Claro está que en el contexto de la Experiencia, esa muerte debe ser combatida por la fuerza vital de la imaginación inocente, la imaginación que moldea la realidad muriente con la forma y el *movimiento* del sueño revitalizante.

Los contrarios se identifican fácilmente – vida y muerte – y con ellos una interacción dialéctica entre la Inocencia y la Experiencia que busca la redención intelectual, moral y estética del individuo y la sociedad. La imagen terrible del hombre es la imagen con que se enfrenta el niño al madurar en el mundo de Experiencia. Este poema revela la hipocresía del mundo de Experiencia, representa una sátira sobre las ya citadas características destructoras de las instituciones que cooperan en la explotación del hombre por el hombre, esclavizándolo e impidiéndole una reconciliación plena, el hallazgo del Paraíso que podría alcanzarse si la Experiencia se tratara de la fraternidad y no del paternalismo.

Un segundo poema de *Las Canciones de Experiencia* que nos muestra la ironía y la hipocresía del mundo de los adultos es *La Esencia Humana*:

No existiría la Piedad
si no hiciésemos que alguien fuera Pobre;
y no habría Compasión
si todos fuesen tan felices como nosotros.

Y el miedo mutuo trae la paz,
hasta que los amores egoístas se acrecientan;
entonces la Crueldad urde una trampa
y extiende sus cebos con cuidado.

Se sienta con temores santos
y riega el suelo de lágrimas;
entonces la Humildad asienta sus raíces
bajo su pie.

Pronto se extiende el temor de la sombra
del Misterio sobre su cabeza;
y el gusano y la mosca
se alimentan del misterio.

Y ofrece el fruto del Engaño
encarnado y dulce al gusto;
y el cuervo su nido ha construido
en sus sombras más profundas.

Los Dioses de la tierra y el mar
buscaron en la naturaleza para hallar este árbol:
mas en vano fue toda su búsqueda:
crece aquel en el Cerebro Humano. (p. 147)

En este poema las referencias a la muerte se dan por medio de animales que tienen que ver con la putrefacción: el gusano y la mosca, los devoradores del Cuerpo, de la *energía*; el cuervo que le sacó los ojos al Redentor que abogaba por la fraternidad en la cruz. La razón para que ellos estén ahí depende del discurso manejado en las estrofas anteriores. Lo que ha llevado a la *energía* a tal aterrador momento ha sido la sociedad misma que, con sus líderes egoístas, permite la pobreza y oculta su responsabilidad haciendo un uso unilateral del discurso bíblico, esa es la trampa urdida por la crueldad. Así pues, se exige el temor a Dios y la Humildad por causas que no son fraternalmente divinas sino paternalmente humanas, porque sólo a través de dicho mal uso de los valores positivos que representa la mitología cristiana le es posible a las élites egoístas mantenerse en el poder. Sólo por medio de la

ignorancia, que es el fruto podrido del árbol del conocimiento, es que el Estado abusa de su pueblo, y, en la última estrofa, Blake critica el trato literal que se da a los símbolos bíblicos, dado que no se trata denotativamente de un árbol sino connotativamente de la capacidad infinita, intelectual, imaginativa y creativa del cerebro humano.

A partir de lo observado anteriormente, Blake urdió una mitología personal compuesta por héroes, profetas y dioses que recorren con asombrosa y profunda coherencia cada uno de sus versos y trazos. En un mundo de Experiencia que resulta trágico debido a la explotación del hombre por el hombre y que ideológicamente está sostenido por los pilares de las antiguas aristocracias griega y judeocristiana, Blake propuso un nuevo significado para la revolución sustentado, paródicamente, por el discurso bíblico escatológico.

El enfrentamiento entre la Inocencia y la Experiencia tiene forma de revolución. Para Blake, la revolución abarca todos los campos de la existencia humana, en tanto que significa la renovación de la *energía*, y tal renovación se logra por un aumento de la satisfacción sensual y sexual. A la necesidad de renovación se llega tras la crisis imaginativa que sufre el niño al madurar en el mundo de Experiencia. El héroe, que nos vincula con la tragedia griega, es quien lidera dicha renovación de la *energía*, inicialmente en su visión interior, y posteriormente en el nivel colectivo, social e histórico. El mismo héroe de las obras del Homero que Platón excluyó de la polis.

Es por medio de la contradicción entre la Inocencia y la Experiencia – tesis y antítesis – que se busca un movimiento progresivo de la sociedad, una reconciliación en acto de los estados del alma de la que surgen los nuevos ciclos de la historia – síntesis –. La *razón* del siglo XVIII, como la de Platón y la de Newton, buscaba las abstracciones esenciales o identidades últimas, las leyes terminadas y perfectas de la aparente objetividad de la naturaleza de Experiencia. Además, representa al “ser muerto” de la cita hegeliana y contradice a la *energía*, que todo el tiempo necesita, por cualidades intrínsecas, del movimiento, de la búsqueda de la realización del sueño de Inocencia. Es así como ambas son necesarias para lograr el impulso del *deseo* del poeta que, al recuperar su Inocencia, ya consciente de la razón, logra darle al mundo la forma de sus sueños de manera dialéctica, logra el Paraíso terrenal, en este caso, sí denotativamente, pues pasa de la imaginación

pasiva y reprimida a la creación: al arte de la vida.

Una de las más famosas contraposiciones dialécticas que Blake hace sobre la Inocencia y la Experiencia se encuentra en los poemas *El Cordero* y *El Tigre*:

¿Corderillo, quién te ha creado?
¿Sabes quién te ha creado?
¿Quién te dio vida e hizo que pastases
junto a la corriente y en la ribera;
quién te dio tan agradable abrigo,
el más suave abrigo, de lana brillante;
quién te dio una voz tan tierna
que hace que se alegren todos los valles?
¿Corderillo, quién te ha creado?
¿Sabes quién te ha creado?

Corderillo, yo te lo diré,
corderillo, yo te lo diré:
se le llama por tu nombre,
porque a sí mismo se llama Cordero.
Es manso y apacible;
se convirtió en niño pequeño.
Yo un niño, y tú un cordero,
llevamos su nombre.
¡Corderillo, que Dios te bendiga!
¡Corderillo, que Dios te bendiga! (p. 107)

Las referencias a la Inocencia son claras, mas desde el ángulo bíblico particularmente. En primer lugar, aparece la ternura del Cordero, símbolo de Jesucristo, una alusión al amor del Padre creador que se alegra del nacimiento de su hijo y que, representado tácita y simbólicamente como el Sol, proyecta su luz sobre él y hace con ella brillar la lana blanca de su agradable abrigo. En segundo lugar, aparecen los valles alegres ante la presencia de la voz del Cordero y las riberas en las que este pasta, los cuales representan el plano de la Madre Naturaleza y los recursos que lo nutren, así como también una referencia personal de Blake a los paisajes pastorales en los que vivió en su infancia cuando la Revolución Industrial todavía no cubría de humo y metales la inocente Londres.

El dios Sol es el dios Orc, que en la mitología de Blake es “el dios que mitológicamente muere y se reencarna. Representa el regreso y el abandono de la primavera y de todas las analogías humanas que contienen una vida nueva y renovada. Es el dios sol que posee la capacidad de dar nueva vida a las plantas, a la naturaleza, a la especie humana. Muere para renacer y recuperar su energía vital frente al caos” (Caramés, p.33) La ironía subyace a una interpretación más profunda de los símbolos del poema. Etimológicamente, Orc “deriva de identidad primigenia, que es la recurrente energía del deseo humano, que la cortedad ortodoxa frecuentemente confina al reino de Orcus o infierno. Orc es la imaginación humana tratando de traspasar los confines de la naturaleza...” (Bloom, p.50) Además, la luz que representa el amor de Dios, implica también el calor y el fuego, que representan la ira del mismo. Este tipo de ambigüedades son las más típicas del estado de Inocencia y constituyen la terrible simetría que se nombra en *El Tigre*. El tono sarcástico del final del poema queda reforzado con la repetición del verso de la bendición, y así la lectura de *El Tigre* de Experiencia es de más fácil interpretación:

¡Tigre! ¡Tigre! Ardiente resplandor
en las selvas de la noche;
¿qué inmortal mano o qué ojo
pudo enmarcar tu temida simetría?

