

ADRIÁN MUÑOZ

# LOS VERSOS SATÁNICOS DE BLAKE

*El matrimonio del cielo y el infierno  
con exégesis*



EyC

10  
" Proverbs of Hell.

The head Sublime, the heart Pathos, the genitals Beauty  
the hands & feet Proportion.

As the air to a bird or the sea to a fish, so is contempt  
to the contemptible.

The crow wished every thing was black, the owl, that eve-  
ry thing was white.

Exuberance is Beauty.

If the lion was advised by the fox, he would be cunnin',  
Improvement makes strait roads, but the crooked roads  
without Improvement, are roads of Genius.

Sooner murder an infant in its cradle than nurse un-  
-ed desires.

Where man is not nature is barren.

Truth can never be told so as to be understood, and  
not be believd.

"Enough! or Too much



# LOS VERSOS SATÁNICOS DE BLAKE

COLECCIÓN AZOGUE

ADRIÁN MUÑOZ

LOS VERSOS SATÁNICOS DE BLAKE  
*EL MATRIMONIO DEL CIELO Y EL INFIERNO*  
CON EXÉGESIS



*In memoriam Colin White Muller (1932-2007)*

Primera edición: abril 2012

D.R. © ADRIÁN MUÑOZ GARCÍA

D.R. © EDUCACIÓN Y CULTURA. ASESORÍA Y PROMOCIÓN, S.C.

Campeche 351-101, Col. Hipódromo, Del. Cuahtémoc

06100 México, D.F. Tel. (55) 1518 1116

[www.edicioneseyc.com](http://www.edicioneseyc.com) / [eycmexico@gmail.com](mailto:eycmexico@gmail.com)

Miembro de la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes. 

ISBN: 978-607-8022-60-1

Diseño editorial y de portada: A. Zajid Che Moreno

Cuidado de la edición: Cecilia Moreno Gamboa

Impreso y hecho en México

*Printed and bounded in Mexico*

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier medio impreso, mecánico, fotoquímico, electrónico o cualquier otro existente o por existir, sin el permiso previo del titular de los derechos correspondientes.

## ÍNDICE

### **11 Preludio**

### **17 Invocación: la voz del Diablo**

**17** Poesía y profecía

**29** Romanticismo y furor religioso

**44** *El matrimonio del cielo y el infierno*: el texto

**54** El estilo de MHH

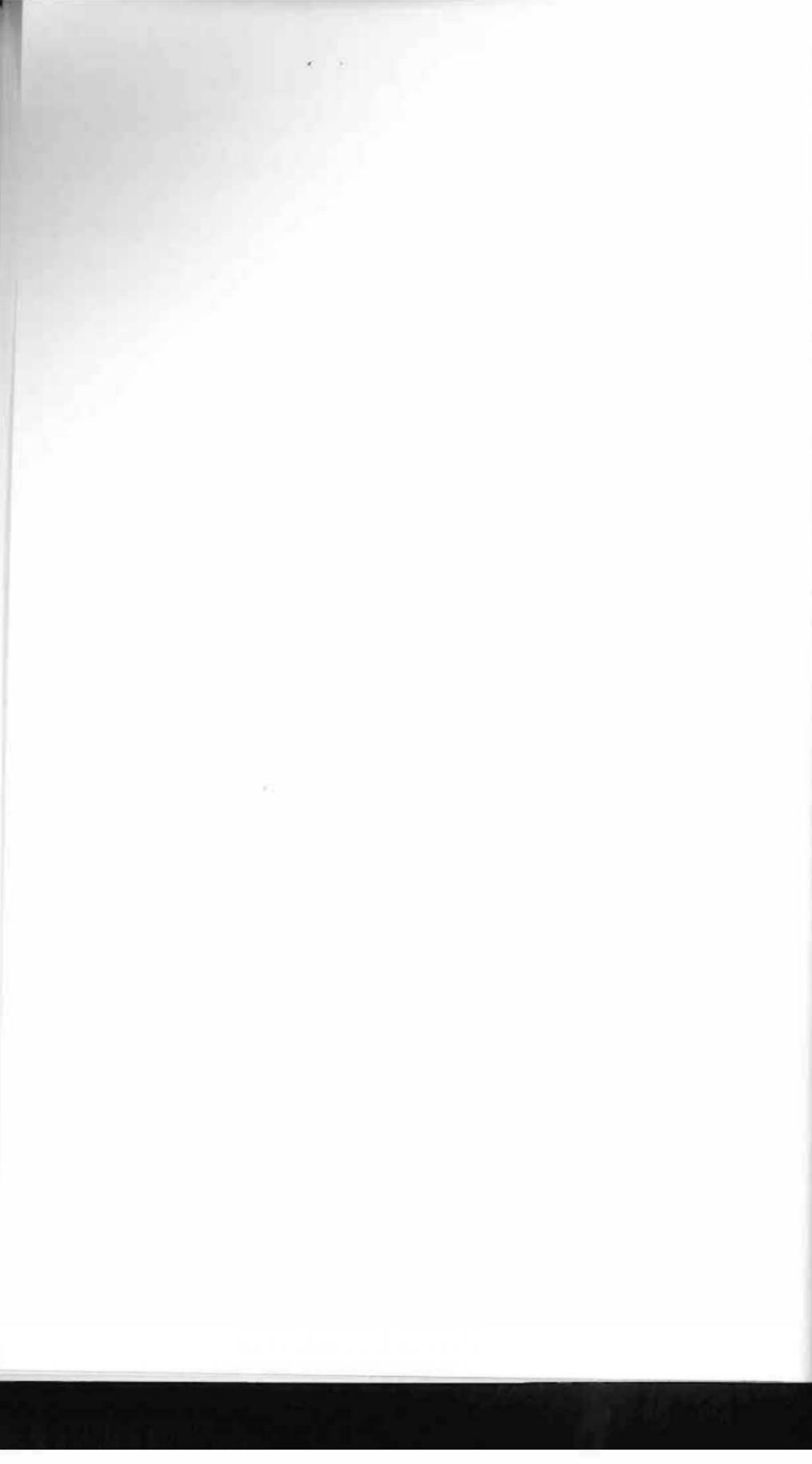
**61** *The Marriage of Heaven and Hell* y la traducción

**65** *El matrimonio del cielo y el infierno* con análisis en paralelo

### **207 Coda: los salmos demoníacos**

### **215 Notas**

### **233 Bibliografía**



## PRELUDIO

En una ocasión, cuando todavía era estudiante de licenciatura y ya había comenzado a sentir fascinación por la obra de William Blake, me acerqué al legendario Colin White (profesor del Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM desde 1966) y le pregunté por qué no impartía un seminario dedicado a la poesía blakeana. Él respondió: “¿Estás loco? ¡A Blake hay que dedicarle toda la vida!” Tenía razón. Blake es un autor que no da respiro y que no se puede agotar fácilmente. Antes bien: Blake lo agota a uno. Un poco en este espíritu, he decidido en esta obra enfocarme exclusivamente en una sola composición de William Blake y, por momentos, proponer lecturas alternas a las convencionales. Dudo que White hubiese estado de acuerdo con la interpretación que doy a Blake en este trabajo, pero creo que, al menos, habría estimado mi tentativa por leer *El matrimonio del cielo y el infierno* a fondo; tal vez Colin lo hubiera leído con cierto interés... para después surcar con ironía su desdén a través de las confusas aguas de mi interpretación. Lamento hondamente no poder contar con sus agudas y pertinentes observaciones. Vaya, pues, este libro como un humilde homenaje póstumo a la memoria de Colin White.

\* \* \*

La emblemática obra de William Blake ha sido objeto de numerosas discusiones y se ha convertido en un favorito de varios lectores. William Blake es ya en un autor de culto indiscutible, si bien no es ampliamente leído como otros autores de antaño y hogaño. Su obra se ha estudiado, no obstante, muchas veces, en especial su *The Marriage of Heaven and Hell* (*El matrimonio del cielo y el infierno*). ¿Por qué, entonces, presentar de nueva cuenta otro análisis de esta obra? ¿Se puede decir algo novedoso al respecto?

No me atrevería a afirmar que el presente libro habrá de ofrecer una interpretación infalible y definitiva. Sin embargo, es indudable que *El matrimonio del cielo y el infierno* supone una oportunidad de exégesis interminable. Lo que este texto contiene resulta tan hondo que, según me parece, siempre queda la puerta abierta a nuevos giros interpretativos. No pretendo "develar" lo que Blake quiso decir; sólo él podría —acaso— hacerlo. En primera instancia ofrezco una valoración personal de *El matrimonio del cielo y el infierno* mediante la yuxtaposición de textos ajenos, si bien no evito apoyarme también en estudiosos reputados de la obra de Blake. De este modo, el presente volumen ofrece una lectura guiada de la obra, es decir que presenta el texto de *El matrimonio* junto con algunas claves para entenderlo de una manera amplia y detallada; en particular las referencias bíblicas más esclarecedoras, pero también las posibles influencias ideológicas directas y las analogías con otros autores o sistemas de pensamiento. En este sentido, la interpretación que ofrezco aquí combina las técnicas del *close reading* con la comparación interdisciplinaria.

Para este libro me replanteé seriamente el modo de proceder: se trata mucho más que una mera estructuración ensayística. Lo que me propuse fue realizar en primera instancia un panorama general del papel del arte y la visión profética en términos blakeanos, lo que servirá de estudio preliminar a la obra propiamente dicha. Las observaciones propias acerca del texto en cuestión habrán de

presentarse de manera radicalmente distinta. El propósito será más bien ofrecer un comentario a la obra mucho más cercano que el que permite un ensayo convencional. Como ya se detallará en su momento, Blake concibió su proyecto poético como textos de carácter teológico o espiritual en cierto sentido. Es por ello que me planteé la necesidad de exponer mis comentarios a modo de exégesis, es decir, como glosas interpretativas de *The Marriage of Heaven and Hell*. Estos comentarios no estarán presentados en el estilo del ensayo académico acostumbrado ni en meras notas al pie de página (siempre infinitamente más limitadas), sino mano a mano con el texto mismo.

El mismo método es seguido en múltiples tradiciones teológico-filosóficas, como la talmúdica en los primeros siglos de la era común, la bíblica a lo largo de toda la Edad Media y la sánscrita en la India. Como sabemos, las versiones de la Biblia que circulaban en Europa durante el Medioevo y el Renacimiento solían apoyarse en rigurosos aparatos filológicos y meticulosas glosas. Asimismo, en la larga y vasta tradición sánscrita encontramos que prácticamente todo manuscrito relevante de una corriente de pensamiento religiosa es editado con un comentario de algún gran exégeta. Un ejemplo a la mano es la célebre *Bhagavad Gita*, alguna vez comentada (e interpretada) por Shankara, el gran exponente del sistema no-dualista de la tradición filosófica india. Yo no soy, desde luego, un teólogo profesional, mas propongo realizar una edición de *El matrimonio del cielo y el infierno* siguiendo este modelo. Este procedimiento permitiría realizar interpretaciones más exhaustivas, pues —aunque pertinente estudiado— me parece que nunca se ha abordado esta obra en toda su profundidad y complejidad en la literatura existente sobre William Blake. Esto, así mismo, me obliga a no dejar zonas sin escrutar, algo que fácilmente puede suceder en otro tipo de acercamientos.

La tentativa más cercana a este tipo de aproximación es la de la serie *The Illuminated Books*, editada principalmente por David

Bindman, Morries Eaves, Robert Essick y Joseph Viscomi (Blake 1993a); no obstante, esta tentativa, más que intercalar análisis con el texto original, no rebasa la categoría de notas complementarias, si bien varias de ellas son muy valiosas. La edición de José Luis Palomares (Blake 2005) sigue un programa similar, aunque no idéntico: en primera instancia ofrece un estudio preliminar, después el texto bilingüe y al final comentarios sobre cada una de las planchas o láminas. En este caso, puede resultar un poco incómodo tener que ir páginas para adelante y para atrás si el lector desea hallar cierta luz sobre un pasaje en particular. Una empresa similar y digna de mencionarse fue concretada recientemente por David Whitmarsh-Knight; su método exegético, similar al del presente libro, se ha enfocado en los crípticos poemas *Jerusalem* y *The Four Zoas* ([www.thefourzoas.com](http://www.thefourzoas.com)).

Así, este volumen no intercalará meras notas, sino estudios interpretativos de cada uno de los pasajes. Desde luego, la extensión de cada análisis dependerá de la complejidad del pasaje en cuestión. En la parte introductoria ofrezco un panorama general de la obra y el pensamiento de William Blake, además de puntualizar los elementos narrativos y simbólicos a partir de los cuales he construido mi exégesis; la interpretación propiamente dicha comienza después de esta parte introductoria. El texto de *El matrimonio* aparece en negritas para hacer una clara diferenciación entre la obra estudiada y mis comentarios, amén de que ello facilitará al lector consultar secciones específicas. Debido a la pertinencia filológica de ciertas fuentes críticas, varias de las citas de textos en inglés se reproducirán en la lengua original e irán acompañadas de una traducción al castellano en las notas. En algunos casos, he incluido la traducción de frases cortas o términos de forma inmediata y entre paréntesis. A menudo suelo citar el texto de *El matrimonio* en inglés en los comentarios, en especial cuando es importante reparar en la retórica original empleada por Blake.

El texto principal sobre el cual está basada mi traducción e interpretación de *The Marriage of Heaven and Hell* está incluido en la edición de las obras completas a cargo de David V. Erdman (Blake 1988), todavía la edición estándar del texto blakeano. Todas las citas de obras distintas de *El matrimonio* están tomadas de esta misma fuente (a menos que se indique lo contrario). En este trabajo he dividido el texto de *El matrimonio* en secciones, debidamente señaladas con una letra mayúscula; estas letras —que anteceden a cada sección— se han empleado por comodidad y para facilitar las referencias internas en esta obra; no equivalen necesariamente al número de lámina original (así, el “Argumento” corresponde con la lámina 2 de *El matrimonio* y, aquí, con la sección A). A veces una sección puede estar circunscrita a una sola lámina; a veces se puede extender por dos o varias láminas. Más adelante comentaré un poco más acerca de la composición integral de *El matrimonio*.

El presente trabajo no debiera medirse en términos de traducción (aunque ello constituye ya una labor de suyo difícil), sino en términos de interpretación. Vale la pena reiterar que mi labor hermenéutica aquí no deriva únicamente de las fuentes directas o indirectas que habrían forjado el pensamiento de Blake, sino que también se enriquece de otras tradiciones, a menudo de corrientes teológicas de la India. En ocasiones, la lectura de uno o varios pasajes me ha remitido a otros autores y ello se refleja en mis lecturas; en otras, las influencias son indirectas. Aunque a primera vista vincular a Blake con dichas tradiciones parece algo forzado, espero demostrar la pertinencia de este intento en la exégesis misma. Las glosas, más que parafrasear un texto, están destinadas a interpretarlo imaginativamente:

Cualquiera que conozca la historia de los comentarios sabe que éstos fueron durante muchos siglos, y en cierto modo siguen siendo —al menos en los libros que tendrán verdadera importancia— una de las

grandes oportunidades de expresar originalidad, incluso radicalismo, de pensamiento (Pelikan 2008: 112).

*El matrimonio del cielo y el infierno* es, para mí, uno de esos libros que poseen verdadera importancia y que sin duda incentiva el proceso hermenéutico. Repito que busco elaborar una interpretación libre y personal, si bien ello no significa que me desentienda de la crítica tradicional sobre la obra de Blake. De hecho, parto de esta literatura crítica, mas no me ciño exclusivamente a ella. Shankara, al comentar la *Gita*, parte de los presupuestos del no-dualismo pro-pugnado por sus predecesores, pero añade inspecciones originales de gran valor.

Este libro es un fruto parcial de una investigación posdoctoral que llevé a cabo bajo los auspicios de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM, a través del Programa de Fortalecimiento Académico PROFIP (2008-2010), y que culminé durante la investigación “Dioses, mitos y revueltas en la obra de William Blake” (registro PIFFYL 2009\_022). Algunas ideas de este volúmen aparecieron previamente como artículos en las revistas *Estudios de Asia y África* y *Acta poética* (Muñoz 2008 y 2010). Agradezco el decidido apoyo y el entusiasmo de las doctoras Nair Anaya Ferreira (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM) y Silvana Rabinovich (Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM), quienes velaron por este proyecto.

## INVOCACIÓN: LA VOZ DEL DIABLO

### POESÍA Y PROFECÍA

*Quien posea Ciencia y Arte también tiene Religión;  
quien no posee ni lo uno ni lo otro, ¡tenga Religión!*  
Goethe

Si en lugar a dudas, la figura de William Blake posee un lugar destacado dentro de la literatura no sólo inglesa sino mundial; paradigmáticamente, a Blake se le estudia mucho más de lo que se le lee. El interés en su obra no suele igualar el mismo interés por otros autores anglosajones, a pesar de ser una figura medular dentro de la corriente del romanticismo. En general, se tiende a pensar en William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge como los heraldos del movimiento romántico inglés temprano y en Percy Bysshe Shelley, Lord Byron y John Keats como los baluartes de la segunda fase del romanticismo. Existen además otros poetas “menores”, como Robert Southey, que poco a poco han ido perdiendo popularidad. Blake fue incluido en el paquete de los grandes románticos ingleses sólo hasta la década de 1970; antes de esa fecha, su obra e influencia estuvieron más bien devaluadas. Desde luego, los ires y venires del término “romanticismo” y los miembros de tan ecléctica congregación no han dejado de ser problemáticos, inexactos y parciales (Simpson 2003).

No obstante, tanto la obra como la figura misma de Blake han ejercido fuertes influencias en innumerables autores y artistas, como William Butler Yeats y Allen Ginsberg en el ámbito literario, y John Tavener en el campo de la música. Ha sido también fuente de inspiración tanto para diversas obras musicales como escénicas en épocas recientes.<sup>1</sup> Hay que señalar así mismo que el poema conocido como el "Himno de Jerusalén", contenido en *Milton a Poem in Two Books* (*Milton: poema en dos libros*), goza de enorme popularidad en la Gran Bretaña. En gran medida, dicha influencia se debe a su perfil profético y visionario, así como a lo cautivador de las proposiciones que expresa en su obra. Si bien en la actualidad Blake es casi una figura de culto en el ámbito de las letras universales, en su tiempo era más conocido por su obra pictórica que por sus escritos; y esto no quiere decir que fuera reconocido como un artista dotado. A lo largo de su vida sufrió incontables descalabros y numerosas críticas desfavorables.<sup>2</sup>

Vale la pena recalcar que Blake se concebía en primer lugar como pintor y grabador, y es en ese sentido que quería obtener reconocimiento. Era un visionario, sí, pero un *artista* visionario. Él ansiaba que la comunidad artística valorara su contribución al mundo del arte, además de que esperaba que el público recibiera y comprendiera sus "visiones" y "profecías". También vale la pena apuntar que su obra plástica no pasó completamente desapercibida en su tiempo; de hecho, Blake se ganó la vida justamente como grabador e ilustrador, a veces de obras muy célebres. Al menos contó con la suficiente circulación como para generar reseñas —la mayoría de las cuales fueron, sin embargo, negativas (Ackroyd 1999: 204, *passim*). En ocasiones, sus propios conocidos emitían comentarios poco halagadores. En términos muy generales, casi todos coincidían en que se trataba de una obra peculiar, a nada parecida y que en gran medida había sido producida por la excéntrica mente de un lunático. A medida que se perfiló el siglo XIX, su producción estética se alejó cada vez más del gusto y la sensibilidad general.

Entender a William Blake no es una empresa fácil. Entenderlo tampoco equivale a disfrutarlo (algo sobre todo cierto de sus trabajos tardíos y más elaborados). Uno puede disfrutar de sus obras sin necesariamente comprender del todo aquello que el artista ha querido expresar. El espíritu que rige la obra blakeana se caracteriza por la rebelión y la confrontación, por la oscuridad narrativa, por la experiencia personal del autor. Uno no puede sino sentirse desconcertado ante las imágenes tan peculiares que imbuyen sus "poemas iluminados" o "ilustrados". Sin embargo, sería un error seguir considerándolo como una mera personalidad estrañafalaria y desquiciada. A lo largo de su actividad creativa, Blake es consistente con el imaginario y el pensamiento que articula, si bien ello no resulta fácil de aprehender. Su "pensamiento" atraviesa fases, de modo que poco a poco se refina hasta conformar un esquema sumamente complejo en los libros posteriores, por lo general conocidos como "libros proféticos". Un hilo conductor en la obra blakeana es la constante homologación entre el arte (particularmente la poesía y la pintura) y la profecía.

En el proceso de esta exégesis será necesario trazar algunas líneas de semejanza con los pensamientos arriba mencionados y ahondar en ellos. Por un lado, es forzoso analizar la relación entre la ideología de William Blake y las doctrinas derivadas de la sapiencia bíblica, ya que las alusiones son francas a lo largo de la obra del poeta inglés y constituyen una motivación central. Uno de los puntos a dilucidar en este sentido es en qué concuerdan y en qué difieren. Por otro lado, me interesa sugerir la afinidad existente entre Blake y otros autores (particularmente Friedrich Nietzsche) o sistemas de pensamiento (sobre todo hindúes). Tanto Blake como Nietzsche proponen una liberación del ser humano con respecto de los yugos de la religión institucionalizada, de lo que se desprenden aspectos interesantes que intentaré abordar en mis lecturas. En ambos autores encontramos una preponderante insistencia en efectuar una

“transgresividad ética” (Nuttall 2007: 247) que se traduce en un proceso de transvaloración. Cristobal Serra expresa que, de hecho, podría considerarse a William Blake más como un precursor de Nietzsche que como seguidor de Boehme (Serra 1992: 13). En realidad, la mente de Blake fue un enorme caldero donde se cocinaron las más variadas influencias y confluencias intelectuales y teológicas. Además, las afinidades con motivos filosóficos de la India pueden permitirnos un entendimiento más cabal del alcance y las repercusiones de la postura ética y religiosa de Blake.

De manera preponderante, Blake fue un crítico de la cultura religiosa y social que regía su época y, por lo tanto, le fue inevitable cuestionar también al cristianismo, uno de los ejes centrales de la cultura occidental o europea. La visión filosófico-religiosa de William Blake es tan amplia, no obstante, que es posible hallar puntos de encuentro con otros pensadores y otras tradiciones culturales. La literatura no es un asunto que esté encerrado en su propio medio; todas las manifestaciones literarias se valen y nutren de otras ramas de conocimiento, a las cuales, a su vez, también enriquecen. La filosofía y la religión en particular poseen un fuerte vínculo con la literatura, un vínculo mucho más profundo del que comúnmente asumimos. No es gratuito que el poeta Novalis expresara que “La poesía es la religión original de la humanidad”. En este libro comparto la idea de que la poesía —sobre todo la poesía— está estrechamente ligada a la filosofía y la religión, y así, entre otros, lo señalan Martin Heidegger, Octavio Paz y María Zambrano en *Arte y poesía*, *El arco y la lira* y *Poesía y filosofía*, respectivamente. Los objetivos de una buena parte de la poesía tienden a ir más allá de lograr unos versos armoniosos, musicales o perfectamente estructurados; su meta es alcanzar la trascendencia ontológica por algún medio u otro: aspira a escudriñar en las hondonadas del ser, al perfeccionamiento humano. Es por eso que son frecuentes las obras poéticas que manejan temas de decadencia, nostalgia, ira, carencia

de fe, rebelión. En esencia, la poesía trata del ser. Si bien el tema de la poesía puede abarcar desde el amor hasta la muerte, pasando por lo absurdo, lo banal, lo irónico, etcétera, casi siempre tiene como trasfondo al ser. Al mismo tiempo, suele hacer críticas de la sociedad y de la vida, de las formas como el hombre enfrenta su mundo y de la mundanización de su espiritualidad.

Quizá una de las razones que hacen de William Blake una figura tan enigmática y atractiva es su tendencia hacia una cosmovisión integral que comprende al mismo tiempo el ámbito humano y el espiritual, por un lado, y los alcances psicológicos que varios de sus temas y personajes implican, por el otro. Como mencioné, se pueden trazar semejanzas con otras creencias con las que tal vez nunca tuvo contacto y vincular su pensamiento con otros posteriores que causaron conmociones parecidas; el análisis comparativo permite entender con mayor profundidad culturas y obras distintas, además de revelar posibles vassos comunicantes.<sup>3</sup> La interrelación de los contrarios no es invención de Blake, sino que en buena medida deriva de Jacob Boehme (1575-1624), el famoso místico alemán; coincidentemente, en la antigua China se habla de dos energías polares que rigen el mundo: el Yin-yang. En realidad, la interacción de ambas polaridades (manifestaciones del Tao) da origen al universo en movimiento. El Yin, además, corresponde con el principio femenino, con lo pasivo, lo oscuro, lo receptivo y la suavidad. El Yang, por su lado, representa el principio masculino, lo activo, lo creativo, lo brillante y la dureza. En una gran medida, el famoso oráculo chino conocido como el *Libro de los cambios*, o *I-ching*, funciona a partir de la combinación de estas fuerzas polares. El universo que presenta *El matrimonio del cielo y el infierno* es igualmente dinámico (Damon 1988: 262; cf. también Hilton 2003: 203). Según explica Blake en *El matrimonio*, los individuos y las situaciones de la humanidad de algún modo surgen de la combinación equitativa o desigual de los polos Razón y Energía, que no necesariamente re-

presentan principios femenino y masculino pero que en todo caso dependen de la actividad (Energía) o la limitación de la actividad (Razón). La filosofía india también ofrece paralelos interesantes con la visión de William Blake.

¿A qué la mención del taoísmo o la filosofía india? Tener en mente cómo funcionan dichos sistemas de pensamiento nos puede permitir una mayor profundización en la obra de Blake. No debemos perder de vista que William Blake recurrió, o readaptó, una formidable tradición subterránea que enfatizaba la continuidad de culturas europeas y afroasiáticas (Makdisi 2003: 204), un punto al que Blake se refiere en la sección G de *El matrimonio del cielo y el infierno* (MHH, por sus siglas en inglés). En MHH, Blake ofrece su propia versión de fuerzas contrarias: a veces se trata del Bien y el Mal, a veces de la Razón y la Energía, y en ocasiones del Devorador y el Prolífico. La correspondencia suele ser directa entre los tres pares, es decir que lo que erróneamente se considera *Bien* representa a la *Razón*, que adopta el papel de *Devorador* o represor de la energía. Mas, como el mismo poeta advierte, la existencia equilibrada de ambos es necesaria para la existencia humana, puesto que la tensión de contrarios supone el verdadero progreso (MHH, sección B) o, puesto de otro modo, que la oposición constituye la “amistad verdadera” (sección L). Por esta razón, una gran parte del poema se sustenta en la constante tensión entre el Ángel y el Diablo o Demonio.

Como he sugerido, la dinámica del binomio evoca especulaciones filosóficas orientales, si bien ello no quiere decir que Blake esté directamente influído por India o China. No obstante, de acuerdo con Saree Makdisi (2003: 205-6):

[...] it is in terms of the Orient that we can most clearly locate Blake's divergence from the emergent culture of modernization as that culture was articulated both in romanticism and in the radical movement alongside which it appeared.

Para Makdisi, esto supone en particular reevaluar las dinámicas "románticas" de Blake en torno de la problemática del orientalismo, un fenómeno que va ligado con la empresa colonialista. De hecho, de entre todos los autores ingleses de los siglos XVIII y XIX, quizás Blake sea el poeta menos "orientalista" de todos (*ibidem*, 209). Sin embargo, dicho reconocimiento también abre la puerta para el diálogo interdisciplinario, algo que el mismo Blake parece haber provocado. Así, para explicar la dinámica que rige la relación de las entidades binómicas en Blake, recurrir al pensamiento hinduista puede sernos de gran utilidad.

El sistema Samkhya-Yoga, de un modo análogo con el taoísmo, supone dos principios opuestos pero complementarios, cuya interacción genera el universo y los seres que allí residen. Estos dos principios, además, representan la actividad y la pasividad. Sin embargo, la correlación entre género y movimiento es aquí distinta: el primero, llamado *Purusha*, es el principio masculino de la inactividad; el segundo, *Prakriti*, es el principio femenino de la acción. *Purusha* denota al Espíritu en su estado más prístino e inmóvil que, por influjo de la *Prakriti*, entra en contacto con la materia y por ende con el mundo:

Para el Samkhya todo lo empíricamente existente posee así una básica y absoluta homogeneidad y desde este punto de vista se podría hablar (...) de un "Monismo materialista" a nivel empírico, que no excluye al "Dualismo Materia/Espíritu" a nivel de la realidad toda (Tola y Dragonetti 2008: 573).

Es imposible, desde la óptica del Samkhya, erradicar a cualquiera de los dos: el mundo es un producto ineluctable del juego de ambos. El yoga clásico comparte esta visión, pero agrega un tercer elemento de importancia: *Ishvara*. Idealmente, el individuo debe poder superponerse al confuso laberinto existencial que supone el

involucramiento con el mundo y reunirse con Ishvara (Dios). La influencia del sistema Samkhya-Yoga ha sido permanente en el pensamiento hinduista a lo largo del tiempo.

En términos muy generales, el modelo que ofrece el Samkhya-Yoga se reelabora en la cosmovisión tántrica, sobre todo en sus vertientes *shaivas* y *shaktas*. Allí encontramos de nueva cuenta una interacción constante de dos principios, uno femenino y otro masculino. Lo que en el Samkhya-Yoga se denomina Purusha, en el tantra aparece como el dios Shiva y Prakriti aparece como la diosa suprema, generalmente en su aspecto de Kali. El juego (erótico) entre los dioses da pie al universo. De algún modo, el ser humano contiene destellos de la naturaleza de estas divinidades y puede participar del gozo que dimana de su eterno y divino juego. Una vez trascendido este goce, el adepto será capaz de penetrar en la Realidad Máxima o Alma Suprema (Ishvara, en el yoga clásico; Sada Shiva o Parama Shiva, en el tantrismo). La correlación entre polos femeninos y masculinos se convertirá en una constante de la poética blakeana en las obras posteriores a MHH. Aunque el motivo está ya presente en *Visions of the Daughters of Albion*, no será sino hasta *Milton, Jerusalem* y *The Four Zoas* que los mecanismos de atracción y rechazo entre los personajes femeninos y masculinos marquen de manera inequívoca la trama y la tensión poética. Como sea, en *El matrimonio* las ideas de "atracción" y "repulsión" sostienen gran parte de la retórica de la obra; aquí, en lugar de atestiguar la interacción de una fuerza masculina y una fuerza femenina, encontramos la constante tensión entre el Ángel (la razón) y el Demonio (la energía). Idealmente, ambos deberían "casarse" (¿y fundirse en una sola entidad?).

La identificación ontológica del alma humana con un Alma Suprema es un tema que se maneja también en el sistema monista hindú. La filosofía Advaita, elaborada —como el resto de sistemas filosóficos tradicionales indios— a partir de las especulaciones de las Upanishads, concibe dos entidades principales: el *atman* (ser

individual) y el *Brahman* (Ser Absoluto). Para Gaudapada (*circa* 650 e.c.) y Shankara (*circa* 700 e.c.) —los dos máximos exponentes del Advaita—, los términos *atman* y *Brahman* designan, en realidad, a una misma entidad, pero desde una perspectiva distinta. Sólo existe un Ser en el universo; visto desde el punto de vista del absoluto, el ser “adulta” una manifestación específica, concreta e individual (*atman*); vista desde el punto de vista de lo particular, el ser comprende todo y aparece como infinito (*Brahman*). Para Shankara, la noción yóguica de *Ishvara* (Dios) no es sino una errónea superposición que el sujeto realiza en lo que es en realidad el *Brahman*, una entidad que carece por completo de atributos.

En todo caso, resulta pertinente advertir que Blake no careció de conocimientos, aunque fuesen parciales, de las mitologías de Asia y otras partes del mundo. Como demuestra David Weir (2003), a través de la producción mitográfica que se publicaba en Londres, Blake llegó a estar al tanto de las creencias y costumbres de la India. De manera significativa, vale la pena recordar que Nietzsche recurrió continuamente al cúmulo sapiencial del brahmanismo y el hinduismo para ilustrar sus ideas; conceptos como *noble*, por ejemplo, derivan su sentido directamente de la voz sánscrita *arya*, lit. “noble, respetable”. Las ideas que Nietzsche agrega a *noble* (casta sacerdotal, tez blanca, pureza, etc.) están presentes también en la palabra sánscrita, en especial como se empleaba en la época védica, a partir de la llegada de los pueblos arios al subcontinente indio (*circa* 1500 e.c.).<sup>4</sup> Por consiguiente, el sacerdote, figura despreciada por el filósofo alemán, es considerado como un *chandala* (en sánscrito, “paria” o miembro de una casta inferior) en obras como *El anticristo* (Nietzsche 1989: 112).

El ataque que Blake emprendió contra el cristianismo como institución lo acerca a Nietzsche, quien también lanzó acérrimas embestidas en contra del cristianismo a fines del siglo XIX. En

esta interpretación que ofrezco de *The Marriage of Heaven and Hell* será también pertinente comparar algunos pasajes del texto con las ideas de Nietzsche. Ya otros autores antes de mí, como Harvey Birenbaum (1992), Altizer (2000) y A. D. Nuttall (2007: 246-7, 250-1), han llamado la atención sobre esta coyuntura intelectual. Existe, además de sus críticas respectivas al cristianismo, otro punto en el cual se pueden trazar ciertas semejanzas entre ambos escritores: la esencia motora y liberadora del hombre mediante la cual éste puede superarse y alcanzar un grado de perfección. De manera similar, tradiciones filosóficas y teológicas indias como el Yoga o el Advaita Vedanta suponen un camino de auto-realización que depende más de las aptitudes y esfuerzos personales que de la obra de una divina providencia. Tener en mente dichos sistemas facilita la comprensión de algunos puntos centrales en el pensamiento blakeano.

*The Marriage* representa una pieza crucial en el caleidoscopio del canon blakeano; no sólo es importante porque permitió la reinvencción de Blake en la era victoriana (Hilton 2003: 201), sino porque supuso un cambio radical en su modo de componer. Si bien obras como *Visions of the Daughters of Albion*, *Tiriel*, *The Book of Thel* o las profecías revolucionarias (*America* y *Europe*) comparten un espíritu afín, en MHH el estilo satírico adopta dimensiones insuperables. Posee una longitud y complejidad mayores que las canciones de su etapa temprana; el estilo prosístico también lo distingue del resto de composiciones, además de que en MHH los personajes mitológicos de Blake son casi inexistentes, a diferencia del resto de los poemas largos. Así, pues, MHH puede ser entendido como un preludio a las obras que le siguen, pero en un sentido también es la culminación o desarrollo final de dos obras anteriores en particular: *All Religions Are One* y *There Is No Natural Religion*, ambas de 1788 y textos sumamente cortos (alrededor de diez pequeñas láminas de unos 5.4 x 4 cms.). Como *The Marriage*, ambas fueron escritas en prosa poética y formulan una suerte de credo y contra-credo,

además de ofrecer un argumento y un listado de principios, un artilugio que se repite en *The Marriage*. Al mismo tiempo, el lema para *Songs of Innocence and Experience*, que Blake excluyó finalmente de los *Cantos*, revela ya algunas de las inquietudes presentes en MHH:

The Good are attracted by Mens perceptions  
 And Think not for themselves  
 Till Experience teaches them to catch  
 And to cage the Fairies and Elves

And then the Knave begins to snarl  
 And the Hypocrite to howl  
 And all his good Friends shew their private ends  
 And the Eagle is known from the Owl<sup>5</sup>

La dialéctica de estos versos recuerda mucho al programa narrativo del “Argumento” (MHH, sección A), donde una sutil tergiversación de categorías tiene lugar. Además, el águila y la lechuza (junto con el cuervo), son imágenes recurrentes en MHH: figuran en los “Proverbios del Infierno” (sección F), en una de las *Visiones Memorables* (sección J) y en el Coro del “Canto de Libertad” (sección O).

En virtud de las prerrogativas que subyacen al programa de *El matrimonio del cielo y el infierno*, Blake bordea en un discurso demoledor que corre el riesgo de dejar al lector con un sentimiento de desaliento. Para algunos, esta obra posee un tono “poderosamente tonificante y mordaz” (Ackroyd 1999: 156). Sin duda, Blake puede llegar a adquirir un tono apocalíptico y perturbador, pero, como dice Kathleen Raine, nunca llega a la obscenidad que a veces muestra Fuseli; Blake nunca invita a la maldad, sino que la describe a la manera de un Dante, es decir, con pureza profética (Raine 1996: 163). Esta “pureza profética” salva al texto de convertirse sólo en una obra devastadora, para erguirse como una resuelta oda a la pujanza y al vigor.

Teniendo en cuenta lo expuesto en los párrafos anteriores, el móvil central de este estudio será realizar un análisis del pensamiento de William Blake según se enuncia en su obra *The Marriage of Heaven and Hell* (circa 1790-93). Éste es quizá el libro más famoso y en donde con mayor facilidad podemos explorar el pensamiento del autor, en especial en la sección conocida como los "Proverbios del Infierno". Este texto no sólo es una manifestación por parte de su creador acerca de su concepción teológica y ética, sino que también constituye un estudio sobre diversas corrientes de teología mística y de tradiciones esotéricas occidentales, como es el caso de Swedenborg, Boehme, Paracelso y Agrippa. En varios sentidos, Blake es una suerte de visionario humanista. Aclaro: no es mi intención asentar que Blake es un producto directo del humanismo cristiano, sino que a su modo posee una visión humanista del devenir humano; cuanto más si se tiene en cuenta esta definición que Bernard Lalande hace del vocablo "humanismo": "Concepción general de la vida [...] basada en la creencia de que la salvación del hombre sólo depende de las fuerzas humanas" (en Poupart 1997: 770).

Uno de los rasgos que me interesa escudriñar es la similitud que puede advertirse entre su pensamiento y algunas ramas de la filosofía oriental; me interesan particularmente nociones inherentes al pensamiento hinduista y el mundo tántrico. Como dije anteriormente, la religión, la filosofía y la literatura tienen características comunes y puntos de encuentro, y aunque no se ha comprobado que Blake tuviese un conocimiento profundo de la filosofía de Oriente sí existen peculiaridades en común que trataré de evidenciar. Ello no quiere decir que nuestro poeta no haya tenido conocimiento ninguno del universo religioso indio; de hecho, tuvo cierto acceso a través de las empresas mitográficas de su época y a través también del mismo Swedenborg.<sup>6</sup> De este modo, intentaré traer a colación pensamientos ajenos uno del otro y comprobar el valor filosófico-religioso de la poesía, aunque en absoluto pretendo afirmar que

Blake y el tantra o Nietzsche promulgan exactamente las mismas doctrinas; lo que hallo son similitudes ideológicas, no influencias propiamente dichas. La similitud, en todo caso, permite ensanchar nuestra comprensión de la conciencia humana y construir útiles diálogos interdisciplinarios.

Dadas las características de este tipo de estudios, resulta imposible abarcar todos los influjos y convergencias en su conjunto, así que las relaciones entre el pensamiento de William Blake y Boehme, Paracelso y Agrippa no serán examinadas aquí. En un sentido muy general, las líneas que conducen esta lectura de Blake dependen de la convergencia que Blake y Nietzsche tenían en torno de la figura de Jesús de Nazaret, de la apuesta por la Energía en la que coinciden Blake y la ideología tántrica, y la aparente filosofía no dual que Blake por momentos parece abanderar; en este vaivén entre dualismo y no-dualismo Blake llega a hacer ecos involuntarios de la filosofía Advaita, del Samkhya-yoga y aun del taoísmo. Además, este volumen se ha propuesto rastrear minuciosamente los referentes bíblicos con los cuales dialogan distintas secciones de *El matrimonio*.

