

William Blake, vidente de este cielo

Durante las décadas de 1920 y 1930, coincidentes con el auge internacional de su reputación, la obra de William Blake gozó de una notable difusión en España, siendo traducido y comentado, entre otros, por autores tan destacados como Salvador de Madariaga –que ya en 1922 lo juzgaba superior a Wordsworth y comparable a Shakespeare y Shelley-, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Luis Cernuda y Federico García Lorca. Pablo Neruda, asimismo, publicó en 1934 una espléndida versión de *Visiones de las Hijas de Albión* en la revista Cruz y Raya, texto que, unido a la traducción efectuada en 1928 por Edmundo González-Blanco de *La boda del Cielo y del Infierno. (Primeros libros proféticos)*, donde se incluían versiones en prosa del llamado “ciclo profético de Lambeth”, y las diversas *Canciones de Inocencia y Experiencia* vertidas al castellano por varios de los autores arriba mencionados, permitieron el desarrollo de una incipiente controversia crítica acerca del arte visionario de Blake, polarizada entre una interpretación “satanizante”, heredada del surrealismo francés, y la reivindicación por Juan Ramón de la herencia blakeana como ‘poesía pura’. Desgraciadamente, tras el final de la guerra civil la obra de Blake, cuyo carácter heterodoxo no debió parecer adecuado a la moral imperante, cayó en un casi total olvido, paliado apenas por el interés de dos escritores excepcionales, Juan Eduardo Cirlot y Cristóbal Serra, cuya visión esotérica del poeta y artista británico contribuyó no obstante a ubicarlo en el panteón de los ‘grandes marginales’ de la literatura.¹

Viene a cuento esta pequeña introducción histórica porque, tal vez debido a esas décadas de olvido, la paulatina reaparición de Blake en la escena literaria española y el espectacular incremento de sus traducciones en los últimos años no se ha visto acompañada por la difusión de las principales tendencias críticas acerca de la obra del poeta, grabador y pintor británico². Dada la práctica inexistencia de estudios monográficos en castellano sobre Blake, pues, aquellos lectores que desean familiarizarse con su poética suelen recurrir a los estudios introductorios –en ocasiones auténticos ensayos- de sus diversas traducciones, cuyas visiones resultan a veces tan dispares que pueden inducir a la confusión. Así, por ejemplo, mientras uno de sus antólogos nos informa de que las esporádicas referencias de Blake al mal social provienen siempre de “algo más profundo, anterior a lo histórico, ...un mundo de espiritualidad total”³, y otro lo corrobora afirmando que el poeta rechazaba las veleidades panteístas y carencia “de genuina dimensión social”, a no ser “la fabulación de un Edén medievalizante”⁴, un tercero no sólo considera a Blake panteísta sino que advierte acerca de la “ceguera de tantos comentaristas (...) incapaces de advertir que la fuerza motriz del pensamiento de Blake es de índole política y no religiosa”, pues “Blake no sólo no propone una restricción de la realidad del mundo temporal, sino, muy al contrario, una revalorización de la misma”⁵. No es mi propósito, por supuesto, juzgar aquí estas presentaciones, pues de hecho cada una de ellas es perfectamente asumible dentro de corrientes específicas de la llamada *Blake Industry*, generadora de una ingente bibliografía⁶ y controversia crítica en torno a representaciones reduccionistas del artista como “poeta revolucionario simpár”, “precursor del marxismo”, “hereje luciferino”, “último gran poeta religioso de Inglaterra”, “místico neoplatónico” o “profeta de la nueva Era”. Dada la mencionada carencia de una tradición crítica propia, no obstante, quizá la mejor forma de acercar la obra de Blake al público español sería proporcionar una visión panorámica que, sin menoscabo de la expresión de las propias opiniones del crítico, favoreciera también la no menos necesaria libertad del lector. Un buen ejemplo en este sentido lo constituye la postura adoptada por Bel Atreides en su introducción y comentarios a *Milton* (2002), donde el análisis personal y el manejo competente de las

fuentes bibliográficas ofrecen, además, una lectura *poética* –y no meramente ideológica– de Blake, lectura respecto a la que evidentemente se puede disentir, pero cuya visión proporciona las claves necesarias para que cada cual pueda extraer sus propias conclusiones tras la lectura del poema.

A la luz de estas consideraciones, mi propósito en este trabajo ha sido proporcionar, dentro de los límites impuestos por su extensión y por mi propio conocimiento, una visión general acerca del desarrollo de los Libros Iluminados de William Blake, mediante una breve síntesis histórica de las principales corrientes críticas que han dominado su estudio y una interpretación evolutiva de su trabajo. En aras de la claridad expositiva, cuestión siempre difícil al tratar de la obra de Blake, he dedicado especial atención al comentario de sus dos obras más conocidas, *El matrimonio del Cielo y el Infierno* y las *Canciones de Inocencia y Experiencia*, pues en ellas se prefiguran las concepciones estéticas –lo que en Blake equivale a decir también éticas y políticas– que condujeron al autor a la compleja elaboración mítica de sus profecías tardías. A este respecto, debo señalar que, si bien he mantenido la división tradicional de su obra en dos etapas, discrepo por completo respecto a quienes distinguen un Blake radical en su primera época y un supuesto converso espiritual en la segunda, pues considero que el desarrollo orgánico de su producción posee una absoluta coherencia, constituyendo el fruto evolutivo de unos planteamientos ideológicos y estéticos que, patentes desde sus inicios, adquirieron consistencia y radicalidad a medida que el artista exploraba diversos recursos expresivos, hasta alcanzar pleno desarrollo en sus poemas proféticos finales. Las visiones y profecías blakeanas, pues, lejos de constituir meras ensoñaciones escapistas, poseen un firme arraigo en la realidad vital, y como el propio autor manifestó en diversas ocasiones, su objetivo último no es otro que “*despertar las facultades a la acción*”⁷, es decir, despertar la capacidad visionaria latente en todos los seres humanos (“*todo hombre honrado*” afirmó, “*es un profeta*”⁸), lo que implica no la mera transmisión de imágenes y conocimientos, sino el estímulo de los poderes creativos inherentes a la Imaginación. En este sentido, se ha señalado, los poemas de Blake “satisfacen su propósito poético y visionario sólo en el propio lector”, pues su propósito no es simplemente “ofrecer” visiones sino “inducir a la visión”⁹, y por tanto a la transformación activa de la realidad. Quizá el reconocimiento de este profundo vitalismo fue lo que llevó a Miguel de Unamuno, en su poema de 1929 “*Al volver a escuchar a William Blake*”, a abandonar sus anteriores calificativos del autor como “místico” en favor de “vidente de este cielo”, precisa y poética definición de la naturaleza del arte blakeano que me he permitido adoptar como título de este trabajo:

*“Y yo que no sabía, Blake mío,
lo que me ibas diciendo...
Vidente de este cielo, pues no hay otro,
señor de tu sendero.”*¹⁰

Blake y sus críticos.

Prácticamente ignorado en su tiempo excepto por un pequeño círculo de admiradores –entre ellos el grupo de pintores *The Ancients*, que creyeron encontrar en Blake un “arte primitivo” de pureza virginal y transmitieron su entusiasmo a los hermanos Dante Gabriel y William Rosetti, impulsores de la Hermandad Prerrafaelita–, las escasas opiniones contemporáneas sobre la obra de Blake siguieron en general la línea apuntada por el crítico y dietarista Crabb Robinson, quien, aun reseñando algunas opiniones elogiosas de Wordsworth, Coleridge o Lamb sobre las canciones blakeanas,

destacaba que en ellas era posible encontrar “la más alta belleza y sublimidad” junto a muestras de “excesivo infantilismo”¹¹, y juzgaba los libros proféticos un batiburrillo incomprensible, en particular “cierto poema completamente enloquecido llamado *Jerusalén*”¹². Los pocos que conocían los escritos blakeanos, en definitiva, tendían a considerar que su demencia le había impedido elaborar una obra acorde a las disposiciones de su genio.

Sorprendentemente, la publicación de la aclamada biografía de Gilchrist *Life of William Blake, Pictor Ignotus* (1863)¹³, que incluía una antología de poemas y grabados seleccionados por los hermanos Rossetti, supuso la inmediata revalorización crítica de Blake y su ascenso póstumo a la notoriedad, si bien, con excepciones como las del poeta Swinburne, continuó predominando la idea del "genio intuitivo" y con frecuencia "delirante", imagen por lo demás muy del gusto victoriano. Incluso el gran poeta irlandés W.B. Yeats, coeditor de la primera edición crítica e ilustrada de su obra en 1893¹⁴ y pionero en observar las afinidades entre Blake y Nietzsche, fue incapaz de apreciar las deliberadas innovaciones estructurales y lingüísticas llevadas a cabo por el autor inglés en sus grandes poemas proféticos, y no dudó en considerar *Jerusalén* un "álbum de recortes" inconexo y contradictorio. Sólo la publicación por Geoffrey Keynes de *Poetry and Prose of William Blake* (1925, 3 vols.; 1927)¹⁵, texto considerado canónico en sus sucesivas versiones hasta la edición de Erdman¹⁶, sentaría las bases para el desarrollo de una labor crítica rigurosa, y, desde sus primeros momentos, enormemente polémica. Por motivos evidentes, me limitaré a ofrecer aquí una breve consideración de las corrientes predominantes en los estudios blakeanos hasta 1980 -la “escuela trascendentalista”, la interpretación “arquetípica” de Northrop Frye y los estudios neohistoricistas-, así como de los nuevos enfoques que han transformado su interpretación en las dos últimas décadas.

Por lo que respecta a la escuela trascendentalista, suele agruparse bajo esta denominación a un conjunto de importantes autores, encabezados por S. Foster Damon, que siguiendo la estela marcada por Yeats acerca de un Blake "esotérico" tendieron en la primera mitad del siglo XX a destacar el *misticismo* de Blake, ya fuera desentrañando con notables dificultades las raíces de su visión cristiana, o enfatizando la influencia ejercida sobre su reinterpretación heterodoxa de la Biblia por parte del neoplatonismo, la Cábala, las corrientes gnósticas heréticas y el pensamiento de "místicos" como Eckhart, Boehme o Swedenborg. En líneas generales, la mayor parte de estos autores parten de una visión ideológica preestablecida de Blake e interpretan su obra como una especie de “código simbólico” cuya explicación ha de buscarse en fuentes ajenas al propio texto, debido a lo cual, pese a ofrecer aportaciones de gran interés, tienden a ignorar los pasajes inconsistentes con dicho código y a centrarse en testimonios ajenos o en fragmentos de su obra cuidadosamente seleccionados y descontextualizados. Un claro signo de este apriorismo lo constituye el hecho de que, pese a su coincidencia en juzgar a Blake como un autor absolutamente alejado de la política e inmerso en una renovación espiritual ajena a las baladíes contingencias históricas, los distintos representantes de la ‘teoría de la trascendencia’ ofrecen interpretaciones absolutamente divergentes, e incluso incompatibles entre sí, acerca de las fuentes de tal espiritualidad blakeana. Así, J.G. Davies defiende que, aunque “ocasionalmente heterodoxo... la teología de Blake (...) y sus doctrinas entran dentro de la tradición general del cristianismo”¹⁷; Kathleen Raine mantiene la absoluta primacía dentro de la obra de Blake del neoplatonismo y la alquimia –lo que por extraños caminos conduce a la afirmación de que “Blake fue el profeta de una ‘Nueva

Era' antimaterialista... naciente en nuestro tiempo como la 'Era de Acuario'"¹⁸-; y Charu Sheel Singh convierte a Blake en un defensor del sistema de castas y considera que su obra "distorsiona, adapta y adopta libremente motivos de la historia y la cultura occidentales con el fin de lograr que expresen el pensamiento hindú que constituyó su inspiración"¹⁹. En cualquier caso, si bien la teoría de la trascendencia mantiene hoy una vigencia relativa gracias a la popular biografía de Blake por Peter Ackroyd y a los trabajos académicos de Sheila Spector, , son pocos los críticos que consideran válido reducir la obra del artista a este ámbito, aun reconociendo la influencia que sobre determinados aspectos de su pensamiento tuvieron las tradiciones esotéricas.

La consolidación definitiva de los estudios sobre William Blake tuvo lugar con la aparición de los magistrales estudios de Northrop Frye: *Fearful Symmetry* (1947), y David V. Erdman: *Blake. Prophet against Empire* (1954), que marcaron dos líneas aparentemente diversas de investigación, la primera de ellas apegada al "texto", y la segunda encaminada a incardinar la obra del autor en su marco de referencia histórico. El libro de Frye, inspirado en su convicción de que la literatura occidental responde a una "iconografía universal de la imaginación" cuyo modelo arquetípico esencial sería la estructura literaria de la Biblia, supo sintetizar las diversas referencias simbólicas presentes en la obra de Blake para mostrar cómo éste las había integrado en un "sistema imaginativo" propio, a fin de sustituir el viejo mito bíblico por un nuevo mito igualitario. La aportación decisiva de la obra de Frye fue, en definitiva, ofrecer por primera vez una visión unitaria del conjunto de la producción blakeana, aunque para ello tuviera que recurrir a ir elucidando de manera un tanto forzada las claves de su 'sistema'. Desde otra perspectiva muy diferente, Erdman logró identificar con enorme precisión y rigor las continuas alusiones históricas de la obra blakeana, situándola no sólo en el contexto de los círculos radicales británicos de la época sino también en el marco de las terribles conflagraciones europeas de la época. El trabajo de Erdman – cuyos frutos se han recogido sobre todo en las dos últimas décadas- tuvo el extraordinario valor de establecer de manera indiscutible las dimensiones políticas de la obra de Blake, pero presentaba significativas lagunas: su tendencia, por ejemplo, a destacar aquellos pasajes donde la alusión histórica o social es más patente, motiva que sus análisis se centren de manera esencial en las piezas líricas y las "profecías continentales" escritas a mediados de la década de los noventa, pero, si bien es cierto que advirtió que los contenidos políticos y revolucionarios de la obra de Blake se extendían también a sus grandes poemas proféticos finales, *Milton* y *Jerusalén*, lo cierto es que su tratamiento de estos últimos no aborda en ningún momento el problema de la elección por parte blakeana de una complejidad estructural y simbólica en apariencia poco acorde con sus propósitos de denuncia social.