¿En qué lejanos abismos o en qué cielos
ardía el fuego de tus ojos?
¿A qué alas osaba aspirar,
qué mano osó coger el fuego?

¿Y qué hombros y qué arte
pudieron retorcer los nervios de tu corazón?
Y cuando tu corazón comenzó a latir,
¿qué temible mano?, ¿y qué temidos pies?

¿Cuál fue el martillo?, ¿cuál la cadena?
¿En qué fragua cayó tu cerebro?
¿Cuál fue el yunque? ¿Qué temible abrazo
osó sujetar sus terrores mortales?

Cuando las estrellas arrojaron sus lanzas,
y regaron el cielo con sus lágrimas,
¿acaso sonrió al ver su obra?
¿Acaso quien creó el Cordero te creó a ti?

¡Tigre! ¡Tigre! Ardiente resplandor
en las selvas de la noche;
¿qué inmortal mano o qué ojo
pudo enmarcar tu temida simetría? (p. 133)

Desde la primera estrofa hallamos un tono contrario al tono con que inicia *El Cordero*. Los llamados que se hacen al tigre en el primer verso muestran espanto y no alegría, e inmediatamente después se nos revela, por medio del *ardiente* resplandor, la furia de Dios que estaba ya implícita en la luz de la versión inocente del poema. “El cordero es el símbolo de la realidad y del engaño en las ambigüedades de la inocencia meramente natural [no organizada]. En el mundo de la experiencia en donde mora *El Tigre* el cordero sería objeto de piedad. Leído adecuadamente, *El Tigre* revelará un estado del ser que está más allá de Inocencia y Experiencia, un estado en el que el cordero puede acostarse junto al tigre” (Bloom, 90), es decir, el estado edénico intemporal en que la rosa y el fuego son lo mismo, como afirmaba Eliot, o como dice Bloom, un estado en donde “los contrarios están en un modo de unión que parece trascender el matrimonio; están unidos en esencia y no simplemente en acto” (75), tal como deben estar unidas la concepción imaginaria del artista y su ejecución creativa de la obra en la ideología de Blake.

El poema comienza con el tono aterrador representativo de la Experiencia e incluye su vinculación con la Inocencia por medio del símbolo que brilla y quema al mismo tiempo. Sin embargo, la lectura cuidadosa del poema consiste en notar que la voz que habla no es la de Blake sino la del Bardo de Experiencia, atado a las limitaciones de ésta y que, a medida que avanza en la formulación de sus preguntas, teje con ellas una trampa a su alrededor que lo conduce a estar a solas con su propio terror a un misterio inventado por él, que, además, “progresivamente” va identificando con la “verdad”. (Bloom, 67) El movimiento que presenta el poema es ilusorio, no lleva al Bardo a superar su terror sino que se estanca en él, dado que el poema termina con el mismo grito de espanto con que inicia. A esta quietud corresponde el estado infernal en Blake, o Ulro, y a dicho estado del alma está adscrito el

misterio – las selvas de la noche – de que los Estados religiosos se suplen para estancar a sus pueblos. Depende de la superación de la prueba de Experiencia si se llega al Edén o al Ulro. En el caso del Bardo de Experiencia que formula las preguntas al ardiente resplandor del oscuro cielo, la prueba no es superada, pues ignora la posición subjetiva y activa con que debe intervenir en la Experiencia:

El que habla en *El Tigre* ha sido llevado a creer una mentira porque ve su Tigre no a través de su ojo, sino con él, y así ve al Tigre como una pavorosa simetría rodeada de oscuridad. El ojo en su angosta percepción nació la noche de nuestra caída desde la visión imaginativa y perecerá esa misma noche. El ojo corpóreo nació en el sueño auto-engañoso del alma. Y para aquellas pobres almas que viven en la voluntaria oscuridad de la percepción sensorial mínima, si Dios aparece de alguna manera debe aparecer como una luz que brilla en la oscuridad. Pero Él muestra una forma humana a aquellos que eligen vivir en la luz” (Bloom, p. 91)

De esta manera, podemos afirmar que Blake quiere, mediante este poema, revelarnos que el estado de Inocencia no organizada, o ignorancia, si se queda como tal durante el paso por la Experiencia, nos conduce directamente al Ulro, puesto que aún no se tiene conocimiento de la unidad del cuerpo y del alma y de que de la expansión dialéctica del intelecto con los sentidos – en este caso del ojo – depende la verdadera identificación de la Forma Humana Divina. “Para Blake, o bien el hombre crea su mundo, o de lo contrario se deja brutalizar pasivamente por la naturaleza. El hombre *es* su cuerpo cuando lo lleva a su máxima potencia de disfrute sensual, o, como dice Blake, cuando distiende y expande al máximo sus sentidos. Si el hombre desfallece, entonces simplemente *tiene* su cuerpo y finalmente es poseído y aprisionado por él” (Bloom, p. 68). La voz del bardo ignora el papel redentor que juega el poder creador en su interacción dialéctica con la inocente y engañosa imaginación. El Bardo de Experiencia no ha sido consciente de que la terrible simetría resulta de la ambigüedad de la primera Inocencia, que es pasivamente imaginativa, y busca ingenuamente encontrar a Dios como una luz en medio de la oscuridad que él mismo forja, sin ver la consonancia de su cuerpo, aparentemente limitado, con el alma infinita del Universo que lo contiene y del que participa como fuerza creadora.

En la segunda estrofa del poema se critica la angosta creencia del Bardo, dado que “las distantes profundidades de algún infierno o los cielos de algún paraíso no son los únicos

talleres posibles” (Bloom, p. 92) Y en la cuarta estrofa del poema se elabora la misma crítica: “El inquiridor de Experiencia puede preguntarse en qué horno estuvo el cerebro de su tigre, pero Blake le hubiera dicho que en el Edén sabemos que el horno forjador son las llamas de nuestro propio intelecto” (Bloom, p.92) En otras palabras, para Blake, aquél que se estanca en la Experiencia es aquél que no crea su propio mundo y vive en la oscuridad forjada por la represión de las leyes déspotas tanto del Estado como de la religión. Lo que resulta terrible para el Bardo es su convencimiento de que dichas leyes son la verdad última, y es tal creencia la que lo mata.

Encontramos también en la segunda estrofa, cuando el bardo pregunta “a qué alas osaba aspirar” una referencia a Ícaro, que con las alas que su padre Dédalo le construyó, ignoró la advertencia de éste de no volar muy alto pues el sol derretiría la cera con que fueron pegadas las plumas, ni de volar muy bajo, pues la espuma del mar las mojaría y tampoco podría escapar de la isla en la que habían sido retenidos. Sin embargo, Ícaro no tuvo en cuenta la advertencia del equilibrio que debía mantener, de la interacción dialéctica entre el cielo y el mar de la que él era el *movimiento*, y ascendió tanto que sus alas se derritieron, cayendo al mar y muriendo (Ovidio, 180). Esa isla en donde estaban retenidos – Creta – es el mundo de Experiencia, y el no advertir cómo escapar de allí es el mismo error que comete el Bardo de *El Tigre*. Ciertamente es que las alas de Ícaro simbolizan el poder creador del hombre que lo emparenta con los dioses, y sin embargo, el no advertir el uso correcto de dicho poder lo llevó a la muerte. Ícaro no superó la prueba de Experiencia.