## ROMANTICISMO Y FUROR RELIGIOSO

*Con la moral corregimos los errores de nuestros instintos,  
y con el amor los errores de nuestra moral.*

Ortega y Gasset

William Blake (1757-1827) tuvo la peculiar fortuna de vivir justo en el umbral de dos grandes corrientes estéticas. Hacia finales del siglo XVIII e inicios del XIX nació una corriente —como siempre sucede— que enfrentaría los preceptos estéticos establecidos y buscaría nuevos modos de creación. Los “Graveyard Poets”, o

Poetas del Cementerio, habían colaborado en la construcción de la nueva brecha que más tarde sería denominada Romanticismo y que tanto peso tendría sobre el arte en general.<sup>7</sup> Sin duda alguna, William Blake es una figura significativa de dicho periodo, aunque en realidad es un artista pre-romántico; es innegable la fuerza de su obra y, sin embargo, pasó mucho tiempo para que pudiera en verdad ser considerado dentro de la historia de la literatura. Con todo, vale la pena señalar que los últimos años del siglo XVIII, en particular la década de 1790 —cuando se compuso MHH—, implicaron una increíble efervescencia de radicalismo no sólo religioso, sino también político. Las dinámicas que rigieron este ambiente, y la influencia que éste tuvo sobre la obra de Blake, se han examinado con precisión por algunos estudiosos (notablemente, Makdisi 2003). Blake no se sustraer a este debate sociopolítico, sino que participa sostenidamente, como se puede constatar en la última sección de MHH y en sus profecías *America* y *Europe*, contemporáneas de MHH. Al combinar su inconformismo religioso y político con sus ideales estéticos, Blake solía apartarse incluso del inconformismo hegemónico (Makdisi 2003: 68-72, 258). Aun así, sensibilidades religiosas como la renovación evangélica, el milenarismo o aun el deísmo sin duda causaron una honda impresión en el poeta (cf. Ryan 2003: 151-54).

A menudo Blake ha sido atacado por el acentuado hermetismo de sus obras y también hay quienes podrían afirmar que la sucesión de corrientes artísticas, así como su confrontación, son resultado, más que de otra cosa, de la vanidad o del tedio que produce con el tiempo la corriente en boga; sin embargo, Octavio Paz afirmó muy acertadamente que “Cada vez que surge un gran poeta hermético o movimiento de poesía en rebelión contra los valores de una sociedad determinada, debe suponerse que esa sociedad, no la poesía, padece males incurables” (Paz 1999: 70). Puesto de otro modo: la época de Blake es una “que teme la energía como si lo energético y

lo demoníaco fueran lo mismo" (Bloom 1999: 142); de ahí las maniobras antinómicas que emplea Blake, recurso que por supuesto lo sitúa del lado infernal. A través del siglo XIX, Blake era conocido sólo por pocos artistas, ninguno de mucho peso, y casi nadie hablaba de él. Samuel Taylor Coleridge, no obstante, tuvo acercamientos a la poesía de Blake —aunque sólo a los *Cantos de inocencia y de experiencia*, nunca a los libros proféticos que tantos estudios han inspirado en la actualidad— y llegó a escribir críticas relativamente favorables.

Si bien en la corriente literaria precedente la razón se erigió como gobernante de una buena parte del quehacer humano, en el romanticismo la imaginación devino el eje primordial. Ésta era la facultad fundamental del hombre y en el poeta era una especie de visión. Los románticos miraron la naturaleza a través de ojos imaginativos y no racionalistas. Para ellos, lo divino, la libertad y lo sublime se manifestaban en la naturaleza misma; por eso para los románticos ésta era las más de las veces la fuente de la imaginación, el poder humano más sublime.<sup>8</sup> La raíz, la clave de la elevación espiritual se centró en la naturaleza, a la cual los poetas románticos concebían como una fuente del poder creativo, pues pensaban que "la imaginación guardaba una relación esencial con la verdad y la realidad y se esforzaban por lograr que su poesía expresara esa relación" (Bowra 1982: 17). Querían, además, superar el estado actual del ser humano; querían mejorar al hombre. La poesía era la clave para lograr dicho perfeccionamiento. Sin embargo, entre los románticos y Blake existen notables diferencias que conciernen a la naturaleza y la imaginación.

Por un lado, Blake no cobijaría el ideal de una poesía paisajista, al estilo de Wordsworth, porque a sus ojos ello no representaba más que una imitación poco creativa. Por otro lado, y también en oposición a Wordsworth, Blake apostaría en todo momento por el exceso.<sup>9</sup> El tipo de poesía abanderado por Wordsworth y ejecutado

por otros suponía, en efecto, la expresión de las emociones, pero también exigía que éstas se encontraran reguladas (mediante patrones estilísticos, por ejemplo). Por el contrario, Blake liberó por completo a la imaginación y a la emoción; éstas no eran parte del poema y herramientas del poeta, sino que constituían vehículos de aquéllas. Este exceso se enaltece repetidamente en MHH y encontrará una expresión mucho más obvia —y desbordada— en los libros posteriores.

Es importante advertir una oposición latente e implícita en MHH. Blake antepone el papel del profeta/poeta al del sacerdote y el racionalista. Desde su perspectiva:

The successor of the priest —although he may be the last to admit it—is the enlightened and liberal intellectual who, like Hume, Gibbon and Voltaire, has exchanged dogmatic superstition for a reasonable naturalism, and who treats the prophet as an eccentric of a mania instead of a heretic (Fisher 1971: 15).<sup>10</sup>

“Excéntrico” y “maniático” son adjetivos que a menudo utilizaron sus contemporáneos para describir la personalidad de William Blake. Desde luego, el “pobre Blake”—como le llamaban algunos de sus allegados— consideraba que la palabra del verdadero poeta (como él mismo se asumía) coincidía con las revelaciones del profeta. Ambos no pueden sino ser repudiados por las ortodoxias intelectuales y religiosas. Pero la ortodoxia, a ojos de Blake, está más alejada de la Verdad que la palabra profética. Para el poeta, la Imaginación es el vehículo de la vida y de la inspiración divina, como expone en *Milton* II 32: 32 (Blake 1988: 132): “The Imagination is not a State: it is the Human Existence itself” (La Imagenación no es un Estado: es la mismísima Existencia Humana).

La correlación entre la poesía y la “verdad” suele desembocar en el plano de la intuición religiosa, y esto es un asunto que ha

preocupado a los estudiosos de poética y teorías estéticas. El alemán Martin Heidegger escribió teorías sobre la obra poética que nos pueden auxiliar. Dice Heidegger que la relación entre poesía y verdad es indisputable; la primera devela la segunda mediante una lucha que se establece entre el *alumbramiento* y la *ocultación del ente*, y en esta lucha también se efectúa una interacción de adversarios o contrarios. Esta lucha no es negativa; antes bien, su resultado produce beneficios de primer orden. Escribe Heidegger: "En [esta] lucha se conquista la unidad del mundo y la tierra" (Heidegger 1988: 100). Antes de la obra de arte, existe una escisión de todos los objetos y todos los seres, pero después de la poesía puede vislumbrarse la unidad verdadera y primigenia. Son varias las razones por las cuales se produce dicha escisión, pero, por su carácter redentor y revelador, la poesía adquiere un estatus religioso. Es con esta lente que debemos leer *El matrimonio*.

El acto poético se vuelve tan poderoso como el discurso del profeta; los trabajos de Blake aparecen no sólo para quien quiera recibirlas, sino para quien tenga la mente lo suficientemente expandida como para entender su mensaje. La actitud de Blake es inequívoca: "Receiving a Prophet As a Prophet is a Duty [Es una obligación recibir a un profeta como a un profeta]"; Blake casi impone una responsabilidad en el espectador y una condena a quien no sólo no comprenda, sino se mofe de la Obra: "The Mocker of Art is the Mocker of Jesus [Quien se mofa del arte se mofa de Jesús]" (en Ackroyd 1999: 283). La poesía de Blake es un mensaje divino, una revelación hecha por mensajeros celestiales y que él —como todo profeta— debe a su vez comunicar a los hombres. En la misma línea de Heidegger, Octavio Paz ha señalado la estrecha relación entre poesía y vaticinio y en lo concerniente a nuestro autor menciona: "El reino que profetiza Blake es el de la poesía. El poeta vuelve a ser Vate y su vaticinio proclama la fundación de una ciudad cuya primera piedra es la palabra poética" (Paz 1999: 233). Es preciso recordar

que el vate es un vaticinador, un vidente, y es justo en este sentido que Blake aspiraba a la palabra profética, como un poeta inspirado por la divinidad que, más que adivinar el futuro, revela verdades (Singer 2000:116). De este modo, el destino de la humanidad y su perfeccionamiento encontrarán su piedra milenaria en el arte.

*El matrimonio del cielo y el infierno* es una obra que puede ser disfrutada enormemente, aun a expensas de que sea o no comprendida del todo. De hecho, entender esta composición no es tarea fácil. El tono “profético” de la obra le imprime un estilo que lo hace bastante disfrutable, pero la claridad del texto queda a veces comprometida por la amalgama de referencias simultáneas y los múltiples símbolos. Como escribe Agustí Bartra: “Todo el poema está cruzado de alegorías y metáforas: el molino de la discusión y de la lógica de los libros, los abismos de la duda y el error, los caballos de la sabiduría y de la obediencia pasiva” (en Blake 1990: 186). A medida que avanzamos en la lectura, nos topamos con nuevas imágenes y nuevos retos. *El matrimonio* es una sucesión de “visiones” que, si bien responden a un contenido uniforme, difieren considerablemente en cuanto a forma. Las “Memorable Fancy” (secciones E, H, J, L, N) distan mucho de la dialéctica de los “Proverbs of Hell” (sección F), y éstos del “Argument” (sección A) y la “A Song of Liberty” (sección O). No obstante, MHH se erige como una labor hermenéutica que Blake ensaya en torno de la Biblia y del cristianismo como religión organizada, pero se trata de una exégesis que recurre a herramientas disímiles y versátiles (Muñoz 2008; Ryan 2003: 165). Así, cada una de las secciones de MHH se propone presentar la propia concepción que William Blake tenía del cristianismo “puro”.

Pero ¿cuál es el cristianismo de Blake? Sin duda, uno más bien heterodoxo. Tanto su bautismo como su matrimonio fueron consagrados según los oficios de la Iglesia Anglicana, pero no existen registros de que alguna vez haya asistido a los servicios y, lo que es más, a su muerte fue enterrado en un cementerio para disidentes

religiosos (Mee 2003: 136). Su ideología religiosa está fuertemente marcada por el radicalismo y el inconformismo religioso de la Inglaterra de los siglos XVII-XVIII, a través de grupos como los *ranters*; significativamente, estos grupos recurrían a la retórica de las Sagradas Escrituras —en especial del Antiguo Testamento— al grado de llamar a sus propias enseñanzas *The Everlasting Gospel* (“El evangelio eterno”), apelativo que el mismo Blake empleó varios años después de MHH para titular otra obra poética (cf. Blake 2005: 26-27). En palabras de un crítico canadiense, Blake encarnó “the extreme limit of the Christian principle that neither doctrine nor ritual, nor even moral sanctity, constitutes any ultimate basis for individual justification” (Fisher 1971: 3).<sup>11</sup> Para nuestro poeta, pues, la realización de la fe cristiana representa un acto individual —y por tanto libre, desembarazada de la contención que la colectividad supone—; su culminación es la integración con el cuerpo celestial de Jesucristo, una vez que se ha seguido su ejemplo en la Tierra. Los dogmas y las liturgias no son sino formas externas que obnubilan la vista del creyente. Blake busca purgar los ojos imaginativos —o puertas de la percepción— con base en una dialéctica “infernal”. Dicha dialéctica lo llevará a oponerse a las lecciones bíblicas del tipo de “No hagas mal, y el mal no te dominará, sepárate del injusto, y él se alejará de ti. No siembres, hijo, en surcos de injusticia, no sea que coseches siete veces más. No pidas al Señor la preeminencia, ni al rey silla de gloria” (Siráclides 7: 1-4).<sup>12</sup>

Pero además de esto, para el visionario inglés Cristo representa también la Energía, el Espíritu Profético y el Genio Poético encarnados; Cristo es un hombre de acciones, no de preceptos. Tenemos por un lado que Albión es el hombre primordial, el cual, alguna vez en completa armonía, cae en una especie de sueño en el cual la tensión de los Contrarios y la tiranía de uno de ellos impiden que pueda contemplar la verdadera realidad de la naturaleza y del mundo. Por otro lado, Jesús es un ejemplo, un líder y es la meta que ha

de conseguirse una vez que ha “despertado” de ese sueño, es decir, un estado en que se logrará la plena identificación con la divinidad:

Therefore  
God becomes as we are  
that we may be as he  
is!<sup>13</sup>

Por lo demás, hay que aclarar que Albión figura sólo de manera parcial hacia el final de MHH (sección O); ni siquiera es posible allí aún determinar si el término designa genéricamente a Inglaterra o si se refiere al gigante que protagonizará los poemas posteriores. Lo mismo vale para el “Eterno Femem’no” y para Urthona en el mismo pasaje. Se trata de temas mitopoéticos que todavía no están plenamente desarrollados en esta fase de la producción del poeta-grabador londinense.

William Blake, como la mayoría de sus contemporáneos, recibió una formación religiosa cristiana, lo que sin duda alimentó su facultad creativa, pues varias de sus figuras o personajes literarios están estrechamente relacionados con figuras bíblicas. Pero además de este lado de su educación religiosa, el poeta inglés también siguió por algún tiempo las doctrinas de Emanuel Swedenborg, un teólogo sueco que afirmaba tener conversaciones con los ángeles. En tiempos del poeta inglés, había en Londres una gran proliferación de sectas religiosas, concentradas en su mayor parte en Bloomsbury. Swedenborg fue un personaje prominente en este contexto y propició la fundación de la Iglesia de la Nueva Jerusalén, con sede en Londres. Los primeros acercamientos de Blake a Swedenborg fueron por medio del padre del poeta, quien era seguidor del sueco, y Blake habría de seguirlo también por algunos años hasta que encontró importantes discrepancias. Siempre una personalidad con tendencias hacia las instancias de genialidad e imaginación ilimita-

das, el joven grabador y poeta sin duda se habría sentido estimulado por las palabras que Swedenborg escribía:

Como quiera que mediante la Gracia Divina del Señor, las interioridades de mi espíritu me han sido desveladas y en consecuencia me ha sido dado el hablar con espíritus y ángeles, no sólo con los que moran cerca de nuestra tierra, sino con muchos habitantes de otros planetas (...) he sido instruido por ellos acerca de los planetas de que proceden, de la vida, costumbres y forma de adoración divina de sus habitantes (...) [y] se me ha permitido hacer la descripción de las cosas que he visto y oído (Swedenborg 1988: 13).

El visionario sueco afirmaba haber presenciado directamente a los habitantes de las regiones celestiales, quienes le habían llevado por un recorrido a través de distintos cielos e infiernos. Desde luego, encontramos aquí rasgos que colocan en una tradición similar a Dante, Swedenborg y Blake como autores y al mismo tiempo protagonistas de un viaje místico. En un sentido, nos enfrentamos al mismo tipo de crónicas en *El matrimonio*. Swedenborg decía además que: "La relación entre el Cielo y el Infierno es semejante a la que existe entre dos opuestos que actúan uno contra otro y de la acción y reacción de ellos resulta un equilibrio en el que todas las cosas permanecen en orden" (Swedenborg 1988: 204).

Sin duda alguna, el inquieto Blake recogió de este teólogo elementos que complementarían su formación y su propia concepción teológica, pero la ruptura fue impetuosa y no dudó en asentar mordaces ataques contra las doctrinas de Swedenborg. *The Marriage of Heaven and Hell* es un ejemplo del tipo de influencia que el teólogo y ocultista sueco ejerció sobre el poeta y pintor inglés; el título hace clara referencia a las obras de Swedenborg y el texto mismo menciona su nombre. Emanuel Swedenborg puso por escrito sus visiones, las cuales giraban con frecuencia en torno de un equilibrio

entre el bien y el mal, así como también trataban de la naturaleza del reino de los cielos y de sus habitantes. Acerca de este equilibrio, el visionario sueco refería que “Las fuerzas que actúan manteniendo el equilibrio espiritual son el bien y el mal, pues toda la vida del hombre está en función del bien y el mal, *siendo la voluntad el receptáculo en el que actúan tales fuerzas*” (Swedenborg 1988: 214-15; mi énfasis). Swedenborg había atinado al advertir que estas fuerzas y factores intervienen en la voluntad humana, pero había errado al no cuestionar los valores de lo “bueno” y lo “malo”. En otra parte, escribe también que las cosas malignas y falsas se oponen rotundamente a las cosas buenas y verdaderas, porque las primeras son siempre demoniacas, mientras que las últimas son siempre divinas y celestiales (*Divine Love and Wisdom* §271; Swedenborg 2003: 160 ss.). Blake acepta al menos en parte la idea de un equilibrio entre el Cielo y el Infierno, pero al mismo tiempo hace una constante sátira de Swedenborg y de sus doctrinas en MHH.

Para intitular su poema, el poeta inglés se basa en la dialéctica que rige al cielo y el infierno según el teólogo sueco, una idea que figura, por ejemplo, en su *El cielo y el infierno* (1758). La incorporación de la palabra *marriage* (matrimonio) en el título de Blake pone en evidencia una de las diferencias entre él y Swedenborg, pues éste decía que “la bondad no puede sentir deseos de unión con la maldad” (Swedenborg 1988: 216). Encontramos aquí un elemento que contribuye a elaborar la ironía del poema profético; Blake “casa” los contrarios, al mismo tiempo que invierte los valores del bien y el mal. A juicio de Blake, para Swedenborg el bien y el mal son categorías que se anulan una a la otra y por eso no comulgó del todo con las ideas del sueco; Blake se inclinaba más a concebir al bien y el mal como identidades contrarias que debían ser acopladas, de ahí el título de su libro profético. Decir Bien y Mal, en este contexto, abarca mucho más que meras categorías éticas; en MHH Blake habla insistentemente de la manifestación y pugna entre con-

trarios, tipificados sobre todo por la Razón Represora y la Energía Creativa: "El matrimonio quiere decir, pues, colocar los contrarios Razón y Energía de forma que no puedan absorberse ni rechazarse recíprocamente" (Bloom 1999: 142). El matrimonio del bien y el mal apunta hacia una mediación necesaria.

La construcción del discurso satírico en *El matrimonio* es acucioso y preciso, pero al mismo tiempo sin escrúpulos en el momento de vapulear presupuestos culturales:

[MHH] attacks the very serious theme of a culture that makes itself dismally grotesque through its misuse of mental and bodily powers. The tone is urbane but in a happy revolutionary spirit. (...) Conventional reason, alias morality, the "angelic", is negatively grotesque because it smugly distorts the free energy of life. Energy, the "diabolic", is positively grotesque because it is dangerously creative and exuberant, arising from instinct... (Birenbaum 1992: 34).<sup>14</sup>

Los altos vuelos de este tono grotesco y casi carnavalesco se condensan en los "Proverbios del Infierno" (sección F), pero también en las *visiones memorables* donde el visionario/voz poética asiste a una cena en compañía de los profetas Isaías y Ezequiel (sección H) y donde encontramos las respectivas imposturas de visiones entre el narrador y el ángel ortodoxo (sección L). El espíritu subversivo que impera en varios proverbios diabólicos (ver en especial Proverbios §4, §5, §7, §18, §21, §37, §44, §46, §49, §55 y §67) deriva directamente de la tergiversación de valores instrumentada en las secciones A-D y epitomizada por la conversión del Ángel en Demonio en la sección N.

La argumentación binaria y contestataria sobre la que se apoya MHH dimana en parte de los innumerables tratados que se escribieron antes de Blake y de Swedenborg acerca del cielo y del infierno. Este tipo de literatura fue de suma importancia para forjar el imagina-

rio colectivo inglés al respecto. Principalmente las órdenes eclesiásticas se encargaron con exceso de hablar del infierno a fin de asegurar el “buen comportamiento” de los fieles y varios autores —muchos de ellos puritanos— escribieron obras que tocaban estos temas. Entre 1658 y 1797 se publicaron 35 ediciones solamente de *A Few Sighs from Hell* (*Algunos suspiros desde el infierno*), de John Bunyan, autor del célebre *The Pilgrim’s Progress* (*La procesión del peregrino*), que también manejaba el correcto obrar del creyente cristiano. Cabe resaltar que dentro del pensamiento cristiano protestante no hay cabida para la idea del purgatorio como una última oportunidad para expiar culpas y “ganarse” el cielo; para el protestante no existe un plano intermedio, así que sólo las obras realizadas en vida, aquí en la tierra, son lo que cuenta; no hay más méritos que seguir los preceptos de la iglesia y la profesión de fe. Y no hay que olvidar las corrientes de reforma en el seno del cristianismo, como la de Calvin, que propugnaba una predestinación divina para el cielo, es decir que Dios, desde el principio de los tiempos, habría elegido a un cierto grupo de personas para que compartiesen el cielo en la presencia de Cristo. Blake no llegó nunca a sentirse particularmente atraído por ninguna de estas creencias. Si bien no afirmó la existencia de un tercer reino o plano intermedio entre el cielo y el infierno, sí sostuvo que era posible alcanzar la gracia infinita o la espiritualidad mediante facultades humanas. Nada de predestinación, nada de favores divinos.

Para Swedenborg también era factible que el ser humano pudiera vencer la ignorancia terrenal y alcanzar el cielo vía el libre albedrío y la razón. Hay que aclarar que Blake no rechazaba de manera rotunda el papel de la razón, sino que la concebía como una verdad incompleta, una visión a medias del mundo. Se podría decir que nuestro poeta siempre mantuvo una especie de filosofía dualista para alcanzar la perfección; la mayor parte de su pensamiento está basado en la creencia de la interacción de los contrarios: naturaleza-razón, hombre-mujer, inocencia-experiencia. Y

es que para él la razón por sí sola no logra nada salvo la esclavitud de la naturaleza humana; en cambio, si razón e imaginación entran en un juego dinámico, pueden producir la capacidad de la visión imaginativa, la posibilidad de una aprehensión global del mundo y todos los fenómenos que existen dentro y fuera de él. A veces, sobre todo en la retórica empleada en los "Proverbios del Infierno", Blake parece coincidir con el Advaita en que la verdad absoluta no debe ser razonada, sino experimentada, casi podría decirse intuida: "El conocimiento que uno adquiere por medio de la intuición es inmediato e incuestionable" (Mahadevan 1998: 18). Tal es el espíritu que podemos encontrar en sentencias como: "Cualquier cosa posible de creerse, es una imagen de la verdad" (MHH sección F §38).

En su "Biblia de la Energía", como Harold Bloom denomina a MHH, la tensión de los contrarios deriva en una lucha espiritual. Dicha pugna es en parte fruto de la inversión de valores. Blake pensaba que el único medio para aprehender profunda y completamente la naturaleza del ser humano era a través de la interacción de estos contrarios y la libertad del Genio Poético. En el poema, los Contrarios están personificados por los ángeles y los demonios y su tensión se evidencia en el título. A lo largo del poema se desarrollarán reflexiones acerca del bien y el mal y la moral de ángeles y demonios. Durante este proceso, el bien sigue correspondiendo al cielo y el mal al infierno, pero cuando el autor vincula la pasividad y la razón con el bien comienza a efectuar la tergiversación. El poeta adopta entonces el lado de los demonios; con toda disposición escucha la *voz* del Diablo:

... the representation of hell as an inverted world that redresses imbalances which exist among the living receives its most sophisticated development in *The Marriage*, where hell is no longer represented as a specific geographic region; instead — as in *Paradise Lost* — it becomes a region of the mind (Tannenbaum 1976: 87).<sup>15</sup>

Nietzsche articula de un modo muy similar lo que él concibe como valores positivos para el espíritu libre del hombre en contraposición con los negativos. Los "valores" imperantes no son sino imposiciones ideológicas y, por tanto, productos de la mente —o de mentes perversas, como diría Nietzsche. Blake se une al bando de los demonios a la vez que Nietzsche se proclama como un anticristo hacia el final de *Ecce homo: "Dionisos versus el Crucificado"* (Nietzsche 1992: 791). Mas es importante hacer hincapié en una cosa: Nietzsche no atacaba realmente al nazareno sino a la religión que se fundó bajo su nombre. En este sentido, ser un *anticristo* significa desplegar un anticristianismo (como religión organizada e institucionalizada), no una actitud anti-Jesucristo. De forma paralela, aunque Blake otorga preeminencia a la voz del Diablo, refuerza su fidelidad a la figura de un Jesucristo amoroso, pero al mismo tiempo valeroso y contestatario.

Para entender cabalmente MHH es importante tener en mente que se trata de una obra sobre todo satírica, no una profesión de fe luciferina en un sentido literal. MHH satiriza no sólo la religión institucionalizada, sino también algunos postulados de Swedenborg, y para ello se apropia de los recursos de John Milton: "It is as if Blake took Milton's image of satiric inspiration as a prescriptive statement and deliberately sought the best possible satiric mode..." (Tannenbaum 1976: 94).<sup>16</sup> MHH es más que un mero panfleto malintencionado —y ciertamente no es tampoco un semillero de cultos satánicos—; es una sátira profética o visionaria que pretende reestablecer los valores que habiliten al hombre para forjar la senda de su plenitud y su libertad. "La voz del Diablo" debe entenderse justamente desde esta óptica.

Al mismo tiempo, para tiempos de William Blake la figura de Satán no necesariamente representaba una oscura fuerza del mal, sino que representaba un motivo simbólico que encamaba fuerzas seductoras. Aun más: la creencia como tal en un personaje llamado Satanás había declinado considerablemente hacia el siglo XVIII, por lo que no se puede catalogar a MHH como una obra satánica en estricto sentido:

By the end of the eighteenth century, among the literate classes of England, belief in the existence of the Devil had practically vanished. Yet English and Continental writers, painters, and popular artists exhibit a resurgent fascination with the myth of Satan (Schock 1993: 441).<sup>17</sup>

De esta manera, la figura del Diablo o Satán se convirtió en un “símbolo ideológico”. La importancia de la figura de Satanás radicaba sobre todo en el impulso que le daban numerosos artistas, quienes presentaban a Lucifer/Satanás como un símbolo de ímpetus revolucionarios y de aspiración a la libertad (Byron y Shelley, por mencionar sólo dos). Antes que la mayoría de románticos, Blake ya había reparado en la fascinante caracterización del Satán miltónico en *Paradise Lost* (*El paraíso perdido*). A lo largo de la obra de Blake (en particular la segunda fase de creación), Satán se convierte en un motivo recurrente.

Hay tres dimensiones que contribuyen a la configuración de la figura del Satán blakeano: la primera es religiosa, relacionada con la disminución de la creencia en el Diablo y el ascenso de la mitografía comparada; la segunda tiene que ver con una apropiación ideológica del mito de Satanás tanto por radicales como por conservadores, lo que eventualmente dotó a esta figura de un contenido político; la tercera se refiere a la interpretación del Satán miltónico, que presentaba a esta figura como un personaje más bien humano, sublime y heroico (Schock 1993: 442-43). Un pasaje como el siguiente, sería la causa de que el Satán de John Milton se convirtiera a través de sus sucesores en una figura de culto, casi mítica:

(...) Thus far these beyond  
 Compare of mortal prowess, yet observed  
 Their dread Commander; he, above the rest  
 In shape and gesture proudly eminent,  
 Stood like a tower: his form had yet not lost  
 All her original brightness, nor appeared

Less than Archangel ruined, and the excess  
Of glory obscured (...)<sup>18</sup>

Si bien este pasaje de *Paradise Lost* busca expresar la ruina de Satanás, la descripción lo coloca en una posición mayestática, sublime. Un poeta, particularmente de espíritu romántico, tendría que haberse sentido atraído por un personaje como éste, incluso haber simpatizado profundamente. Sin duda, tal fue el caso de Blake.

#### **EL MATRIMONIO DEL CIELO Y EL INFIERNO: EL TEXTO**

*The Marriage of Heaven and Hell* (MHH), como la mayoría de las composiciones de Blake, es un texto de doble naturaleza: es un texto verbal y visual; la imagen complementa a la palabra y viceversa. Para Kathleen Raine (1996: 54), MHH es probablemente el libro iluminado donde Blake consigue la mayor fuerza en términos verbales y de diseño, pero otros, como Anthony Blunt, opinan lo contrario (cf. Blake 1993a: 129). Éste será un estudio parcial pues privilegiará el verbo sobre la imagen; como he señalado, me interesa sobre todo desvelar las fuentes del contenido verbal de MHH y sugerir posibles analogías. La mayor parte de mis observaciones sobre el aspecto visual será más bien descriptiva; sin embargo, no dejaré de realizar algunas críticas acerca de los diseños cuando ello contribuya a profundizar el análisis de pasajes específicos. En todo caso, el lector interesado en la complementariedad de verbo e imagen en la obra de Blake encontrará de suma utilidad el siguiente artículo: Saree Makdisi, "The political aesthetic of Blake's images", en Eaves 2003: 110-32.

Esta composición es un poema en prosa que, al igual que el resto de las obras de Blake, fue publicado por el autor con un método de su invención en el que combinó texto y grabados.<sup>19</sup> La mayor parte del texto está conformado de pasajes en prosa; las únicas

excepciones son las secciones A y O, que están escritas en verso. MHH consta de veintisiete láminas de 15.1 x 10.2 cms. en las que se conjuntan texto e ilustración. Todas presentan una combinación de texto e imágenes, aunque ninguna lámina ofrece un diseño por sí mismo y sin texto, como sí sucede en otras obras de Blake. Gracias a su método, Blake podía imprimir cuantas veces quisiera sus obras e incluso realizar modificaciones menores o mayores, desde reorganizar el orden de las láminas hasta hacer cambios en las coloraciones y el texto mismo; esta técnica —no hay que perder de vista— también le permitía prescindir de la industria editorial, si bien al mismo tiempo ello lo alienaba.

Sólo se conocen nueve copias completas de MHH (designadas por los estudiosos como Copia A, Copia B, Copia C, etcétera), y unas dos o tres copias incompletas (véase <http://www.blakearchive.org>). La copia G ofrece un orden alterno de láminas y por ende de contenido verbal: 1-11, 15, 14, 12-13, 16-27 (cf. Blake 1993a: 115-16). Yo me he ceñido al orden conservado en la mayoría de copias y recurrido por la gran mayoría de estudiosos. No obstante, resulta pertinente considerar que el cambiante orden de láminas en distintas “ediciones” de MHH bien pudo haber sido un acto consciente. Si MHH, antes que nada, denuncia a la religión organizada y el pensamiento dogmático, entonces la decisión de ordenar de diferente modo su propio texto no es sino una encarnación del espíritu revolucionario de Blake (cf. Myrone 2007: 78). Algunos (por ejemplo, Mee 2003: 138) han sugerido que MHH pudo haber sido una reelaboración de un panfleto temprano de Blake en contra del swedenborgismo, en concreto las láminas 21 a 23 (secciones M y parte de N). El hecho de que la mayor parte de MHH esté redactada en prosa parece apoyar dicha tesis, pero no existen pruebas concluyentes.

La primera lámina, que ostenta el título, no indica ni el autor, ni la fecha, ni el lugar de publicación, algo inusual en las composiciones ilustradas de Blake. Esta lámina muestra a diversas parejas en-

tregadas a intensos abrazos y que ascienden a lo que parece ser una suerte de jardín. En la esquina inferior izquierda se observan unas vivas llamaradas, de donde surge un cuerpo femenino que estrecha y besa a una figura masculina que surge, a su vez, de una nube en la esquina contraria y de donde emanan nubes grisáceas. Las parejas, pues, ilustran el título del poema: *Las bodas, o el matrimonio, del cielo y el infierno*. Más arriba se observa lo que representaría la superficie de la tierra, donde dos parejas claramente distinguibles se pasean entre árboles secos cuyas ramas superiores se unen como formando un arco. Entre las ramas de estos árboles se leen las palabras THE MARRIAGE OF (El matrimonio de), mientras que debajo de la superficie aparecen las palabras HEAVEN AND HELL (el cielo y el infierno). De las raíces de los árboles, aparentes parejas se abandonan al abismo que culmina en la pareja principal. Visto de un modo, las parejas secundarias no ascienden ni descienden, sino que flotan enlazados en una especie de etérea dicha.

Varios estudiosos se han dado a la tarea de “describir” la estructura de MHH, pero todas las opciones no rebasan la categoría de suposiciones. En la segunda década del siglo XX, por ejemplo, Max Plowman (cf. Damon 1988: 263; Blake 1993a: 117-18) examinó supuestas indicaciones pictóricas en los diseños de las láminas y sugirió la posibilidad de que *El matrimonio* está conformado por un prólogo (“Argumento”) en prosa que consta de seis capítulos y un epílogo (“Canto de libertad”). A su vez, cada uno de los seis capítulos estaría compuesto de una especie de aseveración dogmática seguida de un “ditirambo extravagante” (“*fanciful dithyramb*”), lo que seguiría el modelo de los sermones de un párroco. En principio, esta hipótesis no contradice la agenda ideológica y satírica de *El matrimonio* y podría ser, en efecto, un recurso viable. Lo que para muchos ha parecido un confuso ordenamiento de pasajes, resulta a ojos de Plowman un programa discursivo bastante claro: el Capítulo 1 asienta los principios, el segundo los aplica a la Caída, el tercero

describe el origen de los dioses, el cuarto trata sobre la regeneración, el quinto se encarga de definir los dos tipos de hombres (el Prolífico y el Devorador) y el Capítulo 6 presenta al Cristo como una suerte de *"diabolist"*, o *"satánico"*.

Me parece que la aseveración sobre este aparente sexto capítulo está sujeta a discusión pues, como he mencionado ya, Blake no defiende ninguna adoración de Satanás. *"Infernal"*, desde la dialéctica de *El matrimonio*, no equivale necesariamente a *"satánico"*. Lo que el autor hace es otra cosa: una sátira que tergiversa la moral prevaliente para reivindicar valores menospreciados. Como mencioné ya en el prefacio, para efectos de análisis en este volumen he preferido dividir la obra en fragmentos discursivos o narrativos más o menos autónomos o coherentes por sí mismos (independientemente de los diseños visuales). Cada uno de estos fragmentos se encuentra identificado como *"sección"* y una letra en mayúscula. Numerosos filósofos han seguido un sistema similar. Para el caso de Blake, una fuente importante es Swedenborg, cuyas obras estaban divididas en párrafos o secciones, de ahí la no tan descabellada conveniencia de emplear el mismo método.

Con el afán de trazar una suerte de correspondencias entre la estructura sugerida por Plowman y el esquema utilizado en este libro, ofrezco la siguiente tabla:

PARTE (según Plowman)	SECCIÓN (en esta edición)
Prólogo	A
Capítulo 1	B C [D]
Capítulo 2	[D] E F
Capítulo 3	G H
Capítulo 4	I J
Capítulo 5	K L
Capítulo 6	M N
Epílogo	O

Como apunté líneas arriba, Plowman define cada capítulo de acuerdo con una unidad temática. Ello, sin embargo, presenta algunas dificultades. La sección D, por ejemplo, bien podría desarrollar el tema de los principios (el “ditirambo extravagante”), o bien podría ser una declaración dogmática de cómo los principios introducidos en el Capítulo 1 se aplican a la Caída. La sección F (los “Proverbios del infierno”) es aún más difícil de ubicar en el modelo de Plowman. Puesto que la sección F constituye una secuencia *ad libitum* de sentencias, y puesto que las sentencias por lo general tienen el propósito de enunciar observaciones sapienciales, ¿cómo definir —o descartar— la posibilidad de que estos proverbios también expresen los principios, al mismo tiempo que los aplican al estado ruinoso del hombre en la visión de Blake? Además, varios de los proverbios de esta sección también podrían ilustrar los temas que, de acuerdo con Plowman, definen los otros capítulos. La división que aquí propongo tiene la ventaja de que permite prestar suma atención a segmentos individuales, independientemente de su vinculación con los segmentos anteriores o posteriores.

A mediados del siglo XX, Martin Nurmi ofreció otro enfoque. Su interesante argumento sugiere que la estructura de *The Marriage* se asemeja más a un modelo musical —una especie de *rondo* filosófico— que a un tratado retórico o filosófico, a pesar del contenido del texto. Así, Nurmi (1979: 562-565) distingue tres partes principales: A-B-A'. La parte A lidiaría con la teoría de los contrarios, la parte B con la percepción espiritual y la A' de nuevo con la idea de los contrarios; cada parte, además, incorpora sus pequeñas “variaciones” que servirían de ilustración musical, por así decirlo. La parte A, de acuerdo con Nurmi, incluye dos secciones expositivas (secciones A y B, en mi esquema) y una variación (sección C). La parte B estaría conformada de las secciones D-I, mientras que la parte A' constaría de las secciones J-N. Por alguna razón, Nurmi no incluye la sección O, el “Canto de libertad”, en su esquema. Si bien su

esquema ofrece una ingeniosa lectura de MHH —una pieza musical programática, digamos—, la omisión del “Canto de libertad” nos deja con una melodía trunca.

De manera un tanto simplista, sugiero que entendamos la sección A como una profecía, sobre la cual las secciones B a N fungen como una larga y lúdica exégesis; la sección F (“Proverbios del Infierno”) destaca por constituir una suerte de oratorio infernal, cuyos temas expanden y a veces condensan las ideas desarrolladas en el resto de la obra. La sección O, por su parte, ofrece la aplicación o consecuencia de la profecía de Rintrah en la sección A. Incorporar el análisis de la sección O permite leer con mayor profundidad esta obra; nos permite gozar mejor de las variaciones y las cudas de este canto infernal.

Por lo demás, conviene resaltar un punto enigmático. A pesar de la fama que *The Marriage of Heaven and Hell* posee en la actualidad, ello no fue así en tiempos de Blake. De hecho, parece que ni él mismo le otorgó toda su atención, al menos no en la misma medida en que se la otorgó a otras obras tempranas y tardías. En 1793, fecha cercana a la publicación inicial de MHH, Blake sólo ofrece una vez la obra para la venta al público. En los años posteriores apenas si la menciona e incluso llegó a no considerarla en absoluto. Hasta donde se sabe, Blake realizó muy pocas impresiones de MHH —varias de ellas parciales— y, de hecho, no fue sino hasta 1818 y 1827 que decidió imprimir MHH de manera integral (cf. Blake 1993a: 113, 115, 116; Visconti 2003: 59). Obras más o menos coetáneas a MHH, como *Songs of Innocence and of Experience* (1789/94), *The Book of Thel* (1789) o *Visions of the Daughters of Albion* (1793) fueron impresas constantemente. La mayor parte del tiempo, el poema MHH quedó relegado: se conocen sólo nueve copias completas y dos incompletas.

¿Por qué esta actitud tan misteriosa con respecto a *The Marriage*? Resulta bastante desconcertante el hecho de que Blake mismo no pa-

rece haberse convencido del todo acerca de la importancia y calidad de esta obra. De lo contrario, ¿por qué esa desatención? Ésta es una incógnita hasta el momento mal explorada. Para Palomares, posiblemente Blake no produjo más ejemplares porque podría haber considerado el texto demasiado “paradójico y chocante” (Blake 2005: 269). ¿Pero acaso el resto de la producción de Blake no es igualmente *paradójico y chocante*, incluso mucho más en poemas como *The Four Zoas* o *Jerusalem*?

MHH es, de alguna manera, un profundo preludio a las obras posteriores y más complejas del canon blakeano; ejecuta un ataque frontal y satírico contra varias posturas teológicas, tanto convencionales (las iglesias romana y protestantes) como menos convencionales (Swedenborg), pero que en ojos de Blake representan en conjunto un espíritu ortodoxo recalcitrante. El sarcasmo imbuye la obra tanto en su aspecto textual como en su aspecto visual. Es sin duda una obra muy sardónica. ¿Es posible que Blake se hubiera auto-censurado? ¿Acaso terminó por desagradarle el modo tan directo como ataca a convencionalismos y formalismos religiosos, incluyendo a Swedenborg—al menos de un modo más directo que en los libros proféticos? Esto no parece probable, si uno toma en cuenta su temperamento a partir de sus biografías. ¿Tal vez hacia 1793 cambió de ideas religiosas? No, pues en realidad el mismo espíritu contestatario impera en el resto de sus creaciones, sobre todo en las que siguen a MHH: los presupuestos convencionales en materia de religión —en la opinión del artista inglés— están errados y es menester liberar al espíritu cautivo por dicha opresión. No debemos pasar por alto el hecho de que MHH, a diferencia de las obras posteriores, no ostenta en el título la palabra “*prophecy*”, si bien el tono de la obra participa de una retórica visionaria y profética.

En las obras posteriores, sin embargo, encontramos una diferencia importante con respecto a MHH: en libros como *America*, *Europe*, *Milton* o *Jerusalem*, los ataques contra las instituciones y las

convenciones religiosas y políticas están articuladas de otro modo. En dichas composiciones, el mundo narrativo-poético al que nos enfrentamos es un mundo mítico, en tanto está poblado de personajes surgidos del panteón blakeano. En MHH, por el contrario, sólo en los fragmentos que abren y cierran el poema encontramos tal cosa y ello de manera muy atenuada: en el "Argumento", Rintrah que ruge y parece presagiar cataclismos; en el "Canto de libertad"; Orc, la Eterna Femenina y Urizen aparecen mencionados incidentalmente. Ninguno de estos personajes figura en el cuerpo central de MHH ni sus características son especificadas. El grueso de la obra se desarrolla a partir de imágenes, símbolos y referentes del dominio público: motivos y personajes bíblicos, teólogos y poetas europeos, las figuras de ángeles y demonios.