En cierto sentido, pues, los trabajos de Frye y Erdman, pese a su aparente disparidad, podían considerarse complementarios pues, aun cuando diferían respecto a la "intencionalidad" del mensaje blakeano coincidían en considerarlo un sistema esencialmente consistente y acabado, cuyo valor radicaba ante todo en el *significado* subyacente y no en la propia forma simbólica adoptada. El problema de estas interpretaciones residía, no obstante, en que, al asumir que Blake se había limitado a alterar los contenidos del mito tradicional sin modificar su estructura y lenguaje –lo que conduciría a la paradójica creación de un sistema mítico a un tiempo "finito" y "revolucionario"-, dejaban de lado todos aquellos elementos de la poética blakeana encaminados a la deliberada subversión del discurso tradicional y la idea de un "texto cerrado", y dejaban sin respuesta lo que David Punter llamaría "el problema (...) de las intenciones de Blake: qué pretendía al sostener, por un lado, creencias violentamente radicales, y por otro expresarlas mediante un lenguaje y unas formas tan intrincados que

sólo podían proporcionarle una mínima audiencia”²⁰. Esta cuestión, que involucra tanto los aspectos históricos como estilísticos de la obra de Blake y reconoce la necesidad de estudiar su obra como un diálogo entre el mensaje y la forma expresiva elegida, está presente de una forma u otra en los principales estudios recientes sobre el autor británico, marcados por las intrincadas bifurcaciones de la crítica literaria anglosajona.: formalismo, postestructuralismo, deconstruccionismo, estudios culturales, etc.

Sin entrar en distinciones academicistas, en todo caso, podemos señalar dos grandes vías interpretativas, ejemplificadas en sendos trabajos cuya influencia, según el gran bibliógrafo y biógrafo de Blake, G.E.Bentley, ha sido decisiva en la última década: *Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law* (1993), del historiador E.P. Thompson, excepcional ensayo acerca de la influencia del antinomianismo disidente sobre Blake, que consigue mostrar la vinculación entre el ideario político radical y la obra blakeana salvaguardando su singularidad extrema; y *Blake and the Idea of the Book* (1993) de Joseph Viscomi, pieza clave en una serie de estudios sobre los procedimientos creativos de Blake en su triple faceta de autor, ilustrador y grabador de los Libros Iluminados, que han arrojado nueva luz sobre el extremo rigor de su arte compositivo. A estas dos líneas críticas es imprescindible añadir, cuando menos, lo que cabría denominar la vía lingüística-epistemológica, centrada en el estudio de la deliberada distorsión por Blake de las convenciones cognoscitivas de su tiempo, ya fueren el mecanicismo newtoniano, la estética clasicista de lo sublime o la temporalidad narrativa, y tendente a resaltar el carácter absolutamente deliberado de esa “indeterminación textual” que, según Jerome McGann, constituye el rasgo esencial de la obra tardía del autor.

Quizá sea conveniente, en fin, concluir esta introducción crítica con las palabras de un autor “externo” a la Blake Industry, Richard Bradford, cuyas palabras en *A Linguistic History of English Poetry* (1993), resumen en buena medida los argumentos arriba expuestos y apuntan hacia la difícil recepción que, aún hoy, existe de los libros proféticos finales de William Blake: “William Blake encarna y sobrepasa a un tiempo el arquetipo romántico de innovación. Más que cualquiera de sus contemporáneos, intentó reconstituir, o más precisamente remitologizar, toda la tradición occidental de escritura poética, teológica y filosófica. De acuerdo con el estatus funcional de la poesía, buscó romper las distinciones estilísticas e interpretativas entre esos tres discursos (...) yuxtaponiendo los códigos habituales, los modelos referenciales y las convenciones estilísticas de manera que ... los elementos y estructuras lingüísticas familiares fueron reorganizados en una forma que carecía de precedentes y, según algunos comentaristas, resultaba incomprensible”.²¹

La década radical: The Marriage, las Songs y el ciclo profético de Lambeth.

Nacido en 1757 e hijo de un mercero, Blake creció en el seno de la clase media artesana y la tradición disidente inglesa, cuyas tendencias antinomianas* más radicales – que no sólo rechazaban la ortodoxia anglicana sino que se oponían, en nombre de la libertad individual, a toda autoridad y doctrina moral institucionalizadas²²- influirían perdurablemente en su pensamiento. Tras formarse como grabador, estudió durante algún tiempo en la Royal Academy, donde inició su duradera amistad con los artistas Thomas Stothard y John Flaxman, y pronto comenzó a ganarse la vida como grabador e ilustrador de libros, trabajando asiduamente para Joseph Johnson, editor y amigo del círculo progresista formado entre otros por William Godwin, Mary Wollstonecraft,

* Es decir, opuestas a la *nomós*, la ley.

Thomas Paine, Joseph Priestley y el pintor de origen suizo Henry Fuseli. La enumeración de estas amistades del autor no resulta aquí ociosa, pues es importante destacar que, pese a su formación autodidacta y a la aureola de “genio anacrónico” con que en algún momento se pretendió singularizar la figura de Blake, éste poseyó una notable cultura y conoció a destacados intelectuales de su tiempo, gracias a lo cual su obra recogió, confrontó y transgredió tradiciones y discursos de signo muy diverso: la disidencia artesana y radical, la estética elitista predominante en la Royal Academy y los debates ideológicos y epistemológicos de la época.

Desde 1788, fecha en que grabó los pequeños panfletos iluminados *No existe la religión natural* (*There is no natural religion*) y *Todas las religiones son una* (*All religions are one*), Blake decidió, con independencia de su trabajo como grabador comercial, adoptar un control absoluto sobre su obra artística propia imprimiendo en su prensa manual sus “libros iluminados”, piezas singulares en las que el autor, mediante una técnica de creación propia basada en ‘pintar’ con un barniz resistente al ácido sobre la plancha de cobre, grababa en relieve tanto el texto como las ilustraciones de sus composiciones, coloreadas en sucesivas impresiones y retocadas a mano. Este procedimiento autografo le permitió una inusual libertad creativa, así como la reelaboración de su propia obra a lo largo de años posteriores en diferentes sesiones de impresión²³. Dado que sólo ocasionalmente podremos incidir en esta temática, quizá sea conveniente precisar aquí algunos aspectos esenciales acerca de la concepción blakeana de los Libros Iluminados que arrojan una importante luz sobre el desarrollo general de su obra y concepciones estéticas. En primer lugar, es importante destacar que este peculiar sistema compositivo hace de cada ejemplar de las obras blakeanas una pieza única, a menudo con importantes divergencias respecto a las realizadas en otras impresiones, no ya sólo por la alteración del cromatismo, que tendió a hacerse más cálido y dominante en sus versiones tardías, sino también gracias a la reordenación de láminas y consiguiente reestructuración del discurso narrativo (como ocurre en varios de sus poemas proféticos), o la inclusión de nuevos motivos iconográficos, circunstancias ambas de evidente relevancia epistemológica; en segundo, debe tenerse en cuenta que las diseños no se limitan a “ilustrar” el texto, sino que a menudo desarrollan aspectos latentes en aquél, e incluso abren nuevas interrogantes acerca de su interpretación. En el caso del *Matrimonio del Cielo y el Infierno* (1790), por ejemplo del que sólo se conservan nueve ejemplares, los dos impresos tardíamente, el G (h.1817) y el I (1827), introducen en diversas láminas una variación sustancial mediante la adición del contorno de una cueva, lo que en el contexto de esta obra, caracterizada por su rechazo absoluto de la distinción alma/cuerpo y la reivindicación de la energía, parece apuntar a que la “voz” que describe ese pasaje concreto está limitada por su propia visión dualista de la realidad, cuestión, según veremos, de suma importancia, que realza la tendencia de Blake a relativizar su propio discurso mediante la continua introducción de lo que se ha dado en llamar “herejías a su propio sistema”. La concepción de los libros iluminados, en suma, donde el ‘texto’ original no existe como tal sino en manifestaciones individualizadas irrepetibles que ofrecen al lector/contemplador la posibilidad de desarrollar interpretaciones divergentes, nos remite ya a dos aspectos esenciales de la estética blakeana: la primacía de lo individual y concreto sobre lo abstracto, que dará pie a su humanización de lo sublime; y, frente a la férrea ‘sistematicidad’ defendida por Frye, la evidencia de que Blake consideró que toda obra artística, y por tanto toda actividad humana, no constituye nunca un orden cerrado, sino un proceso en continua reelaboración.

Retomando el hilo de su producción, cabe apuntar de forma harto esquemática que la obra de Blake puede agruparse hasta 1795 en tres apartados: las colecciones de

piezas líricas –*Esbozos poéticos (Poetical Sketches), Canciones de inocencia y Experiencia (Songs of Innocence and Experience)*- y textos visionarios en prosa –*El matrimonio del Cielo y el Infierno (The Marriage of Heaven & Hell)*-; los poemas narrativos *El libro de Thel (The Book of Thel), Tiriél y Visions of the Daughters of Albion*-; y el llamado “ciclo profético de Lambeth”, que, según la clasificación establecida por los editores del Blake Trust, podríamos dividir de acuerdo con dos líneas temáticas dominantes: las llamadas ‘profecías continentales’ (*America, a Prophecy, Europe, a Prophecy* y *The Song of Los* –subdividida en ‘Africa’ y ‘Asia’-), intento de reconstrucción mítica imaginativa de la historia humana; y los ‘libros de Urizen’ (*The (First) Book of Urizen, The Book of Los* y *The Book of Ahania*), donde comienzan a integrarse los ámbitos cosmogónico, psíquico e histórico. Constituye un error, por tanto, suponer que Blake privilegió inicialmente las piezas cortas en detrimento de los grandes temas, pues desde un principio simultaneó ambos campos: baste señalar, por ejemplo, que la edición conjunta de las *Canciones, Europa, una profecía* y *El libro de Urizen* fueron grabadas en el mismo año de 1794, y que durante toda su vida continuó escribiendo poemas líricos que, si bien no grabó, se encuentran entre sus más apreciados logros: *Augurios de Inocencia, El viajero mental* (h. 1804-7).. En realidad, si tenemos en cuenta el conjunto de obras elaboradas por Blake en este período inicial, cabe concluir que su diversidad de sus formas y temática responden al deseo del autor de explorar diferentes caminos expresivos que le permitieran conciliar dos aspectos indisociables de su pensamiento: por un lado, la búsqueda de la libertad política, y la consiguiente denuncia de las injusticias sociales de la Inglaterra de su tiempo, agudizadas por los albores de la revolución industrial; por otro, la convicción de que para lograr dicha liberación era necesario romper con una concepción de la realidad basada en una filosofía puramente pasiva de la percepción (asociada por Blake en su tiempo al empirismo de Bacon y Locke y a la física de Newton, pero cuyas raíces consideraba germinadas en la “filosofía abstracta” oriental y griega), en el predominio de la razón lógica “excluyente” y en la moral cristiana ortodoxa, elementos todos confluyentes en el desarrollo del mercantilismo industrial y la opresión social.

Sin ninguna duda las obras más conocidas de William Blake, *El matrimonio del Cielo y el Infierno* y las *Canciones de Inocencia y Experiencia* constituyen también, por la complejidad subyacente en su prosa y lírica, una de las muestras más claras tanto del radicalismo político del autor como de su aproximación absolutamente idiosincrática a la crítica social, que no se contenta con limitarse a razonar acerca de unos hechos sino que intenta subvertir el mismo lenguaje subyacente en la ideología que los ha generado. A este respecto, tanto la crítica a las convenciones morales y religiosas tradicionales llevadas a cabo en el *Matrimonio* como las sutiles implicaciones subversivas de las *Canciones* poseen en común un procedimiento absolutamente característico de Blake: la continua confrontación a que somete las expectativas del lector, obligándolo a poner en cuestión sus ideas convencionales acerca de los temas tratados, ya sea la distinción entre Cielo e Infierno, la hipocresía de los códigos civiles y religiosos o la piadosa moralidad de los libros infantiles de la época, todo ello conducente a una creciente complejidad simbólica que puede llegar a malinterpretarse como ausencia de contenido social. Trataremos ambos libros por separado, para luego proporcionar una visión conjunta de ambos susceptible de enlazar con el “ciclo profético de Lambeth” y las profecías finales.