En la penúltima estrofa encontramos la referencia directa a Satán, la estrella caída, pues dicha estrofa contiene un movimiento descendente, agresivo y triste, tanto en la imagen de los dardos lanzados a la tierra por las estrellas, como en la imagen de sus lágrimas. Enmarcada esta fanopea en el contexto de la Experiencia, queda impregnada así de la esencia mortífera de este estado del alma. La figura de Satán, tomada del contexto bíblico, queda parodiada en la mitología de Blake como Urizen, que etimológicamente proviene de “Your Reason” y que gracias a la audacia de nuestro poeta y grabador, el nombre de su dios maléfico queda esencialmente identificado con la *razón* de los típicos racionalistas neoclasicistas y empiristas de la Ilustración que emprendieron la fatal y egoísta Revolución Industrial. “Urizen, el demiurgo maléfico. Es el señor de los sistemas, el inventor de la

moral que aprisiona con sus silogismos a los hombres, los divide a unos de otros y a cada uno de sí mismo. Urizen: la razón sin cuerpo ni alas, el gran carcelero.” (Paz, p.51)

El semblante del tigre del grabado que acompaña el poema es inofensivo, su mirada es poco dinámica, al igual que sus extremidades, las cuales, además, resultan desproporcionadas como un gesto de rechazo del mismo Blake a los parámetros neoclasicistas de la pintura. Lo más importante del grabado es que el tigre no es un ardiente resplandor en medio de la noche, como el del poema, sino que, por lo contrario, es un andrajoso y débil animal en medio de la luz del día. Así mismo resulta el mundo de Experiencia para el lector que decide ver al tigre en la luz, en la unidad de las artes y el intelecto: una prueba fácil de superar, una fiera débil por vencer. Lo más sorprendente y eficaz de la lectura del tigre del grabado es que a esta verdad se llega por medio de la sensibilidad al color y la forma de la pintura en conjunto con la sensibilidad a las rimas y demás figuras de lenguaje del poema, de manera que es en la unidad o interacción dialéctica de estas sensibilidades donde el ojo del lector se expande al máximo y nos confirma la tesis de Blake, su defensa de que sólo por medio de la expansión de los sentidos se adquiere la sabiduría y se identifica la verdad, la unidad, la belleza y la bondad del hombre.

El *Deshollinador* es el poema de *Las Canciones de Inocencia y Experiencia* que más concreta la problemática abordada hasta este momento. Blake plantea la tesis del *Deshollinador* de *Las Canciones de Inocencia* en términos de la naturaleza como madre nutricia, en términos del sueño y la imaginación, y sobre todo de la niñez que fue víctima de la Revolución Industrial. El protagonista es un niño cuya madre ha muerto y cuyo padre lo ha vendido. La madre muerta es la ciudad redimida y fiel al Creador: la polis imaginaria y la polis dialéctica. El padre, en cambio, representa la ambición económica de las altas esferas del poder y la *insensibilidad* del paternalismo: “La terrible situación de los deshollinadores escandalizaba incluso al brutal Londres del siglo XVIII. Los niños eran comprados a edades tan tempranas como los cuatro años. Eran quemados, asfixiados y golpeados para que deshollinaran chimeneas, y su recompensa era la deformidad, el cáncer, la indigencia y la muerte. Eran un símbolo de la disponibilidad sexual, y por eso existía la tradición de que los deshollinadores besaran a las novias” (Cox, 67-9) En este caso la sexualidad de que eran símbolos los niños desplazados por el racionalismo déspota estaba

relacionada con la ciudad prostituida que, de acuerdo a los románticos influenciados por la Biblia, necesitaba arrepentimiento para poder re-unirse con Jesucristo en las bodas apocalípticas.

Una de las características más coherentes de este poema con la ideología de Blake es que sólo cuando el niño se queda dormido, puede soñar con su propia salvación y la de los demás deshollinadores, pues recordando lo dicho por Bloom anteriormente, la Inocencia “es el estado en el que entramos de nuevo en el coito, cuando dormimos y soñamos, y en nuestras ensoñaciones. Un estado de reposo, un Elíseo para el espíritu atormentado” (66). Allí, un verdadero ángel le habla y le dice cómo siempre estar con Dios, es decir, cómo ser un Hombre Divino:

Y entonces llegó un ángel con una llave reluciente,
Y abrió los ataúdes y los liberó a todos;
luego por una verde pradera saltando, riendo, corrieron,
y se lavaron en un río y resplandecieron al sol.

Después, desnudos y blancos, abandonando sus bolsas,
se alzaron entre nubes y jugaron con el viento;
y el ángel le dijo a Tom que si era buen chico
tendría a Dios por padre y nunca habría de faltarle la alegría.

Contrapunteando esta versión inocente del poema, el *Deshollinador* de las *Canciones de Experiencia* culpa abiertamente a la religión de su infortunio y advierte que ha perdido a su madre y a su padre porque éstos han ido a la Iglesia a rezar, poniéndolos también como víctimas de un sistema represivo en el que han creído engañosamente. En la última estrofa del poema, el niño revela la relación entre Iglesia y Estado que sometía a la Londres bucólica: “A politically radical antinomianism can be traced in the London of 1790s. Blake's antinomianism, of course, retains a firmly political perspective in its conviction, as the Chimney Sweeper of *Songs of Experience* puts it, that 'God & his Priest & King' make up 'a heaven of our misery' (Mee, 59):

Y porque soy feliz, y bailo y canto,
creen que no me han hecho daño alguno,

y se han ido a dar alabanzas a Dios, a su sacerdote, al Rey,
que construyen un cielo con nuestra miseria.

Podemos afirmar por medio de una inferencia sinecdótica que el baile y el canto del pequeño deshollinador de Experiencia es la causa de la alegría y el calor con que se enfrenta a la mañana fría el deshollinador de Inocencia, que debe recoger sus “sacos y escobones para ir al trabajo” (81), algo que sólo debería realizar en su madurez si el sistema urizénico de Londres hubiera sido reemplazado por un sistema político fraternal, dialéctico.

Para terminar con el análisis de los poemas de *Las Canciones de Experiencia* quiero abordar *¡Ah, Girasol!*, un poema de Blake en donde representa la meta de la vida como alcanzable “pero sólo gracias a una súbita y radical alteración de la conciencia (...) pues para Blake la añoranza romántica que atribuye a su girasol es una nostalgia sin esperanza. El hombre debe arrancarse, mediante un triunfo de la imaginación, del ciclo de su existencia presente y entrar en la visión duradera de un mundo íntegro y enteramente humano que es el único adecuado al gesto de su deseo” (Abrams, 187) Como el Bardo de Experiencia de *El Tigre*, la voz que habla en *¡Ah, Girasol!* es una voz limitada por las leyes represivas del racionalismo ortodoxo:

Ah, girasol, cansado por el tiempo,
cuentas los pasos del sol
en pos de aquel lugar dulce y dorado
donde acaba la jornada del viajero.