A partir de los estudios biográficos y epistolares se sabe que Blake siempre tuvo actitudes más bien opositoras a distintos tipos de regímenes, en especial en tanto caracterizados como modelos patriarcales y autoritarios. Veía con buenos ojos los espíritus pro-revolucionarios franceses e incluso llegó a portar en público el *bonnet rouge*, distintivo típico de los partidarios de la Revolución (Ackroyd 1999: 159). Blake y otros simpatizantes de los vientos revolucionarios coincidían también en sus posturas anti-monárquicas. Ante estos brotes de descontento y oposición, el Estado emprendió una campaña de persecución, acusaciones y condenas; de hecho, su alguna vez amigo Joseph Johnson fue arrestado por vender un panfleto de ideología radical. Se trataba de un ambiente hostil que, al menos parcialmente, produjo en Blake un "temor nervioso" (*nervous fear*) (Ackroyd 1999: 167, 187, 225; Muñoz 2011: 235) que lo llevó a desprenderse de *America a Prophecy*, obra donde simpatiza abiertamente con los movimientos libertarios de las colonias (y por ende se opone al dominio de la Corona).

Quizá un temor similar lo hubiera llevado a hacer lo mismo con MHH, pero en realidad al poeta le hubiese bastado con extir-

par “A Song of Liberty”, la única sección que puede leerse en esos términos políticos. Y no lo hizo. De hecho, y como se verá más adelante, “A Song of Liberty” daría paso al poema *América: una profecía*, donde el poeta aboga por la independencia de las colonias británicas en el continente americano. Inicialmente, además, MHH contemplaba un diseño intitulado “Our End is Come” (“Nuestro fin ha llegado”) que Blake terminó por desechar (cf. Blake 1993a: 113). En 1803, el artista retomó el diseño, lo re-trabajó y lo rebautizó como “A Scene in the last Judgement. Satan’s Holy Trinity. The Accuser, the Judge, and the Executioner”. El temor a los reproches por sus concepciones religiosas tampoco puede ser un argumento válido, pues ya los círculos intelectuales nutridos por el pensamiento iluminista cuestionaban —y aun anulaban— la importancia, validez y eficacia de la vida y la fe religiosas.

Tal parece que poco a poco Blake comenzó a refinar sus visiones cosmológicas, las cuales estaban imbuidas de personajes y/o energías personificadas que eventualmente se convirtieron en los protagonistas de sus sagas poéticas. Tal vez esto sea parte de la respuesta. Acaso en un momento dado Blake se hubiese dejado de sentir satisfecho por la articulación de sus ataques en MHH y hubiese optado cada vez más por hacerlo a través de las gestas de sus figuras míticas. Blake no veía con buenos ojos los textos cuyo significado podía ser entendido por cualquier persona, y ciertamente sus libros proféticos son difíciles de comprender. Pero ello no quiere decir que MHH sea una obra fácil. No lo es. La confluencia de ironía, de referencias múltiples y de aparente desorden narrativo hacen de MHH una obra oscura, si bien sumamente atrayente.

Aun otra posibilidad tendría que ver con el aspecto pictórico. En comparación con sus trabajos posteriores, en MHH los grabados y diseños no poseen la misma prominencia. Salvo *The Four Zoas*, obra que nunca concretó, los otros libros tardíos son pródigos en diseños, al grado de que del total de láminas, varias ostentan ilus-

traciones de lámina completa, sin complementar texto alguno. A veces incluso las imágenes en estos trabajos parecen seguir un hilo narrativo simultáneo, mas no *verbatim* con el texto. Por otra parte, si hubiera sido el caso que Blake desestimó MHH debido a su bajo nivel pictórico, bien podría haber reelaborado las láminas y agregado imágenes. Ello no fue así, como sabemos. Al mismo tiempo, hay que advertir que MHH utiliza mucho más la prosa (aun si ésta es poética) que el verso, y sabemos que para Blake el verbo profético suele equivaler a la versificación visionaria.

No será fácil disipar la incógnita que supone la falta de atención de Blake hacia MHH. Habrá que buscar evidencias en archivos epistolares y hacer muchas conjeturas. Antes de terminar con esta cuestión, me gustaría sugerir otra posibilidad. Esta obra fue compuesta en gran medida como respuesta a la teología de Emmanuel Swedenborg, y si MHH se burla de la religión organizada, se mofa aun con mayor crudeza del teólogo sueco. Pero parece que más adelante en su vida, Blake volvió a "hacer las paces intelectuales" con Swedenborg. En *Milton* (1804-1811) la voz poética sugiere que los escritos de Swedenborg fueron mal comprendidos por sus contemporáneos y, por tanto, execrados: "O Swedenborg! strongest of men, the Samson shorn by the Churches!"<sup>20</sup> De esta manera, el Blake de *Milton* parece favorecer de nuevo al visionario sueco. ¿Es posible que esta actitud lo llevara a desestimar su MHH? Su actitud para con John Milton es igualmente ambigua. En MHH Blake lo critica severamente, pero ello no le impide componer un largo poema con su nombre. Y en *Milton a Poem*, Blake no despliega una embestida contra John Milton, sino que busca su reivindicación.

Cuando Blake volvió a imprimir completo MHH (1818/1827) ya había conformado su canon propio; todo lo que produjo en sus últimos años fueron ilustraciones y grabados de otras obras y algunos apuntes más bien dispersos. A su muerte, todavía dejó inconclusas las ilustraciones para la *Divina comedia*. Aunque muchas

de estas ilustraciones son magníficas, no volvió a "escribir" más visiones; sólo las reimprimió. Ello también quiere decir que salvo los reordenamientos de láminas, el texto se mantuvo igual. De hecho, parece que MHH es una de las composiciones en las que Blake realizó menos modificaciones textuales o visuales; la mayoría de alteraciones se limitaron a tonos, matices y pequeños trazos. Pese al descuido, la obra se mantuvo casi intacta. En la actualidad, junto con *Songs of Innocence and of Experience* (*Cantos de inocencia y experiencia*), MHH es una de las obras más famosas de Blake, lo que de algún modo ha solventado el descuido que padeció en vida del poeta.

### EL ESTILO DE MHH

En palabras de un entusiasta estudiioso, nuestro poeta inglés es el profeta y visionario más original que ha producido la cristiandad, y también el más atrevido y radical (Altizer 2000: xi, xii, xv). A Blake se le puede entender justamente como un bardo. Se trata, sí, de un poeta, pero de un poeta en un sentido mucho más amplio: compone versos, dibuja ilustraciones, recrea visiones, canta las voces que le susurran y vociferan a los oídos. Es, pues, un Bardo, un poeta heroico y lírico, inspirado por energías divinas e infernales. En ese sentido, verdaderamente pertenece al gremio de personajes inspirados como los profetas bíblicos, Mahoma y los videntes upanishádicos de la India védica. Ahora bien: ¿cómo compone una obra literaria un poeta con personalidad profética?

Como se ya ha expuesto arriba, MHH constituye una comunión de texto e imágenes. Blake, siempre fiel a su tendencia por la palabra profética, favoreció a lo largo de su vida la capacidad visionaria. Esta técnica verbo-visual no hace sino responder a esta motivación. En algunos sentidos, de hecho, se puede considerar a

Blake más un artista plástico que un poeta; su actividad pictórica comenzó antes que la literaria y concluyó mucho después, hasta su muerte. Es más: Blake se concibió siempre como artista visual en primera instancia y, de hecho, se ganó la vida en el arte del grabado, la ilustración y la impresión (cf. Bindman en Eaves 2003: 85-109). El texto de MHH está dividido en diversas secciones que narran visiones y diálogos de la voz lírica con personajes bíblicos, como son los profetas Isaías y Ezequiel, y con ángeles y demonios. La obra inicia con un "Argumento" —el único escrito en verso junto con el post-facio "Canto de libertad"— que opera como vaticinio o antecedente de todo lo que sucede a lo largo de MHH; después seguimos con una serie de secciones, algunas intituladas y otras no. La mayoría de los diálogos se presentan en las piezas denominadas "A Memorable Fancy" ("Una visión memorable"). Las láminas 7 a 10 (sección F en esta obra) contienen los célebres "Proverbios del infierno", colección de máximas y sentencias satíricas que cuestionan la moralidad convencional.

Es importante advertir que el estilo original de la obra puede llegar a resultar complejo y aun ambiguo por momentos. Tómese por ejemplo la sección D, donde a veces los conectores gramaticales no son tan claros ni evidentes. Blake en ocasiones parece forzar la lógica sintáctica, como si al mismo tiempo forzase la dialéctica intelectual del lector. Finalmente, el poeta no habla desde la perfección lingüística, sino desde estados de profunda visión estética y teológica. No busca, pues, la perfección del lenguaje humano, sino desvelar verdades ontológicas. Blake habla con voz de profeta y, como todo profeta, no puede ni debe dejar de hablar oscuramente. Y la voz del profeta está inspirada por el Genio Poético.

El Genio Poético, pues, constituye una manifestación del Espíritu Santo en la medida en que es una herramienta para aprehender la "divina forma humana" (Schorer 1959: 103). Según Blake, el Genio Poético —y que es denominado Espíritu de Profecía según él— es

también una forma de principio universal, del cual de uno u otro modo derivan todas las religiones del mundo. Por ello no es extraño, ni mucho menos contradictorio, que en sus textos se encuentre una gran mezcla de elementos disímiles —tanto occidentales como orientales— y los propios del autor, y es también por esto que el poeta inglés tenía en tan alta estima la figura del profeta. Aún más: el lenguaje que Blake utiliza en sus textos es semejante a otros textos religiosos, en especial de lo que (equivocadamente) llamamos “tradición judeocristiana”. No sólo la forma en que está redactado *The Marriage of Heaven and Hell* nos trae a la mente los versículos de la Biblia, sino que incluye sus propios proverbios muy al estilo del rey Salomón, los que, no obstante, a veces poseen un lenguaje mucho más críptico: “Drive your cart and your plow over the bones of the dead”, “A dead body revenges not injuries” o “Damn. braces: Bless relaxes” (MHH, sección F §2, §16 y §57). La peculiar puntuación en numerosos textos de Blake, como ya he dicho antes, imprime un ritmo especial, un ritmo solemne y ceremonioso como el mensaje de un verdadero profeta. Este estilo de escritura es conferido a Blake por el Genio Poético, pero también en gran medida está mediado por la obra de Swedenborg: “Blake’s chief strategy for imagining this double movement of condemnation and remedy is to create a three-way Alliance between the forms of satire, sacred discourse, and, as the connecting middle term, Swedenborg’s Works”<sup>21</sup> (Blake 1993a: 127). El producto final es una exquisita sátira religiosa.

Lo que en “A Song of Liberty” (sección O) logra Blake por medio de la numeración, en otros pasajes lo consigue mediante un uso muy particular de la puntuación y el reiterado empleo de conjunciones:

And the original Archangel or possessor of the command of the heavenly host, is calld the Devil or Satan and his children are call 'd Sin & Death.

But in the Book of Job Milton's Messiah is call 'd Satan.

For this history has been adopted by both parties.

It indeed appear'd to Reason as if Desire was cast out, but the Devils account is, that the Messiah fell. & formed a heaven of what he stole from the Abyss... (MHH, sección D)

The Prophets Isaiah and Ezekiel dined with me, and I asked them how they dared so roundly assert. that God spake to them... (sección H)

Con apego al programa satírico y transgresor que domina la obra, Blake recurre a un discurso bastante cercano al espíritu nietzscheano: frases volátiles, incendiarias, y un constante juego de sentidos y referentes. Los mensajes de ambos pensadores están desarrollados en un estilo que persigue la libertad de expresión y pensamiento, un estilo que da rienda suelta a la pasión y el furor. Ni los textos del filósofo están redactados en la línea tradicional de dissertaciones filosóficas, ni los trabajos de Blake se ciñen a las formas habituales de poesía y arte. Ambos, con sus semejanzas y diferencias, hablan con la voz de los profetas; se valen del mito y el símbolo y los adecuan a su ideología.<sup>22</sup> "Proverbs of Hell", la sección F de *The Marriage* —y también la más extensa—, constituye una serie de aforismos en los que se encuentra condensado el pensamiento de Blake sobre los puntos arriba citados:

Prisons are built with stones of Law, Brothels with bricks of Religion (MHH, F §21)

The roaring of lions, the howling of wolves, the raging of the stormy sea, and the destructive sword. are portions of eternity too great for the eye of man (MHH, F §27)

El modo en el que están redactados es de una enorme riqueza y son estos proverbios los que acaso más interés y fascinación han cau-

sado entre los lectores de William Blake. Por supuesto, se encuentran entre las palabras más citadas de Blake. Nietzsche, de igual manera, prefirió la escritura basada en aforismos, que varían en extensión. Aquí valdría la pena considerar brevemente que no sería extraño que la dedicación misma que Blake parece haber conferido a la sección de los Proverbios dimane de su sátira contra Swedenborg, toda vez que el teólogo no sólo no mostró nunca interés alguno por la poesía, sino que el libro bíblico de Proverbios no figuraba en su canon religioso según sus lineamientos (Blake 1993a: 125). De acuerdo con Swedenborg, Proverbios no pertenecía a los libros "inspirados" y, por tanto, no podía ser transmisor del Divino Logos. Blake, de una manera sumamente ingeniosa, combina sus discrepancias con Swedenborg y con la sapiencia convencional religiosa en los "Proverbios del Infierno", entablando una suerte de diálogo simultáneo con Swedenborg, la Biblia, otros pensadores y con autores inconformistas.

La dialéctica infernal de Blake se apoya en dos ejes claves: *a)* la negación pura, u opuesto directo de la metáfora (A no es B), y *b)* la "hipocresía", es decir, cuando algo está disfrazado de algo más, o utiliza el nombre de otra cosa, o se malinterpreta por algo más (X por Y) (cf. Eaves 2003: 11). Así, pues, en MHH la negación comienza con el título mismo: el Cielo *no es* el Infierno, pero adquiere mayores resonancias a medida que nos adentramos en la obra: el Cielo *no es* el Bien, el Cuerpo *no es* el Mal. Y aun más: el Cielo *pretende pasar* por el Bien. Por consiguiente, el fenómeno de hipocresía termina por identificar a la Razón con el Cielo, a la Energía con el Infierno. Desde esta óptica es que debemos entender las figuras de Satán y el Mesías en John Milton según Blake: el Mesías de *El paraíso perdido* no es tal, sino que tan sólo utiliza tal apelativo (cf. MHH, sección D). Del mismo modo, el control de la pasión (un tema recurrente en MHH) no representa una virtud, sino una debilidad que, engañosamente, se adjudica la etiqueta de moralidad, entereza o fortaleza.

Tal vez por la interacción de estos dos ejes, en más de una ocasión la retórica aforística de Blake se acerca al contrasentido: "Excess of sorrow laughs. Excess of joy weeps" (MHH, F §26). La argumentación blakeana en MHH, y que alcanza su máxima expresión en los Proverbios, es sumamente profunda, profunda por la dimensión que proyectan a expensas del maniqueísmo intelectual y moral. En este sentido: "la profundidad es la dimensión donde cesan las categorías y las oposiciones de la mente binaria, cediendo el paso a las correspondencias y la función totalizadora." El comentario anterior fue emitido por Roberto Juarroz a propósito de las fórmulas epigramáticas de Antonio Porchia (1999: 146). Fácilmente podemos aplicar el comentario al estilo de Blake. La oposición lógica de los proverbios infernales no hace sino poner de relieve el contrasentido que, en realidad, tienen las categorías de Bien y Mal como las entendemos habitualmente. Y, junto con Juarroz, podríamos también decir que "la máxima profundidad se opone al discurso" (*ibid.*: 147). Así, Blake optó por la retórica poética y no la prosa ensayística. Más adelante habremos de encontrarnos con los aforismos de Porchia (Voces), algunos de los cuales parecen haber sido inspirados por la voz diabólica que habla en MHH o aún de otros versos. Compárese: "Y sin ese repetirse eternamente de todo, de sí mismo a sí mismo, a cada instante, todo duraría un instante. Hasta la misma eternidad duraría un instante" (Voces §41), que guarda ciertos ecos de la "eternidad en un instante" que menciona Blake en los primeros versos de *Auguries of Innocence*. Los aforismos de Porchia, sin embargo, poseen una dimensión ausente en los de Blake: la vida del día a día, el amor y el desencanto, la melancolía y la euforia. Con Blake, al menos en esta obra, nos encontramos ante una expresión aforística decididamente infernal e incendiaria que no da tregua.

Los epigramas de Blake están perfectamente construidos tanto en lo alegórico como en lo retórico e indudablemente hacen

clara alusión a los Proverbios en el Antiguo Testamento/Tanakh, adjudicados a Salomón. No obstante, al igual que con las figuras mitológicas de su invención, resulta en extremo difícil desentrañar la significación de varios de ellos. Por lo general, Blake hace uso de elementos de la flora y la fauna para elaborar sus sentencias, las cuales suman en total unos setenta proverbios que no necesariamente siguen un orden temático; pueden estar ora agrupados por tópico, ora no, e incluso es común hallar aislados dos aforismos casi idénticos como “Excess of sorrow laughs. Excess of joy weeps” (Proverbio §26), tres líneas abajo: “Joys impregnate. Sorrows bring forth” (§29) y aun unos treinta proverbios más adelante: “Joys laugh not! Sorrows weep not!” (§60). Del mismo modo, Nietzsche se vale de la imagen del águila y el asno, de la aurora y de la noche, por ejemplo, para elaborar sus postulados. En ambos escritores, el aforismo es una forma hiperbólica mediante la cual revelan el significado como acción, no como objeto de contemplación, al mismo tiempo que constituye una relación microcósmica con la vida (Birenbaum 1992: 88). La vida queda representada en un condensado aforismo, con todas sus tensiones y como una unidad indisoluble:

There is a point in every philosophy when the philosopher's  
"conviction" appears on the stage—or to use the language  
of an ancient Mystery:

*Adventavit asinus,*

*Pulcher et fortissimus* (Nietzsche 1992: 205).<sup>23</sup>

One is best punished for one's virtues (Nietzsche 1992: 278).<sup>24</sup>

Por otra parte, también es importante reconocer el deseo consciente de jugar y tergiversar las categorías convencionales de moral y conducta. Cuando Blake recurre a imágenes de la fauna y flora bíblica, ello tiene el propósito de establecer un telón de fondo que permita la subversión. Y es que para poder construir un discurso

verdaderamente incendiario, es menester utilizar un conjunto pre establecido de motivos y respuestas culturales y estéticas (Nuttall 2007: 250-51). De este modo, Blake no sólo copia el estilo narrativo y discursivo de la Biblia (principal, mas no exclusivamente) para imprimirle un tono “profético” a MHH, sino que juega con símbolos comunes, con los cuales la mayoría de los receptores pueden relacionarse de forma natural. Emplea las figuras salomónicas del Sabio y el Necio, las caracterizaciones ortodoxas del Ángel y el Demonio, sentencias como “Open rebuke is better than secret love” (Prov 27: 5)<sup>25</sup> o “Counsel in the heart of man is like deep water; but a man of understanding will draw it out” (Prov 20: 5)<sup>26</sup> y las trastoca. Sin esta base no podría funcionar el mensaje evangélico de Blake.

#### *THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL Y LA TRADUCCIÓN*

Entre las numerosas traducciones de *El matrimonio* a lengua castellana, cabe destacar las siguientes: la de José Luis Palomares, publicada por editorial Hiperión (Blake 2005), la de Xavier Villaurrutia por Verdehalago (Blake 2002a [publicada también por Fontamara: México, 2008]), la de Agustí Bartra por la UNAM (Blake 1990), la de Enrique Caracciolo Trejo por Alianza (Blake 1998), la de Mirta Rosenberg por Need (Blake 1997) y la de Bel Atreides por DVD ediciones (Blake 2002b).

Vale la pena señalar que las versiones de Caracciolo Trejo y de Villaurrutia no incluyen el fragmento “A Song of Liberty” (“Canto de libertad”), lo que representa una omisión grave; de hecho, parece que en distintos pasajes Caracciolo sigue la versión de Villaurrutia. Sobre esta omisión vale la pena mencionar que un error común en el que han caído algunos lectores es el de considerar el pasaje “Canto de libertad” (sección O en este volumen) como una

suerte de apéndice del cual se puede prescindir, pues opinan que su estilo es completamente incompatible con el resto del libro y que, en realidad, no agrega nada sustancial al espíritu de *El matrimonio*. Se equivocan: algunos críticos bien han insistido en que es absolutamente necesario reconocer que el idealismo revolucionario de Blake y sus afinidades con el pensamiento místico son inseparables (cf. Thompson 1993, Weir 2003). La visión profética de nuestro poeta ataña a ambas esferas: el político y el espiritual; uno no se puede entender sin el otro. En este sentido, "Un canto de libertad" constituye una especie de coda irrevocable. Mi traducción, desde luego, incluye dicho pasaje.

La traducción de Rosenberg parece por momentos un tanto descuidada, tanto en su lectura del texto original como en la composición de la versión castellana.<sup>27</sup> Villaurrutia, como es de esperar, se permite mayores vuelos poéticos, lo que a veces le hace sacrificar el sentido original si bien a veces tiene felices aciertos. Por su parte, Palomares y —en menor grado— Caracciolo Trejo se muestran mucho más comprometidos con el sentido primigenio y menos interesados en lograr una versión más "poética". Las traducciones de Bartra y Atreides resultan satisfactorias en general y esta última cuenta con la ventaja de incluir notas explicativas al pie. Aunque he consultado todas estas versiones, he procurado producir una traducción propia, y si bien en algunos pasajes los varios traductores coincidimos, en otros divergimos considerablemente. En las notas he proporcionado discusiones sobre algunas traducciones problemáticas.

En virtud de que éste es un estudio más que sólo una presentación en español de *The Marriage*, he decidido realizar una traducción más filológica que poética, es decir que producir una versión con méritos estilísticos no ha sido mi propósito primordial. Es por esta razón que decidí traducir *marriage* por *matrimonio*. Si bien *bodas* produce mayor eufonía, *matrimonio* es un equivalente

mucho más exacto. Mientras que *boda* deriva del latín *vota* (votos), *matrimonio* sugiere en un sentido más directo la *unión* promulgada por el autor. La palabra *casamiento*, aunque con un significado muy cercano a *matrimonio*, no resulta demasiado agradable en términos fonéticos. Por otra parte, en la medida de lo posible he procurado también evocar una cadencia bíblica al texto, que desde mi percepción es lo que Blake se propuso.

Por razones filológicas, durante la exégesis he preferido citar directamente el texto en inglés de Blake y otros autores; en las notas he proporcionado traducciones al español. Cuando en el análisis me refiera al texto de Blake en el original, las citas respetarán la sintaxis, la ortografía y la puntuación empleadas originalmente por el autor según la edición de David Erdman. Las citas de la Biblia en inglés corresponden con la versión del Rey Jacobo (King James Version); las citas en español proceden sobre todo de la versión Reina-Valera, pero también he consultado la Biblia Latinoamericana y la Biblia de Jerusalén.



## EL MATRIMONIO DEL CIELO Y EL INFIERNO

### [A] ARGUMENTO

**Rintrah ruge y sus fuegos agita en el tupido aire  
Hambrrientas nubes penden airadas sobre el abismo.**

**Otrora manso y en sendero peligroso  
El hombre justo siguió su curso  
Por el Valle de la Muerte.  
Se plantan rosas donde las espinas crecen  
Y en el estéril páramo  
Cantan las abejas.<sup>28</sup>**

**Entonces el sendero peligroso fue plantado,<sup>29</sup>  
Y un río y un manantial  
En cada peñasco y cada tumba;  
Y sobre los huesos deslavados  
Brotó el rojo barro;**

**Hasta que el hombre vil dejó las sendas de calma  
Para andar en senderos peligrosos, y conducir  
Al hombre justo hacia climas estériles.**

**Ahora la reptante sierpe anda  
Con mansa humildad,  
Y el hombre justo vocifera en la intemperie  
Donde los leones vagan.**

**Rintrah ruge y sus fuegos agita en el tupido aire  
Hambrientas nubes penden airadas sobre el abismo.<sup>30</sup>**

La obra inicia con un oscuro pasaje en verso. Al contrario que los “argumentos” que anteceden cada uno de los libros del *Paradise Lost* de Milton, éste no esclarece ni resume nada. Aquí debemos tener en cuenta que a Blake, ante todo, le interesaba especular sobre los orígenes históricos y psíquicos de la fe religiosa y cuestionar los mecanismos de la influencia que éstos ejercen en la conducta humana (Ryan 2003: 150). En gran medida, ése será el hilo conductor a través de MHH.

Puesto que Blake era un lector asiduo de la Biblia, no es extraño que más de una alusión aparezca a lo largo de su obra, en particular en MHH. Con toda seguridad este fragmento es una interpretación “diabólica” de las escrituras bíblicas. En un sentido primario, la “profecía” de Rintrah (personaje blakeano) en la sección A subvierte el siguiente pasaje: “¡Bienaventurado el varón que no anduvo en consejo de malos, ni estuvo en camino de pecadores, ni en silla de escarnecedores se ha sentado. Antes en la ley de Jehová está su delicia, y en su ley medita de día y de noche!” (Salmos 1: 1-2). La sabiduría veterotestamentaria sirve de fundamento para articular la retórica de MHH desde el inicio; en Proverbios 2: 11-15, además, leemos:

La prudencia velará por ti, la reflexión será tu salvaguarda; te mantendrán aparte de los caminos del mal y de los hombres de palabras engañosas, que abandonan los rectos senderos y se van por caminos

oscuros; que ponen su alegría en hacer el mal y se complacen en sus abominaciones, que van por caminos chuecos, por senderos que se pierden.

A lo largo del texto salomónico, la disyuntiva entre el camino de bien y el camino de mal constituye una constante esencial. Volvemos a encontrar admoniciones al respecto una y otra vez (Prov. 4: 14-15, 18-19; 28: 10), es decir que existe una ansiedad imperante frente al hecho de que los individuos justos no se dejen extraviar a causa de la perniciosa influencia de los hombres viciosos. En las Escrituras el conocimiento religioso y social, pues, previene contra el extravío. Sin embargo, Blake da una versión propia a esta visión: el verdadero conocimiento no emana del temor a Dios, sino de la manumisión. Transitar por los caminos que estipula la ortodoxia es errar el camino de la libertad: "Quise alcanzar lo derecho por sendas derechas. Y así comencé a estar equivocado", dice Antonio Porchia (Voces §248), una sentencia que emula muy bien el espíritu de MHH.

*The Marriage of Heaven and Hell* es más que una pieza poética pues su autor le confiere todas las características de un prenuncio. El autor, a modo de profeta, habla a través del poema que, a su vez, es producto de las visiones del autor. No obstante, la profecía nunca es completa en sí misma; representa una carga y un grito de guerra. Como lo expone el crítico Abraham Heschel, es un llamado; nunca constituye una consumación o una victoria (en Freeman 1992: 10). No basta con la mera profecía; se debe librar una batalla. Por eso en el inicio de MHH Rintrah presagia lo que debe suceder. Más adelante en el poema, aparecerán Isaías, Ezequiel, el Diablo y Blake para legar sus visiones con la esperanza de que alguien las sepa percibir a través de ojos imaginativos, purgados de sus velos. Llama la atención que, en tanto "profecía", la mayor parte de MHH esté redactada en prosa. Esta sección, sin embargo, está escrita en verso, pero además se trata

quizá de una de las primeras apariciones del verso libre en lengua inglesa, un hecho significativo en sí mismo. Blake parece haber elegido una forma poética completamente desembarazada de los cánones para articular su mordaz mensaje en esta obra luciferina.

Rintrah es una figura complicada, y ésta es la única sección en la que aparece en todo MHH. Volverá a aparecer de nuevo en *Europe a Prophecy* (*Europa: una profecía*). De manera equivocada, Agustí Bartra sugiere que Rintrah representa “la personificación del espíritu de tiranía de las iglesias y de las leyes, el espíritu precursor de las revoluciones” (Blake 1990: 186). Esta interpretación deriva de una mala lectura de la obra blakeana. Cristobal Serra, por su parte, señala que este personaje representa la pasión y el furor y que o bien puede constituir un intento de derrocar a Urizen —símbolo blakeano de la represión— o bien engendrar la perversión moral del ángel. Más acertado sería expresar que Rintrah representa la Energía que conducirá a la batalla entre el bien y el mal, pero a la vez también simboliza la ira de la energía (las llamas que Rintrah agita) hasta ese momento reprimida:

Rintrah roars & shakes his fires in the burden 'd air  
Hungry clouds swag on the deep

En estos versos es como si Rintrah se desencadenara, explotando en llamaradas de cólera y de furor. En muchos sentidos, Rintrah es como un Juan Bautista, profeta colérico en el desierto, quien a su vez se relaciona con Elías, profeta cuya simbología lo asocia con el fuego. Esta asociación estará presente, al menos de manera implícita, en las obras posteriores de William Blake. Puesto que la revolución política es correlativa con la revolución religiosa a ojos de Blake, Rintrah puede al mismo tiempo representar tanto la ira profética como el “ambiente crispado por la guerra inminente, en 1792” (Blake 2005: 274), es decir, la Revolución Francesa.

El “Argumento” presenta a Rintrah rugiendo bajo ominosas nubes y narra el transcurso que el hombre “justo” recorre y cómo el *“villain”* lo conduce por otras sendas, aludiendo sin duda a la advertencia salomónica: “El justo sirve de guía a su prójimo, pero la conducta de los impíos los hace errar” (Prov 12: 26). Por supuesto, aquí no resulta del todo claro quién exactamente es un hombre justo y quién un vil; acaso el “hombre justo” que grita en la intemperie represente “al Hombre verdadero” o al “Genio Poético” (Hilton 2003: 202). Ya se ha dicho que las figuras de Blake son complejas y que su simbología opera en varios niveles. Así, paralelamente a la energía y la ira, Rintrah también incorpora un espíritu profético —Eliás o Juan el Bautista— que prepara el camino a un redentor, cuyo vocero parece ser nuestro poeta visionario. Coincido con Harold Bloom en que también queda implícito que de este modo Blake tipifica al artista rechazado por la sociedad, puesto que la verdad que manifiesta resulta incómoda para muchos (Blake 1988: 896). De hecho, la mayoría de personas que lo conocían lo consideraban loco —debido a su excentricidad— o un mero tonto. Las explicaciones en torno de este fragmento son variadas y en ocasiones apuntan en distintas direcciones. Para Palomares (Blake 2005: 274-75), por ejemplo, la secuencia adverbial de esta sección representa una transposición temporal de las denuncias a las hipocresías hegemónicas y los errores establecidos, de manera que traslada las denuncias hechas por los profetas bíblicos a la Inglaterra de fines del siglo XVIII.

A excepción de los primeros y últimos versos del “Argumento” (que son los mismos), todas las estrofas inician con un indicador temporal: *once, then, till, now*. Puede observarse, además, que estas palabras conservan un orden cronológico; no están colocadas de manera arbitraria o caótica: *otrora..., entonces..., hasta que..., ahora...* Esto sugiere cierta progresión de sucesos. El hombre justo, alguna vez en sendero peligroso, dejó su camino. Después se sucedieron

una serie de acontecimientos que conforman la condición actual y lamentable del ser humano. Me parece que el hecho de que para abrir y cerrar el "Argumento" se empleen los mismos versos, y que éste se halle escrito en presente de indicativo, propone no un término de sucesos presentados o relatados, sino un ciclo. Existe un transcurso cronológico que se repite, como lo indican los versos iterados en la entrada y el cierre del fragmento. Lo que logra este círculo es una transposición de valores de los elementos dentro del pasaje: el hombre justo se convierte en vil, el sendero peligroso deja de serlo, el hombre vil se vuelve justo y la serpiente pierde su naturaleza ominosa y maligna. De este modo, William Blake asienta las bases que habrán de regir el poema; inserta la tergiversación de la moral. Esta tergiversación introduce, de forma un tanto oblicua, a los contrarios tipificados por el Ángel y el Diablo involucrados en un incesante ciclo que por momentos parece no tener resolución posible, un ciclo que gira en torno del tópico del hombre justo que ha sido desterrado y del hombre vil que, en sustitución de aquél, ha sido aceptado por la sociedad.<sup>31</sup> La misma idea, aunque con imaginario y vocabulario distintos, figura en la novena plancha de *Europe*:

Thought chang'd the infinite to a serpent; that which pitieth:  
 To a devouring flame; and man fled from its face and hid  
 In forests of night...  
 Then was the serpent temple form'd, image of infinite  
 Shut up in finite revolutions, and man became an Angel;  
 Heaven a mighty circle turning; God a tyrant crown'd<sup>32</sup>

En este extracto, la tergiversación se sitúa en un contexto político, particularmente en los albores de una revolución; en específico narra "proféticamente" las incursiones de Napoleón en el resto de Europa. Tanto la revolución mental, o espiritual, como la social van de la mano en el pensamiento de Blake. En las obras tardías, Blake

hará menos énfasis en las revueltas sociales, pero resulta significativo considerar que tanto MHH como *America* y *Europe* —las “profecías revolucionarias” — fueron compuestas en el mismo periodo: 1790-93, 1793 y 1794, respectivamente. Se trata de un lapso de unos cuatro años apenas. Sería, pues, natural que la misma idea rondara la mente de Blake como una obsesión que sólo pudo agotar en más de una obra. En el “Argumento” de MHH lo que encontramos no es todavía una revolución *física* (como sí lo es en la última sección), sino una revolución *ética*.

El verdadero hombre justo —en sentido blakeano— es despojado por el hombre vil del sitio que le corresponde y, de este modo, suplanta también su nombre. El perpetuo ciclo invierte una y otra vez los valores representados: el vil deja de serlo para después ser otra vez vil, aunque el concepto de vileza esté ya tergiversado. El “Argumento” es ambivalente y Rintrah podría fungir como anunciamiento de lo venidero y delator de las formas opresoras y la furia que vendrá a desafiarlas en nombre del hombre. Anne Kostelanetz compara a Rintrah con Cristo, o el nuevo Adán, quien llega para combatir a la serpiente o razón (Kostelanetz 1974: 41). Esto me parece muy aventurado, sobre todo porque los elementos atrás señalados indican un ciclo y no necesariamente una batalla. Es tan sólo el anunciamiento de la batalla por venir, el grito de guerra y el establecimiento del contexto en que habrá de realizarse, y al respecto, en su imprescindible *A Blake Dictionary*, Foster Damon menciona que Rintrah representa la justa ira del profeta, que en *The Marriage* presagia la Revolución.

Para continuar con la objeción de Rintrah como Cristo, debemos tomar en cuenta que este pasaje hace referencia al surgimiento de “rojo barro” (“*And on the bleached bones / Red clay brought forth*”), una alusión al significado del nombre de Adán. Así que, en efecto, se anuncia la venida de un nuevo hombre, pero no de Rintrah. Quien más adelante desafiará a la razón es el hombre, no el pro-

fético Rintrah. Y puesto que Cristo es ante todo hombre, el Hijo del Hombre, la batalla ha de ser librada por un hombre de la talla de Cristo; Rintrah es sólo el anunciador. ¿Quién, en la mente de William Blake, podía compararse con Jesús como para llevar a cabo semejante hazaña? Blake mismo, por supuesto.

Los ecos bíblicos aquí son interesantes. Los versos citados en el párrafo anterior parecen ser una reminiscencia de Ezequiel 37, donde Yahvé le pide al profeta vaticinar a los huesos de los muertos; luego, Yahvé hace que los huesos recobren vida. Del mismo modo, cuando al inicio de esa estrofa se dice que el sendero peligroso fue plantado y que brotaron un río y un manantial, el referente directo parece ser Éxodo 17: 1-7. Se trata del episodio en que, tras el exilio de Egipto, los hebreos se quejan ante Moisés por la falta de agua y comida en la peña de Horeb. Entonces, Moisés utiliza su vara y hace manar agua.

Otra dimensión, aunque más aventurada, me parece posible: Rintrah guarda una semejanza muy estrecha con Rudra, dios védico. La similitud va más allá de lo fonético; Rudra es un dios que en los Vedas —las escrituras hindúes más antiguas y sagradas— se solía asociar con las tormentas y el fuego. Esto hace que posteriormente se le identifique con Shiva como dios destructor, y cabe aclarar que dicha destrucción no posee un carácter apocalíptico, sino renovador. Para crear hay que destruir primero. Significativamente, Butter (Blake 1993a: 200) caracteriza a Rintrah como un iracundo dios del trueno. En la cosmología hindú, la creación, la preservación y la disolución universales son fases cíclicas que se suceden incesantemente, de modo que el tiempo no es lineal sino circular. La figura profética del “Argumento” aparece entre llamaradas de fuego que se antojan destructoras y prometedoras, augurando una especie de disolución que antecedería una regeneración del mundo social y del hombre. Más arriba he llamado la atención sobre la secuencia cronológica y cíclica que sugiere la estructuración de este poema.

Además de su caracterización como dios climático, Shiva-Rudra suele ser un dios bastante popular en los círculos tántricos. Significativamente, Shiva es famoso por ser un dios particularmente hábil para controlar sus deseos: tanto en el sentido de *restringir* como de *manipular*. Shiva, además, es el consorte por excelencia de Shakti, la Energía Divina. A nivel arquetípico podríamos decir que Rintrah manifiesta la invocación del despertar del deseo, una invocación que propiciará la experimentación del libre manar de la energía y el deseo. Pero para que el furor de Rintrah no derive en un fuego consumidor, es necesario que se “case” con una razón benéfica que lo encamine, no que intente reprimirlo. Todo MHH gira en torno de esta premisa.

Peter Butter propone otra interpretación: lo que refiere este pasaje es que en un inicio el verdadero cristiano andaba libre por un sendero peligroso, el cual más tarde fue “plantado” y perdió todos sus riesgos (en Blake 1993b: 200). Después, el lugar del hombre justo fue reemplazado por el hombre hipócritamente humilde, es decir, quien se adhiere a los dogmas convencionales de la iglesia. Es éste quien después será representado por el Ángel a lo largo de *The Marriage*. El referente más claro parece ser Isaías 34 y 35, pasajes en los cuales se narra la ira de Dios, el páramo, los desiertos que florecen, el sendero y los hombres justos y perversos ante dicho camino: “Y un gran camino atravesará lo que fue desierto; se llamará ‘Camino Santo.’ Ningún hombre de corazón perverso podrá andar por él” (Isaías 35: 8). En el siguiente fragmento (sección B), Blake aludirá explícitamente a este pasaje bíblico.

La proposición de Butter permite también entender el “Argumento” como una especie de inversión satírica del relato bíblico de la creación del hombre y su instalación en el Jardín del Edén. Antes de que apareciese la serpiente, hombre y mujer estaban inmersos en un estado de plena inocencia, sin conciencia de lo que es “bueno” y “malo”. Es incluso lícito suponer que participaran de la entrega

sexual libres de una culpa llamada “lascivia”. Tras comer del fruto prohibido, tanto la serpiente como Yahvé los condenan a la experiencia propiamente ética, es decir, la visión discriminadora entre *lo bueno* y *lo malo*. Los motivos de esta lámina, de hecho, parecen reforzar dicha hipótesis.

La sección A corresponde con la segunda lámina en todas las copias de MHH. En la parte inferior se observan dos figuras aparentemente desnudas, recostadas sobre un césped, enfrente una de la otra. En el margen derecho se levanta un árbol con poco follaje, en dos de cuyas ramas se sostiene una figura de sexo indefinido. Esta figura mira hacia abajo y parece ofrecer un fruto a otra figura, claramente femenina, al pie del árbol. Para algunos (ver por ejemplo Blake 2005: 273), este motivo sugiere el tránsito del estado de inocencia hacia el de experiencia, un tema antes trabajado por Blake. Al mismo tiempo, también parece emular la escena de la tentación de Eva en Génesis, en cuyo caso aquí adquiriría matices más ambiguos. La primera impresión es que las ilustraciones no están relacionadas con el texto de el “Argumento”; las figuras plácidas y el entorno pastoral no están directamente relacionadas con el contenido verbal más bien flamígero del “Argumento”. Como sea, posiblemente se refieran al sendero peligroso ahora plantado y floreciente; quizás la figura en el árbol sea el “villano” que tienta al “justo” a abandonar su propio sendero. Las posibilidades son varias, al igual que son cambiantes los significados que adquirirán las categorías de Bueno y Malo a lo largo de la obra. ¿Se trata del hombre “justo” (=escrupuloso/convencional) que tienta al hombre “vil” (=espíritu libre) a despreciar sus impulsos? ¿Se trata del hombre “vil” que invita al restringido “justo” a liberarse de las ataduras de las ideologías convencionales?