Por lo que respecta al *Matrimonio*, constituye sin duda el texto más inmediatamente radical de Blake, que toma como punto de partida dos concepciones sintetizadas en sus primeros y fragmentarios libros iluminados: “*Las religiones de todas las Naciones derivan de la diferente recepción por cada Nación del Genio Poético, al*

que en todas partes se llama el Espíritu de Profecía“; “El Genio Poético es el Hombre verdadero, y el cuerpo o forma externa del hombre procede del genio poético”²⁴. Así, por medio de una recreación de la figura rebelde del Satán de Milton, se identifica la figura del artista creador con la del portador de la energía infernal, y adoptando “la voz del Diablo” Blake satiriza bajo la imagen de los ángeles celestiales toda la moral religiosa represiva, tanto la de las Iglesias establecidas como la de aquellos visionarios, muy en particular Swedenborg (antaño admirado, pero ahora objeto principal de la sátira), cuya aparente heterodoxia había terminado por adoptar nuevas formas de institucionalización. Los dos rasgos más característicos del *Matrimonio* son, por tanto, la constatación de la existencia de una capacidad creativa primigenia, el “Genio Poético” (concepto que Blake sustituirá más tarde por Imaginación o Intelecto), perdida tras el establecimiento coercitivo de la abstracción y los códigos morales religiosos, cuya recuperación resulta el único camino para lograr la liberación individual y social; y la identificación entre ese Genio Poético y lo que más tarde llamará la Divina Humanidad: “Así los hombres olvidaron que todos los dioses habitan en el corazón humano”...”Dios sólo actúa y es en los seres existentes u hombres”. Esta afirmación de la identidad entre Hombre, Dios e Imaginación, por cierto, que Blake mantendrá a lo largo de toda su obra, ya sea en sus escritos (“Eres un Hombre, Dios no es más/ Aprende a adorar tu propia Humanidad”²⁵) o en sus anotaciones marginales (“El Hombre es todo Imaginación. Dios es hombre, existe en nosotros y nosotros en él”²⁶), ha dado lugar a una controversia sobre la teología blakeana quizá no demasiado relevante para la interpretación de un poeta visionario y deliberadamente inconclusivo acerca de muchas cuestiones, pero cuya decidida ‘opción’ por lo humano, en cualquier caso, resulta evidente en la impresionante anotación realizada, un año antes de su muerte, al “Padre nuestro” conservador del Dr Thornton: “cada cosa existente tiene tanto derecho a la Vida Eterna como Dios, quien es el sirviente del Hombre”²⁷. En directa relación con su revalorización de lo humano, por último, Blake ofrece asimismo en el *Matrimonio* (frente a lo que una lectura apresurada de sus críticas al “materialismo” mecanicista podría hacer creer) una inspirada invocación a la liberación del cuerpo y la “humanización” de la naturaleza (“cada cosa existente...”), concebida no como algo dominable por el hombre sino como una extensión de la propia humanidad. Pues, no lo olvidemos, desde sus primeros escritos Blake estableció la identidad de cuerpo y espíritu y reivindicó las energías materiales, afirmación que, contrapuesta al dualismo de “todas las biblias o códigos sagrados”, aparece expresada de manera memorable en esta obra:

“1. El hombre no posee un cuerpo diferente a su alma, pues el llamado cuerpo constituye una parte del alma percibida por los cinco sentidos, principales aperturas al alma en esta era.

2. La energía es la única vida y procede del cuerpo, mientras que la razón es el límite o circunferencia exterior de la energía.

3. La energía es el goce eterno.”²⁸

Según cabe apreciar en el texto, pues, Blake no rechaza la razón, sino únicamente su uso restrictivo y dominante, y de ahí que adopte una actitud combativa contra sus abusos, patente en la exaltación de la energía instintiva que caracteriza algunos de sus célebres “Proverbios del infierno”: “El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría”, “Los tigres de la ira son más sabios que los caballos de la instrucción”. Conviene señalar, no obstante, que estos proverbios encierran mucho más

que una mera teoría emocional, y que, como el propio autor se encarga de recordarnos en otro pasaje, la auténtica liberación no consiste en expulsar a la razón, sino en su “reintegración” dentro de una concepción más amplia del saber humano, considerándolo no sólo receptivo sino también, y esencialmente, *creativo*. Pues en definitiva, y éste sería quizá el mensaje más acuciante de la obra blakeana, sólo mediante una re-creación continua y liberadora de su naturaleza y su historia podrá el hombre recuperar la integridad perdida:

*“Sin contrarios no existe el progreso. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son necesarios a la existencia humana”*²⁹

Este carácter dialéctico de la visión blakeana aparece de forma igualmente manifiesta en las *Canciones de Inocencia y Experiencia*^{*}. Resulta sorprendente, a este respecto, que todavía algunos intérpretes sigan atribuyendo a Inocencia un carácter primordialmente “edénico” y “angelical”, lo que en absoluto hace justicia a la relación dialéctica entre ambos estados. Inocencia, representada por la niñez, constituye para Blake un germen sin desarrollar de Imaginación, correspondiente al estado que en los libros proféticos se denominará Beulah; es decir, un estado pasivo, aunque potencialmente creativo, que debe ser superado e “integrado” mediante la dolorosa travesía por Experiencia, donde aparecerá, si bien todavía limitada, la voz “profética”... Ambas series, pues, se satirizan y complementan; y frente a las teorías “ingenuistas” que sostienen que esta idea apareció en Blake con posterioridad a su redacción de la primera serie, debe señalarse la práctica unanimidad de la crítica moderna³⁰ acerca de su presencia en el tratamiento a un tiempo lírico e irónico de las canciones de Inocencia, modeladas en deliberado contraste con las colecciones de himnos religiosos y poemas didácticos de la época, cuya deliberada ambigüedad semántica y sintáctica encierra una voluntad radical de transgresión respecto a los discursos ideológicos dominantes. Esta radicalidad, desde luego, se hace aún más patente considerando el libro en su conjunto y las interrelaciones dialécticas que Blake introduce entre Inocencia y Experiencia, dando así nueva dimensión a poemas homónimos de ambas series como *El deshollinador* y *Jueves Santo*, enmarcados en la crítica a la doctrina de la jerarquización natural de la sociedad y la explotación laboral de la infancia.

En su versión de Inocencia, *The Chimney Sweeper* se inicia con el lamento de un niño deshollinador que expresa concisamente su condición:

*“Cuando mi madre murió era yo muy joven
y mi padre me vendió antes de que mi lengua
pudiera apenas gritar: limpia, limpia, limpia, limpia.
Así que vuestras chimeneas limpio y en hollín duermo”*³¹

Pues bien, Martin K. Nurmi ha mostrado lo poco de literario y mucho de literal que hay en la expresión blakeana “y mi padre me vendió...”: “Aunque la edad usual en la cual los niños se convertían en aprendices, o deshollinadores, era de seis o siete años,

* El hecho de que las canciones de Inocencia se imprimieran en 1789 no debe llevar a engaño, pues todo indica que Blake las escribió ya con la idea de crear su contrario, y concibió desde el principio ambas series como un conjunto unitario. De hecho, aunque las canciones de Experiencia fueron grabadas por separado en 1793, el título de la edición conjunta en 1794 “*Songs of Innocence and Experience, Shewing the two Contrary States of the human Soul*” muestra claramente que sólo entonces consideró Blake la obra acabada (lo que no le impidió, de acuerdo con su práctica habitual, proceder a diversas reordenaciones de láminas en impresiones posteriores).

algunos lo eran a los cinco o incluso a los cuatro. Y la palabra ‘vendido’ debe ser tomada casi literalmente. A diferencia del aprendizaje habitual, en que se pagaba una tarifa al maestro, la cesión de niños a un maestro deshollinador comportaba un pago entre veinte chelines y cinco guineas por parte del maestro al padre, de existir éste, o bien a quien tuviera a su cuidado al niño (...) Cuando el deshollinador de Blake dice ‘en hollín duermo’, no está hablando metafóricamente. El hollín es su elemento día y noche. No existía desahogo alguno, pues los pequeños pasaban a menudo seis meses sin lavarse³². Su futuro era igualmente negro: concluido el supuesto aprendizaje, los niños, demasiado crecidos para trepar por las chimeneas, se encontraban sin oficio y con su salud quebrantada por los años pasados entre el hollín: deformaciones de columna y extremidades, insuficiencia respiratoria, el llamado “cáncer de deshollinador” en el escroto... Por tanto, su destino habitual era el asilo parroquial y la muerte a temprana edad. Si estremecedora resulta la descripción de este modo de vida, no lo es menos el desprecio social existente hacia estos niños deshollinadores, considerados indignos de asistir a la Iglesia e incluso de recibir cualquier tipo de enseñanza religiosa, según la despiadada frase pronunciada por el vizconde Sidmouth en 1811 contra la extensión de la educación “a cualquier persona depravada o iletrada, ya descendiera de una picota o de una chimenea³³. El evidente sarcasmo de esta primera estrofa, pues, resultaría patente para cualquier lector de la época, y sólo una lectura en verdad “inocente” lo consideraría paliado por el sueño posterior del pequeño Tom, donde miles de pequeños deshollinadores, encerrados en ataúdes, son liberados por un “ángel”, que, tras permitirles correr y jugar al sol “*por un verde prado*”, promete a Tom que, en caso de ‘portarse bien’, “*tendría a Dios por padre, y nunca le faltaría alegría*”:

*“Entonces Tom despertó; y levantándonos en la oscuridad
con nuestros cepillos y sacos fuimos a trabajar.
Aunque la mañana era fría, Tom estaba feliz y caliente;
así que si todos cumplen con su deber, ningún daño han de temer”.*

Todo el poema, en suma, constituye una crítica demoledora de la manipulación social: el niño se siente seguro bajo la protección divina, pero ese Dios no es, de hecho, sino una figura ficticia, injusta y vengativa, creada para justificar su opresión. Sin embargo, según señalamos, una lectura superficial podría considerar este hecho mitigado por la alegría con que Tom acepta su destino (baste apuntar, por ejemplo, que Kathleen Raine se limitó a interpretar este poema como la visión idílica de “los cuerpos limpios de los deshollinadores de Londres, que se lavan en el río de la vida y juegan al sol³⁴). Por ello, en la sombría canción homónima de Experiencia el deshollinador desvela amargamente las raíces de su condición, afirmando que los padres que lo han vendido “*se han ido a la iglesia a rezar*”, pues:

*“Porque soy feliz, y bailo, y canto,
creen que no me han hecho daño alguno,
y han marchado a alabar a Dios, a su Sacerdote y su Rey,
que construyen un cielo con nuestra miseria”³⁵*

Un procedimiento similar se sigue en las dos versiones de *Jueves Santo*, poema que complementa al anterior esclareciendo los métodos mediante los cuales se inculcaba la doctrina del origen divino de la jerarquización social en la mente de los hijos de los trabajadores pobres (en otros términos, el 90% de la población). Su educación, cuando existía, era impartida por las escuelas parroquiales y caritativas, de acuerdo con los

criterios apuntados por John Locke en su calidad de secretario del Consejo de Comercio: “deberían establecerse en todas las parroquias escuelas para pobres que capacitaran a madres e hijos para trabajar productivamente. Como dieta económica para los niños, Locke recomendaba pan, complementado en las épocas frías con ‘un poco de agua con cereales; pues el mismo fuego que calienta la habitación serviría para hervir un tazón’. De esta forma, considerando todas las ganancias proporcionadas por el trabajo del niño desde los tres a los catorce años de edad, ‘su alimentación y enseñanza durante ese tiempo no costaría nada a la parroquia’, en lugar de las cincuenta o sesenta libras que le costaba con la Ley de Pobres vigente”³⁶. Otra ventaja, añadía Locke, es que así podía obligárseles a acudir a la Iglesia cada domingo, garantizando su educación religiosa y su conformidad con el plan divino. A fin de ser instruidos en estos principios, en fin, los niños de las escuelas de caridad londinenses era conducidos cada Jueves Santo a una reunión conjunta en la catedral de San Pablo, donde recibían sermones cuyo tenor queda ejemplificado por el pronunciado en 1743 por el arzobispo de Canterbury Thomas Secker: “Como prolongación de los deberes que tenemos para con Nuestro Hacedor, el Cristianismo requiere la obediencia a nuestros gobernadores terrenales. Y el gobierno con el que ahora somos bendecidos, es tan necesario para la preservación de todo lo que nos es valioso, que las personas de cualquier rango deberían habituarse desde temprana edad a rogar por él, a honrarlo, y a vivir satisfechas y agradecidas bajo su protección; y los de más bajo rango, en particular, *a ser pacíficos, y ejercer su propia labor* (1 Tesalonicenses, 2) y *no inmiscuirse en materias demasiado elevadas para ellos* (Salmos 23.1) ... La humildad, en particular, ha de serles inculcada con el mayor cuidado. Deberían comprender ... que ninguna educación, recibida como una limosna, puede servir de fundamento para poseer una opinión elevada de sí mismos, y su conducta debe ajustarse a dichas lecciones... Pues, además de que la frugalidad constituye uno de los aspectos más importantes para la administración de la caridad, *es bueno que soporten el yugo desde pequeños* (Lamentaciones, 3.27) y que se acostumbren al tratamiento que pueden esperar recibir en el futuro; una errónea indulgencia supone la mayor crueldad que puede ejercerse sobre ellos”³⁷.