Allí donde el joven consumido de deseo
y la pálida virgen amortajada de nieve
se levantan de sus tumbas y anhelan
aquel lugar donde desea ir mi girasol (137)

Ciñéndonos a la interpretación de Harold Bloom, Blake muestra un tono especialmente irónico en este poema. El clima dorado del que habla el poema “es la puesta del sol cotidiana y también el cielo eterno a donde el girasol, cansado de la mecánica de su ciclo natural, desea seguir al sol” (105) El joven y la virgen han negado su sexualidad para ganar el premio que promete convencionalmente la Iglesia a sus creyentes, una eternidad después

de la muerte y no durante la vida física, la única realidad conocida. Al llegar a ese “lugar dulce y dorado” al que Blake se refiere sarcásticamente, el joven y la virgen “se levantan de sus tumbas para ser atrapados en el mismo ciclo cruel de las añoranzas (...) El girasol debe vivir una existencia meramente vegetativa, dentro de los límites de la naturaleza, pero los amantes se meten [o son metidos] en la trampa de las limitaciones del mundo natural al rehusar los aspectos procreadores de su estado” (Bloom, 105) Este es un motivo claro que representa la tiranía que Blake relaciona tanto con la Naturaleza como el mundo de Experiencia. “El ataque dialéctico de Blake al ascetismo es más que hábil. No se supera la naturaleza *negando* su aspiración sexual primordial” (Bloom, 105). Es entonces apropiado establecer una diferencia entre lo que Blake entendía por *negación* y por *contrario*. Mientras los contrarios tienden a la unión, a la renovación y reconciliación de las energías opuestas del universo, las negaciones son “artefactos de división (...) pues dado que las negaciones carecen de un verdadero opuesto, son inertes e incapaces de reunión en una organización más alta” (Abrams, 257)

Para finalizar este capítulo, además de la mención de algunos *Proverbios del Infierno* y del análisis de *La Voz del Diablo* que hicimos páginas atrás, analizaremos la dialéctica del *Matrimonio del Cielo y del Infierno* con base en un poema más: *Un Capricho Memorable* de la plancha 15. La técnica que Blake utilizó para escribir e ilustrar *Las Canciones de Inocencia y Experiencia* y el *Matrimonio del Cielo y el Infierno* es reconocida como la impresión iluminada. Esta técnica consistía en plasmar sobre planchas de cobre los dibujos y los poemas representados con una tinta resistente al ácido con que se bañaban las placas, de modo que el ácido disolviera el cobre no tratado y resultaran diseños en altorrelieve que eran coloreados a mano posteriormente. (Prepelitchi, 2009). Estos desarrollos llevaron a Blake a ejercer una fuerte influencia en las generaciones posteriores de dibujantes ingleses que, como él, consideraban la línea como el rasgo más divino del arte, en lugar del mecánico punto. Los prerrafaelitas se consideraron a sí mismos como miembros de una hermandad, lo cual está directamente conjugado con la fraternidad política que deseaba Blake. La propuesta estética de los prerrafaelitas aspiraba a ser tan revitalizante como la de Blake. En primer lugar, compartían la marcada línea de la personalidad como parte incondicional de sus ilustraciones; en segundo lugar, el contraste de colores vivos que, más que remitir a la objetividad de la naturaleza, remitían a una nueva sensibilidad, a un mundo

perfeccionado: “Aunque los revolucionarios del supuesto arte nunca publicaron un manifiesto, sus obras y memorias muestran que tras haber leído el elogio de Ruskin al artista considerándolo un profeta, tenían la esperanza de crear un tipo de arte adecuado para la edad moderna” (Landow, 1989)

En cuanto a su rasgo bucólico, ese que constantemente ilustra en *Las Canciones de Inocencia y Experiencia*, Blake representó una luz y una señal para los prerrafaelitas. De acuerdo con Gregory R. Suriano en *The British Pre-Raphaelite Illustrators*, “Blake was a beacon of inspiration for several other 'pastoral' artist-engravers during the second quarter of the century. His small, bucolic wood-engravings (the only ones he ever did) for Robert Thornton's *The Pastorals of Virgil* (1821) clearly inspired similar prints by Edward Calvert and Samuel Palmer” (2005, p.17) Los prerrafaelitas conservaron de los románticos la recurrencia a la oposición entre la naturaleza y la máquina, la vida y la muerte, así como al amor en el sentido simpatético: “yet Romantics in their elevation of such losses to tragic proportions, added mystical, allegorical and very human emotions to their Romanticism. The grandness of previous Romantic art and literature became the particulars of real people with modern emotions”. (Suriano, 45)

Por la interacción entre la pintura, la poesía y la sugestividad intelectual que exigen los poemas de los libros iluminados de Blake, que en cualquier caso deviene en nuevas interpretaciones activas y redentoras del lector, debemos reafirmar la naturaleza dialéctica de la poética de Blake y de la polis a la que aspiraba retornar este poeta. Este *Capricho Memorable* revela el movimiento de la interacción dialéctica de Blake y su esposa dentro de un segundo movimiento dialéctico entre la concepción y la ejecución de la obra:

Estando en una imprenta del infierno observé el método
mediante el cual se transmite el conocimiento de generación
en generación.

En la primera cámara había un hombre-dragón limpiando
de basura el umbral de una caverna, y dentro algunos dragones
que excavaban su interior.

En la segunda cámara había una víbora enroscada alrededor
de la roca y de la caverna, a la que otras adornaban con
oro, plata y piedras preciosas.

En la tercera cámara había un águila con alas y plumas de aire;
hacía que el interior de la caverna fuese infinito; a su
alrededor se agrupaban hombres enaguilados, que edificaban
palacios en los acantilados inmensos.
En la cuarta cámara había leones de fuego flameante, rabiaban
por allí mientras fundían los metales en líquidos palpitantes.
En la quinta cámara había formas sin nombre, que lanzaban
los metales por todo el espacio.
Allí los recibían los hombres que ocupaban la sexta cámara,
y tomaban la forma de libros y se distribuían en las bibliotecas (119)

De acuerdo con Joseph Viscomi en *Blake's Illuminated Word* cada una de las cámaras del poema describe cada fase del proceso de composición de los libros iluminados de Blake: “Though he never explained the technique, Blake did describe his 'infernal method' in *The Marriage of Heaven and Hell* as 'melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid' (E 39). He claimed to have learned it in 'a Printing house in Hell', where he 'saw the method in which knowledge is transmitted from generation to generation' (E 40) and discerned its major (much allegorized) stages, from cleaning the copper, writing and illustrating the text, etching the design, printing the plates, and binding the prints into books” (87). Lo que le da una cualidad dialéctica inherente a este proceso es que además de ofrecer por contexto una visión fraternal entre la feminidad y la masculinidad en el contenido, también ofrece una visión fraternal entre la feminidad y la masculinidad en la forma, que resulta siendo justamente la visión unificadora compartida con el lector. Antonio Lucas apoya mi hipótesis cuando dice que los libros de Blake “constituían algo innovador” pues “realizaba cuidadosos bocetos de sus poemas e imágenes antes de proceder a grabarlos” en lo que coloreando o puliendo la caligrafía “colaboraba su mujer, Catherine Boucher” (2014). De tal manera podemos afirmar que Blake consideraba fundamental la participación activa de su esposa en la creación de su obra, es decir, en su propia redención. Su contrario femenino era necesario para poder alcanzar la unidad de su obra no sólo en el plano del contenido y la concepción sino también en el plano formal y de la ejecución; no solo en el plano del arte sino de la vida misma. La coherencia de Blake se manifiesta indudablemente. Las *energías* suyas y las de su esposa se fundieron creativamente en la unidad del amor y aunque nunca tuvieron hijos biológicos, las obras iluminadas de Blake podrían contar como tales:

“Cuando se conocieron ella no sabía leer ni escribir y firmó el acta matrimonial con una x. Blake le enseñó a ambas cosas. Y Catherine se convirtió en su ayudante de taller y en quien mejor conocía los procesos de composición del poeta y del artista. Aquella que tuvo la exclusividad de acceso a los territorios inflamables del creador. 'En su jardín crecía, silvestre, una parra formando una pégola', señala Harpur. 'Un visitante contó que en una ocasión encontró a Blake y a Catherine sentados bajo la sombra del emparrado, leyéndose el uno al otro el *Paraíso perdido* de Milton y excéntricamente vestidos con el atuendo del Edén'; es decir: desnudos”. (Lucas, 2014)