\* \* \*

[B]

A medida que surge un nuevo cielo —y son ya treinta y tres años desde su advenimiento—, renace el Infierno Eterno. ¡Y mirad!: Swedenborg es el ángel sentado en la tumba; sus escritos son las prendas de lino dobladas. Ahora es el dominio de Edom y el regreso de Adán al paraíso; ved Isaías 34 y 35.

**Sin Contrarios no hay progreso. Atracción y Rechazo, Amor y Odio, Razón y Energía, son necesarios para la existencia humana.**

**De estos contrarios surge lo que los religiosos denominan Bien y Mal. El Bien es lo pasivo que obedece a la Razón. El Mal es lo activo que emana de la Energía.**

**El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno.**

Haciendo eco de Juan de Patmos, la voz poética vislumbra la emergencia de un nuevo cielo (Apocalipsis 21:1), lo que supone que la instauración de una Nueva Jerusalén implica, en MHH, la ascendencia del "Infierno Eterno". En otras palabras: por un lado, el texto valora las llamas caóticas que oscilan libremente y, por el otro, censura la inactividad representada por la escena mortuoria y las vestimentas vacías asociadas aquí con Swedenborg.

En esta sección se encuentra una frase ampliamente citada y se establecen las condiciones de lo bueno y lo malo según la religión:

Good is the passive that obeys Reason [...] Evil is the active springing from Energy.

Good is Heaven. Evil is Hell.

Casi podríamos considerar a la sección B, y aun la sección C, de MHH como un antecedente directo del Friedrich Nietzsche de

*El anticristo*, de *Más allá del bien y el mal* y del primer ensayo que conforma *La genealogía de la moral*. En ambos casos, si bien mediante una técnica distinta, encontramos un complejo cuestionamiento de las categorías de lo “bueno” y lo “malo”. El filósofo escribe, por ejemplo:

Mas no se trata del mismo concepto “bueno”: pregúntese, antes bien, *quién* es propiamente “malvado” en el sentido de la moral del resentimiento. Contestado con todo rigor: *precisamente* el “bueno” de la otra moral, precisamente el noble, el poderoso, el dominador, sólo que cambiado de color, interpretado y visto del revés por el ojo venenoso del resentimiento (*La genealogía de la moral* I §11, Nietzsche 198: 54).

En espíritu, se trata de la misma acusación que Blake articula en *El matrimonio*, incluso desde la primera sección, donde los referentes de “justo” y “villano” no resultan tan obvios como parece. Nietzsche prosigue: “a aquellos ‘buenos’ los ha conocido tan sólo como *enemigos malvados*” (*loc. cit.*), es decir, que a ojos de los sepultadores de los instintos, los espíritus libres son malignos contrincantes, pecadores. Blake parte del mismo punto de vista ético, aunque para él los sacerdotes, los aristócratas y los “nobles” jamás participan del lado “demoniaco” que defiende MHH.

Treinta años tenían Jesús y el Bautista cuando empezaron a predicar; treinta años tenía Ezequiel cuando comenzó a tener visiones; a los treinta y dos años murió Shankara, encargado de difundir en la India el evangelio del Absoluto no dual; y Cristo murió a los treinta y tres, misma edad de Blake cuando compuso *El matrimonio*. Emanuel Swedenborg había considerado el año 1757 como el nacimiento de una Nueva Era: en concreto, Swedenborg refería que en una de sus visiones había atestiguado la consumación del Juicio Final en el mundo espiritual en 1757, momento en que todo habría de renovarse (Ackroyd 1999: 4). Para ese momento, Swedenborg, quizás aludiendo al pasaje de Apocalipsis 3: 12, visualizaba la instau-

ración de la Nueva Jerusalén. Éste fue el año en que William Blake vino al mundo. No es por capricho que el inglés se sintiera elegido. El artificio retórico recuerda a las palabras iniciales de *Altazor*, donde el poeta chileno Vicente Huidobro recurre al mismo motivo: "Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo". En Blake, sin embargo, el poema apunta hacia el advenimiento de Cristo y no a su deceso, pero más que visualizarse como un Nuevo Cristo, Blake se presenta a sí mismo como un violento profeta (prefigurado por Rintrah en la sección A) que prenuncia los nuevos tiempos y la llegada de un Mesías. La idea que desarrolla Blake en la segunda mitad de esta sección bien puede derivar de la postura según la cual:

Para que cualquier cosa pueda existir plenamente ha de haber un equilibrio entre todos sus componentes. Sin equilibrio no puede haber acción ni reacción (...) Es así que el equilibrio espiritual o libertad llega a existir como consecuencia de las acciones enfrentadas del bien y del mal. Sucede que a veces el equilibrio resulta del bien que actúa y del mal que reacciona contra él; en otras es el mal el que actúa y el bien el que reacciona (Swedenborg 1988: 214).

Esta sección —y a decir verdad, toda la obra de MHH— gira en torno de la acción y la reacción que alternadamente ejecutan el Bien y el Mal.

Desde luego, Blake construye su sátira apocalíptica a partir de la ideología y los escritos de Swedenborg. Pero Swedenborg es aquí presentado como el ángel sentado en el sepulcro de Jesucristo (Mateo 28: 2; Marcos 16: 5), al tiempo que su obra no es más que las prendas dobladas y vacías que dejó atrás el Resucitado (Juan 20: 3:-12). Es decir que no poseen contenido verdadero; carecen de sustento. Al parecer, nuestro poeta se distancia del teólogo sueco porque éste leyó la Biblia buscando correspondencias teológicas

que sirvieran a sus visiones, mientras que Blake optó por buscar en la fuente bíblica correspondencias psicológicas (Schorer 1959: 92). La lógica de MHH indica que el verdadero contenido es el que Blake-Demonio habrá de desarrollar a lo largo de esta biblia tergiversada. Los vaticinios insinuados en la sección A irán cobrando forma en secciones subsiguientes hasta alcanzar un clímax en la última sección, donde el tono apocalíptico es ya inequívoco.

Los versículos de Isaías a los que alude Blake son de una fuerza particular. Allí, —en el pasaje a veces conocido como “Pequeño apocalipsis”— el profeta bíblico anuncia la ira de Yahvé que caerá sobre todas las naciones (para Blake, la tiranía de la razón vía instituciones religiosas y políticas). Edom es la tierra de los descendientes de Esaú; a pesar de haber sido enemigos de los israelitas, Isaías (63) refiere que es de allí de donde vendrá la salvación esperada por el pueblo hebreo. En un sentido, el dominio de Edom simboliza la restauración del “hombre justo” que “vocifera en la intemperie” (Blake 1993a: 209). De manera un tanto irónica, esto casi parece apuntar hacia una reivindicación de Esaú, el robusto “hombre de caza” cuya herencia fue “usurpada” por Jacob, el hombre tranquilo que habita en las tiendas (Génesis 25: 27). Así, Esaú corresponde con la intemperie y los caminos peligrosos, mientras que Jacob se relaciona con las “sendas de calma” y la astucia, es decir, el ardid. Como siempre con Blake, sin embargo, una sola interpretación no es posible.

Cuando Blake refiere que “Ahora es el dominio de Edom” no está diciendo que “Hoy es el momento de que dicho dominio se lleve a cabo”, sino que “hoy *equivale* a dicho dominio”, el cual es menester expurgar. El dominio de Edom simboliza la regencia de los valores tradicionales de Bien y Mal; el regreso simbólico de Adán tendrá que recurrir de manera igualmente emblemática a las armas. Las imágenes en Isaías 34 son sangrientas y cobran tintes casi apocalípticos: “La espada de Yahvé está cubierta de sangre y

está bañada en grasa, con sangre de corderos y de chivos (...) Porque Yahvé ha hecho un sacrificio en Bosra, y una gran matanza en tierra de Edom" (Isaías 34: 6). A continuación, nos hallamos ante un vaticinio de restitución; a la temporada de destrucción le sigue un momento de regeneración: "Que se alegren el desierto y la tierra seca, que con flores se alegre la pradera" (Isaías 35: 1). Se trata, pues, de preparar la bienvenida a los elegidos, cuyo lugar legítimo habrá sido restituido: "Por este camino marcharán los rescatados y por ahí regresarán los libertados por Yahvé; llegarán a Sión dando gritos de alegría (...)" (Isaías 35: 9-10).

Pero hay otro significado posible encerrado en el motivo de Edom. Entre las influencias que durante la redacción de MHH tuvo Blake se encuentran las creencias antinómicas de algunos cripto-sabatianos, como Jacob Frank y el Conde Thaddeus Grabianka. Estos dos personajes, de hecho, tomaron al pie de la letra el retorno de los judíos a Sión y buscaron organizar una operación militar hacia el Medio Oriente. Al mismo tiempo, Frank concebía este nuevo Edom como un tipo de "pecado sagrado" en el cual las energías humanas no padecerían ningún tipo de restricción ni se someterían a ley alguna (Schuchard 2006: 141-43). Se trataría, pues, de un momento hierofánico en que, al menos momentáneamente, se cancelarían los lineamientos éticos. Todavía a pesar de los descubrimientos de Marsha Schuchard, la conexión sigue siendo una especulación; como sea, no podemos negar de manera contundente que Blake, afín y lector de autores antinómicos, hubiera simpatizado al menos parcialmente con Grabianka y Frank.

Una influencia directa en la sección B de MHH se refiere a Johann Lavater, sobre el cual Blake escribió numerosas notas en sus diarios. Blake leyó la obra *The Aphorisms of Man* (*Los aforismos del hombre*) de Lavater, poeta y fisionomista suizo del siglo XVIII. El aforismo 409 decía que *bueno* era quien, pese a estar colmado de energía, prefería la virtud. En sus notas al respecto, Blake escribió

que "Active Evil is better than Passive Good [El Mal activo es preferible al Bien pasivo]" (Blake 1988: 592). El tono de este comentario está en absoluta consonancia con lo expuesto en esta sección: "El Bien es lo pasivo que obedece a la Razón. El Mal es lo activo que emana de la Energía". Otra posible influencia en Blake es la tendencia de algunas sectas inglesas del siglo XVII, como los Hermanos del Libre Espíritu, que declaraban que: "Nothing is sin excepti what is thought of as sin... all that my nature desires I satisfy"<sup>33</sup> y quienes sostenían que "el cielo y el infierno no eran sino estados del alma en este mundo" (Nuttall 2007: 219-20). Cielo e Infierno, pues, no son sino modalidades mentales, disposiciones del intelecto. No se trata de categorías absolutas, sino, en un sentido, relativas.

Qué es bueno y qué malo no depende —opina Blake— de una moral anquilosada y constreñida, sino de sus frutos. Y para Blake los frutos máspreciados son la libertad de espíritu y la energía. Si el Cielo (el Bien) los restringe, entonces es en realidad negativo; por el contrario, si el Infierno (el Mal) les permite andar sueltos, entonces es positivo. "Infierno", en Blake, designa un aumento del deseo y la energía dentro del cuerpo de tal magnitud que amenaza con consumir al "Cielo", es decir, la contención y el raciocinio; y Blake llama a este derroche de pasión Infierno, porque así es como la ortodoxia lo ha denominado (Frye 1990: 197). A final de cuentas, estos términos resultan ser meros tecnicismos, arbitrarios, artificiales y desprovistos de verdadero significado (Damon 1988: 262). En lo subsiguiente, los conceptos de bondad y maldad, o virtud y vicio, se tergiversarán en la obra hasta lograr una tensión y un clímax que evidenciarán la postura del autor acerca del bien y el mal, lo humano y lo divino, la sumisión y la liberación. Parte de la riqueza de este texto es el manejo que Blake hace de estas nociones, el modo en que las aborda desde una perspectiva distinta y osada, pero también con el afán de prescindir de las nociones morales de lo "bueno" y lo "malo". Si puede de verdad prescindir de dichas categorías, es algo objetable.

La posible actitud consciente de violentar la relación entre significados y significantes lleva a Blake, en varios puntos de MHH, a desembocar en un aparente callejón sin salida. Ello sucede sobre todo al usar palabras como “bueno”, “malo”, “necio” y “sabio”. Si —como parece declarar Blake-Demonio en MHH— el “mal” es bueno, ¿cómo hay que entender el término “bueno” en una declaración de esta naturaleza? El Bien, dice Blake, se relaciona con el Cielo y con la pasividad y el conformismo; el Mal, por su parte, se vincula con el Infierno y con la actividad y los impulsos. Decir el “Mal” es *bueno* equivale, dialógicamente, a decir que la Energía es conformista. Caemos en un oxímoron. Debido a que Blake no utiliza comillas o algún otro tipo de marca tipográfica para demarcar sentidos convencionales y propios, el discurso parece convertirse en una especie de espiral, en un perro que se muerde la cola creyendo que no es la suya. Nuttall (2007: 260-61) examina inteligentemente este embrollo. Por supuesto, como recalca Nuttall, este sinsentido no es el propósito de Blake, sino estrictamente *valorar el llamado Mal y desacreditar el llamado Bien*.

De algún modo, el conflicto se resuelve con el principio según el cual “Sin Contrarios no hay Progreso”. El mismo Blake, al escribir sus notas sobre *Divine Love and Divine Wisdom* (*Amor divino y sabiduría divina*) de Swedenborg, expresa que: “Good & Evil are here both Good & the Two contraries Married [El Bien y el Mal son aquí ambos Buenos y están Casados]” (Blake 1988: 694). El progreso al que aspira Blake constituye un desarrollo dinámico, una polaridad en la cual ambos extremos se necesitan, pero que sobre todo necesitan de la tensión inherente entre ellos (Singer 2000: 57). La tensión debe resultar activadora y estimulante, no aniquiladora. La problemática oposición lógica y dialéctica de lo Bueno y lo Malo funge como un ejemplo de la complementariedad de las fuerzas contrarias que son necesarias para la existencia humana. Así mismo, la caracterización del Sabio y el Necio en los “Proverbios del Infierno” (sección F) es sumamente inconstante, como veremos más adelante.

En esta sección, Blake pone de relieve que ha dejado atrás la teología de Swedenborg al mencionar que sus escritos son prendas dobladas, es decir, ya en desuso. Ahora parece estar adoptando, o asimilando, otras ideas que circulaban en torno suyo. Varios estudiosos ya han apuntado hacia la influencia favorable de Paracelso y de Boehme, pero con Blake siempre hay más. Joseph Priestley había escrito unos veinte años atrás (en la década de 1770) obras acerca de la materia y el espíritu a partir de concepciones más bien monistas; allí afirmaba que las emociones, por ejemplo el "amor" y el "odio", constituyan energías de "atracción y repulsión" (Schock 1993: 457). La misma terminología es empleada en este fragmento de MHH. Blake trabaja su propia visión de manera que la Razón y la Energía también funjan como energías complementarias. Los círculos que Blake frecuentaba estaban familiarizados con las obras de Priestley, así que no sería extraño que el poeta hubiese conocido algunas de las teorías de este teólogo disidente. Priestley, además, había emprendido ataques contra pensadores materialistas que bordeaban en el ateísmo, como el filósofo inglés David Hume y el filósofo franco-alemán, el barón d'Holbach. No podemos perder de vista el hecho de que, si bien Blake condena sistemas religiosos imperantes, nunca defiende posturas atea; por el contrario, Blake era un profundo creyente. Tal cosa como una religión natural, una postura teológica racionalista, le parecía una aberración.

Además de la tergiversación de valores, lo importante en MHH es su proposición de los Contrarios. En "El argumento" parece presentarse un ciclo en el que se intercambian roles, lo cual podemos entender como las fuerzas inherentes al ser humano siempre en pugna. Los Contrarios se hallan en la naturaleza del hombre, pero cuando una de las partes antitéticas tiene preponderancia sobre la otra, lo que se produce es una escisión de la realidad: "La verdad existe sólo como la lucha entre alumbramiento y ocultación, en la interacción de mundo y tierra [...] En la lucha se conquista la unidad

del mundo y la tierra [sin permitir] que los contrarios se destruyan mutuamente sino que da a la contraposición de medida y límite un solo perfil" (Heidegger 1988: 99-100). Como dice Heidegger, es menester que estas fuerzas antitéticas se nutran mutuamente en vez de buscar su aniquilación, del mismo modo en que las energías polares del Yin-Yang, en China, se conjuntan, y del mismo modo que en la filosofía Samkhya-Yoga, en India, el Espíritu (*purusha*) y la Naturaleza/Materia (*prakriti*) constituyen principios binómicos irreductibles. [Para el yoga clásico, sin embargo, el ideal consiste en retornar al estado de espiritualidad pura y alejarse del influjo del mundo material. Más adelante, en el tantra y en el hatha-yoga, parece haber más bien una tendencia a unir ambos principios, sobre todo en virtud de su reinterpretación de Purusha y Prakriti como Shiva y Shakti.]

Blake explica que no puede darse progreso alguno sin una oposición de fuerzas: Energía y Razón, Cuerpo y Alma, etc. En el Samkhya-Yoga resulta muy clara esta dialéctica ontológica: "El *purusa* precisa de la materialidad para ser capaz de observar toda la diversidad de la creación. La materia precisa de la mirada del espíritu para ponerse en marcha" (Pujol 2008: 571). Interpretando imaginativamente a Blake y el Samkhya, casi podríamos sustituir *purusha* por Alma y *prakriti* por Cuerpo. Y aun más, parafraseando a Pujol: la Razón precisa de la injerencia de la Energía para ponerse en marcha.

En donde Blake parece coincidir con corrientes místicas indias, particularmente tántricas, es en la valoración positiva de la Energía. Para el tantrismo shakta, corriente que adora a la Diosa como divinidad suprema, el concepto de *shakti* ("energía") es crucial; de hecho, Devi (la Diosa) es conocida como Shakti, la Energía cósmica que subyace al universo, como expone, por ejemplo, el *Kamakala-vilasa*:

Ella, la Shakti Primordial, la no-nacida, compuesta de dicha y eternidad, la incomparable, fruto de todo lo móvil y lo inmóvil, inmaculado espejo en donde Shiva se refleja; ella es victoriosa (Muñoz 2004: 729).

Esta energía divina, a través de su encarnación como deidad femenina, está íntimamente ligada a su consorte, el dios Shiva. De la misma forma en que Purusha y Prakriti interactúan en la filosofía Samkhya-Yoga, Shiva y Shakti comparten un eterno y divino coqueteo a partir del cual surge la creación:

Sólo si Shiva está unido a Shakti, es capaz de crear. Cuando ello no es así, Dios no es capaz siquiera de moverse (*Saundarya lahari* §1).

Dicha imaginería supone la interacción de los principios activo y pasivo, visualizados en una recíproca estimulación erótica, toda vez que que ninguno de ellos —pero sobre todo Shiva— es capaz de actuar sin la injerencia de su contraparte (cf. Muñoz 2008: 403). En Blake, sin embargo, la antítesis no sólo se establece entre entidades opuestas, sino también entre categorías éticas.

El poeta afirma que hay quienes confieren a los contrarios ciertos valores que llegan a determinar la conducta humana: "De estos contrarios surge lo que los religiosos denominan Bien y Mal". Pero Blake da entonces un sutil giro a dichas valoraciones cuando prosigue:

El Bien es lo pasivo que obedece a la Razón. El Mal es lo activo que emana de la Energía.

El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno.

Líneas arriba, el autor ha establecido la necesidad de interacción entre estos contrarios para que se den la vida y el hombre:

Without Contraries is no Progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence

Esta aseveración hallaría mayor desarrollo en una obra posterior:

The Treasures of Heaven are not Negations of Passion but Realities of Intellect from which All the Passions Emanate <Uncurbed> in their Eternal Glory<sup>34</sup>

Blake concibe el ser como fuerza y tanto el reino espiritual como el físico son manifestaciones de esta fuerza espiritual (Kostelanetz 1974: 43), la cual se manifiesta ambivalentemente como Razón y Energía. Blake, pues, opina que “tanto el reino espiritual como el físico constituyen manifestaciones de la fuerza existencial, y ésta puede encarnar como la Energía y la Razón” (Muñoz 2008: 411).

Pero cabe prevenir aquí contra una lectura hegeliana del progreso en MHH: para Blake, el mundo no *progresa* literalmente porque ya es perfecto; es nuestra percepción la que no lo es. Los contrarios, pues, no progresan porque polarizan la vida humana; son fuerzas cósmicas inherentes a cada individuo (cf. Nurmi 1979: 559, 560). De lo que se trata es que ambas fuerzas se complementen y no se nieguen una a la otra. Ambas son imprescindibles para la vida y el proceso creativo, pero hay que cuidar que ninguna alcance grandes destructores, como sucede con la razón de los materialistas o la energía de un rey tiránico: tales desmesuras traen como resultado la opresión y esclavitud de las facultades e instintos del hombre. Los Contrarios polarizan la vida humana no como fuerzas externas al hombre, sino como inmanencias; son porciones irreductibles del hombre y de la vida en general. El *matrimonio* que Blake escuda en esta obra podría también decirse del siguiente modo: “Iría al paraíso, pero con mi infierno; solo, no” (Voces §280).

La sección B está circunscrita a la lámina 3. El texto está dispuesto en la parte central de la misma, mientras que las franjas superior e inferior ostentan relieves que resaltan. En la ilustración superior observa-

mos a una figura femenina con los brazos y una pierna extendidos; la pierna derecha muestra una genuflexión. Esta mujer se encuentra envuelta en llamas ardientes, aunque ella no parece mostrar señales de afección o tormento; antes bien, parece experimentar una suerte de trance extático (las llamas le pasan sugerentemente por entre las piernas). Es muy factible que estas llamas representen al Infierno Eterno que renace y que la mujer represente la Energía, uno de los nodos principales de MHH. Otra hipótesis sugiere que la figura femenina encarna a Jesús o aun a Blake (Blake 1993a: 132); me parece dudosa esta posibilidad. La Energía parece sin duda un mejor candidato.

La ilustración inferior muestra a tres figuras definidas sobre los relieves coloreados. A la derecha, una pareja se aleja a zancadas, con un movimiento que parece apuntar hacia la actividad "que emana de la Energía", pero tal vez también a los Contrarios sin cuya existencia no puede haber progreso espiritual. En contraposición, la figura de la izquierda representa a una mujer pariendo, que podría reforzar el significado de la pareja a la derecha. Parece difícil asociarla con el papel de la Razón y la pasividad.

\* \* \*

### [C] LA VOZ DEL DIABLO

**Todas las biblias o códigos sagrados han sido la causa de los siguientes errores:**

- 1. Que el Hombre posee dos principios existentes, a saber: un Cuerpo y un Alma.**
- 2. Que la Energía, llamada el Mal, pertenece sólo al Cuerpo, y que la Razón, llamada el Bien, pertenece sólo al Alma.**
- 3. Que Dios atormentará eternamente al Hombre por seguir sus Energías.**

Mas los siguientes contrarios son los verdaderos:

1. El Hombre no posee ningún Cuerpo distinto de su Alma, pues el Cuerpo no es sino una porción del Alma percibida por los cinco sentidos, los principales receptores<sup>35</sup> del Alma en esta era.
2. La Energía es la única vida y pertenece al Cuerpo, mientras que la Razón es el límite o circunferencia externa de la Energía.
3. La Energía es el Deleite Eterno.

Esta sección parte un poco de la premisa convencional de que el cuerpo es la cárcel del alma (ver por ejemplo Salmos 142: 7), estableciendo así una oposición ontológica y espiritual categórica. Pero incluso un pensador innovador como Swedenborg parece haber cedido a este lugar común: “Las funciones malignas no fueron creadas por el Señor. Más bien, cobraron existencia junto con el infierno” (*Divine Love and Wisdom* §336; Swedenborg 2003: 192). Estas funciones se oponen a las “funciones buenas” e impiden la transformación espiritual, pero la dialéctica parece apoyarse en un esquema maniqueo, incluso con visos de gnosticismo.

Más que simplemente transformar al cuerpo de *cárcel* en *templo* del alma, Blake los sitúa en una relación orgánica y casi de igualdad; casi hubiera asentido a la máxima tántrica según la cual el cuerpo es el templo de la divinidad (ver por ejemplo *Kularnava tantra* 9.41). El cuerpo, según “La voz del Diablo”, es una especie de extensión del alma, de donde emana la Energía o Deleite Eterno. El cuerpo funciona sólo como una barrera física y visible del alma, mas no como una entidad represora o un factor de negación. Otro modo de entender esto es que tanto el cuerpo como el alma forman partes constitutivas de “una misma conciencia” (Freeman 1997: 2). La

Razón, bajo la dialéctica de MHH, debería encauzar a la Energía y no construir barreras restrictivas, que es lo que generalmente sucede. Pero es importante subrayar la relación entre ambos factores: la Energía es el círculo; la Razón es la circunferencia que, de algún modo, termina de definir al círculo. Blake intenta decir que puede haber cabida a una Razón válida que pueda conocer efectivamente realidades trascendentales, una que surja como una función de la Imaginación —y por ende coadyuvada por la Energía— (cf. Birenbaum 1992: 134). No obstante, el estado actual de la intelección humana hace aparecer a estos factores como enemigos irreconciliables. Cómo se puede resolver esta pugna constituye uno de los meollo de MHH.

En el caso de William Blake y la obra que aquí se estudia, las leyes sociales, políticas y religiosas aparecen ante los ojos del profeta como la parte que pretende destruir a su contraparte, la Energía. La Razón se yergue como máximo enemigo, así que es menester emprender una batalla para restablecer la armonía entre los contrarios. Lo más dañino en el obrar de este enemigo es que ha adoptado la máscara de la bondad, engañando así al ser humano. Le ha enseñado una moral que lo tiene atado y encadena sus deseos. Particularmente la religión ortodoxa “intenta imponernos la gran miseria de no vivir en un mundo físico” (Bloom 1999: 147). Cuando la vida es así obstruida y refrenada, el hombre es como el sometido Nabucodonosor que come hierba a modo de buey en la lámina 24. En esencia, apunta Kostelanetz, la Energía es la fuerza o el poder mediante el cual el hombre es capaz de lograr su expansión infinita y la realización divina, y cualquier restricción o limitación de dicha Energía se convierte en una negación del potencial divino; por ende, se transforma en maligno (Kostelanetz 1974: 52). Es así como en MHH Blake va afinando su tergiversación de los valores.

Para Blake, poseer un determinado sistema no constituye en sí algo negativo, siempre y cuando no se trate de uno impuesto:

I must Create a System, or be enslavd by another Mans  
I will not Reason & Compare: my Business is to Create<sup>36</sup>

Cuando este sistema es el producto de nuestro libre uso de la imaginación, queda justificada la existencia de dicho sistema. Pero cuando un sistema es instaurado a la fuerza, nuestra imaginación se ve limitada. La Imaginación, el fluir constante y sincero de la imaginación, es lo más valioso, y si en ello se produce un sistema, como diría Blake, bienvenido sea. Sin embargo, Blake procura que un sistema tal no devenga en dogma autoritario.

Aunque sería engañoso catalogar a Blake como un gnóstico, o pseudo-gnóstico, no se pueden dejar de notar varias semejanzas con algunas ideas gnósticas. El *Evangelio de Felipe*, un texto valentíniano que especula sobre el símbolo de la cámara nupcial, dice:

La persona santa es santa por completo, incluyendo su cuerpo. La persona santa que toma el pan, lo consagra, y lo mismo hace con el caliz o cualquier otra cosa que tome. ¿Cómo, entonces, no puede esta persona consagrarse también el cuerpo? (Meyer 2005: 77).

Sin duda, la “cámara nupcial” designa una especie de “matrimonio” ontológico incompatible con el de MHH. El cuerpo, para el Felipe gnóstico, es *con-sagrado*, como también lo es para Blake: las últimas palabras de MHH serán, justamente, “Pues todo lo que vive es sagrado”. La dialéctica blakeana gira de manera especial en torno de la relación entre el cuerpo y el alma. Los sistemas impuestos contra los que pelea Blake enseñan la absoluta separación entre ambos y, con ello, la separación también total de valores asignados a cada uno.

Si atendemos a los comentarios de Harold Bloom, Blake no puede simplemente considerarse como un naturalista o un sobrenaturalista: “El alma, para Blake, es lo real o cuerpo no caído;

el cuerpo es todo lo que del alma posee el hombre caído" (Bloom 1999: 83 y 147). En este punto, una vez más hace Blake eco de las investigaciones de Priestley. Recurriendo a una voz diabólica, Blake replantea lo que Priestley había sostenido, a saber, que el pensamiento no constituye una sustancia distinta del cuerpo (Schock 1993: 458; Mee 2003: 137). Priestley reduce lo mental a lo material, pero para Blake más bien lo material es consustancial con lo mental/espiritual, siempre y cuando la materia (el cuerpo) pueda desembarazarse de la visión obtusa de la Razón, el "límite o circunferencia de la Energía". Así pues, los valores asignados al cuerpo y el alma (Mal y Bien, respectivamente) son igualmente errados, punto que ya fue desarrollado en la sección anterior.

En lo que concierne a la inversión de valores que hace Blake, podemos trazar ciertos paralelos. El pensamiento de Blake no sólo se relaciona *retrospectivamente* con antiguos herejes radicales y con unitarios (cf. Blake 2005: 41), sino que *propulsivamente* también se hermana con pensadores posteriores. Cerca de cien años después del nacimiento de Blake, nació el filósofo que también atacaría las leyes morales que frenan los impulsos humanos: Friedrich Nietzsche (1844-1900). Él emprendió su ataque principalmente en contra de la metafísica occidental, desde Platón hasta sus días. De hecho, algunos críticos hablan de que con este filósofo llegó el fin de la metafísica.<sup>37</sup> Nietzsche está en desacuerdo con la filosofía occidental debido a la manera convencional de ver la metafísica. Desde el origen de ésta, todo se fundamentaba en el ser. Al parecer de este filósofo, se trata de un movimiento en el cual se hallaban reflejadas "estimaciones de verdad"; él mira la metafísica no de manera ontológica, sino moral. El punto central de la metafísica no es ya el *ser*, sino el *valor*. En efecto, la "Ley contra el cristianismo", proclamada hacia el final de *El anticristo*, posee un espíritu bastante cercano a "La voz del Diablo".

Al igual que Blake, Nietzsche afirma que la tradición europea —anclada en el pensamiento judeocristiano— ha etiquetado

todos los elementos de la actividad humana con criterios anti-humanos; ha impuesto valores contrarios a la vida, haciéndola ajena al hombre: "There are no moral phenomena, but only a moral interpretation of phenomena" (Nietzsche 1992: 205).<sup>38</sup> Los valores morales no son inherentes a los fenómenos; es el hombre quien valúa los objetos y las acciones. Y quien más se ha encargado de implantar este sistema de valores ajenos al instinto humano ha sido la tradición judeocristiana, en opinión de Nietzsche. Ambos autores culpan a la moral bíblica y eclesiástica de pervertir y corromper la fuerza de la vida; ello produce un acto de deslealtad hacia la vida del hombre en el mundo:

la infidelidad a la tierra desgarra al hombre en una contradicción de lo sensible y lo espiritual, en una contradicción de cuerpo y alma. Con el idealismo el hombre se convierte en un ser escindido, desgraciado; desprecia el cuerpo, al que, sin embargo, está encadenado; quiere huir de esta prisión (Fink 1996: 82).

El cristianismo, con su constante promesa del reino de los cielos, hace que el hombre se desapegue del mundo y todos sus elementos; por ende, también se aleja de sí mismo. Aprende a rechazar las sensaciones corporales que lo unen al mundo; todo lo que haga al hombre acercarse al mundo se considera "sucio". El cuerpo, vínculo innegable del hombre con el mundo, es visto como una herramienta del mal; es perjudicial. Cuando dicen que "la carne es débil" se juzga como perniciosas todas las inclinaciones del cuerpo. En nombre del espíritu y la salvación de las almas, se aprende a despreciar el cuerpo.

Ambos autores consideran que la tradición y la cultura predominantes —entiéndase, la judeocristiana— han engañado al hombre. Bajo pretexto del "bien obrar", han rechazado y repudiado el cuerpo. Se ha fomentado el amor al prójimo, el cual en realidad no es sino una forma de buscar la autoalienación en los otros, para

que estén tan enajenados y débiles como uno mismo. En palabras de Nietzsche, el amor al prójimo es el mal amor a sí mismo. Ahora bien: ¿cómo deben proceder las personas de espíritu libre? Aunque sin tener en mente a Blake y a Nietzsche, el Doctor Paul Carus, especialista en religiones comparadas, escribió a principios del siglo XX lo siguiente y lo cual presenta algunas coincidencias con los pensadores que estoy abordando: "If mischief is wrought by good things being out of place, then evil does not become chimerical but is as positive as any other reality" (Carus 1996: 452).<sup>39</sup> Por medio de la exaltación de todo aquello que la moral repudia, se puede redefinir un sistema de valores que vayan en pro de la vida, una "inversión prometeica" de valores —en palabras de Serra—; es menester realizar con los valores una *tergiversación* (como hace Blake en MHH), o una transvaloración (como propone Nietzsche). Los individuos de espíritu libre no se dejan engañar por la moralina; no aceptan los preceptos que se les ofrecen; antes bien, se les oponen y aseveran lo siguiente:

¿Qué es bueno? —Todo lo que eleva el sentimiento de poder, la voluntad de poder, el poder mismo en el hombre. ¿Qué es malo? —Todo lo que procede de la debilidad. ¿Qué es la felicidad? —El sentimiento de que el poder crece, de que una resistencia queda superada (El anticristo §2, Nietzsche 1989: 28).

Northrop Frye, uno de los mejores exégetas del simbolismo de William Blake, advierte que no debemos caer en la trampa de ver en Blake —y particularmente en *El matrimonio*— la mera inversión sádico-moral típica del romanticismo inglés. El "Infierno" adquiere en Blake dos sentidos: uno real —la miseria mental y espiritual— y otro irónico —los valores condenados por la moral ortodoxa— (Frye 1990: 198). Blake consideraba dos tipos de "males": el que es *naturalmente* negativo y por ende condenado por el poeta, y el que las religiones denominan "malo", es decir, la rebeldía a las normas ecle-

siásticas, lo que no es pasivo ni sumiso. Esto es malo porque así lo ve la iglesia, no por que sea esencialmente malo. Éste es uno de los valores alterados en el poema, pues el ataque no se limita únicamente contra Swedenborg, sino contra las ortodoxias cristianas y sus valores.

Blake es un visionario que reacciona contra todo lo impuesto: las formas preestablecidas de la poesía y la pintura, la moral, la razón absolutista. Le confiere al hombre más poder y voluntad del que la iglesia le otorga; el hombre puede crear, puede ser artista. Dios y hombre resultan casi paralelos en la teología blakeana. Él creía que el ser humano poseía algo de divino a pesar de la Caída; el cuerpo es una parte del alma, es su porción divina. En consecuencia, sus poemas —en prosa o en verso— tratan siempre de la naturaleza divina y su relación con el hombre. Y es que de qué trata la poesía sino de eso: “la poesía tiene como su auténtico tema [...] temas espirituales” (Hegel en Landa 1996: 69).

Este pasaje resulta afín a las filosofías Samkhya y Advaita. Existe, sin embargo, una diferencia radical entre el sistema Advaita —y parcialmente el Samkhya— y el pensamiento de Blake. Para la filosofía monista preconizada por Shankara, el hombre vive en un estado de ignorancia espiritual (hasta aquí el mismo Blake coincidiría), pero dicha ignorancia implica que el individuo tome a la existencia empírica por verdadera, cuando en realidad carece de un verdadero sustrato: el mundo, la manifestación fenoménica, es irreal. El cuerpo, por pertenecer al mundo, es también inexistente. El universo material es una ilusión que el sujeto, a través de su ignorancia y su engaño, “fabrica”. Para Blake, el universo material sí posee realidad, una realidad que no se opone a la realidad espiritual o intangible, sino que más bien “extiende” el rango de acción de ésta:

El Hombre no posee ningún Cuerpo distinto de su Alma, pues el Cuerpo no es sino una porción de Alma percibida por los cinco sentidos, los principales receptores del Alma en esta era (MHH, sección C).

Afirmar que el hombre participa al mismo tiempo de materia y de inmaterialidad coincide tácitamente con la idea de que el mundo y los seres vivos son producto de Prakriti (naturaleza) y de Purusha (espíritu). Ambos deberían estar encaminados hacia Ishvara, o Dios, el bien común, un bien que trasciende las percepciones limitadas por el entorno terrenal. Pero es aquí donde el Blake de MHH se acerca entonces al sentimiento tántrico, que no niega la pertinencia de la experiencia terrenal y sensorial; antes que intentar cancelarla, tanto Blake como el tantra buscan transmutarla en una sensación hipensorial. De acuerdo con el *Kularnava tantra* (5.48), por ejemplo, en el camino del tantrismo shakta —en especial la corriente llamada Kaula— los adeptos deben recurrir justamente a aquellos actos y sustancias que causan la perdición de los demás. Si la moral convencional concibe algunas actitudes y conductas como nocivas, el tántrico y el hombre blakeano recurrirán a los tabúes para convertirlos en catalizadores espirituales.

Blake, al final de la sección C, escribe que “Energy is Eternal Delight”. Desde luego, el *delight* de Blake no equivale al de la Biblia, donde la delicia, o deleite, radica en respetar la ley de Yahvé y evitar “la senda de los malos” (Salmos 1: 2). Si la energía, para Blake, constituye una manifestación de crecimiento espiritual, podríamos entonces afirmar que un verdadero ser espiritual perfeccionado es capaz de gozar ilimitadamente. Aquí el ámbito del goce, desde luego, posee mayores alcances que el mero placer sensual. En este sentido, el tantra concuerda y lo expresa con un frecuente juego de palabras: el perfecto yogui (*yogin*) es un perfecto disfrutador (*bhogin*); quien no es verdadero yogui, no puede disfrutar (cf. *Kularnava tantra* 2.23). El “yoga” de Blake, podríamos decir, consiste en unir los polos Bueno y Malo, Ángel y Demonio, Cuerpo y Alma, Razón y Energía. Quien lo logra, obtiene el “deleite eterno”.

La lámina 4, que comprende esta sección, ostenta el título de este pasaje centrado en la parte superior. Además de los rollos y volutas que típicamente adornan otras láminas de MHH, esta lámina muestra en la parte inferior una escena interesante. A la izquierda, hacia el fondo, refulge un sol. En primer plano vemos a una figura femenina sobre el agua (¿el mar?) que carga a un niño en los brazos. A la derecha, una figura masculina se yergue entre llamas de fuego, como queriendo alcanzar a las otras dos figuras; sin embargo, uno de sus tobillos está encadenado. ¿Se trata del tormento que, de acuerdo con la religión institucional, padecerán los hombres que sigan sus impulsos? Posiblemente la disociación entre la mujer y el hombre represente el "divorcio" entre la razón y la energía. Al mismo tiempo, el niño de la imagen podría vaticinar el Proverbio §67 (sección F), es decir, a los deseos no cumplidos y la desdicha que ello acarea. Recuerda también al "Infant Joy" de las *Songs of Innocence and Experience* que muta en su contrario: "Infant Sorrow". Como veremos, los "Proverbios del Infierno" realizarán una dialéctica lúdica recurrente entre el gozo (*joy*) y la pena (*sorrow*).

\* \* \*

[D]

**Aquellos que reprimen el deseo, así lo hacen porque el suyo es suficientemente débil para reprimirse; y el represor o razón usurpa su lugar y gobierna sobre los carentes de voluntad.**

**Y al ser reprimido, poco a poco deviene pasivo, hasta que se convierte en una mera sombra del deseo.**

**Esta historia está escrita en *El paraíso perdido* y el Regente o Razón se llama allí Mesías.**

Y el arcángel original, o poseedor del mando de las huestes celestiales, recibe el nombre de Satán o Diablo, y sus hijos se llaman Muerte y Pecado.

Mas en el Libro de Job, el Mesías de Milton se llama Satán.

Pues esta historia ha sido adoptada por ambos bandos.

Sin duda, a la Razón le pareció que el Deseo fue expulsado; mas la versión del Diablo dice que el Mesías cayó y que formó un cielo con lo que robó del Abismo.