En este marco desolador, en fin, se desarrolla *Jueves Santo*, que si en su versión de Inocencia contrapone la pureza de las voces infantiles -inquietantemente descritas, por otra parte, como “*armoniosos truenos entre los cimientos del Cielo*”- con la sombría descripción de sus mentores, “*los ancianos, sabios guardianes de los pobres*” que “*alaban la misericordia*”³⁸, en Experiencia adopta este punto de partida para elevar una indignada requisitoria contra la hipocresía de la clase dominante inglesa, que predica la misericordia en beneficio propio y ha creado una sociedad miserable, capaz de confundir un trémulo lamento con una canción:

“*¿Es una cosa santa contemplar
en una tierra rica y fértil,
niños reducidos a la miseria
nutridos con fría y usurera mano?*

*¿Y tantos niños pobres?
¡Es un país de pobreza!*”³⁹

Lo que las *Canciones* parecen mostrarnos, al cabo, es que, si bien Inocencia posee la ‘potencialidad’ de vislumbrar el Edén, sólo el paso por Experiencia puede “reorganizar” aquélla y hacer posible su reintegración en un estado superior. Experiencia, no obstante, constituye en sí misma un estado terrible y destructivo, que si

no se supera sólo genera dolor, venganza y culpa. La voz del pequeño deshollinador, por ejemplo, ha adquirido en ella consciencia al riesgo de perder toda su espontaneidad, y la voz de Blake –o del bardo seudoprofético- en *Jueves Santo* posee innegables acentos sombríos. Esta desesperanza se acentúa aún más si comparamos la canción de Inocencia “*La imagen divina*” -inconformista refutación de toda ortodoxia religiosa, que reivindica el amor universal por la “*divina forma humana*” frente a los distintos credos- con su contrafigura prevista para Experiencia, tal vez uno de los poemas más pesimistas y desesperados de Blake, cuya angustia ante la represión salvaje de la época y los horrores de la guerra lo llevan casi a renegar de la naturaleza humana: “*La crueldad tiene corazón humano/.. el terror la divina forma humana, y el secreto la humana vestidura./ La humana vestidura es hierro forjado...*”⁴⁰.

Este último poema, en cualquier caso, junto con otros incluidos en Experiencia como “*El tigre*” o “*La esencia humana*”, revelan el creciente interés de Blake por ir más allá de la mera descripción de los males sociales para desvelar los mecanismos psíquicos e ideológicos latentes bajo ellos. En ningún poema del ciclo, sin embargo, se hace tan evidente la conjunción entre la incidencia directa de la temática social y el análisis de las raíces universales de la opresión como en el portentoso “*Londres*”, bajo cuya aparente sencillez e intensidad emocional late un entramado de alusiones simbólicas que nos conduce desde los proverbios infernales -“*Las prisiones están construidas con las piedras de la Ley, los burdeles con los ladrillos de la Religión*”- a los titánicos esfuerzos de regeneración emprendidos en las profecías finales por la Imaginación Humana, “*goce y visión Divina*”, para rescatar al hombre de la tiranía mecanicista de Satán, el espectro de Albión: “*sangre de guerra y sacrificio... cadenas de confinamiento... rocas informes que sólo conservan la matemática Santidad de Satán: longitud, anchura y altura*”⁴¹. Comencemos, pues, por ofrecer una de las posibles versiones castellanas del poema:

Londres

*“Camino a través de las calles aforadas
cerca de dónde el Támesis de los privilegios fluye.
Y en cada rostro que encuentro observo
signos de debilidad, signos de infortunio.*

*En el lamento de cada hombre
en cada grito infantil de miedo
en cada voz, en cada prohibición
las cadenas forjadas por la mente escucho.*

*Cómo el lamento de de los deshollinadores
cada oscurecida iglesia empalidece,
cómo el suspiro del soldado infeliz
se desliza sangriento por los muros de Palacio.*

*Pero a medianoche, en las calles, sobre todo escucho
cómo la maldición de la joven puta
se eleva sobre el llanto del recién nacido
y en plagas agosta la carroza fúnebre del matrimonio*”⁴²

Probablemente la mejor manera de aproximarse a los diferentes comentarios críticos del poema sea llevar a cabo un breve análisis de la interpretación dada aquí a sus términos fundamentales. Para ello, es imprescindible tener en cuenta que *Londres*, al igual que otras *Canciones de Experiencia*, es un poema cuya primera versión, conservada en el *Notebook*, presentaba notables diferencias: el empleo de ‘dirty’ (sucio) en lugar de ‘chartered’ (aforado); la expresión “los grilletes (links) de germana forja escucho” en lugar de la célebre octava línea, “las cadenas (manacles) forjadas por la mente..”; y, entre otras variaciones menores, la inexistencia de la cuarta estrofa⁴³. Esta primera versión, por su mayor sencillez y brevedad, hace más evidente la crítica política, pues la referencia a los “grilletes de germana forja” alude directamente al origen germánico de la monarquía británica y su alianza con el Emperador y el rey de Prusia contra la Francia revolucionaria, clarificando además la alusión de la línea 7, que reflejaría la Proclamación Regia de 1792 y su prohibición (*ban*) de las actividades sediciosas, todo ello enmarcado en el infrahumano entorno de las calles pobres de Lambeth, barrio londinense en que Blake residió durante la década de 1790, donde el autor pudo encontrar los “signos de debilidad e infortunio” y los llantos infantiles que subrayan la desolación del entorno.

Todos estos rasgos, en suma, parecen seguir latentes en la redacción definitiva del texto; pero en ésta aparece algo más, un nivel superior de abstracción realzado no sólo por la alusión a las cadenas forjadas por la mente sino por la inquietante cuarta estrofa. Ahora bien, ¿desdibuja ese ‘algo más’ la intención de denuncia social patente en el primer borrador, o, por el contrario, la intensifica y sitúa dentro de una requisitoria más profunda contra los fundamentos de la jerarquización? Veamos, al hilo de los cambios más significativos, las diferentes interpretaciones del texto definitivo de *London* ofrecidas por los críticos.

El primer elemento significativo del poema es, sin duda, la elección del adjetivo *charter’d* (en sustitución del más genérico *dirty*), cuya interpretación antagónica por los dos grandes críticos ‘clásicos’ de Blake, Frye y Erdman, nos permitirá acercarnos a las dos líneas interpretativas, llamémoslas metafísica e historicista, que han dominado las aproximaciones a este texto. Así, Frye remonta su análisis del uso de ‘*charter’d*’ a la connotación positiva dada por el autor a este término en un poema juvenil como emblema de la insurrección popular, y consiguientemente deduce que es empleado en *London* “con todo el poder de su ironía subyacente” para expresar la creencia del autor en la futilidad última de toda rebelión política, pues sólo “el mucho más radical alzamiento entrevisto por los profetas”⁴⁴ servirá como medio de restaurar la perdida unidad de la psique humana. Erdman, por su parte, apoyado en otro breve fragmento contemporáneo, considera el empleo peyorativo del vocablo como prueba del acuerdo blakeano con la condena de los privilegios de las “*charters and corporations*” por Paine en *Rights of Man*: “Comenzaré por las cartas otorgadas (*charters*) y las corporaciones. Es una contradicción de términos afirmar que una carta otorga derechos. Actúa con efecto contrario: arrebató derechos. Los derechos pertenecen de forma inherente a todos los habitantes; pero las cartas otorgadas, al suprimir esos derechos a una mayoría, dejan el derecho, por exclusión, en manos de unos pocos.”⁴⁵

Desde luego, si tenemos en cuenta las acerbas críticas de Blake a los efectos destructivos del librecomercio sobre la libertad y las artes, y que el conjunto del poema concuerda con la descripción por Paine de la sociedad inglesa: “una banda de parásitos que viven en la indolencia a costa de los impuestos públicos... mientras los recursos del país se despilfarran en reyes, cortes, mercenarios, espías y prostitutas”⁴⁶, todo apunta a favorecer la interpretación de Erdman. Éste, sin embargo, movido por su deseo de refutar las lecturas idealistas o metafísicas del texto, va mucho más allá en su

interpretación histórica, pues afirma que las “*cadena forjada por la mente*” aluden exclusivamente a la reacción popular ante las prohibiciones y proclamas del gobierno, y recurre a la variante rechazada ‘*grilletes de germana forja*’ para interpretarlas como un producto de la mente del hannoveriano rey Jorge y su política de alianzas⁴⁷. Interpretación, en fin, que reduce a una sola de sus muchas connotaciones simbólicas una expresión tan sugerente como “*cadena forjada por la mente*”, deja sin explicar por qué Blake optó por ella en lugar de la mucho más directa redacción original, e ignora la complejidad estructural y polisémica de este texto, cuyo repetido ‘*I hear*’ parece aludir al menos a las tres últimas estrofas del poema, donde singularmente es posible ‘oir’ tanto la ‘mente’ de los viandantes como sus lamentos y maldiciones, por no mencionar sus consecuencias físicas: sangre, eclesiástica palidez, plagas....

Nos encontramos, así, frente a dos líneas definidas y, a mi entender, igualmente parciales por sus pretensiones exclusivistas: la de Frye, intentando restar a *Londres* un carácter de denuncia política evidente, y la de Erdman, que al leer el mismo texto en clave estricta de alusiones históricas contemporáneas elimina toda su profundidad existencial. El problema subyacente radica, una vez más, en el intento de esquematizar el pensamiento de Blake de acuerdo con coordenadas ideológicas prejuizadas por el crítico, que por tanto ‘elegirá’ aquellos aspectos del poema que coincidan con su opinión ignorando los demás. No resulta nada sorprendente, por tanto, que, al hilo de discusiones sobre si, por ejemplo, las “*signos de debilidad*” (*marks of weakness*) hacen referencia al *Libro de Ezequiel* o al *Apocalipsis*, otros autores afines a corrientes interpretativas metafísicas o historicistas hayan llegado a conclusiones tan divergentes que, en ocasiones, nos hacen dudar de que hayan leído el mismo texto. Así, dentro del primer campo, se ha insistido en mostrar que *Londres* no constituye una denuncia de la “realidad social” sino de la propia condición humana, culpable de su propia debilidad y esclavitud; mientras que, en pleno paroxismo de su conocida teoría sobre la “ansiedad de la influencia”, Harold Bloom llegó a desvincular por completo el poema de su contexto político e histórico, interpretándolo como la asunción por Blake del carácter degradante de la sexualidad humana, la futilidad del mundo terrenal y el propio fracaso de su visión profética, al intentar en vano una reescritura “del texto precursor de *London*: el capítulo nueve del *Libro de Ezequiel*”⁴⁸. Estas tesis, desde luego, resultan insostenibles, tanto por su omisión de elementos esenciales del poema como por su inconsistencia respecto a los textos contemporáneos de Blake. Argüir, por ejemplo, que los londinenses son representados como culpables de su propia condición mediante sus ‘*marks of weakness, marks of woe*’, es ignorar pasajes similares en los textos proféticos contemporáneos *America* (1793) y *Europa* (1794), cuya descripción de la depauperada condición de los habitantes de los suburbios en las urbes protoindustriales (“*Sobre las puertas escrito ‘No lo harás’; y sobre las chimeneas ‘Miedo’:/ Con yugos de hierro sujetos sus cuellos a los muros, /los ciudadanos: en sus grilletes de plomo, los habitantes de los suburbios/ caminan pesadamente; débiles y aplastados los huesos de sus moradores*”)⁴⁹, se atribuye sin ambages, en términos muy similares a los usados en *Londres*, a la represión y la desigualdad social. Asimismo, sostener que la “*maldición de la puta*” constituye una proclama contra la naturaleza y la sexualidad resulta incompatible tanto con la persistente reivindicación del deseo en toda la obra blakeana como con otros textos de las propias *Songs of Experience*, entre ellos *El jardín del amor*, cuya descripción de la imposición de la moral religiosa sobre la expresión natural de la sexualidad adopta la misma forma de mandamiento mosaico –“¡*No lo harás!*”⁵⁰– reiterada en los libros proféticos: “*Fui al jardín del amor/ y vi lo que nunca viera/ una capilla construida en su centro/ donde solía yo jugar en la hierba/ Y las verjas de esta capilla estaban cerradas/ y ‘No lo harás’ escrito sobre la puerta;/ (...)/ y sacerdotes en*

negros hábitos rondaban sus paseos/ ciñendo con zarzas mis alegrías y deseos”⁵¹. Ahora bien: el hecho mismo de que existan en *Londres* elementos susceptibles de dar pie a tales interpretaciones, debería advertir de que caer en el extremo contrario y reducir el poema a una mera codificación de eventos históricos supone cercenar la profunda singularidad blakeana, perspicazmente apuntada por E.P.Thompson al señalar que, si bien es evidente que tales alusiones reflejan la indignación de Blake ante la destrucción de las libertades políticas, no lo es menos que esa misma indignación nunca hubiera conducido a Paine ni a los radicales de London Corresponding Society a escribir acerca de cadenas originadas en la propia mente, pues las habrían considerado “algo totalmente exterior, impuesto por la opresión del clero y la realeza”⁵².

Si recapitulamos los diversos argumentos aportados hasta ahora, podremos obtener una lectura equilibrada de *Londres* semejante a la resumida por Andrew Lincoln en su edición facsímil de las *Canciones* para el Blake Trust: en la visión del narrador del poema “el Támesis no aparece representado como una fuente de energía natural, sino como parte de un sistema social profundamente antinatural. El reconocimiento de que todos los canales de comunicación están ‘aforados’ (*chart’rd*) podría resultar reconfortante para aquellos que creen en los beneficios de la ley y el comercio, pero para este narrador la ciudad está apestada por las mismas instituciones y creencias que supuestamente la mantienen unida. No parece haber posibilidad de huida de las ‘cadenas forjadas por la mente’, que ejercen su influencia sobre cada niño. Las primeras dos estrofas crean una impresión de aherrojamiento universal; las dos últimas establecen conexiones específicas entre las fuentes de opresión y sus víctimas. Una iglesia que permite la brutalidad del trabajo infantil; un estado monárquico que depende del sacrificio humano para su defensa; leyes matrimoniales que promueven la prostitución y la transmisión de las enfermedades venéreas. El ritmo reiterativo y la sugerente imagería confieren a esta condena del Londres contemporáneo una gran fuerza emocional...”⁵³.