Capítulo III

UNA LECTURA CREATIVA

Mi propósito en este capítulo es llevar a la práctica el pensamiento de William Blake, afirmar la imaginación y la creatividad como medio para la unidad del hombre en la Tierra. A partir de ilustraciones que elaboré basándome en *Las Canciones de Inocencia y de Experiencia* y *El Matrimonio del Cielo y el Infierno*, así como en el marco crítico definido en los capítulos anteriores, busco completar la dialéctica que me propuso Blake en mi papel tanto de lector de su obra como de artista creador y exponer mi lectura creativa en un contexto académico actual y vital como el nuestro. Mi identificación con Blake podría traducirse a mi identificación con el Dios mítico y bíblico que hizo al Hombre y a la Mujer a su imagen y semejanza por Amor y que les dio el don de la Palabra y de la Creatividad. Bloom se referiría a ello como “una candente fusión de identidades, un ardiente horno imaginativo en el que el lector puede, si quiere, elaborar una cuarta identidad” (45)

Me ceñiré a Blake no sólo en sus concepciones, que son las que hemos estudiado hasta el momento, sino también en el modo en que creó sus libros iluminados, es decir, que con el objetivo de alcanzar la misma clase de unidad semántica que él logró mediante la interacción de la pintura y la poesía, quiero sugerir en nuestro medio académico una dialéctica que nos permita comprender a Blake más ampliamente, no sólo mediante un análisis crítico de su obra, sino también mediante un “análisis” creativo, unificando la forma y el contenido de la presente investigación con la forma y el contenido de la obra de Blake. Como afirma Abrams, “desde este punto de vista entender algo es conocer cómo ha llegado a ser lo que es” (318) Si no re-creáramos a Blake, no lo estaríamos conociendo, puesto que, de acuerdo con Bloom, “se puede conocer algo sólo por medio de y en su creación” (75).

“Mucho de lo que hasta entonces se había concebido como un ser es ahora visto como un devenir; el universo mismo es un proceso, y la Creación de Dios es una creación que continúa” (Abrams, 318). Es por ello que quiero continuar la creación de Blake, no sólo

como un homenaje a su visión redentora, sino como una prueba de que Blake no veía una jerarquía entre el artista y el lector. En lugar de esa manera vertical de relacionarse en sociedad, en donde los reprimidos deben sostener sobre su espalda el cielo de los represores, Blake creía que todo hombre podía llegar al Edén por medio de la imaginación creativa y de la expansión de sus sentidos, de los cuales la razón debía representar horizontalmente uno más. De acuerdo con Hazard Adams:

Blake's view suggests that we create symbolic worlds, and that these are for all practical purposes the only worlds we have. What we have made them makes us what we are. We can only make a world with a language, indeed *in* a language. There is nothing imaginable independent of a medium to imagine *in*. (...) Blake's vision of language was that myth precedes science and reason, that the later feeds on the former. But he also believed that in his time, the devourer's language had so dominated reality in the form of "Single Vision & Newton's sleep", that civilization itself was in danger unless the contrary mythic language of poetry and art rose to challenge of spiritual warfare. (13)

Además de haber estudiado los motivos por los que algunos críticos contemporáneos coinciden con la vigencia de Blake, como la mecanización de la vida natural y la explotación del hombre por el hombre, implicando la limitación de sus sentidos, concuerdo con Adams en que el arte sigue siendo el estandarte del espíritu en la guerra contra la ignorancia, el hambre y la desigualdad de nuestros días, de manera que el aporte que quiero hacer en estas páginas tanto a la crítica como al arte y a la sociedad, está dirigido principalmente al conocimiento interior de Dios y del Hombre en nuestra sociedad y a la construcción de una ciudad con políticas más fraternales, estéticas, y dialécticas coordinadas al beneficio de la Divina Humanidad que hay en cada uno de nosotros. Mi objetivo es, mediante la interacción del discurso crítico y del arte subjetivo, una actualización de la obra de Blake, puesto que, "el lector, a su vez, repite la experiencia de autocreación del poeta y así la poesía encarna en la historia. En el fondo de esta idea vive todavía la antigua creencia en el poder de las palabras: la poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad" (Paz, 56)

Por otra parte, Borges escribe que "la belleza para Blake corresponde al instante en que se encuentran el lector y la obra y es una suerte de unión mística" (10) de lo que podemos deducir que la obra de Blake se hace más bella en la medida en que inspira otras lecturas

creativas, y es por ello que me atrevo a presentar, desde una posición tan subjetiva como la que defendió el mismo Blake, mis ilustraciones para poder comprenderlo más abiertamente.

Durante el primer capítulo enfatizamos la problemática que vio surgir Blake entre la ejecución manual y la ejecución mecánica tanto del arte como de cualquier otra actividad humana. Para Blake la máquina impone limitaciones a la hora de la creación imaginativa y redentora que nos une a la divinidad y, por ello, defendía el trabajo manual como un medio más puro para transmitir el significado de la obra de arte. Debido a lo anterior, y para una mayor comprensión de mi objetivo en el presente capítulo, considero apropiado presentar las ilustraciones manuales que elaboré basado en la lectura de Blake en conjunto con esta investigación que, por una inesperada coincidencia, ha sido escrita por medio de un computador.

Thus although he produced printed works, they retained –even before he did additional work on the prints [de la mano de su esposa]– evidence of what Arnheim has called “writing behavior”, pointing out that “to the extent to which a reader perceives written material as the product of writing behavior, kinesthetic overtones will resonate in the visual experience of reading,” producing kinesthetic connotations that tend to transform our perception of the field from a vertical to a horizontal field of action. The implied *motor behavior* of writing thus emphasizes the surface of the page “as a microcosm of human activity, dominated by the symbolism of relations to the self. (Santa Cruz Blake Study Group, 322)

Por lo anterior podemos inferir que para Blake era de mayor importancia que el artista y el hombre común, en su camino hacia la superación de la prueba de Experiencia, hiciera visible ese *writing behavior*, estilo o rasgo de personalidad, en medio de cualquier modo mecánico de producción. Además, el giro cenestésico hacia la horizontalidad ofrecido por Blake en la lectura de su obra conlleva a una lectura activa, cenestésica y horizontal de la polis y de la naturaleza. Así como la página es considerada un microcosmos de la actividad humana, con esa misma horizontalidad debemos actuar en el cosmos de la sociedad y en el cosmos de la naturaleza:

Nuestra nueva sociedad, debe ser una sociedad incluyente (...) basada siempre y en todas sus formas de organización en la solidaridad genuina entre seres humanos, como valor central de un conjunto de valores éticos del que hacen parte siempre la verdad, la fe en el poder del ser humano sano, la

confianza mutua, la compasión y el altruismo, entre otros. Valores que están naturalmente integrados en la trama del sistema nervioso del ser humano pero que han sido reprimidos por el sistema dominante (...) Para lograr este gran objetivo, debemos buscar la mayor horizontalidad posible. Por lo tanto, la nueva sociedad debe eliminar las jerarquías innecesarias de la actual, su gran mayoría. Es el gran salto de los seres humanos a nuevos horizontes... (Alarcón, 2009, p. 9)

Así pues, además de confirmar la horizontalidad estética y política buscada por la dialéctica de Blake, la manera de leer a Blake que sugiero en este capítulo busca ser diferente y reconciliar la producción mecánica con la producción manual en un contexto actual pero en el que influyó de manera determinante el poeta, ilustrador y grabador inglés. “It is unusual, more difficult to read, calls for a different mode of attention, and reminds us that the body was involved in the process of production. When Blake invokes his muses, he asks them to descend 'down the Nerves of my right arm'” (Santa Cruz Blake Study Group, 322)