Esto se muestra en el Evangelio, en donde ora al Padre para que le envíe al Reconfortador, o Deseo, de modo que la Razón tenga ideas con las cuales construir; el Jehová de la Biblia no es sino aquel que mora en ardiente fuego. Sabed que tras su muerte, Cristo se convirtió en Jehová.

Mas en Milton: el Padre es el Destino, el Hijo la proporción<sup>40</sup> de los cinco sentidos, y el Espíritu Santo ¡Vacio!

Nota. La razón por la que Milton escribía con grilletes cuando escribía sobre Ángeles y sobre Dios, y en libertad cuando escribía sobre Diablos y el Infierno, es porque él era un Verdadero Poeta y del bando del Diablo sin saberlo.

Este fragmento inicia parodiando a Salomón: "El necio da salida a toda su pasión (=instintos); el sabio la reprime y la apacigua" (Prov. 29:11). La voz diabólica desdeña a quienes se apegan al "apaciguamiento" y en consecuencia reprimen sus impulsos y deseos. En espíritu, esta diatriba es afín al aforismo que reza: "Lo indomesticable del hombre, no es lo malo que hay en él: es lo bueno" (Porchia, Voces §77). La verdad religiosa, pues, ha sido tergiversada por la religión oficial. El Regente, o Razón, desempeña un papel tiránico. La concepción ortodoxa que Blake satiriza es que las regiones infernales están consumidas en un fuego carente de luz, mientras que las zonas celestiales gozan de una luz eterna que no calcina (Frye

1990: 196-97). Blake *re-liga* la luz con el calor al re-conocer el papel de la pasión y el deseo como elementos indispensables de una energía positiva.

Los niveles de crítica que operan en el discurso de MHH son múltiples. Recién he mencionado la alusión bíblica implícita en este fragmento. Un segundo nivel, desde luego, se refiere de manera más directa al pensamiento de Swedenborg: si el teólogo sueco rehusó escuchar en sus visiones a los demonios, Blake habrá de concederles la palabra. De ahí la insistencia en “La voz del Diablo”. La revaloración de Satán, sin embargo, no sólo contrarresta la ética swedenborgiana, sino también la miltónica. En consecuencia, a lo largo de MHH Blake buscará reivindicar el papel del ángel caído, en convertirlo en la “personificación del deseo infinito” (Schock 1993: 458). Cuando en *El paraíso perdido* IV.110 el ángel caído, tras su rebelión y eventual expulsión del cielo, exclama “*Evil, be thou my good* [Mal, sé tú mi bien]”, Blake advierte una instancia de la adhesión implícita y no consciente de Milton al Bando del Diablo. Otros poetas románticos también realizaron una revaloración similar del Satán miltónico; Shelley, por ejemplo, escribió que este Satán era muy superior al dios de *Paradise Lost* y lo caracterizó como un ser dotado de moral (cf. Blake 1993a: 211). En consecuencia, la sección D de MHH conforma un motivo narrativo que ilustra la tergiversación de valores, o transvaloración, que Blake abandera en esta obra. El Diablo, ya desterrado por un dios racionalista, tiene que ceñirse al Mal como su directriz, su fuerza motora. El Mal, pues, se convierte en Bien.

Al declarar que la historia ha sido mal contada, Blake también parodia el Apocalipsis; la versión de la Biblia del Rey Jacobo —cuya influencia en la literatura inglesa ha sido enorme— reza: “*And the great dragon was cast out, that old serpent, called the Devil, and Satan, which deceiveth the whole world: he was cast out into the earth, and his angels were cast out with him*” (Apocalipsis 12: 9).<sup>41</sup> El texto original de Blake dice:

It indeed appear'd to Reason as if Desire was cast out, but the Devils account is, that the Messiah fell, & formed a heaven of what he stole from the Abyss

Según nos cuenta Blake, la Razón cree haber expulsado a la Energía e, inversamente, es el Mesías quien ha sido hecho descendente. El dragón Leviatán, identificado con la serpiente y con Satán, volverá a aparecer en la sección L.

Un punto por resaltar es que la opresión ejecutada por Satanás en el libro bíblico de Job es análoga al papel del "Mesías" según la obra de John Milton, es decir que el Mesías miltónico no es sino una manifestación del verdadero Satanás. Tanto el Satán de Job como el Jesús de *El paraíso perdido* acusan a Job y a Adán y Eva, por lo cual reciben castigos y tormentos de Dios. En consecuencia, el Diablo en *El paraíso perdido* es en realidad una figura positiva y divina, la personificación benigna de la energía y el deseo. Blake se propone hacer de Satán "a vehicle for a refinement of infernal ethics, the introduction of the principle of desire" (Schock 1993: 459).<sup>42</sup> Al referirse al libro bíblico de Job, Blake hace hincapié en las caracterizaciones allí explícitas, a saber: que Dios es en realidad la fuente de todo cuanto hay de terrorífico, magnífico e ininteligible en el mundo; más aún: el papel de Yahvé es erradicar la búsqueda racional de Job en torno de su dios (cf. Nuttall 2007: 236). El dios jobiano, pues, se rige como una figura enérgica, más cercana a los baluartes del Deseo y la Pasión, denominados "diablos" y "demonios" en MHH. Por desgracia, la versión de Milton no logra afianzar la jerarquía energética de Satán. En un inicio imbuido de energía, voluntad y deseo, este Diablo va mermando en fuerzas, hasta convertirse en una mera "sombra del deseo". En un sentido, podríamos decir que esta figura enérgica poco a poco es reprimida por la ortodoxia religiosa, su voluntad paulatinamente sometida por ideas morales y antinaturales. Éste es un argumento presente en la filosofía de Nietzsche.

Para Nietzsche, el ser es la vida y la vida está identificada con la voluntad y el actuar. Pero cuando un sistema de valores prescribe ciertas normas que van en contra de la voluntad del hombre, éste termina por enajenarse. El ideal del hombre cristiano es el reino prometido, un más allá; la vida en este mundo es considerada un castigo, casi un pecado, por eso el cristianismo nunca en verdad ha demostrado su capacidad para establecer un modo digno y espiritual de vivir en el mundo. Cuando todas las expectativas de un individuo se centran en un más allá, la vida actual deja de tener su importancia y su vitalidad. Se actúa contra la vida.

Nietzsche se encargó de vincular la acción con los impulsos reiteradamente, pero no por ello descartaba del todo la labor de la razón: "one must follow the instincts but persuade reason to assist them with good reasons" (Nietzsche 1992: 294).<sup>43</sup> De hecho, recordemos que para Blake ambas partes son elementos intrínsecos en el hombre y que el libre manar de éstos conduce al hombre hacia el equilibrio y el "matrimonio". No obstante, Blake siempre confirió mayor atención y exaltación a la Energía; a pesar de sus afirmaciones, da la impresión de que siempre se sintió inclinado hacia el instinto y no a la razón, aunque ésta estuviese en armonía con su contrario. En términos de Peter Butter, en teoría William Blake creía en el "matrimonio", pero emocionalmente sólo podía hacerse amigo de los "demonios" (Blake 1993b: 204). Algo similar a lo que Blake opinaba sobre John Milton, es decir, que el autor de *Paradise Lost* se hallaba en el bando de los "demonios" sin saberlo en realidad. Y por no saberlo es que Milton permitió que su Satán se convirtiese en una figura mermada: "...Blake's Devil reads Satan's story as a distorted and corrupt version of his own, corrupted because Milton's conscious allegiances to God's party led him to garble the story" (Schock 1993: 460).<sup>44</sup>

La incapacidad de Milton por identificarse plena y abiertamente con el bando de la energía —piensa Blake— lo lleva a mostrar

un Dios Padre lejano y abstracto que sólo puede ser percibido a través del razonamiento, no de la imaginación y el amor. Ello quiere decir que este dios no es una realidad espiritual inherente en el alma humana (cf. Butter en Blake 1993b: 201). De este modo, la cohesión de la trinidad cristiana se resquebraja y culmina en un vacío absoluto (*vacuum*), que en palabras de la religión convencional es el Espíritu Santo. Otorgar primacía a este tipo de divinidad triádica supone la exaltación de la Razón en detrimento de la Energía.

Por su parte, Blake y Nietzsche coincidían en la idea de que hay individuos que poseen el instinto demasiado poderoso como para ser recluido, pero, al mismo tiempo, están los endebles incapaces de fomentar y llevar a cabo sus instintos. Son quienes se convierten en una "sombra del deseo". Sin duda, hay quienes *se merecen* su represión a causa de su debilidad. La liberación y la superación son sólo para los fuertes; los pusilánimes nunca devendrán en espíritus libres, es decir, esos seres independientes que sólo obedecen a sus impulsos: "Independence is for the very few; it is the privilege of the strong" (Nietzsche 1992: 231).<sup>45</sup> Algo que nunca debe olvidarse es que sentir impulsos es positivo y vivificante, pero además hay que realizarlos. No sólo la incapacidad para experimentar sensaciones es contraria a la vida—cualquier intento de reducirlos equivale a un pecado. No llevar a cabo un impulso representa la autocensura, la auto-represión, como estipulan dos "Proverbios del Infierno":

He who desires but acts not, breeds pestilence (MHH F §5).

Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires (MHH F §67).

Incluso sería mejor no haber sentido deseos de ningún tipo que haberlos experimentado sin concretarlos. Esto produce la aniquilación voluntaria del hombre.

A pesar de lo penetrante que ha sido la tiranía de la moral, es posible que una figura redentora abra la brecha para la superación. Ambos pensadores creían en una figura redentora, en un superhombre. Harvey Birenbaum pone en estos términos esa figura que enaltece los impulsos del hombre y la cual debe hacer frente a las fuerzas opresoras:

What is that is redeeming [...] is the image of fulfilled human potentialities, of qualities in our constitution now repressed into decadence and shame, now at war with their own nature, now in control of a muddled and self-exploiting culture dedicated to mediocrity (Birenbaum 1992: 80).<sup>46</sup>

Esta es justamente la pugna interna que deben solventar Milton y Albión en *Milton a Poem* y *Jerusalem*, respectivamente. Esta figura de la redención es la que actúa vía la pasión, guiada por sus más venerables instintos sin freno alguno, aquél que busca el placer en la vida y en el mundo sin importar el sufrimiento, a costa del sufrimiento. Este tipo de hombre posee una voluntad de poder irreductible que le impulsa a desarrollar un “júbilo activo”—en palabras de Savater (1993: 109)— más allá de todo bien y todo mal, y a participar de todo lo humano, sabiéndose como tal. Y es que a lo que se refiere este júbilo activo es que la voluntad de poder representa un estímulo de la pasión humana; es en sí misma una pasión y no solamente fuerza. Con atino, Fernando Savater señala que Nietzsche siempre pone de manifiesto el carácter pasional de la fuerza y la voluntad de poder.

Esta sección hace eco también de los evangelios. En el huerto de Getsemaní, poco antes de su aprehensión, Jesús implora ante su padre celestial; además de buscar una resolución distinta a su destino, busca interceder por sus discípulos, a quienes desea traerle al Espíritu Santo. La trinidad ofrecida por Milton, según la sección D

de MHH, parece trunca e ineficiente: destino, vacío y los sentidos no pueden abarcar la verdadera majestuosidad de la energía divina.

La sección D comprende la lámina 5 completa y parte de la lámina 6. La mitad superior de la lámina 5 nos ofrece una imagen ominosa: un hombre cae hacia unas llamas con su ajuar, su carroza y su caballo. En un sentido primordial, las figuras en picada en las láminas 5 y 6 sugieren un imaginario tomado de la concepción del Último Juicio y la condenación eterna de los impíos. En un sentido más concreto, la figura de la lámina 5 podría representar la caída de Lucifer al Infierno —en particular según la descripción de John Milton en *Paradise Lost*—, pero también a la supuesta caída del Mesías, según la versión del Diablo en esta sección. Otros sugieren que esta ilustración se podría relacionar con la derrota de los ejércitos de la tiranía que aparecen en “Canto de libertad” (MHH, sección O), a su vez eco de la derrota del Faraón y el ejército egipcio en Éxodo 15 y 16 (Blake 1993a: 133). La parte de la lámina 6 asociada con la sección D no posee sino vetas decorativas en los márgenes y entre el texto.

\* \* \*

#### [E] UNA VISIÓN MEMORABLE

**Mientras caminaba por los fuegos del infierno, deleitado con el goce del Genio, que a los ángeles les parece tormento y locura, reuní algunos de sus Proverbios pensando que, así como los dichos de una nación representan su idiosincrasia, del mismo modo los Proverbios del Infierno mostrarían la naturaleza de la sabiduría infernal mejor que ninguna descripción de edificios o vestimentas.**

**Al regresar a casa, en el abismo de los cinco sentidos, donde un piélagos liso no mira con buenos ojos el mundo presente,**

vi un poderoso Diablo envuelto en negras nubes y sobrevolando a ambos lados de la roca. Con fuegos corrosivos escribió la siguiente sentencia, ahora percibida por las mentes de los hombres y leída en la tierra por ellos:

¿Cómo sabéis que cada ave que hiende el cielo  
no es sino un inmenso mundo de deleite,  
cercado por vuestros cinco sentidos?<sup>47</sup>

El subtítulo de esta sección (“Una visión memorable”) constituye una sátira directa contra las “visiones” que el teólogo Swedenborg afirmaba recolectar mediante sus conversaciones con enviados del cielo. Como el mismo teólogo sostiene, lo que él hace es ofrecer “descripciones” de sus visitas a los mundos espirituales, en particular descripciones de hábitos, viviendas y vestimentas (ver, por ejemplo, Swedenborg 1988: 133-39); pero Blake asevera que los dichos infernales son un mejor modo de retratar el *modus vivendi* en cuestión. Se trata, sobre todo, de *dar voz* a los personajes que convencionalmente han sido acallados por la ortodoxia. Al mismo tiempo, la palabra “visión” en el acápite de esta sección refuerza la legitimidad de las “percepciones imaginativas” de Blake mismo. Como apunta Damon (en Blake 2005: 48), Blake expresó a menudo que toda su obra no era sino el fruto de *visiones*, en particular de *visiones intelectivas*, no de meras “alucinaciones” que no tienen ninguna base real. Para Blake, las verdaderas visiones son percepciones genuinas de la realidad.

El pasaje abre con una imagen infernal: el narrador se pasea por los fuegos del infierno, que la visión ortodoxa visualiza como el castigo eterno. Se trata del castigo que, según explica “La voz del Diablo” (sección C), habrán de padecer quienes sigan sus impulsos de acuerdo con la ortodoxia. El torrente de impulsos y deseos mana

de, y culmina en, el Genio Poético. El principio del que emanan todas las cosas está vinculado con el arte, precisamente por su carácter creador; apenas un par de años antes de *El matrimonio*, Blake escribió que: “[...] the Poetic Genius is the true Man. and [...] the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius. Likewise [...] the forms of all things are derived from the Poetic Genius. which by the Ancients was call'd an Angel & Spirit & Demon”.<sup>48</sup> Pues bien: si el hombre es capaz de exteriorizar la porción del Genio Poético que porta, podrá reintegrarse de manera absoluta con su parte divina. Ser artista, ser creador, imaginativo, equivale a iluminarse. La redención para Blake es de carácter estético e intelectual, mas nunca racionalista porque ello merma los libres impulsos de los hombres.

El poderoso o prodigioso diablo que encuentra el narrador de regreso a “casa”<sup>49</sup> no es sino una proyección de Blake mismo. A partir de la descripción, podemos interpretar que el diablo envuelto en nubes está llevando a cabo el proceso de grabado inventado por Blake: escribir sobre láminas metálicas al tiempo que se utilizan distintos corrosivos, los cuales, seguramente a causa de las altas temperaturas que requieren, levantan humo, es decir, “negras nubes” (ver nota 17). Como suerte de *souvenir* infernal, el narrador trae consigo una serie de aforismos que recogen la sabiduría diabólica. Una de las secciones más fascinantes de MHH es sin duda la recopilación de estas frases denominadas “Proverbios del Infierno” (sección F, a continuación).

El papel tan importante que la imaginación desempeñó en el pensamiento de William Blake hizo que para él la creación, el arte y en especial la poesía constituyeran uno de los medios más adecuados para la realización espiritual. Es este campo en donde más libertad podía tener el ingenio, pues lo limitante y lo ilimitado —razón e imaginación— se funden abriendo las puertas de nuestra mente y rompiendo aquellas cadenas que mantienen dentro de lo mundano

nuestra percepción del mundo visible e invisible, como sugieren las últimas palabras de esta sección:

How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way,  
Is an immense world of delight, clos'd by your senses five?

Los versos finales de esta sección remiten al Proverbio §54 de la siguiente sección (MHH, F) y acaso aluden a Prov. 30: 18-19: “Tres cosas hay que me desbordan y cuatro que no conozco: *el camino del águila en el cielo*, el camino de la serpiente por la roca, el camino del navío en alta mar, el camino del hombre en la doncella” (mi énfasis). Para June Singer (2000: 78), el “ave de la Imaginación” representa el espíritu poético que ha sido liberado por el Diablo, pero Blake pudo haber tomado como modelo unos versos ya existentes. Un referente cercano y bastante posible son las siguientes líneas de Thomas Chatterton:

How dydd I knowe that ev'ry darte  
That cutte the airie waie  
Myghte nott fynde passage toe my harte  
And close myne eyes for aie?<sup>50</sup>

Ingeniosamente, Blake sustituyó la saeta (*darte*) por un ave (*bird*) y reestructuró el resto del enunciado, de modo que en vez de cerrar los ojos a causa de la herida de muerte, éstos deben *abrirse* para poder percibir el “inmenso mundo de deleite”.

La sección E comprende la mitad de la lámina 6 y la parte superior de la siguiente. En relieve, las palabras “A Memorable Fancy” se distinguen con el título del pasaje. En el fondo de los caracteres se pueden ver llamas y a la derecha de éstos, una pequeña figura con brazos y piernas que cae. Debajo de las letras *A* y *M* del rótulo se vis-

lumbra una figura aún más pequeña que parece flotar por encima de las llamas. Ninguna de las dos figuras parece ilustrar de manera directa al "poderoso Diablo envuelto en negras nubes" que menciona el texto. La figura descendiente podría emular la "visita" al infierno por parte del narrador y la otra figura a los demonios que se pasean por entre las llamas ardientes. Al mismo tiempo, también se podría interpretar a esta figura como al mismo Blake/voz poética que justamente se regocija con el "goce del Genio", mientras que las mentes ortodoxas, no pudiendo hacer lo mismo, experimentan este estado como una caída al Infierno.

\* \* \*

#### [F] PROVERBIOS DEL INFIERNO

En esta sección se condensan las particularidades de la sabiduría infernal de manera antinómica y satírica en su máxima expresión. La secuencia de los proverbios infernales no sigue una lógica clara ni disposición alguna evidente. Como apunta Bloom, los Proverbios se construyen sobre la dialéctica del Deseo y el Acto, al mismo tiempo que desarrollan una transvaloración de los principios de la ortodoxia religiosa (Bloom 1999: 145). Una vez más en consonancia con Nietzsche, la retórica infernal de Blake aboga por una construcción de un nuevo código que trascienda la moralidad de la falsa religión. El carácter heterodoxo de tal empresa exige una actitud feroz y despiadada, y una y otra vez se retoman los mismos motivos: "La organización de los Proverbios es compleja, basándose en la asociación suspendida después de que la respuesta preconcebida ha sido alterada por medio de una aparente disociación" (Bloom 1999: 145). Existe, pues, un constante torcimiento de la razón.

Harold Bloom (Blake 1988: 898) apunta que la retórica de los proverbios es antinómica; sin embargo, su argumento no lo es, sino

que depende de la definición de un Acto (no cualquier acto, sino el ser, el hecho mismo de actuar y llevar a cabo un deseo). Para comprender los oráculos cabalmente se requiere de mucha disposición, de tener las herramientas necesarias, de imaginación, en fin, de querer realizarse: "He whose face gives no light, shall never become a star" (MHH, sección F §9).

Así, los proverbios infernales serán incisivos con las creencias convencionales sancionadas por las Escrituras. Como veremos, varios de los proverbios infernales le "dan la vuelta", por así decirlo, a máximas bíblicas; se trata de aforismos cuya retórica antinómica pretende enaltecer la percepción ensanchada. Por ejemplo, los animales empleados recuerdan a Proverbios 30: 29-31, donde se mencionan cuatro criaturas paradigmáticas: el león, el gallo, el chivo o macho cabrío y el rey. La sección F de MHH dotará con significados afines mas distintos al león/tigre, el pavo real, el chivo, etc. Lo mismo sucede con los elementos de la flora (el agua, el manantial, el árbol, etc.) y de la siega (el arado, la cosecha, el vino). Más de una vez, el elemento protagonista de un proverbio infernal es un valor convencional: la prudencia, la contención, la sabiduría, la instrucción, pero vistos desde la óptica diabólica.

Pero además de los modelos bíblicos o salomónicos, los proverbios de Blake siguen otros modelos, como dichos populares y otros epigramas ingeniosos tanto anónimos como de personajes que Blake leyó (Blake 1993a: 212). Los de Blake tienen paralelos también con los aforismos de Johann Lavater —que el visionario leyó en una traducción de su amigo Henry Fuseli— y los del Conde Grabianka, recopilados (o "recibidos") por sus seguidores a través de un oráculo. Estos aforismos versan sobre una teosofía del deseo, y el deseo es un motivo central en los "Proverbios del Infierno". Dos de estos aforismos dicen: "Here is the time in which *God* will break the laws made by the children of earth" y "*Heaven* is already going to permit *Hell* to ransack the earth" (Schuchard 2006: 255).<sup>51</sup> El contenido de estas

enunciaciones es así en espíritu a la sección B de MHH, donde se prenuncia un tiempo apocalíptico en el cual los valores serán trastocados para derrocar las convenciones ortodoxas.

La cadena de proverbios en MHH no sigue ninguna secuencia definida, como ya mencioné. Se suceden unos a otros de manera intempestiva, caótica y desbordada, sin duda como una metáfora de los beneficios del exceso de energía; se siguen, pues, unos a otros de la manera más anárquica. Esta "desorganización" sugiere el conflicto inherente entre las categorías de lo Bueno y lo Malo y de quienes se ciñen o rechazan dichas etiquetas. El espíritu de estas sentencias es beligerante y sardónico y hay quienes opinan que incluso tienen algo de heracliteano (cf. Fisher 1971: 8). De acuerdo con Bloom, los proverbios pueden clasificarse en cuatro grupos de acuerdo con afinidades metafóricas:

Uno es enfáticamente apocalíptico y fundamentalmente sexual e incluye imágenes de labranza y cosecha, agua y vino, loa y súplica, bautismo y cópula. Otro se refiere al exceso y la frustración, e incluye proverbios que abordan la fuerza y la debilidad, el deseo y la represión, el cuerpo y el alma, la sabiduría y la estupidez. Un tercer grupo, más claramente antinómico, pone el énfasis en los poderes animales y se organiza alrededor de temas como la violencia, la venganza, la ley y la religión. La cuarta y más amplia categoría está dominada por metáforas de la percepción y encuentra su materia adecuada en los problemas del tiempo y la eternidad, el espacio y la forma, el arte y la naturaleza, los ciclos y las divisiones, y en comparaciones entre los elementos y el cuerpo del hombre (Bloom 1999: 145-46).

Al mismo tiempo, también es posible suponer que los aparentes contrasentidos en la obra, sobre todo en esta sección de aforismos, podrían servir como una suerte de medida preventiva contra los mecanismos de institucionalización de un "dogma blakeano". En otras

palabras, el curso caótico que siguen los proverbios representa un camino torcido, no el sendero recto del Mejoramiento, o sabiduría convencional (cf. Proverbio §66).

El espíritu antinómico de los Proverbios no es distinto del estilo de las escrituras tántricas. Aunque Blake desconocía por completo el corpus literario y la ideología del tantra —esa amalgama de caminos místicos del hinduismo y el budismo—, Blake parece ofrecer una postura bastante cercana, en especial de la variante tántrica conocida como *shaktismo*, la escuela que adora a la Diosa en su aspecto de Energía Divina y Absoluta (*Shakti*). En ambos casos encontramos una apología de la energía. MHH es crucial en este sentido, pues es donde acaso Blake concede mayor importancia a la emancipación energética. Para seguir esta argumentación es importante advertir que el deseo “encuentra en la energía sexual su mayor fuerza” y que Blake, en MHH, “homologa la Energía con el impulso sexual” (Muñoz 2008: 417). Para varias formas del shaktismo tántrico y las escuelas de yoga afines (*hatha-yoga*, *kundalini-yoga*), la energía cósmica adopta un aspecto individual en cada cuerpo sutil o yóguico. Este aspecto individual de *shakti* se conoce como *kundalini*, concebida como una serpiente enroscada y latente en la base del complejo sutil de canales (*nadis*) y centros energéticos (*chakras*). La Energía abstracta y general de Blake adopta la forma individual y particular del deseo.

El *héroe* (*vira*) de la práctica tántrica y yóguica debe ser capaz de activar esta energía subrepticia, según exponen textos como el *Kularnava tantra*. Se le llama “héroe” porque la ideología que eniste este sistema supone que puede ser muy peligroso lidiar con esta energía, la cual comprende todo tipo de deseos. El deseo, como evidencia Blake, ha sido catalogado por las ortodoxias como un agente pernicioso que es preferible evitar o reprimir. Para Blake o un *shakta*, la clave de la emancipación espiritual radica en *manejar* el deseo en vez de perecer a causa de él. En el pensamiento de

Blake, el Mesías (entendido como prototipo ideal de la humanidad) justamente actuaría en consonancia con sus energías, es decir, sus impulsos. En gran medida, a ello responde el discurso y la imagen francamente erótica de la gran mayoría de las láminas de Blake, no sólo de MHH. Como lo pone Jeffrey Kripal, el texto de Blake es “demoniacamente erótico” y casi “una suerte de pornografía poética” (Kripal 2001: 329). Desde luego, en Blake hay mucho más que casi pornografía, no obstante el decidido tono erótico.

Las láminas 7 a 10 comprenden los “Proverbios del Infierno”. Por lo general, estas láminas no ofrecen sino pequeños motivos decorativos que emulan los principales símbolos retóricos de las máximas diabólicas: fauna, flora, cosecha. Significativamente, las imágenes de llamas y demonios, de figuras humanas sufriendo, son inexistentes aquí. Ello sugiere que estos aforismos proporcionan verdaderos consejos y no constituyen ganarse el tormento del averno. Varias de las figuras humanas levantan el vuelo, metáfora del alma liberada que remonta hacia la plenitud.

*1. Aprended en tiempos de siembra, enseñad durante la cosecha, disfrutad en el invierno.*

Cada cosa a su debido tiempo. No hay necesidad de apresurar los acontecimientos, si ello implica forzar la madurez y las aptitudes. El ciclo natural supone nacimiento, desarrollo, madurez y ocaso y hay que respetar este ciclo: “El que recoge en el verano es un hijo sensato; pero el que duerme en el tiempo de la siega es un hijo que avergüenza” (Prov. 10: 5; cf. también 6: 6-10 y 15: 19). Antes de aprender, ¿qué enseñanza puede uno impartir a nadie? El conocimiento, en especial durante la relación maestro-discípulo, puede compararse con la siembra: esa semilla eventualmente dará sus frutos, que más tarde, en la vejez (el invierno), podrán disfrutarse.

Hay varias tradiciones que prescriben una división funcional y orgánica de la vida humana. En la India clásica, por ejemplo, existía el modelo denominado *chatur-ashrama-dharma*, lit. “la ley de los cuatro refugios o etapas [de la vida]”. Según este modelo, el hombre debe recorrer estas etapas en orden; sólo habiendo cumplido cabalmente con una etapa se puede acceder a la siguiente. En primer lugar se encuentra la etapa de estudiante y célibe, al cabo de la cual el individuo debe convertirse en cabeza de casa, es decir, jefe de familia y prosperar económicamente para asegurar la manutención de sus familiares. Despues, ya entrada la vejez, debe convertirse en eremita e irse a vivir a un monasterio, al cual puede ir acompañado de su esposa si así lo deciden ambos. Por último, debe convertirse en renunciante: abandonar toda posesión y compañía, viviendo como mendicante religioso sin permanecer en ningún sitio fijo hasta que llegue la muerte.

En el caso de la India, este modelo pretendía mantener el orden social y, por extensión, el del universo. Aunque en Blake no hay un interés homólogo por apuntalar privilegios sociales y religiosos ni convencionales y autoritarios, sí comparte —al menos en este proverbio— la idea de destinar momentos particulares a actividades específicas.

## 2. *Conduce tu carro y tu arado sobre los huesos de los muertos.*

Este proverbio parece alentarnos a edificar sobre el pasado/conocimiento ancestral, es decir, a no desechar el legado cultural/espiritual de los antepasados, en particular de personajes dotados de Imaginación y Genio Poético (lo que, de algún modo, hace Blake con Milton, Shakespeare y Boehme). Pero también recuerda a un axioma antinomista de Grabianka: “Tread under thy feet the *prudence of men*” (Schuchard 2006: 255).<sup>52</sup> La construcción de ambos proverbios es similar, aunque el contenido parece diferir. Aun así, el

contenido de este aforismo es compatible con otros proverbios infernales en esta misma obra. Por ejemplo: el proverbio §4 de Blake también desprecia la prudencia, considerada como una virtud por la teología convencional. No obstante, compárese con “The Voice of the Ancient Bard [La voz del antiguo bardo]”, de los *Cantos de experiencia* (Blake 1988: 31-32):

Folly is an endless maze  
 Tangled roots perplex her ways,  
 How many have fallen there!  
 They stumble all night over bones of the dead;  
 And feel they know not what but care;  
 And wish to lead others when they should be led.<sup>53</sup>

Tal vez la expresión “los huesos de los muertos” se refiera a las instituciones sociales anquilosadas, inertes y paralizantes (o *paralizadas*, si pensamos en Ezequiel 17: 1-7). Después de todo, en el pequeño poema recién citado la voz del bardo le muestra a un joven una aurora despuntando que disipa la duda, la disputa y los errores.

### 3. *El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría.*

Sin duda uno de los aforismos más célebres de Blake, y quizá también uno de los que más se han prestado a malas interpretaciones. Los hedonistas han querido ver en esta sentencia una justificación del desenfreno, una apología del *carpe diem*. Fácil y erróneamente, ellos entienden que este epígrama aboga por un exceso de placeres y vicios y, en consecuencia, se entregan desmedidamente al consumo de sustancias y el goce sexual. Sin embargo, el sentido que Blake imprime en estas palabras parece apuntar en otra dirección. Como sea, el espíritu críptico de las sentencias de Blake ha derivado, al menos en parte, en una gran variedad de razonamientos, como las

elucidaciones en torno de la experiencia mística o los experimentos psicotrópicos de Aldous Huxley, recopilados en *The Doors of Perception* (*Las puertas de la percepción*) y en *Heaven and Hell* (*El cielo y el infierno*), de 1954 y 1956 respectivamente.

Si uno relaciona el Proverbio §3 con el esquema principal expuesto sobre todo en esta obra, lo más acertado sería entender que aquí el exceso se refiere a uno de tipo sensorial o “energético”, según la noción blakeana de la Energía, más que a uno de tipo meramente sexual o químico. Las Pasiones, entendidas como capacidades sensoriales, energéticas y emanaciones del Espíritu de la Divina Forma Humana, se desbordan para expandir la percepción de la realidad. La ira —encarnada por Rintrah en la sección A— es una forma de exceso que proporciona un conocimiento de la infinitud de la vida. El deseo es otra más.

En términos similares, las tradiciones tántricas se han prestado con facilidad a las acusaciones por parte de quienes las catalogan como meras licencias para el libertinaje. Ello no es así, sin embargo; al menos no en principio. El *Kularnava-tantra* —una autoridad escritural del shaktismo tántrico— estipula que aquellas sustancias que hacen perecer y fracasar a otros, son las mismas sustancias que otorgan el éxito espiritual a los seguidores del camino tántrico; por ello, se trata de un camino lleno de peligros (Muñoz 2008: 416; *Kularnava tantra* 2.122). Algunas formas de tantra, además del coito ritual, pueden recurrir a la ingesta de sustancias prohibidas: carne, pescado, alcohol. Todo ello contribuye a incrementar la sensación de transgresión social, ingrediente importante de estas escuelas místicas.

No existen en las biografías sobre Blake indicios de que él haya sido proclive a la ingestión de sustancias; sus *visiones* —a diferencia de un Coleridge o un Poe, por ejemplo— no son producto del alcohol ni el láudano. Así pues, el exceso significa aquí no un abandono al culto del vicio desmedido, sino a dar impedido cauce a la visión, la imaginación y la percepción, facultades humanas que tras-

cienden las limitantes que diferentes normas imponen, como por ejemplo: "El que tarda en airarse tiene mucho entendimiento, pero el de espíritu apresurado hace resaltar la insensatez" (Prov. 14: 29). La ira, el deseo y los impulsos están emparentados con la creación artística y el Genio Poético, y en este proverbio infernal es claro que el autor vincula la ira con la Energía. Blake se sentía guiado por el Genio Poético y de forma paralela permitía que sus visiones salieran impulsivamente de él, así que se sentía con el derecho de declararse a sí mismo poeta y cristiano. "La voz del Diablo", por supuesto, prescribe la libertad de emociones, nunca la contención. Si la religión oficial dice "No seas justo en exceso, ni te hagas el sabio más de lo necesario: podrías demolerte" (Eccl. 7: 16), Blake sostiene que ceñirse a la emancipación total (el exceso) con respecto de ataduras y limitaciones —en lo sensorial, lo espiritual y lo conductual— nos abrirá las puertas del "palacio de la sabiduría". En una de sus cartas, Blake apunta lo siguiente: "Excess in Youth is Necessary to Life [El exceso en la juventud es necesario para la vida]" (Ackroyd 1999: 55). (Ver también Proverbio §18.)

#### *4. La Prudencia es una solterona rica y fea cortejada por la In-capacidad.*

Blake se rebela ante los consejos (Prov. 2: 11 y 21: 16) de abrazar, sobre todo, la prudencia. Responde, en particular, a Prov. 8: 12: "Yo, la Sabiduría, habito con la prudencia y poseo la ciencia de la reflexión". La prudencia, y en buena medida el recato, es una forma contraria al exceso; se trata de una restricción del actuar. Las más de las veces, no se trata sino de una impotencia pasional, de una disfunción emocional, pero disfrazada de prudencia y que se ampara en justificaciones morales. La moralidad no es sino el disfraz de la debilidad; la mojigatería oculta inseguridad y flaqueza del espíritu. Así, la Prudencia es para Blake mera Impotencia, no la virtud en-

salzada por la Biblia. Varios años más tarde Huidobro parece hacer eco de la sentencia de Blake: "La prudencia llora los falsos extravíos de la locura naciente / Que ignora completamente las satisfacciones de la moderación" (*Altazor*, Canto IV). La contraposición de la prudencia, la satisfacción, la moderación y la locura (o insensatez, necedad) son una constante de los "Proverbios del Infierno", como iremos viendo.

Cuando alguien niega su propia experiencia —sus deseos, su voluntad—, la experiencia de los otros le parece insoportable, por lo tanto, se siente compelido a desacreditarla, formando leyes y normas que confieran a los actos y experiencias de los otros cualidades negativas: "La predicación de la castidad es una incitación pública a la contranaturaleza" (Nietzsche 1989: 112). La moralidad es el principal soporte para la tiranía de la conciencia, con la cual se justifican nuestras propias represiones y las de los demás (Birenbaum 1992: 14). Nietzsche, que exalta la tierra y la vida, ve en los dogmas cristianos una amenaza para los instintos, la amenaza de la decadencia. Aún más: el hombre pierde su punto de equilibrio en el mundo:

The loss of the center of gravity, resistance to the natural instincts —in one word, "selflessness"— that is what was hitherto called morality.— With the Dawn I first took up the fight against the morality that would unself man (Nietzsche 1992: 748).<sup>54</sup>

Esta cita de *Ecce homo* elabora sobre la idea de la "moralidad como timidez" que el filósofo ya había introducido en *Más allá del bien y el mal* §197 y *passim*. Así, todos los sistemas y las leyes son opresores; por lo tanto, Nietzsche se pronuncia como destructor de dichas leyes para fomentar otras más acordes con la voluntad: sólo quien destruye es también capaz de crear. Ver también Proverbio §2. Compárese la personificación de este proverbio con la "mujer necia/loca" de Proverbios 9: 13-18.

### 5. *Aquel que desea mas no actúa, engendra pestilencia.*

Como hemos visto, uno de los peores defectos que Blake acusa en los seres humanos es la restricción del deseo. Ello equivale a un crimen. Contener el deseo e impedir su manifestación atenta contra el sí mismo, en tanto no otorga libertad al manar de su Energía interna. Los reprimidos son, para Blake, seres aborrecibles. Como escribió en otro poema:

Abstinence sows sand all over  
 The ruddy limbs & flaming hair  
 But Desire Gratified  
 Plants fruits of life & beauty there (Blake 1988: 474).

A Salomón, portavoz oficial de la sensatez sapiencial, se le atribuye haber dicho que “Una ciudad abierta, sin defensas; así es el hombre que no controla sus impulsos” (Prov. 25: 28).<sup>55</sup> Hemos visto que para Blake la base de la plena realidad ontológica es la Energía (lo que comprende la Imaginación y el Deseo); para Nietzsche, las bases de la existencia se hallan en un principio dinámico al que denomina *voluntad de poder*. Ésta supone una tendencia natural a querer superarse constantemente y nunca conformarse; Eugen Fink la describe en estos términos: “La voluntad de poder es primordialmente un concepto ontológico que designa el modo de la movilidad de todo ente en cuanto tal: todo ser del ente consiste en un impulso hacia la prepotencia” (Fink 1996: 152). La voluntad de poder no debe dejarse amedrentar por ningún tipo de restricción. Es la fuerza motora de la vida humana.

### 6. *El gusano mutilado perdona el arado.*

La misma idea figura en *Auguries of Innocence*: “the Lamb misusd breeds Public Strife / And yet forgives the Butchers Knife” (Blake

1988: 490). Parece que el antecedente directo de esta sentencia se encuentra en Proverbios 10: 12: "El odio suscita las peleas, el amor perdona cualquier falta". Aun si Blake defiende a capa y espada el papel de la Energía, ello no quiere decir que no valora el amor, sobre todo si éste goza de la sanción de Jesucristo. Aquí encontramos una defensa del perdón en contra del sentimiento de venganza, pues el perdón no necesariamente se contrapone al libre accionar de los deseos. El amor total es capaz del perdón absoluto o, en palabras de Porchia: "Quien perdona todo ha debido perdonarse todo" (Voces §22); "Si amas el sol que te alumbra, tal vez amas, y si amas el insecto que te muerde, amas" (Voces §435).

**7. Ahoga<sup>56</sup> en el río a aquel que ama el agua.**

Un proverbio enigmático, pero que enviste todo el espíritu antinomista que influye a Blake. Acaso la intención sea que el agua, aquí, representa justamente al agua estancada mencionada en el Proverbio §45. En ese sentido, se trata de un líquido inmóvil y, por ende, nocivo. Es el opuesto del "mar tormentoso", pero energético y libre, del Proverbio §27. Ver también Proverbio §35. Llama la atención la similitud con un enunciado en la literatura gnóstica; en el *Evangelio de Felipe* leemos: "Y Dios ahoga a aquellos que han de ser ahogados en agua".<sup>57</sup> Pero también cabe otra interpretación: quizás se trate de una manera drástica de exemplificar el cumplimiento de un deseo; literalmente hay que colmarse, es decir, experimentar el exceso.