Todo esto, desde luego, aparece en el poema, y su énfasis crítico sirve de caja de resonancia a las sombrías versiones de Experiencia de *El deshollinador* y *Jueves Santo*. Sin embargo, ¿se reduce a ello *Londres*? Por supuesto que no; pero lo que hay ‘además’ en este poema es ya materia de sugerencia, interpretable pero no constatable: el polisemismo de *chart’rd*, que nos remite a ‘restringido, censado, medido’ y despierta en nosotros el eco del mecanicismo; la ambigua presencia de ‘*man*’ en ‘*manacles*’, apuntada, al igual que la presencia del acróstico HEAR formado con la primera letra de cada línea de la tercera estrofa, por Nelson Hilton; o, dentro ya de su consideración como texto iluminado, la sugerencia de Heather Glen de que el poema, en su evolución desde el reconocimiento abstracto de las fuentes de desigualdad a la plasmación de imágenes concretas de opresión en las estrofas finales, podría emular el propio proceso de creación del grabado en relieve⁵⁴, así como la tal vez deliberada contraposición entre la inconclusión del poema –cuyo develamiento de las fuentes de la opresión nada nos dice acerca de si existe una posibilidad real de llegar a romper las cadenas mentales– con la aparente imagen de esperanza ofrecida por el dibujo del niño guiando al anciano, que reaparecerá en la lámina 84 de *Jerusalén*.

Todas estas implicaciones nos muestran la necesidad de entender la obra de Blake como un proceso orgánico en continua evolución, donde cada nuevo trabajo reinterpreta y fagocita en cierto modo los anteriores, y donde cada *minute particular* (cada individuo, cada pequeño detalle) constituye un microcosmos del universo blakeano. *London*, sin duda, es un poema poderoso por sí mismo, pero sólo adquiere pleno sentido si lo contemplamos en el marco de la dialéctica Inocencia-Experiencia, y más precisamente en el contexto de las *Songs of Experience*, uno de cuyos rasgos más

distintivos es, de hecho, la multiplicidad de voces, donde la figura del narrador, la ‘voz’ que habla en el poema, aparece a menudo indeterminada, y asume las limitaciones propias de su estado. Precisamente por ello, resulta posible apuntar otra interpretación aún más compleja de *London*, pues, según señala Lincoln en su arduo intento por sintetizar las diversas aproximaciones al texto, “como muchos críticos han notado, el narrador parece verse afectado por la misma desolación que describe...: todo en su visión está reducido a ‘una medida’. Si hay ironía en ello, no debilita necesariamente el vigor de su condena, pues podría confirmar su visión de que las ‘cadenas forjadas por la mente’ pueden escucharse ‘en cada voz’”⁵⁵. Esto supondría la asunción por el narrador de su propia condición de Experiencia, previa a la verdadera visión profética, en un intento, aventura Nelson Hilton, de quebrar las convenciones impuestas y “desaherrojar al lector mediante la multiplicidad de significados, rompiendo las cadenas del pensamiento y el habla por su eslabón más debil, la idea de un significado único, de un signo unívoco”⁵⁶.

Nada en Blake, en definitiva, es del todo lo que parece. Incluso sin entrar en interpretaciones polisémicas o deconstructivas, entender *London* –y, por tanto, entender su significado político, en el profundo sentido que Blake daba a este término- implica, cuando menos, concebirlo como un texto en el que se cruzan las dos series de poemas características de Experiencia: una histórica, centrada en exponer imágenes concretas de opresión en la sociedad inglesa y revelar sus fuentes contemporáneas –iglesia, nobleza, corporaciones comerciales- y otra abstracta, representada por poemas como *La esencia humana*, donde, sin referencias específicas, se intenta ‘mostrar’ en el propio desarrollo del texto el proceso por el que el espíritu humano ha degenerado hasta el punto de generar tales sistemas opresivos. Cabría apuntar así que las *Canciones* constituyen, en su conjunto, un texto ‘sincrónico’, centrado en exponer los distintos estados de la naturaleza humana en su presente condición, pero en el que a la vez se sugieren, sin argumentarlos discursivamente, los orígenes diacrónicos de tal condición, ya apuntados en el *Matrimonio*; pues las ‘cadenas forjadas por la mente’ nos remiten, inevitablemente, a la descripción en *La esencia humana* del nacimiento del árbol del misterio, aquél que ‘crece en el cerebro humano’ y cuyas raíces se hunden una vez más en la prohibición original: “¡No lo harás!”: “Pues del árbol del conocimiento del bien y del mal, no comerás” (*Génesis*, 2..27).

Cabe señalar, pues, que más allá de sus diferencias temáticas y estilísticas, el *Marriage* y las *Songs* se hallan vinculados por dos rasgos definitorios: en primer lugar, ambos libros constituyen un ataque a las abstracciones y convenciones morales de la cultura dominante, recurriendo para ello tanto a la sátira como a la recuperación de un lenguaje directo y preciso cercano a la sensibilidad popular e inspirado en los modelos de una “cultura plebeya” sometida a un auténtico proceso de acoso y derribo; y, en segundo lugar, ambos textos corresponden a una fase del arte de Blake en que éste denuncia las contradicciones e hipocresías de su tiempo y señala sus fundamentos ideológicos, pero no ha elaborado aún una “alternativa” propia. A este respecto, tanto ‘la voz del diablo’ –pese al epítome revolucionario del *Matrimonio* titulado *Un canto de libertad*- como el bardo de Experiencia se encuentran sometidos al poder de una energía destructiva necesaria, pero insuficiente para alcanzar la anhelada liberación, que adoptará en el ciclo profético de Lambeth la forma del “terrible Orc”.

En lo que puede considerarse un primer intento de expresar esa alternativa, Blake emprendió entre 1793 y 1795 -paralelamente a la culminación de la edición conjunta de las *Canciones* y las excepcionales *Visiones de las hijas de Albión*, donde aparece la primera mención de Urizen- la elaboración de una serie de libros iluminados conocidos como “el ciclo profético de Lambeth”. Según vimos, este ciclo suele

considerarse formado a su vez por dos series coordinadas: las ‘profecías continentales’, cuya exaltación de las revoluciones americana y francesa, articulada en torno al enfrentamiento del espíritu rebelde Orc con los Ángeles de Albión y las fuerzas reaccionarias de la alianza Iglesia-Estado, se complementa en *La canción de Los* con una genealogía de la transmisión histórica de las leyes urizénicas; y los propios ‘libros de Urizen’, deliberada inversión del Génesis donde la historia se inserta en la cosmogonía y la reflexión en torno a la naturaleza humana, y se desarrollan con mayor detalle las figuras de Urizen (probablemente de *your reason*, tu razón, y *horizon*, el horizonte limitado por esa misma razón), a un tiempo vengativo y colérico Dios bíblico, moralista y arquitecto geómetra del mundo, y Los, el poeta-profeta. Ambas series, de hecho, “parecen haber sido concebidas como parte de un proyecto más o menos coordinado de investigación poética acerca de los orígenes del hombre, la religión y el desarrollo de los sistemas políticos, sociales y sexuales...”⁵⁷, y, consideradas en conjunto, constituyen tanto un relativamente fallido intento de elaborar la “*Biblia del Infierno*” anunciada por Blake en *El matrimonio*, como un esbozo de las complejas elaboraciones características de los tres grandes profecías tardías. Conviene tener en cuenta, de cualquier forma, que la separación entre ambas líneas temáticas posee un valor esencialmente metodológico y retrospectivo, pues no sólo Blake no estableció criterios definidos de separación entre ellas, sino que con frecuencia los acontecimientos descritos en un ciclo dependen para su comprensión de pasajes incluidos en el otro, al igual que las acciones de los personajes aparecen iluminadas en muchas ocasiones por escenas o ilustraciones de otra obra. Nada más ilustrativo de la deliberada vinculación establecida por el autor entre las profecías históricas y los libros de Urizen que el frontispicio de *Europa*, el célebre grabado conocido también en diversas versiones como “*The Ancient of Days*”, cuya representación de Urizen creando el ilusorio cosmos mecanicista con ayuda del compás supondría la más ajustada ilustración para la descripción de este mismo hecho en *El libro de Urizen*: “*Los tiempos dividió en tiempo, y mensuró/ el espacio en espacio, en su nóuple tiniebla“..”construyó compases dorados, y comenzó a explorar el abismo*”⁵⁸.

Ateniéndonos, en cualquier caso, a la mencionada división, cabe señalar que el rasgo común definitorio de ambas series lo constituye la decidida integración de los estamentos represivos de la sociedad británica identificados por Blake en las *Songs* – Iglesia, Rey, Oligarquía- dentro de un ámbito de opresión universal, mediante un tratamiento que combina la descripción de sus manifestaciones económicas contemporáneas –factorías (*mills*), cadenas, forjas y yugos férreos, esclavitud, colonialismo- con la exposición histórica de sus orígenes ideológicos; por el contrario, su elemento diferenciador más acentuado es el papel concedido a la figura mítica de Orc, que si en las profecías continentales ocupa un lugar preeminente como heraldo y artífice de la revolución, en la serie de Urizen cede su papel como adversario del sacerdote y dios geómetra a su padre Los, el poeta-profeta. Este hecho, por cierto, si recordamos la contemporaneidad de ambas series, no hace sino resaltar que la práctica desaparición de Orc en las dos profecías finales, empleada a menudo como argumento a favor de la supuesta conversión espiritual de Blake, no fue producto de ningún arrepentimiento repentino, sino parte de una concepción más general que, en estos años radicales, formaba parte ya de su incipiente cosmogonía. Es interesante apuntar al respecto que la figura de Orc aparece aquí tratada con una ambigüedad característica del autor, quien, no lo olvidemos, utiliza siempre una técnica dramática, donde cada personaje actúa y se expresa de acuerdo con su estado. De ahí, por ejemplo, que Orc, pese al aparente carácter liberador que se le concede en su primera aparición en *America*, no dude en asociar su nacimiento al “*árbol maldito*” que, para Blake,

simboliza los orígenes de la religión estatal, lo que implicaría que la ‘ira’ de Orc, aun cuando dialécticamente imprescindible, no deja de estar contaminada por las mismas fuentes a las que combate:

“El Terror respondió: Soy Orc, enroscado en torno al árbol maldito”⁵⁹

Pese a encerrar pasajes e ilustraciones de extraordinaria belleza y profundidad, la impresión general que produce el “ciclo profético de Lambeth” es quizá la de una excesiva abstracción, pues las fuerzas sobrehumanas y las representaciones colectivas del ‘pueblo’ que impulsan los eventos revolucionarios no se hallan equilibradas por las intensas experiencias individuales de las **Songs**, hecho que probablemente movió a Blake a desestimar su continuación para iniciar la redacción de **Los cuatro Zoas**. Resulta especialmente significativo que la oposición entre los dos personajes más característicos del ciclo, Urizen y su adversario Orc, parezca articularse en una relación “negadora” y excluyente más que dialéctica (Blake distinguió siempre entre negaciones y contrarios) que imposibilitaría toda futura reintegración. Por el contrario, en sus profecías tardías los cuatro Zoas constituyentes de la psique humana (Tharmas, cuerpo; Luvah, pasión; Urizen, razón; y Urthona-Los, Imaginación), pese a sus continuos enfrentamientos, se conciben siempre como escisiones de la unidad original cuya reinstauración es, de hecho, el objetivo final de la labor regeneradora de Imaginación.