De esta manera, invocando quizá a las mismas musas de Blake, la primera ilustración que quiero presentar está basada en el poema *El Escolar de Las Canciones de Inocencia*. En esta ilustración, que llamé *Apolo en la Escuela de la Ironía*, quise conservar el tono irónico de Blake con el que denunció cómo incluso el sistema educativo de su época era parte del sistema urizénico que reprimía la naturaleza imaginaria y creativa del hombre. Apolo está parado sobre un suelo cuyas baldosas parecen perfectamente terminadas y ordenadas tal como las anheladas leyes inmutables de los platónicos y los neoclasicistas. Es por ese motivo que, brotando del libro de Apolo, cae un gran charco de sangre sobre ellas, haciendo alusión a la muerte de que directa o indirectamente era culpable la mala educación en la inocencia no organizada. Sin embargo, como Apolo mismo señala al lector con su índice derecho, justo en los vértices de las baldosas evoqué la dialéctica mediante la interacción de los contrarios blanco y negro, como yin yangs alternativos con el fin de revelar la posibilidad de reconciliación dentro de la escuela y dentro del racionalismo mismo. El lugar es estrecho y la única ventana presente está cerrada con barrotes de hierro con los que quise connotar a “Urizen: la razón sin cuerpo ni alas. El Gran Carcelero” (Paz, 51). Sin embargo, también es por medio de esa ventana por donde irrumpe la Naturaleza al recinto en las formas de luz y de brisa y, en su faceta imaginativa y fiel al Creador, Beulah ilumina los rostros de los niños que parecen dormir *entre y como* los libros de la mortal cárcel de la ironía. Aquí quiero anotar que para ilustrar la brisa traduje una figura literaria como la

sinécdoque en una figura visual, y así sólo es posible “verla” como la causa de su propio efecto: el cabello en *movimiento* de Apolo. Este último está sonriendo intencionalmente, pues Apolo es el equivalente al Orc de Blake, “el dios que mitológicamente muere y se



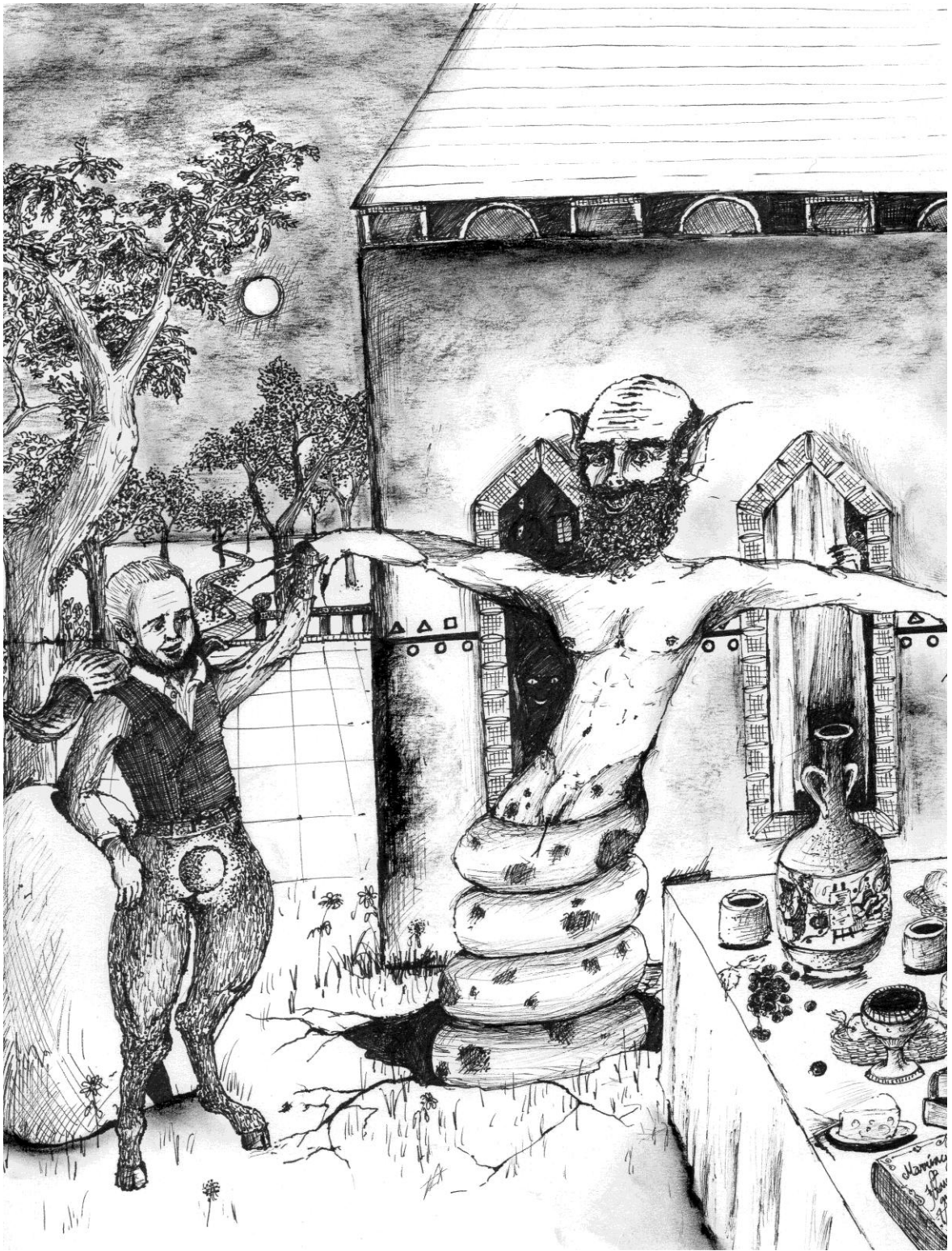
reencarna. Representa el regreso y el abandono de la primavera y de todas las analogías humanas que contienen una vida nueva y renovada. Es el dios sol que posee la capacidad de dar nueva vida a las plantas, a la naturaleza, a la especie humana. Muere para renacer y recuperar su energía vital frente al caos” (Caramés, p.33) Sin embargo, al entrar en la caverna del racionalismo las aves que vienen con la primavera mueren, y los sentidos quedan limitados por la estrechez del sistema educativo que critica Blake en su poema.

La segunda ilustración, llamada *La Misa del Infierno*, está basada en los temas generales de *El Matrimonio del Cielo y el Infierno*. El diablo sale de la tierra como una serpiente que se transfigura en hombre. Su sonrisa marcada en conjunto con su mirada desorbitada evocan la locura; sus orejas grandes, un expandido sentido del oído; su cuerpo voluminoso y juvenil, su capacidad sexual y su consciencia del cuerpo. El rasgo del diablo en el que más quise conservar la denuncia satírica y paródica de Blake son sus brazos, extendidos como los de Jesucristo en la cruz, pero en lugar de extenderlos con sufrimiento, lo hace invitando a Blake a celebrar la misa de los sentidos y del arte. Blake es el sátiro que tiene los cuernos en la espalda, como si fueran alas.

A diferencia del Diablo, el sexo de Blake no aparece definido, con lo que quise significar que en su celebración de la misa del Infierno está celebrando la misa de la imaginación y de la creatividad, y que en esa misa donde la mujer y el hombre han logrado superar dialécticamente la prueba de Experiencia, sus sexos están reconciliados y unificados en un círculo, como la rosa y el fuego en el momento intemporal del arte y como las sociedades fraternales. Además, por el tamaño y el plano que comparte con el sexo circular del sátiro, quise utilizar el sol como símbolo de esa misma sexualidad unificada, poniendo al Hombre y al Cosmos en un mismo plano sensorial infinito.