**8. Un necio no mira el mismo árbol que mira el sabio.**

La visión de la mente imaginativa es capaz de concebir en la naturaleza que lo rodea la totalidad del universo: "A fool sees not the same tree that a wise man sees". No hacerlo, supone una ignorancia espiritual u ontológica de primer orden: "Cuando creo que la piedra

es piedra, que la nube es nube, me hallo en un estado de inconsciencia" (Voces §82). La intuición poética faculta la sabiduría. Por supuesto, aquí el sabio no equivale al que se presenta en Prov. 9: 7-9, al cual se le previene contra el trato con los necios, los arrogantes y los burlones. Quien permite que el Genio Poético guíe su vida, decide tomar el camino del exceso, es decir, de la libertad de visión y la percepción desbordada. Así, alcanza a percibir la inmensidad, a ver más allá de lo aparente. De lo contrario, el carente de visión caerá en el error, como declara en *El evangelio eterno*:

This Lifes dim Windows of the Soul  
 Distorts the Heavens from Pole to Pole  
 And leads you to Believe a Lie  
 When you see with not thro the Eye<sup>58</sup>

Si tomamos en cuenta la lógica que rige la dialéctica de Blake en *El matrimonio*, tendremos que reconsiderar quién es quién en este Proverbio. En pasajes anteriores hemos visto que Bien y Mal se dislocan, de modo que lo tradicionalmente "malo" es lo "bueno" en sentido blakeano. A menudo, es difícil asegurar en qué sentido aparecen estos términos. La oposición lógica es finalmente un recurso consciente de Blake en esta obra; la aparente paradoja o sinsentido tiene al final una razón de ser, como expliqué en los comentarios a la sección B. De manera similar, el *necio* y el *sabio* de esta sentencia se entrecruzan en el choque de sentidos tan característico de MHH. En sentido extenso, se puede decir que el "necio" posee verdadera sabiduría, mientras que el "sabio" posee total necedad y sus puntos de vista estériles son en realidad estupidez, insensatez. Es decir, que el "necio" es *sabio*, lo que nos lleva de vuelta al conflicto entre lo Bueno y lo Malo.

El necio, el tonto (el "sabio" bíblico), frente a un árbol, sólo ve un árbol: "The tree which moves some to tears of joy —escribió en otro lado Blake— is in the Eyes of others only a Green thing that stands

in the way" (Ackroyd 1999: 217).<sup>59</sup> El sabio (el "necio" o "insensato" salomónico) ve un árbol y mucho más: ve cada una de las ramas y las grietas, las capas de la corteza, las varias hojas, las raíces debajo del suelo (y por tanto imperceptibles a simple vista). Sabe que en un árbol hay (hubo) una semilla; que a lo largo del tronco andan numerosos insectos. Ve la pequeña planta que una vez fue y el tronco seco que algún día será. Percibe el oxígeno que emana y su respiración. En otras palabras: percibe la vida que fluye en y a través del árbol; el largo tiempo que da forma a sus contornos. La vida es infinita, porque está siempre allí, antes y después del nacimiento y la muerte de cada ser. El sabio blakeano —siempre un insensato y necio creativo— es capaz de detectar la eternidad contenida en cada fibra de un solo árbol.

Una directriz —mas no la única— de los "Proverbios del Infierno" es contrarrestar las máximas salomónicas. Así, Blake demerita el papel de la prudencia, la contención y la "sabiduría" protocolaria: "El corazón entendido busca el conocimiento, pero la boca de los necios se apacienta de la insensatez" (Prov. 15: 14). Luego, los Necios, los Malvados que andan en caminos sinuosos (ver también sección A), son en realidad para Blake encarnación de los espíritus libres. De esta forma, podemos deducir que en el Proverbio §8 es el "necio" quien posee mayor capacidad visionaria, no el "sabio" que se limita a perpetuar preceptos restrictivos; reprimir los impulsos y la imaginación es una insensata locura: "El razonar de la verdad es demencia" (Voces §473). La prevención contra la normatividad absolutista y la defensa blakeana de la amistad en la oposición derivan en la fluctuante naturaleza semántica del *sabio* y el *necio* en los Proverbios §12, §18, §19, §32, §47 y §52.

#### 9. *Aquel cuya faz no irradia luz, jamás se convertirá en estrella.*

La estrella es un símbolo estimado no sólo por su belleza, sino porque supone iluminación en medio de la obscuridad (o de una

parcial obscuridad). Su luz irradia en todas direcciones y atraviesa galaxias, distancias incommensurables. El Sol, la estrella máxima, no sólo alumbra, sino que nutre y da vida. Porchia dice que: "Hasta el más pequeño de los seres lleva un sol en los ojos" (Voces §421). Pero para obtener, digamos, un limón o una naranja, es imprescindible que la semilla contenga ya en sí misma una esencia cítrica, una capacidad para devenir en tal tipo de fruta. La semilla de hidra nunca dará naranjas; el olmo jamás dará peras. En el *Evangelio de Tomás*, Jesús explica crípticamente a sus discípulos que "Hay luz dentro de una persona luminosa, y ésta refulge en todo el mundo. Si no brilla, todo está oscuro" (Meyer 2005: 12).

En *Milton*, Blake repite la imagen con otras palabras: "Every thing in Eternity shines by its own Internal light [Todo en la Eternidad brilla con su propia Luz interna]" (Blake 1988: 104). La explicación, desde luego, es epistemológica. Los filósofos del sistema Advaita opinan que "las almas nunca dejan de ser diferentes de Brahman" (Tola y Dragonetti 2008: 231), pero si el sujeto se limita a identificarse como *jiva* (el espíritu meramente personal y encarnado) en vez de como *atman* (el alma inmortal), estará siempre enajenado del Ser Absoluto (*Brahman*), según explica Shankara (cf. Tola y Dragonetti 2008: 244-46, 285-86, 338-42). En última instancia, se trata de ser capaces de percibirse de nuestra verdadera naturaleza, que es divina; quien no lo considera así, no logrará dicho estado.

#### **10. La Eternidad está enamorada de las obras del tiempo.**

En *Milton*, leemos: "Time is the mercy of Eternity [El Tiempo es la misericordia de la Eternidad]" (Blake 1988: 121). Nuestro poeta concibe la eternidad presente en cada unidad temporal: todo instante condensa la inmensidad. Aquí lo importante, como bien señala Alexander Gourlay, es que para Blake el la eternidad no supone una cantidad interminable de tiempo, sino la "ausencia de la ilusión de

un tiempo lineal y de su secuencia" (Eaves 2003: 12, 276). Además, la pasividad —en la visión de Blake— no puede rendir verdaderos frutos, sino acaso sólo propagar ataduras y fortalecer fardos de existencia. La acción, la energía, la creatividad, la visión imaginativa (las "obras del tiempo") desembocan en un vislumbre de la Eternidad, experiencia que provoca un goce eterno, como vuelve a expresar Porchia: "Mis partículas de tiempo juegan con la eternidad" (Voces §254). En tanto la actividad supone el acto creativo, ella faculta el proceso de plenitud. En una de sus epístolas, el autor anotó que "The Ruins of Time builds Mansions of Eternity" ("Las Ruinas del Tiempo Construyen Mansiones de Eternidad") (Ackroyd 1999: 222).

***11. La ocupada abeja no tiene tiempo para la congoja.***

Detenerse para lamentar infortunios es infructífero. También pernicioso. Detenerse equivale a frenar la energía, cuando ésta debe estar en fluir constante. Hay demasiada miel en espera de ser degustada, tantas flores expectantes por el vital polen, como para perder el tiempo en convalecencias. De algún modo, este proverbio podría ser una crítica implícita a la conducta de Thel (ver *The book of Thel* [*El libro de Thel*]), quien por andar afligiéndose, pierde el tiempo en hacer preguntas tontas al gusano, al lirio, a la nube, etcétera, y no se decide a entrar de lleno al mundo de la sensualidad. Ocuparse, más que preocuparse. Es también una adaptación infernal, y un poco reformulada, de "Para el infeliz todos los días son malos, el que tiene alegre el corazón está siempre de fiesta" (Prov. 15: 15).

***12. Las horas de necesad<sup>60</sup> las mide el reloj, pero las de la sabiduría ningún reloj puede medir.***

La necesidad y la ignorancia, en tanto efímeras e imperfectas, están sujetas a las leyes físicas, es decir, el tiempo y el espacio. El terco y el

ignorante no pueden ver más allá de lo evidente y su mundo está regido por la norma. El reloj es el dictado de las convenciones, de la visión parcial, que dice que después de las 10 tienen que venir las 11.

El que está dotado de Conocimiento Puro no cree en ello, y al igual que ve en y a través del árbol, sabe que su vida —que la Vida— es más vasta que el mundo fenoménico. Así como no hay sistema filosófico o religión única que abarque la Verdad por completo, tampoco el reloj convencional puede contener la inmensidad en su minúscula circunferencia. Pues la Eternidad —la región a donde pertenecen la sabiduría y el Genio Poético— trasciende el tiempo humano y secular. Nótese que aquí la “necedad” y la “sabiduría” derivan del sentido expresado en el Proverbio § 3.

*13. Todo alimento sano se obtiene sin red ni trampas.*

Lo más puro de la Vida no requiere de artificios para obtenerse, de modo que “Ciertamente en vano se tiende la red ante los ojos de toda ave” (Prov. 1: 17). Para Blake, la ciencia no es sino una suerte de trampa intelectual; a través de la razón y el empirismo —opina el autor de MHH— no se puede lograr el conocimiento de lo sublime, sino a través de la percepción directa y espontánea. Lo más esencial llega a uno naturalmente, le pertenece a uno desde siempre —el aliento. Varias tradiciones antiguas han hablado del aliento como alimento vital. A éste no hay necesidad de cazarlo. Está allí dentro.

*14. Calcula número, peso y medida en un año de escasez.*

La escasez del deseo no puede producir brotes de genialidad. En este sentido, compárese con Proverbio §9. En última instancia, la confianza es producto del amor puro y, por ello mismo, de la prodigalidad, como expresa otro aforismo antinómico del Conde Gra-

bianka: "Love begets confidence, and confidence heaps prodigies on prodigies" (Schuchard 2006: 255).<sup>61</sup>

*15. Ninguna ave remonta demasiado alto si vuela con sus propias alas.*

Si el artista no se impone límites, alcanzará su espiritualidad. Se trata de un proverbio directo, aunque gramaticalmente da pie a ambigüedades. No dice que se requiera de ayuda para remontar muy alto, sino que ninguna altura es un límite siempre y cuando ésta se alcance por méritos propios: ante todo, independencia del espíritu.

*16. Un cadáver no venga injurias.*

De difícil comprensión. Compárese con Proverbio §6, aunque aquí el sentido parece ser un poco distinto. Fuera de contexto, el proverbio podría adquirir tintes casi maquiavélicos.

*17. El acto más sublime es colocar a otro frente a ti.*

De nueva cuenta, Blake elabora a partir de los proverbios salomónicos: "El que opprime al pobre insulta su Creador, el que tiene piedad de los indigentes le rinde homenaje" (Prov. 14: 31). Blake rechaza cualquier tiranía, y las tiranías suelen derivar en autoritarismos que menosprecian la existencia y los derechos ajenos.

*18. Si el necio persistiera en su necesidad, se convertiría en sabio.<sup>62</sup>*

Sin duda se trata de una variante irónica de los aforismos vetero-testamentarios siguientes: "El que anda con los sabios se hará sabio, pero el que frecuenta a los necios se hará daño" (Prov. 13: 20), "La necesidad alegra al insensato, el hombre inteligente camina en

derechura" (Prov. 15: 21) y "Hasta al necio, si calla, se le tiene por sabio, por inteligente, si cierra los labios" (Prov. 17: 28). No hay que perder de vista que MHH es sobre todo una sátira.

El "necio" corresponde en varios sentidos con el "loco" (o sea, quien carece de "buen juicio" y "discernimiento"), pero a veces es justamente el necio/loco el que posee la capacidad de vislumbrar las verdades que para los demás parecen ocultas. Recuérdese, por ejemplo, el papel casi oracular que poseen los bufones en los dramas de Shakespeare, cuya obra admiraba Blake; a menudo son ellos quienes entienden cabalmente la situación, mientras que el resto de los personajes (supuestamente serios, sensatos y "normales") no es capaz de aprehender las circunstancias y concebir soluciones a sus problemáticas. Los personajes en su mayoría suelen estar cegados; los burlones, en ese derroche de "locura", trascienden las limitaciones ordinarias para erigirse en sabios-locos. En este sentido, la sabiduría es un exceso de necesidad o locura, y es que la genialidad es una manifestación de la locura.

### ***19. La necesidad es el manto de la bellaquería.<sup>63</sup>***

El original reza así: "Folly is the cloke of knavery". Es posible que aquí Blake hiciera eco de Eclesiastés: "Folly is set in great dignity, and the rich sit in low place." (Eclesiastés 10: 6).<sup>64</sup> Los villanos se atavián con necesidad. Carentes de discernimiento, no poseen más ornamentos que la cerrazón.

### ***20. La vergüenza es el manto del Orgullo.***

Este proverbio recurre a la retórica del aforismo anterior. El hipócrita sentimiento de vergüenza oculta, disipa y, más importante, confina al orgullo; lo exilia hacia la región de los denominados vicios y pecados. En otras palabras: el orgullo, falsamente, se viste de decoro. Pero véase Proverbio §22.

**21. *Las prisiones se erigen con piedras de Ley, los Burdeles con los drillos de Religión.***

La energía blakeana no sólo se refería a la creación y la rebeldía, sino también al apetito sexual. Uno de los preceptos de las ortodoxias eclesiásticas suprime el deseo carnal al condenarlo bajo el apelativo de "pecado de la lujuria". Blake se mofa de los sacerdotes que apoyan esta concepción en un proverbio posterior (cf. Proverbio §55).

La ortodoxia cristiana plantea una vida a medias, pues no es permitido realmente vivir a plenitud en el mundo físico y sensual. El creyente cristiano tiene siempre en mente la vida ultraterrena: no piensa en el cuerpo y el alma como componentes de una misma realidad y practica más bien un culto a la muerte con la adoración de la cruz, sobre todo en la vertiente católica. Es decir que niega la vida. Blake pensaba que cuerpo y alma constituyan una misma realidad o, en otras palabras, que el cuerpo es lo que el hombre percibe de su alma. Por medio del cuerpo, se puede infundir tonificación al alma; se le debe satisfacer y liberar con la energía del sexo.

**22. *El orgullo del pavo real es la gloria de Dios.***

Aquí encontramos un eco múltiple. En los Proverbios §22-§25 existe una diálogo con varios proverbios salomónicos: "El orgullo del pobre lo humillará; el humilde de espíritu obtendrá honores" (Prov. 29: 23), "Mujer virtuosa, corona del marido; mujer desvergonzada, caries en los huesos" (Prov. 12: 4), "La arrogancia precede a la ruina; el espíritu altivo a la caída" (Prov. 16: 18), "Como rugido de león la indignación del rey, el que la excita, se daña a sí mismo" (Prov. 20: 2), "El vigor es la belleza de los jóvenes, las canas el ornato de los viejos" (Prov. 20: 29). En el proverbio §22 de MHH, Blake reivindica la actitud llena de orgullo de quien está motivado o impulsado por el Genio Poético.

### *23. La lujuria del chivo es la dádiva de Dios.*

“No entregues tu vigor a las mujeres, ni tus caminos a las que pierden a los reyes” (Prov. 31: 3 SS). Ésta es una idea recurrente en la sabiduría salomónica.

Tanto para Nietzsche como para Blake (con quien coincide el filósofo), uno de los crímenes contra la humanidad por parte de la moral es la represión de la sexualidad; sin embargo, para ninguno de ellos el sexo representa el fin último de la existencia. Para Blake, la sexualidad está en estrecha relación con el arte (creación, imaginación), mientras que para Nietzsche se vincula con la naturaleza misma de los instintos y el poder (Birenbaum 1992: 14). Todos y cada uno de los sentidos son elementales para la ejecución de los impulsos y la percepción de lo divino; por lo tanto, Blake no cesa nunca de celebrar el deseo y la energía sexual:

The lust of the goat is the bounty of God (MHH, sección F §23)

The nakedness of woman is the work of God (§25)

Posiblemente Blake encontró un aliciente en otro pasaje del mismo libro bíblico: “El que haya esposa halla el bien y alcanza el favor de Jehová” (Prov. 18: 22).

### *24. La ira del león es la sabiduría de Dios.*

No hay otro modo que luchar apasionadamente, como fieras. Blake y Nietzsche sabían que aquello que de divino posee el hombre es su voluntad de superarse y liberarse; la energía que lo impulsa a sentirse “hijo de Dios”:

The wrath of the lion is the wisdom of God (MHH, F §24).

Éste proverbio se relaciona con Proverbios §40 y §44. Es muy posible que Blake tuviera en mente el simbolismo del Apocalipsis, donde el león y el cordero se conjugan con frecuencia: el “león de la tribu de Judá”, por ejemplo, llega para desatar los siete sellos y abrir el Libro (Apoc. 5: 5) y la cólera del cordero produce el *dies irae*, el Día de la Ira del Señor (Apoc. 6: 16-17). Además, el león es uno de los rostros de las cuatro “criaturas” en Ezequiel 1: 10 y de los cuatro “seres vivientes” en Apocalipsis 4: 7, rostro que también se identificó con Marcos el evangelista.

Hay varias máximas canónicas que parecen ser subvertidas en este Proverbio del Infierno: “Es mejor el que tarda en airarse que el fuerte; y el que domina su espíritu, que el que conquista una ciudad” (Prov. 16: 32), “El discernimiento del hombre detiene su furor, y su honra es pasar por alto la ofensa. Como rugido de león es la ira del rey, y su favor es como rocío sobre la hierba” (Prov. 19: 11-12). Al mismo tiempo, no es del todo improbable que Blake tomara como modelo (al menos parcialmente) algunas máximas de los Ranters. Jacob Bauthumley (s. XVII), uno de sus principales exponentes escribió: “La ira humana alaba a Dios así como a su amor y a su docilidad, y al Dios glorificado tanto en uno como en otro” (Nuttall 2007: 211). La conexión directa entre Bauthumley (y otros escritores) y Blake es la innegable apuesta antinomista.

### ***25. La desnudez de la mujer es la obra de Dios.***

Ver comentario a Proverbio §23.

### ***26. El exceso de congoja ríe. El exceso de júbilo solloza.***

El espíritu antinomista de Blake lo lleva más allá de la sátira, hacia el terreno de las contradicciones lingüísticas para forzar a la mente a expandir sus límites. Así, Blake retoma sentencias como “La con-

goja abate el corazón del hombre, pero la buena palabra lo alegra" (Prov. 12: 25), "Aun en la risa tendrá dolor el corazón, y el final de la alegría es tristeza" (Prov. 14: 13) y "Corazón alegre hace buena cara, corazón en pena deprime el espíritu" (Prov. 15: 13); lo que hace el autor inglés es revertirlas y crear axiomas que abanderen el papel del exceso en distintas esferas de la existencia.

Más que una mera declaración de relatividad, la dialéctica de Blake en este tipo de aforismos conlleva la idea de trascender los límites convencionales de la lógica mundana y cotidiana para acceder a realidades supraterrenales. Así, el contrasentido aparente produce una suerte de epifanía, un poco al estilo de los *koans* del budismo Zen. La expresión paradójica encuentra un precursor salomónico en la sentencia "Hay quienes se hacen ricos, y no tienen nada; y hay quienes se hacen pobres, y tienen muchas riquezas" (Prov. 13: 7). En la literatura reciente, el escritor argentino Antonio Porchia ofrece un equivalente: "Cuando me conformo con nada es cuando me conformo de todo" (Voces §39) y "En un alma llena cabe todo y en un alma vacía no cabe nada. ¡Quién comprende!" (Voces §330). (Compárese con el Proverbio §29.)

**27. *El rugido de leones, el aullido de lobos, la cólera del mar tormentoso y la espada destructiva son porciones de eternidad demasiado grandes para el ojo humano.***

En los proverbios de Salomón encontramos: "León rugiente y oso que embiste es el gobernante impío sobre el pueblo empobrecido" (Prov. 28: 15). Los valores del león y el oso adquieren una significación diferente en la sentencia blakeana. En otros libros bíblicos también figura la imagen del león feroz, por ejemplo en Job 4: 10; al respecto, ver también Proverbio §24. Desde luego, la naturaleza estremecedora de los elementos citados en este proverbio sugiere una experiencia numinosa, una realidad apabullante e imposible de abarcar. La sensación es

similar a la que experimenta Job cuando la voz del torbellino le canta los prodigios de la creación, particularmente la fiereza e indomitabilidad de Leviatán y Behemoth, en especial en el capítulo 41.

De cierto modo, el proverbio de Blake prefigura una frase del filósofo Soren Kierkegaard:

Lo que necesito es una voz penetrante como la mirada de Linceo, terrible como el sollozo de los gigantes, persistente como los ruidos de la naturaleza, mordaz como una ráfaga de viento helado, pérflida como la despiadada burla del eco, tan amplia que vaya del bajo más profundo hasta los tonos más agudos, y tan modulada que de ser un dulce susurro de música sacra se convierta en la energía explosiva de la furia. Esto es lo que yo necesito para no asfixiarme, para lograr expresar lo que llevo dentro de mi pecho y así dar rienda suelta a las vísceras de la cólera y a las de la simpatía (*Diapsálmatas* §23).

La Voz del Genio Poético, como el mensaje de los profetas, es inexorable e imposible de acallar. El verdadero profeta/poeta habla, vocifera, aun a expensas de sí mismo. La profecía de Rintrah en la sección A de esta obra resulta igualmente misteriosa para el ojo o el oído humano.

### **28. El zorro condena la trampa, no a sí mismo.**

El “fuerte en astucia” mas “débil en coraje” (el zorro) no será capaz de lograr el conocimiento absoluto ni la plenitud espiritual, “pues es inútil tender la red a los ojos mismos de los pajarillos” (Prov. 1: 17). La sabiduría y la integridad espiritual no derivan de la astucia (el conocimiento mundano y corrompido), sino en la liberación sensorial. El zorro, ciego a esta verdad, se empecinará en sus métodos que invariablemente habrán de llevarlo al fracaso (la trampa). Puesto que no es capaz de rectificar sus medios, cul-

pará siempre a factores externos y execrará las consecuencias de sus modos. Simboliza lo contrario al león/tigre, animal pletórico de coraje y bríos.

*29. Los gozos fecundan. Las congojas dan a luz.*

Cf. Proverbio §26.

*30. Que el hombre vista la piel del león; la mujer, el vellón de la oveja.<sup>65</sup>*

Al parecer, este proverbio aconseja que cada quien se apegue a su naturaleza. En ese sentido, al hombre le corresponde la fiereza y a la mujer la humildad y la suavidad. Ambos se complementan. Re-cuérdese que la ira del león es divina (Proverbio §24) y que la oveja, o cordero, es el símbolo de la dulzura, la entrega y el amor de Cristo.

*31. El ave, un nido; la araña, una red; el hombre, amistad.*

Como expone el proverbio anterior, éste aconseja que a cada cual le corresponde su ámbito: "Como el ave que vaga lejos de su nido, así es el hombre que vaga lejos de su lugar" (Prov. 27: 8). El lugar del hombre es el amor fraternal, pues todos son hijos de Dios: "Un hermano ofendido es peor que una plaza fuerte, y las querellas son como cerrojos de ciudadela" (Prov. 18: 19).

*32. Tanto el necio egoísta y sonriente como el necio huraño y fruncido, pasarán por sabios, para convertirse en varas.*

La vara representa la medida drástica para imponer la voluntad, para dictar normas; sin duda hace referencia a las varas que los educadores utilizaban en las aulas para escarmentar a sus pupilos, tal y como

aparecen en "Holy Thursday" (Jueves Santo) en *Los cantos de inocencia y experiencia*. El proverbio parece elaborar sobre: "Látigo para el caballo, brida para el asno y vara para la espalda de los necios. No respondas al necio según su necesidad, no sea que tú también te vuelvas como él. Responde al necio según su necesidad, no vaya a creerse que es un sabio" (Prov. 26: 3-5). También recuerda a: "Cuando calla, hasta el insensato es tenido por sabio, y el que cierra sus labios, por inteligente" (Prov. 17: 28) y, sobre todo en inglés, a: "In the mouth of the foolish is a *rod* of pride: but the lips of the wise shall preserve them" (Prov. 14: 3; mi énfasis).<sup>66</sup> El proverbio de Blake en el original reza así: "The selfish smiling fool, & the sullen frowning fool, shall be both thought wise, that there maybe a *rod*" (mi énfasis).

### 33. *Lo que ahora está demostrado, alguna vez fue sólo imaginado.*<sup>67</sup>

El poder de la imaginación produce, crea realidades por la inspiración del Genio Poético. Atreverse a imaginar, o *mirar* imaginativamente, puede derivar en la adquisición de las verdades más trascendentales. Así como quien carece de luz no podría devenir en estrella (Proverbio §9), quien no imagine no podría lograr la sabiduría. Se trata, en un sentido, de una variante del Proverbio §3. Dicho estado sapiencial supone la aprehensión de la eternidad, y saberse uno mismo eterno y divino.

### 34. *La rata, el ratón, el zorro y el conejo: miran las raíces; el león, el tigre, el caballo y el elefante: miran los frutos.*

Tal vez en esta especie de bestiario infernal, Blake caracteriza a animales "superiores" e "inferiores". Los cuatro primeros corresponden con los animales inferiores, casi todos pequeños y alegóricamente despreciables, mientras que los cuatro restantes simbolizan ideales de coraje, realeza y determinación, en tanto criaturas grandes e im-

ponentes. Las criaturas inferiores son tales porque se preocupan exclusivamente por los medios (los dogmas, las liturgias); las superiores, por su parte, se concentran en los resultados (el conocimiento directo de Dios mediante el libre manar de sus energías).

### *35. La cisterna contiene; la fuente se desborda.*

Aquí parece que Blake tiene en mente el siguiente pasaje bíblico:

Bebe el agua de tu propia cisterna, y de los raudales de tu propio pozo. ¿Se han de derramar afuera tus manantiales, tus corrientes de agua por las calles? ¡Que sean para ti solo, y no para los extraños contigo! Sea bendito tu manantial y alégrate con la mujer de tu juventud (...) ¡Por qué, hijo mío, andarás apasionado por una mujer ajena y abrazarás el seno de una extraña? (Prov. 5: 15-20).

La sabiduría salomónica previene contra desear lo ajeno — algo que, por supuesto, está en absoluta consonancia con el Decálogo recibido por Moisés—; en particular, el proverbio se refiere a contentarse con lo que existe en el ámbito doméstico, particularmente la esposa. Se trata de una prohibición ya contenida en la ley mosaica. Blake creía que el amor, y en particular el amor erótico, no podía constreñirse a una sola mujer. De hecho, opinaba que podía resultar más saludable prodigar la libertad sexual con distintas parejas, aunque él mismo no lo llevó a cabo. El motivo del amor libre está de algún modo articulado en *Visions of the Daughters of Albion* (*Visiones de las hijas de Albión*).

Para Blake, la cisterna (el matrimonio, la convención social) reprime el deseo, mientras que la fuente desbordante (el amor libre) representa la libertad sexual y erótica. La cisterna, en tanto limitante, contiene agua estancada y, a la postre, putrefacta. El agua de la fuente o el manantial, por sulado, mana libremente y a borbotones.

36. *Un pensamiento colma la inmensidad.*

El pensamiento aquí se refiere a la visión guiada por el Genio Poético. Cf. Proverbio §33 y comparar con "Y si no hay nada que es igual al pensamiento y no hay nada sin el pensamiento, o el pensamiento es sólo pensamiento o el pensamiento es todo" (Voces §356). Puesto que el pensamiento está auxiliado por el Genio Poético, puede acceder a las regiones divinas y más trascendentales, en esa medida puede homologarse con el pensamiento de Dios y, por tanto, infinito. La Imaginación puede imbuirlo todo, tanto el tiempo como el espacio, que no son sino fronteras convencionales, limitaciones para quienes se rigen por dogmas y convenciones.

37. *Está siempre dispuesto a decir tus pensamientos y el vil te evitara.*

El presente proverbio contraviene máximas como "Quien vigila su boca, guarda su vida; quien abre sus labios, busca su ruina" (Prov. 3: 13), "En las muchas palabras no faltará pecado; quien reprende sus labios es prudente" (Prov. 10: 19) y "A oídos de necio no hables, porque se burlará de la prudencia de tus dichos" (Prov. 23: 9). Aún más de cerca, la construcción original de este proverbio (*Always be ready to speak your mind, and a base man will avoid you*) parece parodiar "A fool uttereth all his mind: but a wise man keepeth it in till afterwards" (Prov. 29: 11; véase también 26: 4-5).<sup>68</sup>

Si para Blake el Genio Poético constituye la quintaesencia de la vida humana, por fuerza la creatividad tendrá que ser valuada altamente. Tal y como se ha expresado ya en otros proverbios, la contención va en detrimento de la creatividad. El Genio Poético no sólo se revela en la producción artística propiamente dicha, sino en pensamientos, visiones e ideas (cf. Proverbio §36); si éstos se perciben, entonces habrá que manifestarlos abierta y libremente. Si estas ideas surgen de la "necedad", entonces —diría Blake— están

amparadas por el Genio Poético y, en consecuencia, las personas "sensatas" (mas reprimidas) mostrarán su censura, que no es sino una torcida muestra de reconocimiento (cf. Proverbio §47).

Junto con Nietzsche, Blake coincide en que existen diferentes modos de pensar, entender e interpretar; modos que son también *velocidades intelectuales*. Para comparar estos "modos", Nietzsche (1992: 229-30) utilizó términos prestados de filósofos sáscritos. Por un lado se hallan quienes, como él, pensaban con la velocidad del río Ganges (*gangasrotagati*) y, por el otro, quienes pensaban tan lentos como una tortuga (*kurmagati*). Con su característico tono sardónico, Nietzsche expresa que la diferencia de velocidad intelectual produce una honda brecha interpretativa entre el pensador (particularmente, él mismo) y sus lectores, incluso sus amigos; al final, no le queda más opción que reírse de ellos y alejarse.<sup>69</sup> Blake, por su parte, escribió en 1799 en una carta que: "What is Grand is necessarily obscure to Weak men. That which can be made Explicit to the Idiot is not worth my care. The wisest of the Ancients consider'd what is not too Explicit as the fittest for Instruction because it rouzes the faculties to act"<sup>70</sup> (en Damon 1988: xxvi). Los mensajes que comunicaba debían ser asequibles sólo para algunos elegidos, es decir, quienes tengan el deseo de realizarse. "El argumento de una obra de poesía (...) recuerda la sentencia de un oráculo: es oscuro-luminoso como la sentencia de un oráculo", como apunta Cesare Pavese (1994: 98). Y en efecto, los mensajes de los poemas proféticos de William Blake son tan confusos como los oráculos, uno de cuyos epitomes son los "Proverbios del infierno".

### **38. Cualquier cosa posible de creerse, es una imagen de la verdad.**

*Esse est percipi.* Berkeley había desarrollado la idea de que los objetos del conocimiento constituían una ilimitada variedad de ideas susceptibles de percibirse y, de un modo no tan distinto de Blake,

sostenía que “la existencia de una idea consiste en ser percibida” (Tola y Dragonetti 2008: 295). Cf. Proverbio §33.

*39. El águila nunca perdió tanto tiempo como cuando se dedicó a aprender del cuervo.*

Acaso Blake desea explicar que el águila, un animal solar y de alto vuelo, no debería rebajarse al nivel del cuervo, un animal bajo y carroñero. Al águila le atan las alturas y los circuitos divinos, mientras que el cuervo pertenece a la rapiña, a lo podrido. El águila supone un dirigirse hacia lo más alto; el cuervo es la podredumbre y la muerte inexorable. El águila aquí es el hombre verdaderamente “justo” y que se había dejado instruir por el cuervo (el “vil”). Desde esa óptica, hay ciertos ecos de Salmos 1: 1-2. Ver al respecto la Sección A y el Proverbio §50.

*40. El zorro provee para sí mismo, pero Dios provee para el león.*

Este proverbio desarrolla la caracterización del zorro como emblema de la astucia (no de la sabiduría ni la inteligencia positiva), mientras que el león representa la sabiduría pura. Es también una relectura de: “Yahvé se aleja de los malos, y escucha la plegaria de los justos” (Prov. 15: 29), “El corazón del hombre medita su camino, pero es Yahveh quien asegura sus pasos” (Prov. 16: 9). Puesto que el león posee una naturaleza liberada —y por lo tanto plena—, goza de la gracia de Dios. El zorro, en cambio, es egoísta y de percepciones limitadas; es típicamente la encarnación del carente de pujanza (ver Proverbios §34 y §49).

*41. Piensa por la mañana. Actúa a mediodía. Come por la tarde. Duerme por la noche.*

Desde luego, se trata de una adaptación resumida de Eclesiastés 3: 1-8. Cf. también Proverbio §1.

**42. Aquel que ha padecido tus imposiciones, te conoce.**

El espíritu revolucionario de Blake es incisivo; nunca deja de manifestarse en contra de las tiranías y el autoritarismo. El sometido habrá de sublevarse; con apego a este anhelo es que Blake compuso sus obras “continentales” o “revolucionarias” como *America* y *Europe*. Un preludio de aquellas es “A Song of Liberty” (sección O) en esta misma obra. Aunque a veces extirpada de MHH por algunos editores, sobre todo en lengua castellana, el “Canto de libertad” es una coda pertinente a todo el discurso expuesto en los “Proverbios del Infierno”.

El Proverbio §42 recuerda a: “No te burles del hombre que vive en aflicción, porque el que humilla, también exalta” (Sirácides 7: 11).<sup>71</sup> Cf. Proverbio §17. De algún modo, también recuerda a “Quien escatima la vara, odia a su hijo; quien le tiene amor, le castiga” (Prov. 13: 24). De manera extensiva, incluso se puede aplicar a Job quien, habiendo padecido las injustas pruebas de Yahvé, tuvo la oportunidad de acceder a un contacto directo con éste.

**43. Así como el arado sigue a las palabras, Dios recompensa las plegarias.**

Este proverbio refuerza el papel y el valor de la fe que, cabe recordar, no equivale a la adhesión de dogmatismos. “El bueno obtiene el favor de Yahvé; pero él condena al hombre taimado” (Prov. 12: 2), “Todo trabajo produce abundancia, la charlatanería sólo indigencia” (Prov. 14: 23). Ver también Proverbio §51.

**44. Los tigres de la ira son más sabios que los caballos de la instrucción.**

Mientras que las Escrituras dicen: “No te apresures en tu corazón a enoarte, porque el enojo reposa en el seno de los necios” (Ecles. 7: 9), Blake alaba la ira felina. Cf. Proverbio §24 y §40, donde el león

es una variante del tigre; ver también Proverbio §34. De acuerdo con Damon (1988: 242), el león representa, en sentido estricto, la ira espiritual, mientras que el tigre encarna la ira emocional y ciega. Los tigres de la ira y los caballos de la instrucción reaparecen en *Los cuatro zoas*, en una escena llena de antagonismos, de afanes y de energía liberada (Blake 1988: 314).

#### **45. Espera veneno del agua estancada.**

Una vez más, la cisterna que contiene (constríñe) no produce vida (libre flujo), sino decadencia. Cf. Proverbio §35. El agua que corre, pues, simboliza la vida pletórica. En el evangelio gnóstico *El santo libro del Gran Espíritu Invisible*, se habla del agua bautismal que corre, agua que confiere la inmortalidad y el conocimiento trascendental (Meyer 2005: 138).

#### **46. Nunca sabrás cuánto es suficiente, a menos que sepas cuánto es más que suficiente.**

El Proverbio §46 funciona como una contestación burlona de “¿Has hallado miel? Come sólo suficiente, no sea que te hartes de ella y la vomites” (Prov. 25: 16). Blake nos insta constantemente a rebasar los límites, a romper los grilletes. Cf. Proverbios §3 y §70.

#### **47. ¡Escucha el reproche de los necios! ¡Es un título de nobleza!**

Se trata de una adaptación de: “No te hagas el justo delante del Señor, ante el rey no te las des de sabio” (Sirácides 7: 5) y de “El burlador no arna al que lo corrige ni acude a los sabios” (Prov. 15: 12; cf. también 23: 9). Para Blake, la constante disyuntiva necio/sabio subraya la preponderancia de quienes hipócritamente se denominan “buenos” y defensores de la religión institucionalizada; la recurrencia de estos

apelativos, desde luego, deriva del libro de Proverbios en la Biblia. Recordemos también las ambigüedades constantes en la terminología directa y satírica de MHH (ver comentario a Proverbio §8): el “necio” de este proverbio, ¿corresponde al necio de Proverbio §8? ¿Qué relación tiene con el hombre “vil” de Proverbio §37?

La identidad no es tan automática como parece a primera vista. Los “Proverbios del Infierno” forman una suerte de unidad (pese a su aparente naturaleza difusa) y el espíritu sardónico y tergiversador que impera en todo MHH imbuye también a las máximas de la “sabiduría infernal”. Así, paralelamente a los Proverbios §8, §37 y §47, hay que considerar también los Proverbios §12, §18, §19, §32 y §52. En algunos casos, parece que Blake otorga al término “necio” una connotación negativa y a veces positiva. Retomando el célebre Proverbio §3 (*El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría*), debemos mantener en claro que la sabiduría blakeana corresponde parcialmente con la necedad salomónica, es decir, la imprudencia, la insensatez y el exceso (en contraposición con la contención). Al mismo tiempo, la yuxtaposición de las nociones de necedad, sabiduría y nobleza en este proverbio hacen eco de: “Mejor es un muchacho pobre y sabio que un rey viejo e insensato que ya no sabe ser precavido” (Eclesiastés 4: 13).

#### **48. Los ojos de fuego, la nariz de aire, la boca de agua, la barba de tierra.**

Aquí encontramos una relación íntima entre el microcosmos (el cuerpo humano) y el macrocosmos (el universo expandido y los elementos naturales). El estilo lingüístico posiblemente toma como modelo sentencias como “A proud look, a lying tongue, and hands that shed innocent blood, An heart that deviseth wicked imaginations, feet that be swift in running to mischief”<sup>72</sup> (Prov. 6: 17-18), pero las adapta, mediante un trocamiento de adjetivos, para imprimir un sentido energético e “infernal”. El mismo estilo se utiliza en Proverbio §61.

*49. El débil de valor es fuerte en astucia.*

Se refiere al zorro que aparece en otros proverbios. Sin duda, nuestro autor tenía en mente la proclama salomónica de: “Príncipe sin inteligencia multiplica la opresión, el que odia el lucro prolongará sus días” (Prov. 28: 16). Desde Esopo, en el imaginario popular el zorro se asocia con la astucia y la trampa. Este proverbio se cita más adelante, en la sección K.

*50. El manzano jamás pregunta al haya cómo crecer, ni el león, al caballo, cómo conseguir la presa.*

La secuencia en espiral de los “Proverbios del Infierno” construye una insistencia dialéctica. En términos burdos, aquí se trata de una versión blakeana del refrán *Zapatero, a tus zapatos*. De manera directa, subvierte la estipulación bíblica: “The wise in heart will receive commandments: but a prating fool shall fall” (Prov. 10: 8).<sup>73</sup> Cf. Proverbio §39.

*51. Quien recibe agradecido, da abundante cosecha.*

“El alma generosa será colmada, y el que sacia a otro la sed, también será saciado” (Prov. 11: 25). Las palabras de este proverbio infernal conminan a estar abiertos a la recepción del Genio Poético y, por tanto, a percibir los “productos del tiempo” (Proverbio §10).

*52. Si otros no hubiesen sido necios, nosotros habríamos de serlo.<sup>74</sup>*

Para entender este aforismo conviene releer los Proverbios §8, §12, §18, §19, §32, §37 y §47. En éste, el papel del “necio” es considerado favorablemente. Uno se pregunta si no tendrá una relación velada con Génesis y la historia del Árbol de la Ciencia. Al contravenir

los mandatos por Yahvé y comer del fruto prohibido, Adán y Eva actúan “neciamente”, pero, al mismo tiempo, ello les proporciona el conocimiento. Ser  *necio* —en sentido blakeano— supone la persecución del conocimiento, un conocimiento que por necesidad habrá de ser considerado “infernal”, toda vez que se opone a la legislación de la religión organizada. Si no hubiera habido una Eva y un Adán que transgredieran la prohibición de comer del Árbol de la Ciencia, si no hubiera habido un ángel convertido en demonio que desafiara a un dios opresor, nos quedaría a nosotros asumir esa responsabilidad.

### **53. *El alma del dulce deleite no puede mancillarse nunca.***

El exceso, si es puro y legítimo, trasciende las etiquetas convencionales de “pecado”. Orc, personaje del panteón blakeano, repite esta sentencia en *America a Prophecy* 8.14 (Blake 1988: 54) y la idea ya había sido introducida en *Visions ... 1.9-10* en voz de una ninfa: “because the soul of sweet delight / Can never pass away [porque el alma del dulce deleite / no puede fenercer jamás]” (Blake 1988: 46). Ver también el final de MHH, sección C. Especulando, uno podría suponer que Blake lleva hasta sus máximas consecuencias los consejos como éste:

Anda, come tu pan con gozo y bebe tu vino con alegre corazón, porque tus obras ya son aceptables a Dios. En todo tiempo sean blancas tus vestiduras, y nunca falte aceite perfumado sobre tu cabeza. Goza de la vida, con la mujer que amas, todos los días de tu vana vida, que Dios te ha dado debajo del sol; porque ésta es la porción de tu vida y del duro trabajo con que te afanas debajo del sol. Todo lo que te venga a la mano para hacer, hazlo con empeño. Porque en el Seol, a donde vas, no hay obras, ni cuentas, ni conocimiento, ni sabiduría (Eclec. 9: 7-10).