Dos ejemplos permitirán quizá, más que mis propias abstracciones, clarificar estos aspectos. En uno de los pasajes más significativos del **Libro de Urizen**, donde se describen los principios del orden universal establecido por Urizen, Blake muestra su precisa identificación de los aspectos negativos del ‘imperio de la razón’, el enemigo al que, por su absoluto dominio de este mundo temporal, es preciso sobreponerse para lograr tanto la liberación social como individual:

*“Sobre esta roca con fuerte mano afirmo mi libro
de bronce eterno, en soledad escrito
(...)
Leyes de paz, de amor, de unidad,
de piedad, de compasión, de perdón:
que cada uno escoja una habitación,
su antigua e infinita mansión:
un solo mandato, una alegría, un deseo,
una maldición, un peso, una medida,
un Rey, un Dios, una Ley”⁶⁰*

Este ‘evangelio de Urizen’ refleja en su irónica concisión la profundidad con que Blake había captado la interrelación entre las leyes mosaicas (cuya instauración ejemplificaba el modelo de institucionalización de la ley moral y de la opresión aristocrática y sacerdotal, presente en todas las religiones), el mecanicismo y la uniformidad represora del imperialismo mercantilista. De hecho, el único elemento esencial que añadirán las profecías tardías a esta síntesis es su identificación con la deshumanización creciente de la revolución industrial. Sin embargo, en el transcurso del ‘ciclo profético’ apenas se ofrece a este universo urizénico otra respuesta que la energía destructiva, ejemplificada en **América** con la enfática proclamação por Orc de su victoria sobre Urizen:

“La dicha ardiente que Urizen pervirtió en diez mandamientos

*aquella noche en que sus huestes estelares condujo por el vasto desierto,
esa pétrea ley pisoteo y pulverizo, y esparzo la religión
a los cuatro vientos, libro desgarrado que nadie volverá a reunir*⁶¹

El ciclo profético de Lambeth, por tanto, parece constituir en el conjunto de la obra de Blake una vía alternativa a las *Songs* que, si bien desvela con mayor rigor las fuentes históricas de la opresión universal, carece de la profunda humanidad de aquéllas y está ausente aún de la “visión imaginativa” que constituirá la respuesta del artista en sus obras finales. Orc, en suma, permanece en un estado similar al de la ‘voz del diablo’ del *Matrimonio* y el bardo de Experiencia, capaces de revolveerse con fiereza contra las constricciones urizénicas, pero no de elaborar una solución creativa, un camino propio que eluda la replicación eventual de esas mismas leyes urizénicas. No creo que quepa duda, en todo caso, por esas ‘acotaciones’ que hemos ido señalando de Blake a su propia obra, de que el artista era conciente de no haber elaborado aún tal alternativa. A este respecto, nunca se insistirá lo bastante en que los indudables aspectos políticos del pensamiento de Blake se vieron siempre acompañados por su convicción de la necesidad de romper las convenciones del discurso tradicional. En palabras de Jon Mee, gran parte de la complejidad del trabajo de Blake desde 1790 radica en que, si bien su tendencia a yuxtaponer diversos modelos discursivos para crear un “*bricolage*” presenta rasgos en común con los procedimientos de Paine y otros radicales, la poética de Blake se halla profundamente involucrada en la “ruptura y transformación de los discursos hegemónicos” y marcada por la “hostilidad a la noción misma del texto puro, del texto que obtiene su autoridad proclamando ser sagrado, invariable y original”⁶²; hostilidad extensible por igual a las religiones constituidas –ya fueran el cristianismo, el hinduismo o el druidismo– como a las concepciones positivistas que, en la estela de Newton, afirmaban haber encontrado la “verdad” definitiva acerca de la naturaleza del universo. Es en esta ruptura con la epistemología experimental donde se encuentra probablemente, según veremos, el aspecto crucial que diferenciaría a Blake de otros radicales de su época. Sin embargo, aun cuando las tesis de Mee clarifican ciertos aspectos de la producción blakeana hasta su abandono del ciclo de Lambeth, resultan por completo insuficientes para comprender la evolución posterior del artista británico, sabedor, sí, de que el logro de la libertad no podía alcanzarse mediante el mero empleo de una ‘razón’ que, de hecho, había conducido al estado de injusticia vigente; pero conciente asimismo de que para romper esas “cadenas forjadas por la mente” no bastaba la mera distorsión o contraposición de los modelos precedentes, ni era posible crear las condiciones para una libertad plena empleando el mismo lenguaje que había conducido a la opresión social. Era preciso forjar una “lengua nueva”, una forma diferente de pensamiento y actividad creativa, que integrara los aspectos positivos de la razón dentro del fecundo poder creativo de la Imaginación; y para ello resultaba necesaria la subversión de los esquemas lingüísticos y plásticos tradicionales y, lo que es más importante, la elaboración de nuevos modelos y arquetipos sujetos a continua renovación, lo que implicaba la creación de un nuevo lenguaje plástico y poético. Esta es la labor que el artista emprenderá en sus vastas profecías finales.

Las profecías mayores: Los cuatro Zoas, Milton, Jerusalén.

Llegados a este punto, es preciso hacer referencia a ciertos aspectos polémicos del pensamiento de Blake, entre ellos la supuesta contradicción inherente a que, mientras manifestaba una apasionada defensa de la libertad política, rechazara ideologías “liberadoras” como las de Bacon o Locke –inspiradores de la crítica ilustrada

al dogmatismo religioso- entregándose al cultivo de una visión profética y apocalíptica que, por definición, excluiría la posibilidad de crítica y minaría las propias bases de la crítica social blakeana. Esta opinión, no obstante, peca a mi entender de un claro anacronismo o, cuando menos, de una escasa consideración a las coordenadas ideológicas e históricas de la Inglaterra del siglo XVIII. La elección blakeana de la tríada Bacon, Newton y Locke como simbolo de la conexión entre mecanicismo, mercantilismo y ley moral no fue en modo alguna azarosa pues, en primer lugar, los tres desempeñaron importantes cargos públicos y favorecieron la política de la oligarquía terrateniente. El lord canceller Bacon de Verulam, por ejemplo, escribió en un ejemplar de sus *Essays* anotado por Blake que “lo más importante para alcanzar el imperio y la grandeza es, por encima de todo, que una nación profese el ejercicio de las armas como su principal honor, estudio y ocupación”⁶³ (frase que suscitó a Blake el comentario de que “*Bacon conoce la sabiduría de la Guerra si es que eso es Sabiduría (...) el rey Jacobo era el Primum Mobile de Bacon*”⁶⁴) y expresó claramente su creencia en la jerarquización natural de la sociedad (“El pueblo es incapaz de comprender las más excelentes virtudes: las más bajas obtienen su alabanza, las virtudes medias les producen asombro o admiración, pero carecen de sentido para percibir las más elevadas”⁶⁵), creencia compartida por Locke, sobre cuyo polémico liberalismo me limitaré a recordar su propuesta de endurecimiento de la Ley de Pobres, su admonición de que cualquier intento de disminuir el interés o aumentar los impuestos a los grandes propietarios supondría detener “las ruedas del comercio”, y, en fin, las palabras de su más reputado biógrafo, Maurice Cranston: para Locke “los trabajadores estaban excluidos de las plenas responsabilidades y privilegios de la sociedad política... Es absurdo que se hable de Locke, como a menudo se hace, como un filósofo de la Democracia”⁶⁶. La vinculación de estos pensadores al clasismo dominante, pues, que desde nuestra perspectiva actual puede resultar atenuada por su vinculación posterior a la modernidad ilustrada, era desde luego patente en la Inglaterra de la época. En segundo lugar, la idea de que Blake atacó a estos autores porque rechazaba su “materialismo” constituye un absoluto equívoco, pues de hecho compartían un ferviente teísmo antitrinitarista, incompatible con la Divina Humanidad blakeana, y el sistema newtoniano postulaba expresamente la existencia de un Dios creador garante del mantenimiento de las leyes inmutables del Universo. La mano invisible de la Providencia Divina, por tanto, sostenía la inmutabilidad del orden social y confería un sustento ‘trascendente’ tanto a la jerarquización social como a la conversión progresiva del hombre en mercancía por el capitalismo mercantil, cuya progresiva asunción de las metáforas del orden religioso – dígame la “mano invisible” del mercado-, sería culminada en 1795, el mismo año en que Blake grababa su *Libro de Urizen*, con las memorables palabras de Edmund Burke: cualquier intento de “proporcionar a los pobres aquellos bienes necesarios que la Divina Providencia ha querido arrebatarnos temporalmente” constituiría “la ruptura de las leyes del comercio, que son las leyes de la naturaleza y por tanto las leyes de Dios”.

La conexión establecida por Blake entre la epistemología empirista y su separación sujeto-objeto, la reificación de la naturaleza impuesta por el mecanismo newtoniano y la opresión social no era pues, pues, en absoluto ingenua. Como ha señalado el premio Nobel polaco Czeslav Milosz, “Bacon, Newton y Locke estaban estrechamente vinculados a los teólogos de un cristianismo falsario, y se arrodillaban ante los pies de Urizen, el Dios de este mundo. Blake, en otras palabras, estableció una precisa analogía entre la visión de un universo mecanicista y la religión concebida como un código moral. Ambas proclamaban lo universal a expensas de lo particular e individual, ya fuera un momento concreto del tiempo, singular e irreductible, los

matices de color de una planta particular, o la vida de un hombre individual. Urizen, en efecto, es el Dios de la reducción, que reduce todo a sus términos cuantitativos”⁶⁷. Estas mismas concepciones constituían la base de la ‘estética de la sublimidad’ elaborada por Addison, Samuel Johnson y el propio Burke, cuya visión de lo sublime como “vasta , inmensa uniformidad ” radicaba en la oposición entre la “sobrecogedora naturaleza” y una “precariedad humana” sólo mitigada por la gracia e intervención divinas. En su intento de romper con este dualismo, por tanto, Blake elaboraría una visión de lo sublime fundada en los *minute particulars* (los “pequeños detalles” o individuos, en el doble sentido del término inglés *particular*), una “estética de la exuberancia” inspirada en el reconocimiento de la sublime inmensidad divina inherente en cada individuo, cuya renovada percepción imaginativa –y no la intervención de una entidad trascendente– debe constituir el agente de su regeneración:

*“Pues las Formas generales no poseen otra vitalidad que la de sus pequeños detalles,
y cada pequeño detalle es un hombre, un divino miembro del Divino Jesús”.*⁶⁸

La noción de lo humano como umbral perceptivo donde se entrecruzan lo individual y lo universal, la multiplicidad y la unidad, contituye, en suma, el eje vertebrador de las profecías finales, cuya trama abstracta se ve siempre equilibrada, a diferencia de lo que ocurría en el ciclo profético de Lambeth, mediante la introducción de “*minute particulars*” que reflejan las experiencias individuales. Así, su trama general común -basada en la visión imaginativa de un Cosmos-Hombre-Dios multidimensional, el Albión de *Jerusalén*, cuya caída se manifiesta en la desunión de los cuatro Zoas, y cuya reintegración es narrada en los tres profecías mediante la superposición continua de eventos cosmogónicos, históricos y psíquicos- resulta extraordinariamente compleja y, por que no decirlo, a menudo desconcertante; pues Blake, además de esa multidimensionalidad espacial y temporal que desarticula la linealidad narrativa , recoge e invierte en su desarrollo toda una serie de “textos autoritarios” –desde el propio newtonianismo a religiones como el hinduismo y el druidismo, y, por supuesto, la Biblia- mostrando tanto sus aspectos positivos como sus derivaciones opresoras, y relativiza asimismo su propio texto mediante una continua alternancia de voces y estados donde cada Zoa y sus emanaciones femeninas, de acuerdo a su estado temporal, contemplan la realidad mediante una visión doble, triple o cuádruple, y con frecuencia cometen acciones contrarias a su naturaleza eterna. Este vasto devenir cosmogónico, no obstante, encuentra continuo contrapunto en esos “*minute particulars*” profundamente evocadores de las ***Canciones de Inocencia y Experiencia***: “¿Cuál es el precio de la Experiencia? ¿Se compra con una canción/ o la sabiduría con una danza por las calles? No, se adquiere a cambio/de todo lo que un hombre posee, su casa, su esposa, sus hijo./ La Sabiduría se vende en el mercado desierto al que nadie acude/ y en los campos agostados donde el campesino ara en vano por su pan/ Es fácil sentirse triunfante bajo el sol del estío/ Y cantar en la vendimia sobre el carro repleto de trigo.(...) Entonces el lamento y el dolor se olvidan por completo, y el esclavo que trabaja/ en la factoría, el pobre en prisión, el cautivo encadenado, el soldado tendido/ en el campo de batalla, quebrados los huesos, entre muertos más felices que él./ Sí, es fácil regocijarse en los días de prosperidad./ Así podría hacerlo yo y cantar; pero ese no es mi camino.”⁶⁹.

Cada elemento de las profecías tardías, en suma, esta encaminado a a destacar la “humanidad esencial” de todo lo existente. Así, la eternidad se nos representa como un diálogo creativo, incesante, de unos hombres con otros:

*“Entonces apareció Jesús
 Y Albión supo
 que era el Señor, la Humanidad universal; y Albión reconoció su Forma,
 un Hombre, y conversaron como Hombre con Hombre, en las eras de Eternidad.
 Y la Apariencia Divina era en todo semejante a Los”⁷⁰*

(...)