En el ánfora que contiene el vino dibujé un pequeño demiurgo pintando y una demiurgo sentada en el suelo tocando la lira, indicando que al beber ese vino en el ritual de la creación artística se expanden los sentidos y se renueva la energía. Dentro de la casa del diablo, los reprimidos observan en la oscuridad el ritual creativo. En sus gestos quise expresar la curiosidad natural del hombre por la sexualidad y el arte pero también la incapacidad de la mayoría para saltar la barrera de la división. Su *deseo* es lo

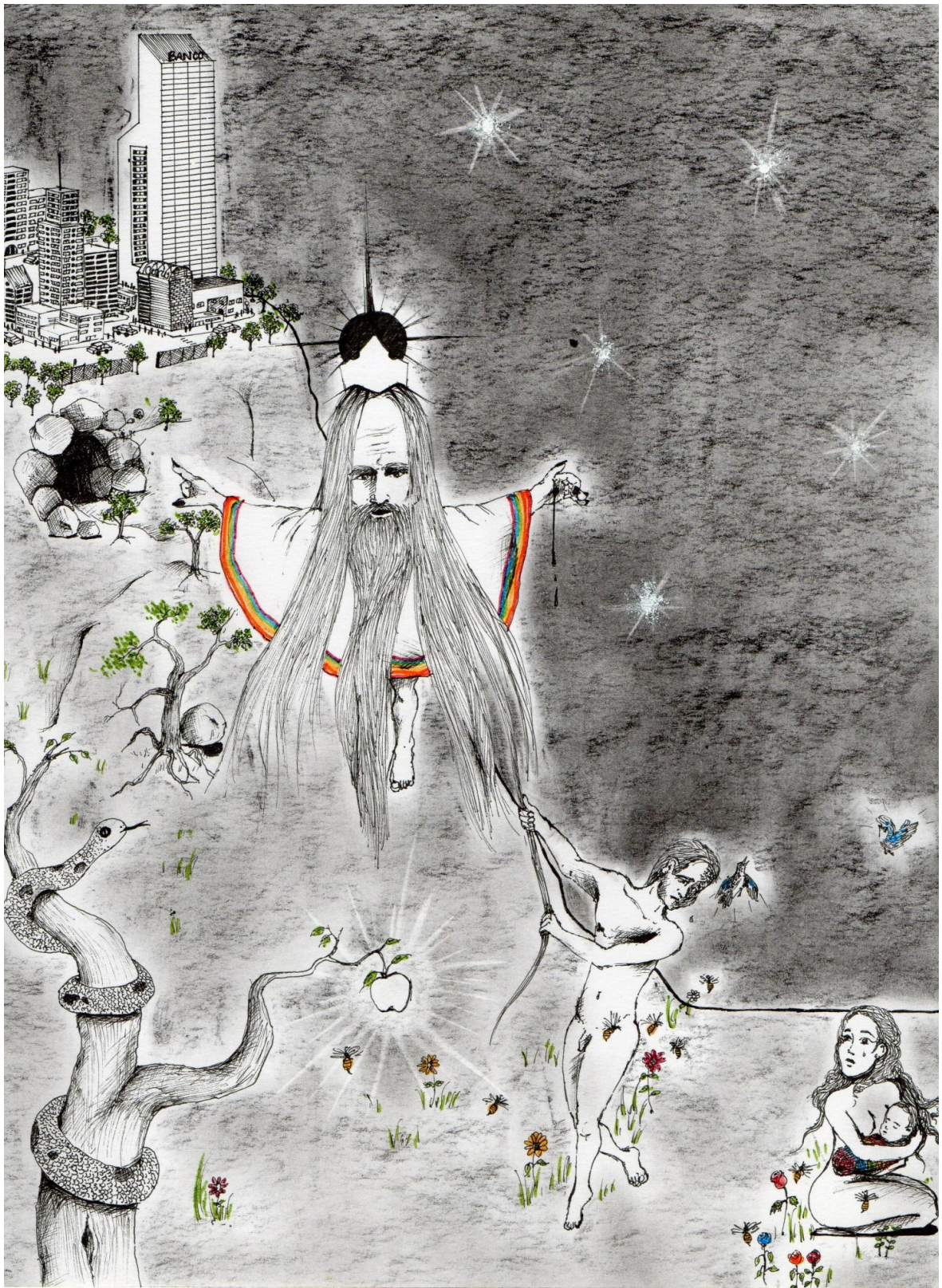
suficientemente débil para ser reprimido y por eso sólo les queda la sombra de ese deseo. En este caso, las ventanas son tan urizénicas como la ventana de *Apolo en la Escuela de la Ironía*.



La tercera y última ilustración sintetiza los temas de los dos libros iluminados de Blake que estudiamos con más profundidad en esta investigación. Gran parte del significado de esta ilustración puede identificarse en las líneas de composición espacial. En primer lugar, el plano está dividido por una línea diagonal que lo atraviesa completamente. En la esquina inferior derecha está Eva sentada en el suelo con un niño en sus brazos. Ella representa la imaginación y la procreatividad de la naturaleza, por lo que a su alrededor hay rosas de diversos colores que son menciones literales a los poemas de flores de las *Canciones de Inocencia y Experiencia*. Adán, que representa la creatividad, también tiene una estela de flores que rodea sus pies, y las abejas, que son responsables de la polinización, simbolizan la interacción sexual y dialéctica entre el hombre y la mujer y la naturaleza misma. Encima de Adán y Eva, aparecen dos pequeños pájaros azules que simbolizan sus almas y que, libres de las limitaciones de la forma humana, pueden fundirse en el infinito de la noche con el mismo brillo de las estrellas que hay más arriba.

En el centro del plano ilustré al Dios ortodoxo que criticó Blake. Por tratarse de un monoteísmo racionalista, como observamos anteriormente, dibujé a este Dios con una frente enorme. En cambio, su cuerpo es pequeño e insignificante, queriendo expresar con ello que de la exclusión de la sensibilidad de la polis no queda más que una falta de proporcionalidad que es evidente. Este Dios se interseca con la línea que divide diagonalmente el cielo y la tierra. Esta es la línea urizénica, la división entre el alma y el cuerpo que denunció Blake en *La Voz del Diablo*. Por ello, a pesar de que Adán y Eva están en el lado “caído” de la línea, dibujé sus almas en el lado elevado. Dios tiene una corona con la que quise aludir a la figura del rey y a la figura del sacerdote paternalista. La gran joya de la corona es un sol negro con una connotación apocalíptica. Justo debajo de ese brillo negro está el brillo blanco del fruto prohibido, con lo que quise expresar tanto la relación dialéctica entre el racionalismo y la sensibilidad como la relación dialéctica entre el bien y el mal.

Este dios racionalista está señalando hacia la ciudad, que además de ser el contrario de todos los poemas de las *Canciones de Inocencia*, fue construida sobre la caverna de Platón, es decir, sobre la estructura del deseo reprimido.



Queriendo expresar el deseo de Blake por lograr una ciudad más orgánica y menos mecánica, ilustré los edificios sin utilizar una *regla*, todos a pulso manual, a excepción del

más alto, que no solamente está en consonancia con la torre de babel sino también con la crítica a la mercantilización del arte, dado que el edificio que dibujé con *regla* es un banco. El arcoíris no solamente representa la alianza entre Dios y el Hombre desde su significado bíblico textual, sino que además, por estar al revés, busca sugerir al lector una lectura invertida del dibujo, de manera que al girar la imagen completamente, el mundo caído de la Inocencia y la sexualidad natural sea el que quede elevado y el mundo racionalista de la polis mecánica e industrializada quede en el nivel inferior a donde realmente corresponde en la visión de Blake.