**54. Cuando miras un Águila, miras una porción de Genio: ¡yergue la cabeza!**

Nuevamente encontramos al águila, aquí con toda su majestuosidad. Tal vez Blake estuviese pensando en las palabras atribuidas a Salomón: “Tres cosas hay que me desbordan y cuatro que no conozco: *el camino del águila en el cielo*, el camino de la serpiente por la roca, el camino del navío en alta mar, el camino del hombre en la doncella” (Prov. 30: 18-19; mi énfasis). Ver también Proverbio §39 y sección J. El águila de este aforismo equivale a las imágenes presentadas en Proverbio §27. De manera significativa, en el *Libro secreto de Juan* un Jesús gnóstico se caracteriza a sí mismo como un águila, sobrevolando el Árbol de la Ciencia (Meyer 2005: 176).

**55. Así como la oruga elige las más bellas hojas para depositar sus huevos, el sacerdote elige los más bellos gozos para maldecirlos.**

Para explicar este proverbio podemos recurrir una vez más a Nietzsche; nótese la cercanía con: “El lugar maldito en que el cristianismo ha encovado sus huevos de basilisco será arrasado” (Nietzsche 1989:112). El filósofo alemán piensa que la moral judeocristiana es producto de las propias debilidades de quienes la predicen. Él afirma que con anterioridad los valores que en más estima se tenían eran los del coraje y la fortaleza, pero con la llegada del nuevo dogma y el nuevo dios, se invirtieron estos valores: ahora, lo que se coloca en el altar es todo aquello vinculado con la debilidad. Nietzsche cree en la preponderancia de la pasión, el placer, el pensamiento, la libertad, el amor a la tierra y la ambición para que se dé una evolución benéfica de la humanidad. Los cristianos catalogaron como “mal”, “pecado” o “diablo” a los sentimientos fuertes y sanos (Lefebvre 1993: 113). Según la moral cristiana, todo lo débil, lo enfermo y lo reprimido está en directa relación con la bondad,

con lo *bueno*; es una virtud. De este modo, surge una religión y una cultura de la decadencia; es decadente porque todos los potenciales del ser humano son devaluados.

De acuerdo con Nietzsche, el origen de esta cultura de la decadencia es el resentimiento y los celos de aquéllos que siempre fueron inferiores y más débiles. Su manera de vengarse fue invertir estos valores, y el encargado de canalizar este resentimiento fue el sacerdote, la “especie más viciosa de hombre”, como le llama en *El anticristo*. Tanto Blake como Nietzsche ven en el sacerdote la figura principal encargada de propinar las normas que merman los impulsos naturales del hombre. Compárense las siguientes observaciones:

As the caterpiller chooses the fairest leaves to lay her eggs on, so the priest lays his curse on the fairest joys (Proverbio §55)

[...] toda exigencia inspirada por el instinto de la vida, en resumen, todo lo que tiene *en sí* su valor es convertido por el parasitismo del sacerdote (o del “orden moral del mundo”) en algo [...] *contrario* al valor [...] El sacerdote desvaloriza, *desantifica* la naturaleza [...] (*El anticristo* §26, Nietzsche 1989: 54-55).

El sacerdote primero convence al enfermo de que él es el culpable de la enfermedad; es un castigo y por eso debe someterse a ciertos ideales (cf. Fink 1996: 158). El adepto aprende que el amor a sí mismo es un aspecto negativo; esta nueva religión enseña: no el egoísmo, sino el altruismo. Ciertamente, se trata más de altruismo que de filantropía, pues cuando el potencial del ser humano es minimizado se le desprecia. En realidad, dentro de esta dialéctica del amor al prójimo y la moral, se pretende restringir al otro, más que amarlo por sobre todas las cosas. Si se ama al prójimo, ello es sólo en la medida en que el otro sea tan débil como uno mismo; en el momento en que demuestre fuerza y superioridad, se le repudia.

Todo lo humano —en tanto humano y en el mundo— deviene aborrecible. En términos de Blake, es así como se construyen las falsas categorías del Bien/Cielo y del Mal/Infierno. Ver también Proverbio §21 y el siguiente pasaje de *La canción de Los*:

These were the Churches: Hospitals: Castles: Palaces:  
Like nets & gins & traps to catch the joys of Eternity  
And all the rest a desart.<sup>75</sup>

### 56. Crear una pequeña flor es un trabajo de centurias.

Por pequeña que pueda parecer, una flor representa un milagro, un prodigo divino. Del mismo modo como el árbol del Proverbio §8 encierra dentro de sí miríadas de formas de vida, también la flor condensa un constante e interminable fluir de vida. El incesante ciclo de la vida comprende no sólo a los pétalos y el tallo, sino a la hierba que sirve de tálamo a la flor y al polen —alimento de otros seres—. ¿Cuántas veces tuvo que soplar el viento en un punto en particular, cuántas esporas tuvieron que viajar por millas, cuántas gotas de agua descendieron, cuántas partículas de tierra se reamontaron antes de que pudiera brotar esta diminuta flor?

La imagen poética de este proverbio permaneció mucho tiempo en la mente del poeta; en la primera década del siglo XIX escribió en uno de sus poemas épicos:

Thou percievest the Flowers put forth their precious Odours!  
And none can tell how from so small a center comes such sweets  
Forgetting that within that Center Eternity expands  
Its ever during doors (...) <sup>76</sup>

Y en otra parte escribió los inmortales versos:

To see a World in a Grain of Sand  
And a Heaven in a Wild Flower  
Hold Infinity in the palm of your hand  
And Eternity in an hour<sup>77</sup>

**57. La maldición vigoriza: la bendición relaja.**

No las conductas pasivas, sino la acción desenfadada. No la ética paralizante de la religión convencional, sino la libertad del espíritu, traducida en libertad del cuerpo y el alma, so riesgo de caer en la ejecución de “pecados”. Este proverbio refuerza la interacción necesaria de los contrarios, que en otros pasajes de esta obra encarna en la confrontación del Ángel y el Demonio. Tanto esta confrontación como el Proverbio §57 son ejemplos de que “La Oposición es la Amistad verdadera” (ver Sección L) y sugieren un sano matrimonio entre la acción y la tranquilidad (que no la pasividad). También se complementa con los Proverbio §26 y §29. Compárese con “El mal, débil, me agita; fuerte, me calma” (Voces §94).

**58. El mejor vino es el más añejo; la mejor agua, la más fresca.**

Ver comentario a Proverbios §30 y §31. Para que el vino adquiera buena calidad, requiere de maduración. El agua, por su parte, necesita de constante movimiento para su correcta oxigenación y vitalidad; su estancamiento, o añejamiento, es sinónimo de podredumbre.

**59. ¡Las plegarias no aran! ¡Las alabanzas no cosechan!**

**60. ¡Los gozos no rien! ¡Las congojas no sollozan!**

Para los Proverbios §59 y §60, ver comentario a Proverbio §26.

**61. La cabeza, Sublime; el corazón, Pathos; los genitales, Belleza; las manos y pies, Proporción.**

Por un lado, es posible que este proverbio aluda a cuatro aspectos del ser humano en tanto ente psíquico: el logos (cabeza), el inconsciente (corazón), la creatividad (genitales) y el equilibrio (manos y pies) (Singer 2000: 88), un esquema cuádruple que quizá se transformará más adelante en la compleja mitología de los cuatro zoas. Por otro lado, la claridad de la visión imaginativa supone percibir la correspondencia entre la magnificencia del universo y el cuerpo humano. En otra parte, Blake había distinguido cuatro estados de la humanidad en reposo ontológico, que sugiere una relación parcial con este proverbio:

The First State is in the Head, the Second is in the Heart:  
 The Third in the Loins & Seminal Vessels & the Fourth  
 In the Stomach & Intestines terrible, deadly unutterable  
 And he whose Gates are opened in those Regions of the Body  
 Can from those Gates view all those wondrous imaginations.<sup>78</sup>

Aunque las manos y los pies del proverbio no corresponden con el estómago, el tercer estado (entrañas y vasos seminales) sin duda se relaciona con los genitales. Como sucede a menudo, Blake no desarrolla clara ni plenamente sus clasificaciones, sino que las deja apenas sugeridas. Véase también Proverbio §48.

**62. Como el aire al ave o el mar al pez, así es el desprecio al despreciable.**

Posiblemente se trata de una reelaboración sintética de: "Como el perro vuelve a su vómito, vuelve el necio a su insensatez" (Prov. 26: 11) y "Como yerra el pájaro lejos de su nido, así yerra el hombre lejos de su lugar" (Prov. 27: 8).

*63. El cuervo quisiera que todo fuese negro; la lechuza, que todo fuese blanco.*

Este proverbio caricaturiza las posturas maniqueas de la religión convencional. Llama la atención el hecho de que Blake no haya escogido a la paloma para caracterizar el blanco. Es muy probable que haya recurrido a la imagen de la lechuza (símbolo tradicional de la sabiduría) para representar el conocimiento falso y por tanto engañoso.

*64. La Exuberancia es Belleza.*

Según la visión de Blake, en la contención no se puede hallar sino podredumbre, artificialidad y decadencia. La Belleza divina e ilimitada (la exuberancia) responde al exceso —el libre manar de los impulsos y la imaginación. Las imágenes y recursos estilísticos de Proverbios como §3, §5, §15, §26, §27, §35, §44, §46, §§4 y §67 subrayan esta idea desde distintas perspectivas.

*65. De ser aconsejado por el zorro, el león sería astuto.*

El león sería astuto, sí, mas no enérgico y valeroso. Por tanto, se trata de ser fiel a su naturaleza iracunda. Cf. Proverbios §39 y §50.

*66. El Mejoramiento<sup>79</sup> forja caminos rectos, pero los caminos torcidos sin Mejoramiento son los caminos del Genio.*

Hay varias fuentes bíblicas para este proverbio, por ejemplo: “Quien anda en rectitud, teme a Yahvé; el de torcido camino le desprecia” (Prov. 14: 2), “Hay un camino que al hombre le parece derecho, pero que al final es camino de muerte” (Prov. 14: 12); “Tortuoso es el camino del hombre criminal, pero el puro es recto en sus obras”

(Prov. 21: 8). (Ver también Prov. 2: 11-15; 4: 10-17; 23: 19-21.) Blake, desde luego, favorece los caminos tortuosos, ya introducidos en la profecía de Rintrah en la sección A (ver comentario), porque se trata de sendas por donde la visión imaginativa puede andar libremente y lejos de bordes y lineamientos. El “mejoramiento” al que alude este proverbio no es sino la adhesión al dogmatismo moral y religioso, el cual finalmente representa una merma del potencial sensorial y espiritual del ser humano.

*67. Antes asesinar a un niño en su cuna que abrigar deseos no realizados.*

El niño (el deseo) debe ser alimentado y procurado para que pueda crecer y desarrollarse. Si en lugar de ello se le reprime, hubiera sido preferible que no naciera en absoluto. El niño también puede referirse (en tanto manifestación del deseo) a la lujuria. Un paralelo interesante y no gratuito es una descripción que hace el autor *ranter* Abiezer Coppe (s. XVII):

Beauty is the father of lust or love. Well! I have gone along the streets impregnant with that child (lust) which a particular beauty had begot... (Nuttall 2007: 210).<sup>80</sup>

Nótese el juego de palabras entre *niño* e *impregnado*, no incompatibles con el *niño*, la *cuna* y *abrigar* (alimentar, cuidar; en inglés *nurse*) en el texto de Blake. Otro pronunciamiento que sigue la misma línea y que antecede a Blake es el que hiciera la comunidad de los Hermanos del Libre Espíritu en el siglo XIV: sería mejor que el mundo entero se destruyera y pereciera por completo, que un hombre libre se abstuviera de cualquier acto al que su naturaleza lo inclinara (Nuttall 2007: 248). Ideas como ésta gozaron de una continuidad importante a través de los distintos grupos de incon-

formistas y antinomistas que surgieron y decayeron intermitentemente desde más o menos el siglo XIV hasta el siglo XVIII.

Al mismo tiempo, Blake bien podría haber adoptado una sentencia bíblica como: “El alma del perezoso desea y nada alcanza; pero el alma de los diligentes será prosperada” (Prov. 13: 4). En esta cita bíblica curiosamente se favorece a los solícitos y, por ende, se descalifica a los faltos de voluntad. Al respecto, este proverbio infernal refuerza lo expuesto en las primeras líneas de la sección D, arriba. De manera directa y radical, el Proverbio §67 responde a “Mejor es represión manifiesta que amor oculto” (Prov. 27: 5). Comparte aquí con el espíritu nietzscheano la idea según la cual la energía cruel es moralmente preferible a la benevolencia controlada (Nuttall 2007: 247). Y ciertamente responde favorablemente a la sentencia de la tradición de Grabianka que dice: “Follow the bent, follow the desires of the child of promise, and leave corruption to run into the sepulchre of the old man” (Schuchard 2006: 255).<sup>81</sup> Aunque con una retórica distinta, el Proverbio §67 de Blake parece jugar con imágenes similares a las del oráculo de Grabianka. Ver también el comentario a Proverbio §5.

### ***68. Donde no existe el hombre, la naturaleza es estéril.***

En la cosmología de Blake, el hombre es el epítome de la creación de Dios. Todas las posibilidades y todas las tensiones del universo se llevan a cabo, de manera microcósmica, en el seno humano, idea sugerida en los Proverbios §48 y §61. El papel del Hombre en el universo es devenir en un dios. Si no hay tal, dicha posibilidad queda cancelada; la naturaleza (la creación), pues, resulta inservible. En términos de Nietzsche, si el actual ser humano no se encaminara —cruzara ese puente— hacia el estado de Superhombre, la existencia sería un absurdo total, un fracaso absoluto. Para Porchia, “El universo no constituye un orden total. Falta la adhesión

del hombre" (Voces §32). El Hombre en Blake —entendido como ser pleno y liberado, equivalente al Superhombre de Nietzsche— participa de la naturaleza de Jesucristo, epítome y meta final de la humanidad. En *The Everlasting Gospel* (*El evangelio eterno*) Blake escribe (1988: 520):

Thou art a Man, God is no more  
Thine Own Humanity learn to Adore  
(Eres un Hombre, Dios ya no existe  
Aprende a adorar tu Humanidad)

¿Acaso no vemos en estas palabras que Dios le comunica al Jesús blakeano la total exaltación de los sentidos y del cuerpo? Limitar la sensualidad y los sentidos en nombre de un más allá es antinatural. La sexualidad libre también enaltece el alma, como afirma Nietzsche:

The degree and kind of a man's sexuality reach up into the ultimate pinnacle of his spirit (Nietzsche 1992: 271).<sup>82</sup>

#### **69. La verdad jamás puede decirse como para comprenderse y no creerse.**

La palabra del Bardo debería resonar de tal manera que no pudiera ser cuestionada, sino bien recibida. Al escucharla, el oyente debería experimentar una suerte de iluminación espontánea, o al menos eso es lo que Blake deseaba. Cf. Proverbio §38.

#### **70. ¡Suficiente! O Demasiado.**

La sabiduría veterotestamentaria, en voz de Salomón, tiende a prevenir contra la ambición en demasía, una forma de desbordamiento

to: "La sanguijuela tiene dos hijas: "¡Dame y Dame!" Tres cosas hay que nunca se sacian, y la cuarta nunca dice: "¡Basta!" El *seol*, la matriz estéril, la tierra que no se sacia de agua, y el fuego que jamás dice: "¡Basta!" (Prov. 30: 15-16). Para Blake, el desbordamiento es siempre benéfico y este proverbio viene a sellar de manera rotunda y sucinta la sabiduría infernal de su MHH. Cf. Proverbios §3 y §46.

Tras el último proverbio infernal, en la lámina 10 (reproducida en la portada de estelibro), encontramos un diseño de mayor importancia que los de las láminas 7 a 9; se trata de tres figuras sentadas en medio de un paraje pastoral. La de en medio, y que parece ser el punto focal de la ilustración, es un demonio que sostiene sobre sus muslos un largo pergaminio del cual parece estar leyendo en voz alta. El demonio está volteado a su derecha (la izquierda del espectador) y parece dictarle a otra figura vestida de toga, la cual escribe meticulosamente. Este motivo recuerda el preludio a los Proverbios (sección E), donde la voz poética refiere que anduvo de paseo por el Infierno cuando recolectó algunos dichos idiosincrásicos. La tercera figura, a la izquierda del demonio, se encuentra atenta a la interlocución de los otros dos personajes y, aunque de manera ambigua, podría estar copiando las palabras del pergamo, pues él también posee pluma y papel.

Algunos críticos (Blake 1993a: 134) señalan la posibilidad de que ello remita al proceso de transmisión del conocimiento, que está también presente en otros pasajes de MHH (secciones G y J). A mí me parece que ilustra el papel del mismo Blake como poeta-visionario, en contraposición con la figura limitada de Swedenborg. MHH posee una fuerte dosis de censura del teólogo sueco, en buena medida sustentada en la noción de que éste sólo se limitó a escuchar las voces angelicales y a desestimar la versión de los demonios (ver sección M). En MHH Blake cede la palabra al Diablo para equilibrar las cosas; previamente ha escuchado la voz del Ángel (a través de la ortodoxia y, según Blake, a través también de Swedenborg). Así, la tercera figura incluso podría

representar a un ángel (o al hombre “justo”) que se permite escuchar las máximas del infierno y aprender algo acerca de la Energía. En consecuencia, las dos figuras de la derecha corresponderían con el Ángel y el Diablo que se debaten en fragmentos posteriores de la obra.

\* \* \*

[G]

**Los antiguos Poetas animaron todos los objetos sensibles con Dioses o Genios, llamándolos con los nombres y adornándolos con las propiedades de bosques, ríos, montañas, lagos, ciudades, naciones y todo lo que sus expandidos y variados sentidos pudiesen percibir.**

**Y en particular estudiaron el genio de cada ciudad y país, colocándolo bajo el auspicio de su deidad mental.**

**Hasta que se formó un sistema, del cual algunos abusaron, y esclavizaron al vulgo, intentando realizar o abstraer a las deidades mentales de sus objetos; así surgió el Sacerdocio.**

**Escogiendo formas de culto a partir de cuentos poéticos.**

**Y a la larga proclamaron que los Dioses así lo habían ordenado.**

**Así, los hombres olvidaron que todas las deidades residen en el seno humano.**

La última oración de esta sección representa una proclama que hará eco en otras obras de William Blake. El seno humano equivale en este pasaje a la morada del Genio Poético, pues concebir imaginativamente supone amar a Dios y la parte divina en cada uno de nosotros. En *All Religions Are One*, Blake ya había introducido antes esta misma idea:

PRINCIPLE 1. That the Poetic Genius is the True Man. and that the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius. Likewise that the forms of all things are derived from their Genius. which by the Ancients was call'd an Angel & Spirit & Demon ( ... )

PRINCIPLE 5. The Religions of all Nations are derived from each Nations different perception of the Poetic Genius which is every where call'd the Spirit of Prophecy.

PRINCIPLE 6. The Jewish & Christian testaments are An Original derivation from the Poetic Genius ( ... )

PRINCIPLE 7. As all men are alike (tho' infinitely various) So all Religions & as all similars have one source

The true Man is the source he being the Poetic Genius.<sup>83</sup>

Así, el siguiente paso natural es concebir a cada cultura (y religión) como epistemológicamente diferenciadas, pero ontológicamente afines; de algún modo, todas han derivado de una fuente de inspiración perdida, pero recobrable mediante el ejericcio del Genio Poético. Vale la pena puntualizar un punto importante. Al participar de la creencia de que, en esencia, las culturas europeas son homólogas a las culturas africanas o asiáticas, Blake se aleja de los programas de dominación orientalistas (Makdisi 2003: 251). Aquí, además, es donde Blake permite construir un puente entre diferentes tradiciones religiosas.

Aunque en otro lenguaje, la cosmovisión hindú también visualiza a las divinidades y a la Energía Cósmica contenidas en el cuerpo humano. La célebre *Bhagavad Gita* (18.6), por ejemplo, refiere que: "Dios (Ishvara) habita en el seno de todo ser vivo, y merced a su poder hace que todos ellos se agiten como si estuviesen en una rueda". Desde luego, aquí la "rueda" se refiere al ciclo interminable de nacimiento, muerte y reencarnación, y no guarda relación alguna con el "límite o circunferencia externa de la Energía" (MHH, sección C).

De cualquier modo, la percepción blakeana de la integración del ser humano con la divinidad y la naturaleza se antoja a veces parecida a la concepción india del Absoluto (*Brahman*); también parece coincidir en la crítica de la imposición de un solo dios personal: en esta sección, Blake dice que “Todas las deidades residen en el seno humano”, lo que parece sugerir que lo numinoso, aquello que el ser humano percibe como divino y supremo, se traduce, debido a las limitaciones humanas, en deidades particulares. En este sentido, todas las divinidades no son sino representaciones falibles del *mysterium tremendum*. Por otra parte, su reivindicación del potencial humano es muy similar a lo que Friedrich Nietzsche sostenía, como veremos más adelante. Tal vez la capacidad del poeta inglés de congregar tanto figuras bíblicas como mitos externos y propios hicieron que en sus trabajos se asentara algo veraz, irrefutable y, por lo mismo, consternante. Aunque no existen pruebas fehacientes de que Blake hubiera estudiado a fondo otras filosofías y tradiciones de Oriente, son interesantes las semejanzas entre su pensamiento y ciertas doctrinas del mundo oriental.

Blake relata cómo gradualmente se formó un discurso religioso a partir de “*poetic tales*”, formas primigenias de la visión imaginativa. Después se consolidó una clase sacerdotal que se apropió de los rituales religiosos derivados de estos relatos y terminó por manipularlos en nombre de una Religión. Así, habrían de condenar a otras formas religiosas, catalogándolas de paganas, idólatras o herejes. Blake ejecuta una refutación velada a Swedenborg en esta sección (cf. Fisher 1971: 130-32). En sus obras *La verdadera religión cristiana* y *Cielo e infierno*, el pensador sueco había manifestado una cadena de transmisión de las ciencias, originadas en Asia y poco a poco comunicada a los griegos. De acuerdo con Swedenborg, durante esta transmisión había tenido lugar una suerte de degradación moral, además de una pérdida parcial de conocimiento supremo, de modo que se formaron los ateos y los naturalistas. La relación de

ambos es bastante similar (la caída de la sabiduría divina en conocimiento mundano), aunque no compartían los modos de recuperar la “palabra profética”. En la sección H hay una continuidad de este tópico. También vale la pena regresar a la coincidencia con Nietzsche, quien formula una idea bastante similar y casi con las mismas palabras:

[los] sacerdotes llevaron a cabo ese prodigo de falsificación de la cual tenemos ante nosotros como documento una parte de la Biblia; con un escarnio sin igual de toda tradición, de toda realidad histórica, *tradujeron al plano religioso* el pasado de su propio pueblo [...] ¿Qué significa “orden moral del mundo”? Que existe, de una vez por todas, una voluntad de Dios acerca de lo que el hombre ha de hacer y ha de dejar de hacer; que el valor de un pueblo, de un individuo, se mide por su mayor o menor obediencia a la voluntad de Dios (*El anticristo* §26, Nietzsche 1989: 53).

La falsificación del concepto de Dios, su encarnación en una es- critura sagrada, la formación de una clase sacerdotal y las afirmaciones de lo que constituye la voluntad divina, como podemos ver, están presentes tanto en esta cita como en el pasaje de MHH que se está comentando. El espíritu crítico de ambos es tremadamente afín.

En un sentido, podríamos hablar aquí de una diferenciación importante entre *religiosidad* y *religión* propiamente. La primera atañe a la pasión y el fervor individual que conecta emotivamente con el prójimo y en especial con la divinidad. La segunda no es sino la forma institucionalizada que pretende homogeneizar mediante normas a los creyentes. En otras palabras: pretende someter a los individuos a un yugo colectivo de autómatas reprimidos. El espíritu primigenio de relacionarse con lo divino no tiene que ver con reglas, sino con sentimiento. La sección G supone un simbolismo universal más o menos compartido por todos los seres humanos.

Pero al mismo tiempo Blake explora la enajenación y la integración del espíritu humano con la intelección y las emociones conforme construye una suerte de teoría demoníaca de la religión y el mito; desde esta perspectiva, el mito verdadero representa una expresión natural y legítima de la porción espiritual de la mente humana (Birenbaum 1992: 121-22).

Esta sección abarca la lámina 11, cuyos márgenes superior e inferior muestran algunas imágenes. La escena inferior, y de menor elaboración, presenta a dos figuras en el estilo típico del arte visual decorativo de MHH: tenue y casi etéreo. Se trata de una primera figura que surge de una nube, con luenga barba, de frente al espectador: la representación de un dios abstraído y separado del “seno humano”. A su derecha, una segunda figura parece alejarse de la primera, perdiéndose en el firmamento, lo que refuerza la tesis de la separación entre la deidad y el creyente verdadero a causa del sacerdocio.

En la parte superior vemos una escena mucho más colorida que su contraparte. La primera conclusión es que se trata de una representación de las divinidades que se atribuyeron a ríos, bosques, montañas, etcétera. La locación puede ser o bien una isla, o un paraje en un bosque. Una figura femenina, desnuda, hace mimos a un bebé recostado sobre las plantas. La imagen de arriba sugiere el brote del fervor y el sentimiento religioso; la imagen inferior ilustra su corrupción, su degeneración en dogmatismos. Junto a las palabras “Y a la larga proclamaron que los Dioses así lo habían ordenado” se puede ver a varias figuras humanas de rodillas, orando, mientras otra figura, de pie, parece esgrimir una cruz a modo de espada: imagen de subordinación y sometimiento. Por el contrario, junto a “lo que sus expandidos y variados sentidos pudiesen percibir” se observa el dibujo de un ave con las alas extendidas y en franco ascenso: imagen de emancipación.

\* \* \*

## [H] UNA VISIÓN MEMORABLE

Los Profetas Isaías y Ezequiel cenaron conmigo y yo les pregunté cómo habían osado aseverar tan rotundamente que Dios les había hablado, y les pregunté si entonces no pensaron que serían incomprendidos, y que se convertirían en la causa de la imposición.

Isaías contestó: No vi a Dios alguno, ni lo escuché, bajo una percepción orgánica y finita, mas mis sentidos descubrieron lo infinito en cada cosa, y puesto que me convencí, y así lo sigo creyendo, de que la voz de la indignación honesta es la voz de Dios, no me preocupé por las consecuencias, sino que escribí.

Pregunté entonces: que una convicción sea firme respecto a una cosa, ¿hace que ésta así lo sea?

Él contestó: Todo poeta lo cree así. Y en épocas de imaginación esta firme convicción removía montañas; mas muchos no son capaces de forjarse una firme convicción sobre nada.

Y Ezequiel dijo entonces: La filosofía del Oriente enseñó los primeros principios de la percepción humana: algunas naciones sostenían un principio como el origen y, algunas, otro. Nosotros los de Israel enseñamos que el Genio Poético (como tú lo llamas ahora) constituía el primer principio y que todos los otros no eran sino meras derivaciones, lo cual fue la causa de nuestro desprecio de Sacerdotes y Filósofos de otras tierras; de modo que profetizamos que al final se demostraría que todos los Dioses se originan en los nuestros y que son tributarios del Genio Poético. Esto es lo que nuestro gran poeta el Rey David ansiaba tan fervientemente y que invocaba con tanto sentimiento; diciendo esto conquista enemigos y goberna reinos. Y nosotros amábamos tanto a nuestro Dios, que

en su nombre condenamos a todas las deidades de las naciones vecinas y aseveramos que se habían rebelado. A partir de estas opiniones, el vulgo llegó a pensar que todas las naciones al final estarían sometidas por los judíos.

Esto, dijo, al igual que toda firme convicción, ha llegado a suceder, pues todas las naciones creen en el código judío y adoran al dios de los judíos. ¿Y qué sometimiento podría ser mejor?

Escuché esto con cierto asombro, y debo confesar que con convicción. Tras la cena pedí a Isaías honrar al mundo con sus obras perdidas. Él dijo que ninguna con tal valor se había perdido. Ezequiel contestó lo mismo.

Pregunté también a Isaías qué lo había instado a andar desnudo y descalzo durante tres años. Él contestó que la misma razón que había movido a nuestro amigo Diógenes el Griego.

Entonces pregunté a Ezequiel por qué comía estiércol y yacía tanto tiempo en sus costados derecho e izquierdo. Y él respondió: El deseo de elevar a otros hombres hacia la percepción de lo infinito. Esto practican las tribus de Norteamérica. ¿Y acaso es honesto aquel que se resiste a su genio o conciencia sólo en nombre de la comodidad o la satisfacción temporal?

Dos motivos que conducen esta sección son Isaías 20: 2-5 y el griego Diógenes. La inclusión del filósofo Diógenes (“nuestro amigo”, como indica el texto) en este pasaje refuerza la apuesta por la sátira y la reacción en contra de la hipocresía. Diógenes de Sinope, el “perro de Atenas”, practicó el cinismo en el siglo IV antes de la era común, rechazando las normas establecidas de la sociedad. Podemos intuir que el cometido de MHH es afín al de Diógenes.

En esta segunda visión memorable, el narrador —que claramente es Blake mismo— nos relata una cena con los profetas Isaías y Ezequiel. El poeta inicia un diálogo con ellos acerca de la natura-

leza de Dios y les pregunta si acaso sintieron temor de ser incomprendidos debido a sus visiones. El primero de ellos comenta:

( ...) I saw no God, nor heard any, in a finite organical perception; but my senses discover'd the infinite in everything, and as I was then perswaded, & remain confirm'd; that the voice of honest indignation is the voice of God, I cared not for consequences but wrote.

Isaías manifiesta una percepción completa del mundo que lo rodea gracias a su visión y su facultad imaginativa. Reitera la importancia sensorial para aprehender la infinitud del ser y del universo, es decir, de lo divino. Además, menciona la indignación de Dios, no ante el profeta, sino ante las facetas esclavizadas y tiranas de la humanidad; la “voz de la indignación honesta” emula la ira de Yahvé, que “es una llama, su presencia es aplastante. En sus labios se nota su furor y su lengua es como un fuego que devora” (Isaías 30: 27). Recordemos la “ira del león” en los “Proverbios del Infierno”.

Más adelante, Blake pregunta a Ezequiel por qué come estiércol y reposa largamente sobre sus dos costados. Aquél le replica:

The desire of raising other men into a perception of the finite [...] this the North American tribes practise. & is he honest who resists his genius or conscience.

Only for the sake of present ease or gratification?

Por un lado, vemos que se hace manifiesto el énfasis en el valor de la inspiración o Genio Poético y el obligado rechazo a los actos irrealizados, los deseos no llevados a cabo. Por el otro, encontramos una alusión directa a los escritos proféticos de la Biblia:

Y tú, acuéstate sobre tu costado izquierdo, y pon sobre él el pecado de la casa de Israel. Durante el número de días que estarás acostado

así, cargarás con su pecado. [...] Y cumplidos éstos, te acostarás nuevamente sobre tu costado derecho, y cargarás con el pecado de la casa de Judá durante cuarenta días [...] Luego afirmarás tu rostro sobre el asedio de Jerusalén, y con tu brazo descubierto profetizarás contra ella (Ezequiel 4: 4-7).

Ezequiel vaticina malos augurios en contra de aquellos que se llaman Hijos de Dios y que, no obstante, hacen todo lo contrario de aquello que los conduciría a la salvación. En el texto bíblico, el profeta come cebada, habas y trigo cocinados con estiércol; la orden inicial de Yahvé es que Ezequiel cocine la cebada con estiércol humano pero, ante las objeciones de Ezequiel, Dios le concede emplear estiércol animal (Ezequiel 4: 12-15). Por su parte, en MHH el profeta *ingiere* el estiércol, lo que acentúa lo repulsivo de los seres "racionales".

En un momento, Ezequiel declara que: "La filosofía del Oriente enseñó los primeros principios de la percepción humana...", una alusión a la idea según la cual el saber comenzó a transmitirse en Asia, hasta que poco a poco llegó a los griegos. Al mismo tiempo, la consolidación de un monoteísmo hizo que se despreciara a otras religiones que, sin embargo, habrían derivado también de los mismos principios. No deja de ser posible que aquí se halle una sugerencia de alguna afinidad entre la visión de Blake y la filosofía oriental, particularmente india y en concreto no dualista (Freeman 1997: 32). (Ver también comentario a sección anterior.)

Las láminas 12 y 13 cubren la sección H, sin ofrecer diseños de mucha elaboración. Se trata de pequeños motivos ornamentales que sugieren la libertad imaginativa, es decir, la elevación de los hombres hacia la percepción de lo infinito, como expresa Ezequiel.

\* \* \*

## [I]

**La antigua tradición que afirma que el mundo será consumido por el fuego al cabo de seis mil años es cierta, según escuché en el Infierno.**

**Pues el querubín con su flamante espada recibe así la orden de abandonar su custodia del árbol de la vida, y cuando lo haga, la creación entera se consumirá y aparecerá infinita y sagrada, mientras que ahora aparece finita y corrupta.**

**Esto llegará a suceder con un mejoramiento del goce sensual.<sup>84</sup>**

**Pero primero es menester expurgar la idea de que el hombre posee un cuerpo distinto del alma: esto mismo haré, imprimiendo mediante el método infernal con corrosivos, que en el Infierno son saludables y medicinales, derritiendo las superficies aparentes y revelando lo infinito que yacía oculto.**

**Si las puertas de la percepción fuesen purificadas, todo aparecería ante el hombre como en verdad es: infinito.**

**Pues el hombre se ha encerrado, al grado de ver todo objeto sólo a través de las estrechas hendiduras de su caverna.**

La primera imagen es apocalíptica, derivada sobre todo de la escatología neotestamentaria, y recoge la idea difundida según las escrituras bíblicas de que el mundo tenía seis mil años de antigüedad. La llegada del Mesías precipitaría el final del los tiempos. En los evangelios, Jesús reitera que está encargado de incendiar la tierra (por ejemplo, Lucas 12: 49). Este pasaje evoca también al querubín de Génesis 3: 24 y Ezequiel 28: 14, el ángel guardián encargado de velar al pie del Árbol de la vida tras la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén. Puesto que su labor como custodio provoca que la creación parezca "finita y corrupta", la caracterización del queru-

bín guardián no es positiva. Removerlo de su sitio implica liberar el goce sensual y percatarse de que cuerpo y alma pueden y deben colaborar juntos, pues en última instancia no se trata de entidades separadas u opuestas; antes bien —como el poeta ya lo había expuesto en la sección C— el cuerpo y el alma están interpenetrados, de modo que el cuerpo no es sino la parte material del alma.

De manera figurada, se concibe una “caída” de un estado príntimo, pero dicha caída no constituye una realidad, sino más bien una ontología de la percepción y el ser que toma, erróneamente, por realidad a las formas limitadas y limitantes que permean el mundo (Makdisi 2003: 261). Para invocar el apocalipsis blakeano que revierta dicho estado, el autor impele a purificar las “puertas de la percepción”; se trata de efectuar una percepción espiritual transformadora, a través de un proceso imaginativo. La purificación de las puertas y la caracterización de la Razón como la circunferencia de la Energía (MHH, sección C) parecen hacer eco de Swedenborg. De acuerdo con el sueco, la mente humana está compuesta de distintas capas o niveles. La más baja, o “mente mundana”, es la “envoltura” reactiva de los niveles más altos, entre los que se cuenta la “mente espiritual”. Cuando los niveles más altos se abren (es decir, se purifican) la mente mundana trabaja junto con ellos, pero ésta suele operar en detrimento de aquellos cuando permanecen cerrados o dormidos (*Divine Love and Wisdom* §260; Swedenborg 2003: 153). Hay, pues, que fomentar una percepción purificada. Dicha percepción transforma los objetos en formas simbólicas que revelan el verdadero significado de aquéllos (cf. Nurmi 1979: 557).

En el caso particular de *The Marriage*, el poeta visionario proporciona al público los versos y los diseños que conforman el doble texto de MHH. El “método infernal” al cual recurre (la aplicación de corrosivos) se refiere, de hecho, a las técnicas reales que Blake desarrolló; al trabajar las láminas metálicas con las cuales “fabricaba” sus libros iluminados, Blake aplicaba diversos tipos de ácido

con el objeto de resaltar detalles y producir relieves. La imagen que nos podemos formar en la mente es la de un obsesionado alquimista atareado en su labotarorio, un alquimista que conjunta la visión del profeta, la voz del poeta y las habilidades del artista plástico.

Para Blake, *artista* es una metáfora del hombre liberado, aunque no es requisito indispensable ser artista para lograr la liberación. Todo hombre posee en sí mismo el Genio Poético, ya que aun en la tierra conserva una parte de su naturaleza divina y primigenia, del mismo modo en que el budismo reitera que todo hombre es ya un buda antes del nirvana, sólo que hay que "despertar" y darse cuenta de ello. El meollo del asunto en la ideología de Blake es que el individuo *quiera* realizarse; el individuo debe tener el deseo y la voluntad de trascenderse, como también afirmaba Nietzsche. Hay algunos individuos que hallarán más ardua y llena de dificultades la senda que conduce a la plena identificación; hay otros que nunca disiparán las brumas que ocultan la verdadera naturaleza de las cosas y permanecerán en las tinieblas de la ignorancia:

Every Night and every Morn  
 Some to Misery are Born  
 Every Morn and every Night  
 Some are Born to sweet delight  
 Some are born to sweet delight  
 Some are born to Endless Night<sup>85</sup>

Por esto, el papel del artista se asemeja en gran medida al del profeta: "La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de 'éste' y de 'aquel' ese 'otro' que es él mismo" (Paz 1999: 113). El artista aparece para poner el espejo frente a los hombres demasiado sumisos ante el mundo, aquellos que debido a los velos terrenales no consiguen realizar una plena

identificación consigo mismos y, por consiguiente, con los demás y con lo divino. La poesía — afirma Heidegger — es “el decir de la desocultación del ente” y la “instauración de la verdad” (Heidegger 1988: 113-14). El poeta se convierte en el portador de la verdad, en el descifrador de oráculos y el que insta a los hombres a reunificarse.

Pero para el autor de MHH, el hombre en su condición actual se encuentra limitado, sus capacidades mermadas. No es capaz de aprehender la infinitud del universo, contenida en cada uno de los objetos que componen la naturaleza. Se limitan, pues, a percibir el mundo sólo a través de sus ojos (las “estrechas hendiduras de su caverna”) y no a través de todos sus órganos sensoriales; la estrechez deriva en parte de concebir una separación ontológica/orgánica entre el cuerpo y el alma (cf. sección C). La limitación de los sentidos y la imagen de la caverna recuerdan a la famosa alegoría platónica que aparece en el inicio del libro VII de *La república*, donde los cautivos únicamente pueden percibir las sombras de la realidad. Quien ha logrado purificar las puertas de la percepción (romper los grilletes, salir de la cueva) estará facultado para comprender:

que cada ave que hiende el cielo  
no es sino un inmenso mundo de deleite,  
cercado por vuestros cinco sentidos ... (MHH, sección E).

En la parte superior de la lámina 14, que ilustra la sección I, hallamos una imagen muy impactante. El cuerpo desnudo de un hombre yace inerte. Alrededor no hay sino llamas de vivo fuego, que sin duda sugiere la consunción a la que alude el pasaje. Se trata del Fin de los Tiempos tras el Día del Juicio. De entre las llamas, y encima del cadáver masculino, emerge una figura femenina, con los brazos extendidos y cuya envergadura imita la extensión del cuerpo inerte. No se ve el rostro, sólo el cabello rubio que se funde en las llamas. Hay dos modos posibles de leer esta imagen: a) las figuras representan

al Hombre que fallece tras el Juicio Final, al tiempo que el querubín deja de custodiar el Árbol de la vida, y b) el intento de unir las nociones de cuerpo y alma, tradicionalmente escindidos por la ortodoxia. En esta segunda lectura, la Energía o Deseo busca impregnar al cuerpo para infundirle vida eterna. (Sobre las referencias a las técnicas de grabado, relieves y corrosivos, ver Blake 1993a: 136.)