*Y los cuatro rostros de la Humanidad, frente a los cuatro puntos cardinales
 del Cielo, irresistibles avanzan de Eternidad en Eternidad.*

*Y juntos conversaron en un diálogo de formas visionarias, que brillantes
 brotaban de sus lenguas en atronadora majestad, con visiones
 y nuevas expansiones, creando ejemplares a partir de la Memoria y el
 / Intelecto,
 creando Espacio, creando Tiempo, acordes a las Divinas maravillas
 de la Imaginación Humana... ”⁷¹*

Una eternidad sin duda singular, capaz de expandirse, contraerse y regenerarse “de eternidad en eternidad”, poseedora de un dinamismo opuesto a todo orden estático, donde los hombres se hallan en una perpetua actividad mental cuya creación de nuevos “ejemplares” (*exemplars*) remite ineludiblemente a la incansable reelaboración de sus Libros Iluminados por el autor. La eternidad, al cabo, parece decirnos Blake, no se “alcanza”, sino que constituye un proceso en continua renovación, y su propio e ingente empeño profético reside en lograr que los hombres “abran los ojos” a la eternidad que habita en ellos:

*“...¡No descansaré de mi gran labor!
 Abrir los mundos eternos, abrir los ojos inmortales
 del Hombre a los Mundos del Pensamiento en su interior; a la Eternidad
 simepre expandiéndose en el seno de Dios, la Imaginación humana.”⁷²*

Tal complejidad estructural y simbólica no debe llevar a pensar, sin embargo, como sostienen algunos autores, que Blake había abandonado las preocupaciones sociales en favor de una interpretación exclusivamente idealista y atemporal de la naturaleza humana. Muy al contrario, estas profecías finales constituyen de hecho una “ampliación de campo” en lo que a su temática social se refiere, pues su lectura atenta y sin prejuicios ideológicos permite encontrar en ellas un análisis de la revolución industrial y el expansionismo colonialista sin precedentes en la propia obra blakeana ni en la literatura de la época. Muestra de ello es el siguiente pasaje de *Los cuatro Zoas*, donde todas las concepciones esbozadas por Blake en sus profecías anteriores aparecen anudadas con referencias históricas, y cuyo desvelamiento ideológico del imperialismo expansionista mantiene aún hoy una vigencia sobrecogedora:

*“...en sus arraigadas entrañas, en la más oscura noche,
 donde Urizen tiene su asiento, la sombra germinó.*

Y Urizen vio, y triunfó, y proclamó a sus guerreros:

*'El tiempo de la Profecía ha terminado, y todo
este universal atavío ahora poseo, los hilos del cielo
que mis manos tejerán como una túnica sobre mis hombros.
Consumiendo en poder y gloria lo que debe ser consumido
caminaré a través de los vastos campos de Eternidad.
Un Dios, no un hombre; un Conquistador arrebatado de gloria...'*

*Construyó primero las corporaciones, navíos comerciales y buques armados
para surcar los mares, mientras en tierra los niños se venden a la industria
en las más penosas condiciones, trabajando día y noche,
hasta que su vida extinguen, y espectrales formas
adoptan en su sombría desesperación.
A miles los esclavos, amontonados en las bodegas, cruzan el bronco mar.
Rechinantes sus cadenas, el Imperio Universal gime.*"⁷³

Resultaría imposible elucidar aquí las pertinaces referencias de **Milton** y **Jerusalem** a la enumeración de instrumentos represivos policiales y económicos –“*Los Telares y Factorías y Cárceles y Casas de Trabajo de Og y Anak*”⁷⁴–, o desenredar la urdimbre metafórica mediante la que un vasto complejo de ruedas y engranajes, encarnación de la física mecanicista, la expansión bélica imperialista y la deshumanización industrial, se opone dialécticamente a una trama similar de referencias orgánicas –nervios, venas, fibras–, trabajos artesanales y experiencias individuales. Baste con este pasaje de la lámina 98 de **Jerusalén**, ubicado en plena coda final visionaria tras la reintegración de todos los Zoas (y por tanto también de “*Bacon y Newton y Locke y Milton y Shakespear y Chaucer*”) en el Hombre Eterno, plenamente revelador de que, si para Blake la liberación implicaba un cambio radical de la percepción humana, dicho cambio se hallaba estrechamente interrelacionado con la abolición de los sistemas opresivos concretos de su tiempo: Iglesia, Estado oligárquico e Imperio:

*“¿Dónde está el Árbol del Bien y del Mal, que arraigara bajo el cruel talón
del Espectro de Albión, el patriarca druídico? ¿Dónde sus sacrificios humanos
expiatorios, perpetrados en la guerra y en los templos druidas del Inquisidor,
los robledales de Albión que bajo su Espectro la Tierra oscurecían?
¿Dónde están los Reinos del Mundo en toda su gloria, edificados sobre la
/desolación,
fruto del Árbol de la Pobreza de Albión, cuando su tricéfalo gigante Gog-Magog
imponía tributos a las naciones instaurando en ellas la desolación....?”*⁷⁵

Como vemos en este texto, la realidad humana inmediata, la injusticia social, mantiene siempre en la visión imaginativa de Blake una estrecha relación con las alusiones psíquicas y cosmogónicas. Así, sus críticas a los sacrificios druídicos, simbolizadas aquí en los “**robledales**” y en otros pasajes en el **Árbol del Misterio**, se unen mediante una intrincada polisemia con la crítica a todas las religiones y dogmas establecidos: el hinduismo (cuya Higuera Sagrada y sistema de castas conocía Blake por las traducciones de Wilkins y Jones); la religión griega, que había permitido a la teoría abstracta tomar el lugar de la realidad; y, por supuesto, el cristianismo, con su terrible imagen del **Árbol del Bien y del Mal**, al que Blake responsabilizaba además del **Árbol**

de la Pobreza, encarnado a su vez en numerosos fragmentos en el **árbol de Tyburn**; patíbulo londinense donde se colgaba a vagabundos, ladrones y, por supuesto, falsificadores de moneda, condenados en otro tiempo por el celoso responsable de la casa de la Moneda, *sir* Isaac Newton, asiduo asistente a las ejecuciones. Expresiones y alusiones, en fin, repetidas y desarrolladas en innumerables variaciones en la eclosión poética que constituye **Jerusalén**, cuyo final (lámina 99) constituye una auténtica apocatástasis antropomórfica, donde el conjunto de la realidad asume su libertad y humanidad esenciales en una dialéctica constante entre tiempo y eternidad:

“Todas las Formas Humanas se identificaron, Árbol, Metal, Tierra y Piedra, todas desveladas como Formas Humanas vivientes, perseverando, retornando cansadas a las vidas planetarias de Años, Meses, Días y Horas, reposando hasta despertar en su propio seno a la Vida de la Inmortalidad.

*Y oí el Nombre de sus Emanaciones, y su Nombre es Jerusalén.”*⁷⁶

Nada más lejano, insistamos, a una supuesta eternidad extática que la arrebatada exaltación al devenir y la vida con que Blake cierra su último poema. Exaltación corroborada por la lámina final, donde, en lugar de mostrarnos la imagen escatológica de un Dios o un Orden inmutables, el artista elige representar al poeta-profeta Los, la Divina Humanidad, personificación del Intelecto y de su más alta facultad integradora, Imaginación, cuya plenitud vital aparece enfatizada mediante la restauración de los genitales ausentes en su condición caída.

Al lector y contemplador de la obra de Blake corresponde, al cabo, juzgar si todo este impresionante aparato metafórico consigue dar expresión imaginativa a principios que el propio autor había sintetizado, años antes, en sus proverbios infernales: “*Un pensamiento llena la inmensidad*”; “*Donde el hombre no existe la naturaleza es estéril*”; “*La Eternidad está enamorada de las producciones del tiempo*”. Si pudiéramos preguntárselo al artista, quizá nos respondiera con la ambigua ironía del último de esos proverbios: “*¡Bastante! O demasiado.*”

¹ Cfr. Gimeno Suances, Francisco: “*Notas sobre la difusión, influencia y recepción crítica de Blake en España durante las décadas de 1920 y 1930*”, *Los Papeles Mojados de Río Seco*, año V, nº 6, Estepa, 2003; pgs. 38-45.

² *El Matrimonio del Cielo y del Infierno*, traducción, introducción y notas de José Luis Palomares, Hiperión, Madrid, 2000; *El matrimonio del cielo y el infierno*, trad. e introducción Fernando Castanedo, Ediciones Cátedra, Madrid, 2002; *Los bosques de la noche*, ed. y notas Jordi Doce, Pre-Textos, Madrid-Buenos Aires-Valencia, 2001; *Milton, un poema*, edición y traducción de Bel Atreides DVD, Barcelona, 2002; *Prosa escogida*, edición y traducción de Bel Atreides, DVD, Barcelona, 2002. En el transcurso del siglo XX, de hecho, apenas se tradujeron en nuestro país un par de estudios de reconocido prestigio sobre la obra de Blake, la sección dedicada a este autor por Harold Bloom en su estudio *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés*, (1ª ed. inglesa, “*The Visionary Company*”, 1971); Barcelona, Barral Editores, 1974; y, dentro del ámbito de su trabajo como grabador y pintor, *William Blake, artista*; Swan, San Lorenzo de El Escorial, 1989 (1º ed. inglesa: *Blake as an Artist*, Phaidon, Oxford, 1977.), de David Bindman, texto hoy agotado cuyo autor sería posteriormente el responsable de la extraordinaria edición

facsimilar de los *Illuminated Books* de Blake llevada a cabo por el Blake Trust en la década de 1990: Bindman, David (gen. ed.): *Blake's Illuminated Books*.; 6 vols. The William Blake Trust and Princeton University Press, Princeton; y The William Blake Trust and Tate Gallery Publications, Londres: 1991-95. En adelante, **B.I.B.** La aportación hispana al estudio de Blake se reduce prácticamente al trabajo especializado de Aquilino Sánchez Pérez *Blake's Graphic Work and the Emblematic Tradition* (Universidad de Murcia, 1982), única obra de autor español incluida en la bibliografía del archivo digital **BlakeArchive.org**, y al *Pequeño diccionario de William Blake* de Cristóbal Serra, ampliación de sus notas introductorias a su antología de 1971.

³ *William Blake. Antología bilingüe.*, introducción y traducción de Enrique Caracciolo Trejo; Alianza, Madrid, 1987; introducción, pg. 11.

⁴ Doce, op. cit., pg. 22.

⁵ Palomares, op.cit., pgs. 162-3 y 78.

⁶ Baste citar, a este respecto, la monumental e imprescindible obra bibliográfica de G.E Bentley Jr., recogida en: *Blake Books*, (en adelante, **BB**), 1977; *Blake Books Supplement*. 1995; y la publicación anual en la revista *Blake: An Illustrated Quarterly* de "Blake and His Circle: A Checklist of Recent Scholarship". Dada la dificultad de encontrar estos textos en las bibliotecas españolas, no obstante, puede consultarse *on line* una excelente bibliografía seleccionada acerca de cada uno de los aspectos de la obra blakeana en **The William Blake Archive** (www.blakearchive.org), extraordinario archivo digital patrocinado por la Biblioteca del Congreso estadounidense, junto a otras instituciones, y dirigido por tres de los mayores especialistas en la obra de Blake –los profesores Morris Eaves, Robert Essick y Joseph Viscomi–, que, además de su caudal bibliográfico y crítico, incluye un creciente número de reproducciones digitales de las diferentes copias realizadas por Blake de sus libros iluminados, y tiene previsto incorporar paulatinamente la totalidad de sus grabados comerciales.

⁷ Carta al Dr. Trusler; Erdman, David V., ed: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. 1965. Edición revisada: Anchor Books, Doubleday, Nueva York, 1988, 702. En adelante, **Erdman**

⁸ Anotaciones a Watson; **Erdman**, 617.

⁹ Mc Gann, Jerome: "The Aim of Blake's Prophecies"; incluido en *Blake's Sublime Allegory*, Curran y Wittreich, Madison 1973, pgs. 3-21, pg. 5.

¹⁰ Unamuno, Miguel de: *Cancionero. Diario poético.*, edición y prólogo de Federico de Onís, Losada, Buenos Aires, 1953; pg. 217-18.

¹¹ Bentley, G. E., Jr. *Blake Records*. Clarendon Press, Oxford: 1969, pgs.448-455; pgs 453-54. en adelante, **BR**.

¹² *Ibid.*, pg. 69.

¹³ Gilchrist, Alexander: *Life of William Blake, Pictor Ignotus* MacMillan and Co., Londres y Cambridge, 1863. (Última reedición: Dover Publications, 1998).

¹⁴ *The Works of William Blake, Poetic, Symbolic, and Critical*. Edwin John Ellis & William Butler Yeats, eds, 3 vols., Londres, 1893.

¹⁵ *Poetry and Prose of William Blake*, ed. Geoffrey Keynes, Londres, 3 vols. 1925. Keynes publicó en 1927, Londres y Nueva York, una edición en un solo volumen, la más generalizada en sucesivas reediciones.

¹⁶ Ver nota 8.

¹⁷ Davies, J. G. *The Theology of William Blake*. Clarendon Press, Oxford, 1948; pgs. 160-61.

¹⁸ Raine, Kathleen: *Blake and Antiquity*, Routledge & Kegan Paul, Londres y Henley, 1979; introducción, pg. VIII.

¹⁹ Singh, Charu Sheel: *The Chariot of Fire. A Study of William Blake in the light of Hindu thought.*; Universität Salzburg, Salzburgo, 1981; pg. 183.

²⁰ Punter, David: introducción a *William Blake*, David Punter (ed.), Londres 1996; pg. 4.

²¹ Bradford, Richard: *A Linguistic History of English Poetry*, Routledge, Londres, 1993; pg. 111.

²² Una visión general de las actitudes y doctrinas comunes a la Disidencia inglesa puede encontrarse en la introducción de Palomares al *Matrimonio*; v. nota 1. Conviene hacer notar que el “antinomianismo” blakeano, exaltado por Palomares y rechazado por Doce como expresión ‘apocalíptica’ de rechazo a todo compromiso social, fue más sutil y autocrítico de lo que ambos autores afirman.

²³ Una discusión en detalle de las técnicas de Blake, objeto de innumerables debates, resulta imposible aquí. El estudio “canónico” al respecto es *Blake and the Idea of Book* (Princeton University Press, 1993) del profesor Joseph Viscomi, que impuso definitivamente la tesis de la técnica autógrafa –es decir, la grabación del texto directamente por Blake sobre la plancha- frente a la de la “transferencia”, y estableció además una nueva datación de los Libros Iluminados, seguida en este trabajo. El proceso exacto de elaboración de cada impresión, no obstante, sigue siendo objeto de discusión, y los posteriores estudios de Michael Phillips (*The Creation of the Songs*, British Library, Londres, 2000) apuntan hacia un proceso más “lento” y elaborado de cada obra de lo sugerido por Viscomi.

²⁴ *All Religions are One*, Principios V y I; Erdman, 1.