CONCLUSIONES

A finales del siglo XVIII y principios del XIX se desarrolló en Inglaterra y Alemania un movimiento estético y político que respondía y se oponía conscientemente a la teoría mimética del arte, en donde las facultades del artista eran consideradas como simple imitación de la naturaleza y como un retroceso hacia la redención del individuo y la sociedad. Esta asociación del arte con la vulgar imitación había tenido su raíz desde tiempos remotos en *La República* de Platón, quien expulsó al poeta de la polis en un gesto que tendría que ver hasta la posteridad de nuestros días con la pérdida de la sensibilidad y con la represión moral, política y estética del hombre.

Los románticos consideraron el arte no como una imitación de la naturaleza sino como una expresión de la subjetividad interior y como una continuidad del poder de Dios, que era un poder tanto corporal como espiritual y que tendía a la reconciliación y la unidad original del Edén. De acuerdo con William Blake, esta reconciliación de la humanidad debía darse como resultado de la purificación de los sentidos y de una educación estética que complementara la educación racionalista de su época y que nos permitiera revelar el infinito que habita en cada uno de nosotros. Así pues, Blake consideró la imaginación y la creatividad como los dos principios de la vida individual y social y propuso innovadores métodos que aspiraban a disolver los límites entre las bellas artes y la vida real.

Para concluir el análisis de la relación antinómica que surgió entre Platón y los románticos en el siglo XVIII y XIX, relación que en un intervalo temporal de más de dos milenios nunca estuvo dormida, quiero dejar clara la diferencia entre el filósofo y el poeta citando a Novalis: “El poeta no debe aparecer egoísta en modo alguno. Es el profeta de la idea de la naturaleza, así como el filósofo de la naturaleza de la idea. Aquél es la voz del universo, éste voz de la unidad más simple (...) El poeta permanece eternamente veraz. Queda aferrado al ciclo de la naturaleza. El filósofo se transforma dentro de lo eternamente persistente” (110)

En medio de la Revolución Industrial, que fundó la contradicción entre naturaleza y máquina, William Blake denunció el peligro de la mercantilización del arte y se preocupó toda su vida, aunque sin mayor reconocimiento, por hacer clara la diferencia entre el arte decorativo y el arte real, es decir, el arte de la creación original y de la organicidad divina. Su lucha siempre estuvo apoyada en los ideales de la Revolución Francesa y nunca dejó de tener esperanza en la imaginación creativa.

Por otra parte, vimos la importancia de la dialéctica en la obra de William Blake. Nuestro pintor y poeta consideraba que la realidad era sostenida por una interacción constante de fuerzas opuestas pero atractivas, de las que emergían los nuevos mundos y las nuevas maneras de leerlos. Contrario a lo que habían pensado los platónicos y los neoclásicos, para quienes el mundo era rígido y la verdad en él ya estaba acabada, Blake y los demás románticos encontraron que la realidad era un proceso continuo de transformaciones y que el motor del cambio era la contradicción y la dialéctica. Además de implicar un cambio en la visión del arte como imitación de un modelo invariable y muerto, la dialéctica implicaba un cambio en la visión moral y política del ser humano, pues buscaba ser más incluyente que lo que había sido la polis platónica y darle un importante papel activo a la mujer dentro del balance y la perpetuación de la vida.

Finalmente insistimos en la naturaleza creativa del hombre y en el importante papel que juega el lector para la completitud de la dialéctica blakeana que es capaz de redimirnos de las diferencias y reconocernos como miembros de una misma especie bendecida por la capacidad imaginaria y creativa del Hombre Divino. Así pues, durante el último capítulo llevamos a la práctica el pensamiento blakeano y comprobamos que el entendimiento de una obra tan compleja como la realidad misma o como los libros iluminados de William Blake es mucho más abarcador cuando los lenguajes del hombre se dirigen hacia la unidad y trascienden las diferencias en los medios y en la historia.

BIBLIOGRAFÍA

Abrams, M. H. (1962), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Buenos Aires, Nova.

——— (1992), *El romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor Distribuciones.

Adams, H. (1986), “Blake and the Philosophy of Literary Symbolism”, en *Essential Articles for the Study of William Blake*, Hamden, Archon Books, pp. 1-14.

Alarcón Matiz, L. F. (2000), *Ortodemocracia. La vía correcta de la democracia, con la visión y misión de construir nuevas sociedades centradas en el ser humano*, Bogotá, Litográficas Calidad.

Ault, D. (1986), “Incommensurability and Interconnection in Blake's Anti-Newtonian Text”, en *Essential Articles for the Study of William Blake*, Hamden, Archon Books, pp. 141-173.

Blake, W. (2003), *Canciones de inocencia y de experiencia*, Madrid, Cátedra.

——— (2007), *El matrimonio del cielo y el infierno*, Madrid, Cátedra.

Blanco, J. (2009), “El genio de Blake”, [en línea], disponible en: <http://es.scribd.com/doc/119039073/William-Blake-Canto-de-Inocencia-y-de-Experiencia>, recuperado julio 10 de 2014.

Bloom, H. (1999), *La compañía visionaria. William Blake*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Borges, J. L. (1965), *Introducción a la literatura inglesa*, Buenos Aires, Columba.

Caramés Lage, J.L. (2003), “Prólogo”, en Blake, W. *Canciones de inocencia y experiencia*, Madrid, Cátedra, pp. 6-44.

Cox, J. (2006) *William Blake. Flagelo de tiranos*, Madrid, El Viejo Topo.

Eaves, M. (1986), “Blake and the Artistic Machine: An essay in Decorum and Technology”, en *Essential Articles for the Study of William Blake*, Hamden, Archon Books, pp. 175-209.

Engell, J. (1999), *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, s.l., iUniverse.

Faria, J. R. (1962), *Historia de la filosofía*, Bogotá, Voluntad.

Frye, N. (1947), *Fearful Symetry*, s.l., Princeton

Hegel, G.W.F. (1968), *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires, Ediciones Solar.

Landow, G. (2007), “Los prerrafaelistas: Una introducción”, [en línea], disponible en: <http://www.victorianweb.org/espanol/pintura/prb/1.html>, recuperado 4 de junio de 2014.

Lucas, A. (2014), “Punk con levita”, [en línea], disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/04/22/53561ee7ca4741eb118b4570.html>, recuperado 11 de julio de 2014.

Mee, J. (1994), *Dangerous Enthusiasm: William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790's*, Oxford, Clarendon Press.

Muñoz Aguilar, M. (2008), “La revolución industrial inglesa y su influencia en la poesía”, [en línea], disponible en: http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_25/MARIA%20DEL%20PILAR%20MU_OZ%20AGUILAR%202.pdf, recuperado 4 de julio de 2014.

Muñoz García, A. (2011) “Alas de ira: la poética de la revolución y mitopoiesis en William Blake”, [en línea], disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num3/munoz.pdf>, recuperado 10 de julio de 2014.

Novalis. (1984) *Fragmentos I, Sobre el poeta y la poesía*, en *Escritos Escogidos*, Madrid, Visor. pp. 105-124.

Paz, O. (1974), *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.

Prepelitchi, G. (2009), “William Blake: poeta, pintor y místico”, [en línea], disponible en: <https://groups.google.com/forum/#!msg/psikolibro/Q7VoO2jsRzo/aXts6mnSbHgJ>, recuperado 20 de julio de 2014.

Ramos Palencia, F. (2013) “Historia económica, globalización y desarrollo”, [en línea], disponible en: <http://globalhisco.blogspot.com/2013/09/tecnologia-y-revolucion-industrial.html>, recuperado 29 de mayo de 2014.

Suriano, G. R. (2005), *The British Pre-Raphaelite Illustrators. A History of Their Published Prints*, Londres, Oak Knoll Press.

Viscomi, J. (2009), *Blake's Illuminated Word. Art, Word, and Image: 1000 Years of Visual/Textual Interaction*, London, Reaktion Books.