²⁵ *The Everlasting Gospel*, Erdman 520: *Thou art a Man God is no more/ Thy own humanity learn to adore*”

²⁶ *Ann. Berkeley*; Erdman, 664: *“Man is All Imagination God is Man & exists in us & we in him”*

²⁷ *Ann. Thornton*; Erdman 669: *“Every Thing has as much right to Eternal Life as God who is the Servant of Man”*

²⁸ *Marriage*, 5; Erdman, 34.

²⁹ *Marriage*, 3; Erdman, 33.

³⁰ Andrew Lincoln, responsable de la edición de las *Songs* en la edición del Blake Trust, resume claramente el “estado de la cuestión” refiriéndose a Inocencia: “aunque este estado del ser resulta aparentemente idílico, no carece de limitaciones. Su inmediata apacibilidad y seguridad implican pasividad, dependencia, incluso en ocasiones un sentimiento de resignación”, lo que es resaltado por Blake mostrando “un mundo en el que la ambigua sintaxis y las elusivas ironías estimulan y al tiempo frustran el logro de conclusiones definidas”. (Introd. a *Songs of Innocence and Experience*, B.I.B.vol. 2, Blake Trust, Princeton, 1998; pgs. 10 y 15).

³¹ “*The Chimney Sweeper*”, *Songs of Innocence*; Erdman, 10: *“When my mother died I was very young,/ And my father sold me while yet my tongue,/ Could scarcely cry weep weep weep weep/ So your Chimneys I sweep & in soot I sleep”*.

³² Nurmi, Martin K: “*Fact and Symbol in ‘The Chimney Sweeper’ of Blake’s Songs of Innocence*”, incluido en Frye, Northrop (ed.): *Blake. A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, New Jersey, 1966, pgs. 15-23.; pgs. 15 y 17.

³³ Citado en: McCalman, Iain: *Prophets, Revolutionaries and Pornographers in London, 1795-1840.*; Oxford University Press, Oxford, 1993; pg. 51.

³⁴ Raine, Kathleen: *William Blake*, Longmans, Green & Co., Harlow, 1969; pg. 22.

³⁵ “*The Chimney Sweeper*”, 4, 9-12; **Songs of Experience**, Erdman 22-23: “*They are both gone up to the church to pray. (...) / And because I am happy, & dance & sing, / They think they have done me no injury: / And are gone to praise God & his Priest & King / Who make up a heaven of our misery.*”.

³⁶ Cranston, Maurice: **John Locke**, Longman, Greens & Co., Londres, 1969; pg. 27.

³⁷ **The Works of Thomas Secker**, V. III, Edimburgo, 1792, pags. 501-5; recogido en Sylvester, D.W: **Educational Documents 800-1816**; Methuen & Co., Londres, 1970; pgs. 184 y 185.

³⁸ “*Holy Thursday*” 11-12, **Songs of Innocence**, Erdman 13: “*Beneath them sit the aged men wise guardians of the poor / They cherish pity, lest you drive an angel from your door*”.

³⁹ “*Holy Thursday*”, 1-4, 7-8, **Songs of Experience**, Erdman 19: “*Is this a holy thing to see, / In a rich and fruitful land, / Babes reduced to misery, / Fed with cold and usurous hand? (...) / And so many children poor? / It is a land of poverty!*”

⁴⁰ La contraposición entre ambos poemas se hace más evidente si comparamos la esperanzada descripción de la “*divina forma humana*” en Inocencia: “*And Love, the human form divine, / And Peace, the human dress*” (Erdman 13) y la amargura de Experiencia: “*Cruelty has a Human Heart / And Jealousy a Human Face... / Terror, the Human Form Divine / And Secrecy, the Human Dress*” (Erdman 32). El hecho de que Blake no incluyera esta segunda versión, compuesta hacia 1792, en las ediciones originales, y sin embargo grabara dos planchas con ella para ediciones tardías (de impresión póstuma), sugiere, primero, que el autor no quiso romper el equilibrio dialéctico entre ambas series con un poema que, constituyendo de hecho una invocación a la renovación humana, podría ser malentendido como muestra de un pesimismo radical; y segundo que su indignación respecto a una ‘lógica de la guerra’ que, por desgracia, mantiene plena vigencia en nuestros días, no había disminuido en absoluto en sus últimos años.

⁴¹ **Milton**, 32; Erdman, 132.

⁴² *I wander thro' each charter'd street,
Near where the charter'd Thames does flow.
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.*

*In every cry of every Man,
In every Infants cry of fear,
In every voice: in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear*

*How the Chimney-sweepers cry
Every blackning Church appalls,
And the hapless Soldiers sigh
Runs in blood down Palace walls.*

*But most thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlots curse
Blasts the new-born Infants tear
And blights with plagues the Marriage hearse**

⁴³ Cfr. Erdman, David V., ed, con asistencia de Donald K. Moore: **The Notebook of William Blake. A Photographic and Typographic Facsimile.**; Readex Books, Nueva York, edición revisada, 1977; N 109, donde aparecen la fotografía de la página del Notebook y la transcripción por Erdman, numerando el orden en que fueron escritos los diversos poemas y fragmentos incluidos en aquella, así como los diversos tipos de tinta empleados en las sucesivas correcciones de *London*. Un análisis aún más detallado de las

sucesivas correcciones dentro del *Notebook* puede encontrarse en: Phillips, Michael : *The Creation of the Songs*, British Library, Londres, 2000, pgs. 54-60 y 64-67.

⁴⁴ Frye, Northrop: *Fearful Symmetry: A Study of William Blake.*, Princeton University Press, Princeton, 1947; pg. 181.

⁴⁵ Paine, Thomas: *Rights of Man*, Wordsworth Editions, Ware, 1996, pgs. 173-74.

⁴⁶ Ibid, pg. 171.

⁴⁷ Erdman, David V: *Blake. Prophet against Empire*; 3ª ed. revisada, Princeton University Press, Princeton, 1977; pg. 277.

⁴⁸ Bloom, Harold. *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*. Yale University Press, New Haven, 1976; pg. 34.

⁴⁹ *Europe*, 12.26-31: “Every house a den, every man bound; the shadows are filld/With spectres, and the windows wove over with curses of iron: /Over the doors Thou shalt not; & over the chimneys Fear is written./With bands of iron round their necks fasten'd into the walls/The citizens: in leaden gyves the inhabitants of suburbs/Walk heavy: soft and bent are the bones of villagers” (trad. mía).

⁵⁰ Esta fórmula imperativa, reptada en diversos paisajes de la Biblia, es la empleada por la *Biblia del Rey James* en la formulación de la ley mosaica en *Éxodo* 20; 7-17: “Thou shalt not take the name of the LORD thy God in vain...”.

⁵¹ “The Garden of Love”, 1-6, 11-12; *Songs of Experience*, Erdman, pg. 26: “I went to the Garden of Love,/ And saw what I never had seen:/ A Chapel was built in the midst,/ Where I used to play on the green/ And the gates of this Chapel were shut/ And Thou shalt not. writ over the door;/(...)/ And Priests in black gowns, were walking their rounds, And binding with briars, my joys & desires.” (trad. mía).

⁵² Thompson, E.P.: *Witness against the Beast. William Blake and the Moral Law*, Cambridge University Press, 1993; pg. 193. [V. cap.I, nota 14.]

⁵³ Lincoln, A[ndrew] W. J., : introducción a **B.I.B.**, vol 2, *William Blake: Songs of Innocence and of Experience.*, 1991; pg. 193.

⁵⁴ Cfr. Glen, Heather: *Vision and Disenchantment: Blake's Songs and Wordsworth's Lyrical Ballads*; Cambridge University Press, Cambridge, 1983; pg. 256.

⁵⁵ Lincoln, introducción a **B.I.B.**, vol 2; pg. 109.

⁵⁶ Hilton, Nelson: “Blake, *Songs of Innocence and Experience*”, incluido en: Wu, Duncan (ed.), *A Companion to Romanticism*, pgs. 103-112; Blackwell Publishers, Malden, Massachussets, 1999; pg. 109.

⁵⁷ Worrall, David: *William Blake: The Urizen Books.*, **B.I.B.** vol 6., 1995; introducción, pg. 9.

⁵⁸ *The Book of Urizen*, 3. 9-10 y 20. 40-41; Erdman: 70 y 81: “Times on times he divided, & measur'd Space by space in his ninefold darkness”...”He formed golden compasses/ And began to explore the Abyss” .

⁵⁹ *America*, 8.1. Erdman, 54.: “The terror answerd: I am Orc, wreath'd round the accursed tree.”

⁶⁰ *Urizen*, 4, 33-39; Erdman, 72.

⁶¹ *America*, 8. 3-6; Erdman, 54: “The fiery joy, that Urizen perverted to ten commands, What night he led the starry hosts thro' the wide wilderness That stony law I stamp to dust: and scatter religion abroad: To the four winds as a torn book, & none shall gather the leaves;”.

⁶² Mee, Jon: *Dangerous Enthusiasm*, Oxford, 1992.

⁶³ Bacon: *Essays moral, economical and political*. Londres, 1798. [Ejemplar anotado por Blake, consultado en la Biblioteca Universitaria de Cambridge, julio 2001]; pg. 144.

⁶⁴ *Annotations to Bacon*; Erdman, 629 y 632.

⁶⁵ *Essays*, 1798: pg. 239.

⁶⁶ pg. 28.

⁶⁷ Milosz, Czeslaw: *The land of Ulro*, Farrar Strauss Giroux, Nueva York, 1984. (Traducción por Louis Iribarne de *Ziemia Ulro*, Institute Littéraire in Polish, 1977).; pg. 171.

⁶⁸ *Jerusalem*, 91.30; Erdman, 251.

⁶⁹ *The Four Zoas*, noche II, 35.11-32; Erdman, 325: “*What is the price of experience? do men buy it for a song?/ Or wisdom for a dance in the street? No, it is bought with the price/ Of all a man hath, his house, his wife, his children/ Wisdom is sold in the desolate market where none come to buy/ And in the wither'd field where the farmer plows for bread in vain/ It is an easy thing to triumph in the summer's sun/ And in the vintage and to sing on the waggon loaded with corn/ It is an easy thing to talk of prudence to the afflicted/ To speak the laws of prudence to the houseless wanderer/ To listen to the hungry raven's cry in wintry season/ When the red blood is fill'd with wine and with the marrow of lambs/ Then the groan and the dolour are quite forgotten, and the slave grinding at the mill,/And the captive in chains, and the poor in the prison, and the soldier in the field/When the shatter'd bone hath laid him groaning among the happier dead./It is an easy thing to rejoice in the tents of prosperity: /Thus could I sing and thus rejoice: but it is not so with me.*”

⁷⁰ & Albion knew that it Was the Lord the Universal Humanity, & Albion saw his Form A Man. & they conversed as Man with Man, in Ages of Eternity And the Divine Appearance was the likeness & similitude of Los.

⁷¹ *Jerusalem*, 96: 3-7; Erdman, 255; y 98: 23-31, Erdman 257-8: “*And the Four Faces of Humanity fronting the Four Cardinal Points/Of Heaven going forward forward irresistible from Eternity to Eternity/And they conversed together in Visionary forms dramatic which bright/Redounded from their tongues in thunderous majesty, in Visions/In new Expanses, creating exemplars of Memory and Intellect/Creating Space, Creating Time according to the wonders Divine/Of Human Imagination.*”

⁷² *Jerusalem*, 5: 18-21 Erdman 147: “*I rest not from my great task! /To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes/Of Man inwards into the Worlds of Thought: into Eternity/Ever expanding in the Bosom of God. the Human Imagination*”.

⁷³ *Four Zoas*, 7a-85.5 y 7b. 95(2) 15-31; Erdman, 360: “*Thus they conferrd among the intoxicating fumes of Mystery/.../ But in the deeps beneath the Roots of Mystery in darkest night/ Where Urizen sat on his rock the Shadow brooded/ Urizen saw & triumphd & he cried to his warriors/ The time of Prophecy is now revolvd & all/ This Universal Ornament is mine & in my hands/ The ends of heaven like a Garment will I fold them round me/ Consuming what must be consumd then in power & majesty/ I will walk forth thro those wide fields of endless Eternity/A God & not a Man a Conqueror in triumphant glory/ First Trades & Commerce ships & armed vessels he builded laborious/ To swim the deep & on the Land children are sold to trades/ Of dire necessity still laboring day & night till all/ Their life extinct they took the spectre form in dark despair/ And slaves in myriads in ship loads burden the hoarse sounding deep/ Rattling with clanking chains the Universal Empire groans*”.

⁷⁴ *Jerusalem*, 13.57, Erdman, 157: “*The Looms & Mills & Prisons & Work-houses of Og & Anak*”.

⁷⁵ *Jerusalem*, 98.47-53, Erdman 258: “*Where is the Tree of Good & Evil that rooted beneath the cruel heel/ Of Albions Spectre the Patriarch Druid! where are all his Human Sacrifices/ For Sin in War & in the Druid Temples of the Accuser of Sin: beneath/ The Oak Groves of Albion that coverd the whole Earth beneath his Spectre/ Where are the Kingdoms of the World & all their glory that grew on Desolation/ The*

Fruit of Albions Poverty Tree when the Triple Headed Gog-Magog Giant/ Of Albion Taxed the Nations into Desolation...”

⁷⁶ **Jerusalem**, 99. 1-5, **Erdman** 258: “*All Human Forms identified even Tree Metal Earth & Stone. /all Human Forms identified, living going forth & returning wearied /Into the Planetary lives of Years Months Days & Hours reposing / And then Awaking into his Bosom in the Life of Immortality. / And I heard the Name of their Emanations they are named Jerusalem*”