Resulta interesante traer a colación la iconografía convencional de la diosa hindú Kali: por lo general, se le representa con los cabellos sueltos, la lengua de fuera y de pie sobre el cuerpo inerte de su esposo Shiva (la postura es conocida como *shava*, "cadáver"). La imagen representa la supremacía de la Energía femenina. Como en el caso de la lámina de MHH, la actividad corresponde a la figura femenina, no a la masculina. Kali está asociada con la disolución del cosmos, momento kairológico que propicia el resurgimiento universal. En MHH, la renovación supone una inversión de los roles convencionales.

\* \* \*

#### [J] UNA VISIÓN MEMORABLE

**Estaba en una imprenta del Infierno y observé el método mediante el cual se trasmite el conocimiento de generación en generación.**

**En la primera cámara había un Hombre-Dragón, retirando la impureza de la boca de una cueva. Adentro, numerosos Dragones ahuecaban la cueva.**

**En la segunda cámara había una Víbora enroscada alrededor de la roca y la cueva, y otras adornándola con oro, plata y piedras preciosas.**

**En la tercera cámara había un Águila con alas y plumas de aire; provocaba que el interior de la cueva fuese infinito;**

alrededor había numerosos hombres como águilas que construían palacios sobre inmensos escarpados.

En la cuarta cámara había Leones de ardiente fuego, rugiendo al deambular y derritiendo metales hasta tornarlos en fluidos vivientes.

En la quinta cámara había formas Innombrables que arrojaban los metales hacia el espacio.

Allí eran recibidas por Hombres que ocupaban la sexta cámara, y adoptaban la forma de libros y eran dispuestos en bibliotecas.

Ya en la sección E, antes de la recopilación de los proverbios infernales, se había hecho alusión a los métodos de impresión y grabado que empleaba William Blake en la vida real. Lo hace también en el pasaje precedente (sección I). En esta sección se trata de describir las fases que comprende la transmisión del conocimiento diabólico, es decir el verdadero, en tanto contenedor de una apología del Deseo/Energía. Algunos críticos han sugerido que esta sección posee dos o tres sentidos simultáneos y posibles: describe sitios del averno blakeano, enumera partes del cuerpo o enuncia distintas fases del proceso de grabado (Blake 1993a: 215; Visconti 2003: 48, 55, 57). Ello es muy posible, sobre todo si tomamos en cuenta que en la sección anterior se habla de impresión y de corrosivos.

Más allá de la posible interpretación que podamos articular en torno de este pasaje, debemos reconocer una cosa:

Blake saw something of mythological proportions in the creative process and something terrifyingly violent and yet mysteriously beautiful in the art and business of conceiving, writing, and publishing books (Kripal 2001: 328).<sup>86</sup>

Como ha resultado claro a lo largo de esta exégesis, no hay nada que Blake no exprese mediante imágenes oscuras y simbólicas. Es como si de algún modo él mismo hubiese optado por hablar en paráolas y, entre loas y exhortaciones, dijera “Quien tenga oídos para escuchar, que escuche.”

En la primera cámara, un Hombre-dragón purifica las puertas de la percepción; la caracterización de dragón posiblemente apunta hacia el hecho de que se trata aquí de un personaje fúrico y desenfadado (los verdaderos artistas en general). Sin duda la víbora de la segunda cámara, también en un sentido tergiversado, es un componente auxiliar y se encarga de proporcionar los límites necesarios a la energía, a partir de una razón conciliadora y no represora. O quizá también representa una forma de sabiduría no plenamente desarrollada que reptá en las profundidades ctónicas del inconsciente (Singer 2000: 123, 133). En la imaginería tántrica y yóguica, la energía personalizada está visualizada justamente como una serpiente enroscada, llamada *kundalini*, a la cual hay que “despertar” y hacer entrar en acción; de hecho, se le puede llegar a adorar como a una misma diosa. Aquí es importante advertir que, significativamente, para Swedenborg las serpientes podían representar el lado sensual del hombre, al mismo tiempo que los dragones (a final de cuentas, serpientes voladoras), representaban a los hombres sensuales en búsqueda de la Verdad (cf. Blake 1993a: 218). En un sentido alegórico, las víboras que adornan la cueva también podrían representar las vetas que el artista (Blake) traza sobre los lienzos metálicos y algún tipo de pinceles.

El águila de la tercera cámara produce que todo aparezca en su verdadera infinitud. El águila es una manifestación del Genio Poético; los leones representan el furor y la sabiduría (cf. sección E, proverbios §15, §24, §27, §34, §39, §40, §44, §50, §54 y §65). Los leones, en la cuarta cámara, parecen emular al mismo tiempo al artista inglés, trabajando afanosa y vorazmente sobre sus obras “proféticas”, mientras que la quinta cámara parece remitir a las visio-

nes que Blake afirmaba tener, así como sus conversaciones con seres etéreos o fallecidos. La última cámara podría entenderse como un deseo de que su obra finalmente fuese acogida y salvaguardada como una fuente de conocimiento espiritual.

Esta visión memorable abarca la lámina 15. A los costados del título, se observan dos tenues figuras humanas que parecen flotar, una femenina en la esquina derecha y una masculina en la esquina izquierda. Éstas apuntan una vez más hacia el concepto de unión sugerido por el título de la obra: el Cielo y el Infierno, el Bien y el Mal, el Alma y el Cuerpo.

En la parte inferior de la lámina, y ocupando casi una tercera parte del total de la superficie, una portentosa águila yergue la cabeza y extiende sus alas; en sus garras aprisiona a una serpiente. En esta sección, sierpes y águilas corresponden con las cámaras segunda y tercera en la línea de transmisión del conocimiento. El águila, como señalé, connota al Genio Poético (Proverbio §54). Una implicación alquímica no está del todo descartada: según algunas fuentes, la imagen de un águila asiendo serpientes simboliza la unión del sulfuro y el mercurio, así como de la materia (la serpiente) y el espíritu (el águila) (cf. Blake 1993a: 136-37). La transmutación constituye una directriz nodal en MHH y la mayoría de los relieves lo expresan alegórica y pictóricamente. El águila y la serpiente, enfrascadas en esa pugna, también sugieren a las dos clases de hombres, enemigos por naturaleza, que se mencionarán en la siguiente sección.

\* \* \*

[K]

**Los Gigantes que dieron forma a este mundo en su existencia sensible y que ahora parecen vivir en él encadenados son, en**

realidad, las causas de su vida y la fuente de toda actividad, mas las cadenas son la astucia de las mentes pusilánimes y dormidas, que poseen la fuerza para resistir a la energía, según el proverbio: el débil de valor es fuerte en astucia.

Así, una porción del ser es el Prolífico; la otra, el Devorador. Al devorador le parece como si el productor estuviese encadenado, mas no es así: tan sólo toma porciones de existencia e imagina que eso es el todo.

Mas el Prolífico dejaría de ser prolífico a menos que el Devorador, cual un mar, no recibiese los excesos de sus deleites.

Algunos dirán: ¿Acaso no es Dios el único Prolífico? Yo contesto: Dios sólo Actúa y Existe en seres u Hombres existentes.

Estas dos clases de hombres siempre andan sobre la tierra, y debiesen ser enemigos; quienquiera que trate de reconciliarlos, busca destruir la existencia.

La religión es un intento por reconciliar a ambos.

Nota. Jesucristo no deseaba unirlos, ¡sino separarlos, como en la Parábola de las ovejas y las cabras! Y él dice: No vine a traer la Paz, sino la Espada.

En un inicio se pensó que el Mesías o Satanás o Tentador era uno de los Antediluvianos que son nuestras Energías.

En la tercera visión memorable de su poema (sección K), Blake pone en claro los lados contrarios del ser humano:

Thus one portion of being, is the Prolific. the other, the Devouring: to the devourer it seems as if the producer was in chains, but it is not so, he only takes portions of existence and fancies that the whole.

Encontramos que las contrapartes del hombre son la Energía Prolífica del Deseo y la Razón Devoradora, y que existe una tensión

entre ambas. La primera se basa en instintos e impulsos puros; es la que *lleva a cabo y crea*. La segunda exalta la racionalidad y las normas para negarle energía e impulso a la vida; esto es, *limita y aniquila*. Además, la porción devoradora no es capaz de contemplar la existencia en su totalidad, pues vive inmersa en el sueño del universo newtoniano (Blake 2005: 43); por decirlo de otro modo: vive a medias, lo que constituye objeto de crítica tanto de Blake como de la filosofía hindú, con la cual Blake coincide en más de una ocasión. En sistemas como el Advaita o el Yoga, el ser humano es incapaz de percibir la Realidad Última; únicamente percibe los velos ilusorios de Maya (la gran Ilusión universal).

Las imágenes blakeanas de interacción entre un hombre y una mujer, un demonio y un ángel, el Devorador y el Prolífico, concuerdan con la idea tántrica de interacción entre los polos complementarios tipificados por los dioses Shiva y Shakti:

La Diosa dijo: "Oh dios de dioses, Señor del Universo, ejecutor de la creación, la preservación y la disolución, sin ti no hay Padre ni hay sin mí Madre Suprema" (*Yonitantra* 2.1).

El significado no es alabar la unión entre los sexos, sino el reconocimiento de que la unión de nuestras partes psíquicas contrarias conduce a la Realidad Última, ya se llame la Divina Forma Humana o el Brahman; se trata de "una vitalidad esencial para el desarrollo espiritual, una fuerza que es sacralizada en MHH (para aspirar a la Divina Forma Humana) y ritualizada [en los sistemas tántricos] para lograr la unión de Śiva y Śakti" (Muñoz 2008: 422-23). Donde se encuentre un hombre pleno y verdadero, allí reside una porción de la divinidad: "God only Acts & Is, in existing beings or Men [Dios sólo Actúa y Existe en seres u Hombres existentes]".

Pero de acuerdo con la máxima de que "Sin Contrarios no hay Progreso" y que éstos son "necesarios para la existencia humana"

(sección B), es menester que sigan actuando como fuerzas antagónicas, pero complementarias, igual que sucede entre el *yin* y el *yang* en el taoísmo, y entre *Purusha* (el espíritu) y *Prakriti* (la materia) en la India. En Blake, la porción Prolífica utiliza las ideas que ha congregado por medio de su experiencia para enriquecer su facultad perceptiva, mientras que la porción Devoradora convierte dichas ideas en un culto externo, es decir una iglesia y/o sistema de pensamiento (Fisher 1971: 14). Lo curioso aquí es que ello querría decir que el “matrimonio” no supone la convivencia en paz (que aquí designa la inactividad), sino una especie de *incesante y sana guerra entre fuerzas antagónicas*. Por ello, en esta sección se reivindica la figura de Jesús que trae la espada, no la paz. La paz, en este contexto, significaría la exterminación de toda oposición, y sin oposición no puede haber movimiento. El ser es movimiento (energía), no quietud: “Creías que destruir lo que separa era unir. Y has destruido lo que separa. Y has destruido todo. Porque no hay nada sin lo que separa” (Porchia, Voces §474). El Cristo —recuerda Blake— no quería unir, sino separar.

Así, todo el conflicto se desenvuelve respecto a la acción y la no-acción. Los demonios se expresan en favor de la libertad y arrojan lejos de sí las cadenas; son espíritus libres que se conducen según la definición de María Zambrano sobre la libertad del ser: “La libertad es el modo de existir de ese sujeto del conocimiento que ha encontrado en sí las condiciones de lo divino [...] Acción es libertad [...]” (Zambrano 1993: 166). Los individuos hallan la felicidad plena cuando perciben que en ellos mismos existen porciones de divinidad y sublimidad y la expresan por todos los medios posibles, expandiendo su mente, libertando su imaginación. Por ello, en MHH los demonios saben reconocer sus facultades creadoras y establecen una “Printing House” en el averno para dar libre paso a la imaginación; así mismo, también por esta causa la Biblia es leída en su sentido infernal, que en MHH está vinculado con la energía

y los impulsos. Según la apreciación de Octavio Paz (1996: 265), el universo de Blake “en su esencia es apetito de manifestación, deseo que se proyecta: la imaginación no tiene otra misión que dar forma simbólica y sensible a la energía”. Los Gigantes de la sección K (al igual que otros símbolos e imágenes en la poética blakeana) son representaciones sensibles de la imaginación y la energía. En general, la imagen de gigante representa para Blake la unidad primigenia del ser humano que condensaba todas las potencialidades, pero donde éstas se hallan en un estado caótico y confuso (Singer 2000: 140). Por ello, en la saga que Blake desarrollará después de MHH, los personajes mitopoéticos se describirán como gigantes; Albión, por ejemplo.

Resulta interesante que Blake parece no haberse dado cuenta de cierta incoherencia semántica. Los pusilánimes y domados —dice— tienen “la fuerza para resistir a la energía”. ¿Acaso ello no los convierte, entonces, en criaturas con voluntad y aun energía? ¿Concibe Blake aquí alguna diferencia real entre “fuerza” y “energía”?

El Mesías o Satán o Tentador remite a la sección D, en la cual Blake establece las analogías entre Job y *El paraíso perdido*. Blake continúa con la idea según la cual es más efectiva la pluma que la espada, puesto que en el inicio mismo de la vida fue el verbo. La palabra —representación del poder imaginativo— es capaz de crearlo todo, de transformar y de liberar. Esta transformación debe ser violenta y libre de las hipócritas intenciones de unión, según muestra el mensaje de Jesús:

Cuando el Hijo del Hombre venga en su gloria y todos los ángeles con él, se sentará sobre el trono de su gloria; y todas las naciones serán reunidas delante de él. Él separará los unos de los otros, como cuando el pastor separa a las ovejas de los cabriños (Mateo 25: 31-33).

Y al respecto Jesús no deja lugar a dudas, ha venido a traer más la espada que una falsa y cómoda paz (Mateo: 10: 34; Lucas 12: 49-53).

La sección K ocupa la lámina 16 y parte de la lámina 17. La lámina 16 abre con un diseño que presenta a cinco figuras humanas, todas sentadas, hacinadas y con las piernas replegadas. Seguramente ilustran a los Gigantes o Antediluvianos que menciona el texto. Todos, salvo la figura barbada de en medio, se encuentran cabizbajos, tal vez acosados por la oscuridad que los circunda. La ambientación sugiere una caverna, motivo desarrollado en otros pasajes de MHH y que apunta hacia el confinamiento y la delimitación de los sentidos. La parte superior de la siguiente lámina sólo presenta texto y pequeños ornamentos como un árbol, un caballo y una persona, todos ubicados en un contexto más bien plácido.

\* \* \*

#### [L] UNA VISIÓN MEMORABLE

**Un Ángel vino a mí y dijo: ¡Oh, joven lastimero y necio! ¡Oh, horrible! ¡Oh, terrible estado!**<sup>87</sup> Piensa en el ardiente calabozo que estás preparándote para toda la eternidad, y al cual marchas con premura.

**Yo dije: Tal vez estés dispuesto a mostrarme mi eterno destino y ambos lo contemplaremos juntos, y veremos cuál, si tu destino o el mío, es más deseable.**

**Y así que me condujo a través de un establo y a través de una iglesia, y hasta abajo y adentro hacia la cripta**<sup>88</sup> **de la iglesia, a cuyo extremo había un molino: a través del molino anduvimos, y llegamos a una cueva; bajando por la sinuosa caverna anduvimos a tientas por nuestro fatigoso camino, hasta que un ilimitado vacío como el cielo del averno apareció a nuestros**

pies. Y nos asimos a las raíces de los árboles y pendimos sobre aquella inmensidad, mas yo dije: si te place, nos aventuraremos en este vacío, y veremos si la providencia se halla aquí también. Si no lo deseas, yo sí. Mas él contestó: No presumas, Oh joven hombre, mas mientras aquí permanecemos, contempla tu destino, que pronto aparecerá en cuanto se disipe la obscuridad.

Así que permanecí con él, sentado sobre la torcida raíz de un roble. Él colgaba de un hongo,<sup>89</sup> cuya cabeza descendía hacia el precipicio.

Paulatinamente contemplamos el Abismo infinito, fiero como el humo de una ciudad ardiente. A nuestros pies, a una inmensa distancia, estaba el sol, negro, mas resplandeciente. A su alrededor había fieros caminos en los cuales se retorcían inmensas arañas, reptando en pos de su presa, las cuales volaban o más bien nadaban en el infinito precipicio, bajo las más terribles formas de animales surgidos de la putrefacción. Y el aire estaba colmado de ellos, y parecía estar conformado por ellos; éstos son Diablos, y se les llama Poderes del aire. Pregunté ahora a mi acompañante cuál era mi destino eterno. Él dijo: entre las arañas negras y las blancas.

Mas entonces, de entre las arañas negras y blancas, brotaron una nube y un fuego y rodaron a través del abismo, ennegriendo todo a su paso, de modo que las profundidades del averno devinieron negras como un mar y rodaron con terrible estruendo. A nuestros pies ya no había nada que ver salvo una negra tempestad, hasta que en el Este, entre las nubes y las olas, miramos una catarata de sangre mezclada con fuego, y a tan sólo un tiro de piedra de nosotros<sup>90</sup> surgió y se sumió de nuevo el escamado lomo de una monstruosa serpiente. Al fin, hacia el Este, a unos tres grados de distancia, apareció una fierra cresta por encima de las olas; con lentitud se alzó como un

arrecife de doradas rocas, hasta que descubrimos dos globos de fuego carnesí, de los cuales huía el mar en nubes de humo. Y entonces vimos que era la cabeza de Leviatán. Su frente estaba dividida en dos franjas verde y púrpura, como las de un tigre. Pronto vimos su boca y sus aletas rojas pender justo arriba de la fúrica espuma, tiñendo el negro abismo con destellos de sangre, avanzando hacia nosotros con toda la furia de una existencia espiritual.

Mi amigo el Ángel escaló desde su sitio hasta el molino; yo permanecí solo. Y entonces la aparición ya no estaba, sino que me encontré sentado en la placentera ribera de un río a la luz de la luna, escuchando a un arpista que acompañaba la música con cánticos, y su canción rezaba: *El hombre que nunca altera su opinión es como el agua estancada y su mente engendra reptiles.*<sup>91</sup>

Mas yo me erguí, y me hice hacia el molino y allí encontré a mi Ángel, quien sorprendido me preguntó cómo había yo escapado.

Le respondí: Todo lo que vimos se debe a tu metafísica, pues cuando huiste, me encontré en la orilla de un río, a la luz de la luna, escuchando a un arpista. Mas ahora que hemos visto mi eterno destino, ¿puedo mostrarte el tuyo? Él rió ante mi propuesta. Mas lo sujeté a la fuerza con mis brazos y volé a través de la noche hacia el poniente, hasta que nos elevamos por encima de las sombras de la tierra. Entonces me arrojé junto con él directamente hacia el cuerpo solar. Aquí me vestí de blanco y, tomando en mis manos los manuscritos de Swedenborg, abandoné esa gloriosa región, y dejé atrás todos los planetas hasta llegar a Saturno. Aquí tomé un reposo, y me sumergí después en el vacío que yace entre Saturno y las estrellas fijas.

¡Aquí, le dije, está tu destino! En este espacio, si espacio puede llamársele. Al punto vimos el establo y la iglesia, y al altar lo conduje y abrí la Biblia, y he allí que era un profundo

pozo, por el cual descendí llevando al Ángel delante de mí. Pronto vimos siete casas de ladrillos. A una entramos, y habían allí hordas de monos, mandriles y todos los de esa especie, encadenados por la cintura, gruñendo y tratando de agarrarse unos a otros, pero limitados por la longitud de sus cadenas. No obstante, vi que a veces se hacían numerosos, y que los débiles eran apresados por los fuertes y que entre muecas se apareaban con ellos y los devoraban después, desmembrándolos poco a poco hasta hacer del cuerpo sólo un indefenso tronco. A éste, también entre muecas, trataban de besarlo y con aparente afecto lo devoraban también. Y por aquí y allá vi a uno saborear la carne de su propia cola, hasta que el hedor nos aturdió terriblemente y regresamos al molino. Y en mi mano portaba el esqueleto de un cuerpo, que en el molino se tornó en la Analítica de Aristóteles.

Y así que el Ángel dijo: me has impuesto tu fantasía y deberías estar avergonzado.

Yo le respondí: ambos nos imponemos mutuamente, y no es sino pérdida de tiempo conversar contigo, cuyas obras son sólo Analítica.

**La Oposición es la Amistad verdadera.<sup>92</sup>**

En términos estilísticos, ésta es la sección que más imita el estilo de Swedenborg; también es la más larga de todo MHH. Entre los varios recuentos que el autor sueco hace de sus visitas a los mundos espirituales y celestiales, refiere que el estilo de vida de los ángeles semeja bastante la vida humana, si bien allí viven con un cuerpo espiritual, habiendo dejado en la tierra el cuerpo físico. "Sin embargo —escribe Swedenborg—, es mejor presentar las pruebas de la experiencia y de la evidencia"; Blake se propone lo mismo en este pasaje al incursionar en sitios y estados. El autor sueco prosigue:

Siempre que he hablado con los ángeles cara a cara me han llevado finalmente a sus casas. Los lugares que habitan son semejantes a las casas de nuestra Tierra, aunque más hermosos que éstas (Swedenborg 1988: 137).

Un aspecto interesante de las “relaciones” de Swedenborg es que sus descripciones de los seres y los planos celestiales y espirituales semejan bastante el mundo humano (o viceversa). El teólogo procura otorgar al lector una imaginería que, si bien con claras motivaciones místicas, resulte fácilmente asequible; él traslada al lenguaje y la experiencia humana complejas actividades mentales y espirituales. Como bien afirman algunos de los estudiosos de Blake:

Swedenborg's visions are so quotidian and so wordly that they are easily read as an allegory of human mental processes—a psychological allegory worked out by analogy with Christian doctrine and imagery. Indeed, the humanizing impulse in Swedenborg was no doubt what made him seem a distinctly modern seer, attuned to the secularizing tendencies of the age in his emphasis on the likeness of the human to the divine. The elevation of the human by means of transcendent religious metaphors was a current of secularization into which Swedenborg's work easily flowed (Blake 1993a: 120).<sup>93</sup>

En consecuencia, Blake se dedica a describir todos los territorios, costumbres y creencias de estos seres, tanto del Cielo como del Infierno. En las *visiones memorables* de MHH —y en la sección L en particular—, la voz profética se involucra en una visita similar, un viaje dantesco donde también es menester mostrar la naturaleza del “cielo” y del “infierno”. En los albores de este viaje, Blake (o la voz lírica) y el Ángel atravesan acantilados y sitios eclesiásticos.

Peter Butter menciona que, de acuerdo con algunos críticos, la sucesión de *establo, iglesia, sótano/bóveda/cripta, molino y cuevas*

indica la corrupción y el eventual decaimiento de la cristiandad (Blake 1993b: 202-03). Para él, sin embargo, el establo más bien se relaciona con los "caballos de la instrucción". La hipótesis que cita Butter no es del todo descabellada, ni tampoco incompatible con la suya: el recorrido conduce hacia una suerte de precipicio en la cual el Ángel (la religión oficial) parece sentirse cómodo. Es factible pensar que el establo sugiere el nacimiento de la fe cristiana, mientras que los molinos representan la filosofía más bien racionalista y mecánica que Blake ataca reiteradamente (en obras posteriores, Blake agrega el adjetivo "satánico" al sustantivo "molino"). Este pensamiento científico deriva en la cerrazón de las "puertas de la percepción", es decir, las "cavernas". Una vez allí, el Ángel le muestra al narrador su versión ilusoria del infierno, de la cual éste habrá de mofarse. El Ángel, desde sus concepciones convencionales, quiere mostrarle el infierno a Blake y lo lleva hasta el inframundo. Al tratar de hacer lo mismo, Blake conduce al Ángel hasta el sol.

El Ángel y Blake se aposentan en un abismo, contemplando las profundidades y un sol incandescente pero negro. De allí surgen arañas blancas y negras que se avecinan hacia sus víctimas, convirtiéndose en criaturas demoniacas llamadas "Poderes del aire". El Ángel refiere que el eterno destino de Blake se halla justamente entre las arañas blancas y negras, es decir, entre oposiciones ficticias (Bien y Mal). A continuación, venemerger de entre las aguas oscuras de las profundidades a una gran bestia bíblica. Se trata de Leviatán, el temible dragón y serpiente del mar (cf. Isaías 27: 1). El Leviatán de Blake, sin embargo, también posee cierta semejanza con la otra gran bestia, Behemoth:

Su lomo son escudos en hileras, unidos como piedras selladas. (...) Si estornuda saltan chispas, de sus pupilas sale un rayo de luz. De su hocico salen llamaradas, se escapan chispas de fuego. Sus narices echan humo, como caldera hirviente al fuego (Job 41: 7-12).<sup>94</sup>

La alusión al tigre durante la descripción de Leviatán en la sección L de MHH sugiere que se trata de una portentosa manifestación de la energía, opuesta a la instrucción convencional que simboliza el caballo.

La tensión narrativa de este pasaje gira en torno de la relación entre la voz lírica y el ángel indignado por la actitud irreverente del poeta. Ambos proponen mostrarse sus respectivos destinos. A lo largo del pasaje Blake se encarga de dejar en ridículo al lado “angelical” de la religión. El ángel es soberbio y cobarde, errático y absurdo: “I have always found that Angels have the vanity to speak of themselves as the only wise [...]”, como declara la voz poética al inicio de la sección M. Llega el momento en que se hallan a Leviatán ostentando una “frente de tigre”, lo que alude a la energía (ver también “The Tyger”) y emula la descripción de Apocalipsis 13: 1-2, donde se le permite a Leviatán que impreque contra Dios y sus huestes (cf. Apocalipsis 13: 5-7). El ángel huye atemorizado para dejar a su acompañante, quien después se descubre en plena relajación y en medio de placenteras melodías. Quien acepte la fuerza del impulso tendrá el acceso al cielo. Significativamente, Blake sigue aquí la misma evolución narrativa que el Apocalipsis: tras la descripción y aparición del dragón Leviatán en el capítulo 13, Juan cambia radicalmente de ambiente y en el capítulo 14 presenta una imagen del Cordero de Dios sobre el monte Sión, acompañado de cánticos y loas a Dios:

And I looked, and, lo, a Lamb stood on the mount Sion (...). And I heard a voice from heaven, as the voice of many waters, and as the voice of a great thunder: and I heard the voice of *harpers harping with their harps*” (Apocalipsis 14: 1-2; mi énfasis).<sup>95</sup>

Después de regocijarse con su destino melodioso, Blake busca al ángel y lo lleva a la fuerza para mostrarle su destino. En el

viaje pasan por Saturno a descansar. Aquí efectúa otro ataque a Swedenborg:

Then I flung myself with him directly into the body of the sun, here I clothed myself in white, & taking in my hand Swedenborgs volumes sunk from the glorious clime, and passed all the planets till we came to saturn, here I staid to rest & then leap'd into the void, between saturn & the fixed stars.

El sueco refirió que en una de sus visiones conoció el planeta Saturno, cuyos espíritus están “bien dispuestos hacia el bien y la bondad y son de un carácter modesto. Tienen una escasa estima de sí mismos [...]” (Swedenborg 1988: 80). Claro está que en el poema estos espíritus son Swedenborg y la ortodoxia cristiana. Blake únicamente se detiene allí para mofarse, pues como el sueco afirmó: “Los espíritus de nuestro planeta se burlan de ellos [...]” (Swedenborg 1988: 81). En el poema de Blake, leemos: “...in it were a number of monkeys, baboons, & all that species chain'd by the middle, grining and snatching at one another, but withheld by the shortness of their chains...” La imagen ilustra muy bien cómo los hombres imaginativamente impedidos, es decir, no plenamente humanos (=monos) poseen una percepción limitada a causa de sus prejuicios (la “[corta] longitud de sus cadenas”). Los monos, además, ejecutan una grotesca escena de orgía y canibalismo, sin duda una franca y extremada alusión a la máxima bíblica según la cual el necio se come su propia carne (Eccl. 4: 5; Gál. 5: 15). Blake también parece emular aquí a las descripciones que hizo Swedenborg de sus visiones del cielo y el infierno, bastante compatibles con las creencias convencionales:

A este respecto, el mal puede compararse con las aves rapaces y bestias, como los cuervos, lobos y cerdos que, raudos, vuelan o se precipitan

a la carroña o a los estercoleros cuando huelen los fétidos olores que tales inmundicias exhalan.

En una ocasión pude escuchar a un cierto espíritu que emitía fuertes gritos, como si le estuvieran torturando, al recibir una bocanada del aire que se respira en el Cielo; pero se calmó súbitamente cuando volvió a recibir una vaharada de los fétidos olores del Infierno (Swedenborg 1988: 183).

Al mismo tiempo, la grotesca caracterización de estos semi-humanos recuerda a los *yahooos* en la famosa novela satírica de Jonathan Swift. En *Los viajes de Gulliver*, el protagonista se encuentra con una raza de criaturas parecidas a los seres humanos, pero absolutamente salvajes, asquerosas y despreciables. La semejanza con los seres humanos, como en MHH, sirve para parodiar ciertos comportamientos de la raza humana. La diferencia estriba en que Gulliver encuentra más aceptable la raza de los inteligentes y civiles caballos, los *houyhnhnms*, mientras que Blake prefiere a los "tigres de la ira" por encima de "los caballos de la instrucción" (Proverbio §44).

El largo tránsito que realizan la voz poética y el Ángel a través de pasadizos y huecos también recuerda bastante a las mismas descripciones del teólogo sueco:

Los infiernos aparecen por todas partes, bajo montañas, colinas, rocas y también bajo llanuras y mesetas.

Las aberturas o puertas del Infierno aparecen a la vista como agujeros o cavidades en las rocas, algunas muy amplias, otras angostas y estrechas situadas en lugares abruptos. (...) Ninguna de estas oquedades se abre jamás, excepto cuando seres malignos del mundo de los espíritus son arrojados al Infierno. (...)

Algunos de los infiernos aparecen a la vista como cavernas y pasadizos entre las rocas, que progresivamente se van extendiendo hacia el interior y posteriormente hacia abajo en dirección a las profundidades abismales, oblicua o verticalmente (Swedenborg 1988: 209-10).

Por supuesto, en el viaje emprendido en MHH estas "oquedades" sí se abren: atraviesan por allí dos personajes: uno "hereje" (la voz poética) y uno "angelical" (en realidad, *perverso* en términos blakeanos). Las "estrechas hendiduras" hacen eco también en la sección I. Así, lo que en la narrativa swedenborgiana funge como entradas al recinto de la región infernal, en la narrativa blakeana se convierte en una alegoría de la visión impedida, de la percepción trunca. La dirección del viaje en ambos relatos es similar: en picada, continuamente a través de pasadizos y de sitios umbríos.

En ésta, la sección L, encontramos una mención a Swedenborg que lo asocia con las prendas de lino, imagen que remite a la resurrección de Cristo. La voz lírica, vestida de blanco y portando la obra de Swedenborg, hace una clara alusión a las prendas plegadas de la sección B y evocadoras de Juan 20: 3:-12. Poco después pasan siete casas de ladrillo que representan las siete iglesias de Asia que Juan de Patmos censura en el inicio del Apocalipsis: 1: 4, 11; ahora lo hace Blake. El simbolismo en este pasaje sugiere la decadencia de la visión imaginativa, que se transforma en dogma, abstracción y religión natural.

En *The Marriage*, los ángeles personifican la parte del ser que también representa las doctrinas de la ortodoxia cristiana. Son los ángeles y no únicamente los demonios las figuras óptimas para asestar los embates contra la iglesia y su moral. La función de las figuras angélicas y demoniacas en *The Marriage* es la de una recíproca satirización, aunque Blake siempre se inclinó hacia el bando infernal. Por medio de ambos recursos la ironía resulta mucho más efectiva. Los demonios, por consiguiente, son la parte conestataria. No aceptan las restricciones y liberan sus fuerzas creadoras. Como apunta Nurmi (1979: 562), en realidad el hombre mismo representa la contradicción principal: "Men are the chief contraries [...] the energetic creators, or the 'devils' and the 'angels'"<sup>96</sup> De este modo, ángeles y demonios son metáforas de partes integrales del

ser humano y que entran en pugna, ora buscando aniquilarse, ora hallando la reconciliación. Durante la elaboración de esta sátira es necesario que, además de la postura irreverente de los demonios, los ángeles queden mal parados, burlados y, al final del camino, derrotados, pues recordemos que representan la parte opresora de la humanidad.

Hacia el final de este pasaje existe un punto intrigante. El ángel dice que la visión “se le ha impuesto”, por lo tanto ¿conoce a Blake, como debería suceder de acuerdo con el Proverbio §42? Puesto que Blake y el ángel han manifestado su enemistad o, mejor dicho, sus visiones antagónicas, dicha oposición deriva en una naciente amistad entre ambos (*Opposition is True Friendship*), como también sucederá más adelante entre otro ángel y un demonio en la sección N.

La visión memorable de la sección L comprende las láminas 17 a 20. Salvo el diseño que acompaña al título (“A Memorable Fancy”), las láminas 17, 18 y 19 sólo muestran texto y las acostumbradas figurillas decorativas. Sobre la palabra “Memorable” se puede ver un águila con las alas desplegadas, símbolo que ya se ha comentado antes. A la derecha de “Fancy” hay otras aves, más pequeñas, sobrevolando en el cielo. A la izquierda de “A” se encuentra una figura humana e indefinida al pie de un árbol. El árbol sugiere cierta decadencia, pues sus ramas tienden hacia abajo; en lugar de florecer, parece entrar en descomposición. En la lámina 19 se observan dos figuras humanas que vuelan en compañía de varias aves, imagen que tal vez insinúa el vuelo dantesco que Blake emprende junto al Ángel. Más abajo, también intercalado con el texto, se ven dos figuras que flotan y se toman de las manos. A su derecha vuelve a aparecer el águila que apresa con las garras a una serpiente.

La lámina 20 dedica una tercera parte, la inferior, a una imagen que predomina en la lámina. Se trata de una enorme serpiente rojiza que emerge y se sumerge entre ominosas olas. Se trata de una

representación del abismo a donde el ángel conduce al narrador y donde se aparece el bíblico Leviatán. En Isaías y en Salmos, el monstruo marino Leviatán simboliza “el caos terrorífico de las aguas hostiles de la vida” (Serra 1992: 50). No sería extraño que este Leviatán también sugiriera la perniciosa influencia del empirismo y el mecanicismo, según la postura de Blake, uno de cuyos epítomes fue Thomas Hobbes. La obra *Leviatán* de Hobbes fue publicada en 1651 y, entre muchas otras cosas, defiende el papel del Estado, cuya autoridad de preferencia debería ostentar un solo gobernante supremo. Lejos de ver con buenos ojos tal modelo, Blake lo catalogaría de semillero de absolutismo.

Sobre la esquina derecha superior del margen que enmarca esta ilustración, dos pequeñas figuras se encuentran sentadas sobre una rama. Seguramente se trata del Ángel y de Blake, contemplando la visión que el primero ha impuesto sobre el segundo.

\* \* \*

[M]

**Siempre me ha parecido que los Ángeles poseen la soberbia de hablar de ellos mismos como si fuesen los únicos sabios. Hacen esto con una insolente confianza originada en el razonamiento sistemático.**

**Así mismo, Swedenborg se vanagloria de que todo lo que escribe es novedoso, aunque sea sólo la Tabla de Contenidos o el Índice de libros ya publicados.**

**Una vez un hombre llevó consigo a un mono a un espectáculo, y como era un poco más sabio que el mono, envaneció y se creyó más sabio que siete hombres. Así mismo sucede con Swedenborg; él muestra la necedad<sup>97</sup> de las iglesias y expone a**

los hipócritas, hasta que imagina que todos son religiosos y él, el único ser sobre la tierra en haber roto una red.

Escuchen ahora un hecho simple: Swedenborg no ha escrito verdad nueva alguna. Escuchen ahora otro: él sólo ha escrito todas las viejas falsedades.

Y escuchen ahora la razón. Él conversó con Ángeles, quienes son todos religiosos, y no conversó con Diablos, todos los cuales detestan la religión, pues él estaba incapacitado a causa de sus nociones preconcebidas.

Así, los escritos de Swedenborg son una recapitulación de todas las opiniones superficiales, y un análisis de las más sublimes, pero nada más.

He aquí otro simple hecho: Cualquier hombre de talentos mecánicos podría, a partir de los escritos de Paracelso o Jacob Behmen, producir diez mil volúmenes de igual valor a los de Swedenbor[g], y muchos más a partir de los de Dante o Shakespear[e].

Mas habiendo hecho así, que no pretenda conocer más que su maestro, pues sólo sostiene una vela a plena luz del sol.

En muchos sentidos, esta sección es casi una glosa a la anterior. El “razonamiento sistemático” que produce una “insolente confianza” se refiere, desde luego a la disciplina analítica que se menciona al final de la sección L. Como ya he mencionado, William Blake encontró puntos de convergencia con el pensamiento del teólogo Emanuel Swedenborg. Dichas influencias son palpables en *El matrimonio* y a lo largo de este libro profético encontramos referencias claras o implícitas al teólogo sueco una y otra vez. Por lo general, cuando las alusiones aparecen de manera explícita es con el fin de impugnar las teorías de Swedenborg.

Emanuel Swedenborg (el Ángel en la sección L) aparece aquí también caracterizado como un mono, un motivo en estrecha relación con los monos de la sección precedente. Es una directa burla del teólogo sueco, mucho más palmaria que presentarlo bajo la forma de un ángel. El ángel, como sea, puede representar en el lenguaje de MHH a cualquier baluarte de la religión institucionalizada. No olvidemos que cuando Blake compuso esta obra uno de sus objetivos centrales era parodiar las visiones y enseñanzas de Swedenborg; por eso es necesario que aquí lo ridiculice directamente.

A ojos de Blake, el teólogo sueco se había adherido a la doctrina de la predestinación, a pesar de haber estado en contra del calvinismo en un inicio. Sin embargo, el poeta inglés creía en lo beneficioso de los placeres sensuales y carnales, al igual que Swedenborg, lo cual fue un punto de convergencia que Blake nunca violentó; en un pasaje de *El matrimonio* el profeta declara que el cosmos y todo lo existente aparecerán en su verdadera infinitud una vez que se produjera un mejoramiento del "sensual enjoyment" (sección H). Luego Blake añadiría que el deseo y el poder imaginativo también eran esenciales para la liberación del ser humano y la mayor parte de su obra así lo manifestaría.

A veces parece como si MHH representara una suerte de diálogo intelectual entre el inglés y el sueco; uno de los argumentos de Blake en este debate se abría paso en favor de la imaginación. El sueco escribió que, según le comunicaron sus informantes espirituales:

Las prédicas de la iglesia sirven únicamente como medio de instrucción sobre las cuestiones de la vida ordinaria. He hablado con los ángeles sobre este tema y les he dicho que en el mundo [es decir, la Tierra] se cree que obedecer a Dios consiste únicamente en ir al templo, escuchar los sermones y observar el sacramento de la Eucaristía tres o cuatro veces al año, rezar las oraciones diarias y comportarse devotamente. Respondieron los ángeles que esto sirve de muy poco si

no existe una fe interior de la que estos actos procedan (Swedenborg 1988: 148).

Swedenborg parece expresar una crítica a la conducta religiosa que se basa exclusivamente en prácticas devocionales y litúrgicas, pero en este fragmento de MHH Blake arguye:

Now hear a plain fact: Swedenborg has not written one new truth: Now Hear another: he has written all the old falsehoods.

A primera vista, parecería que hay poco que Blake pudiera objetar a la cita de Swedenborg; a final de cuentas, Swedenborg denuncia la hipocresía en la que ha caído la Iglesia, un argumento que también expresa el poeta inglés. ¿Por qué? Simple: Blake siempre reprochó a Swedenborg el hecho de que, a través de sus visiones, sólo presentaba la "versión angelical" de la verdad religiosa, en vez de escuchar también la voz de los demonios; a causa de sus nociones preconcebidas (*conceited notions*), Swedenborg únicamente escuchó la voz de los ángeles, pasiva y sumisa, mientras que el espíritu de los demonios era independiente y enérgico. De esta manera, Swedenborg no representaba una visión diferente del cristianismo, sino únicamente una manera distinta de dogmatizar lo mismo:

A man carried a monkey about for a shew, & because he was a little wiser than the monkey, grew vain [...] It is so with Swedenborg; he shews the folly of churches & exposes hypocrites, till he imagines that all are religious. & himself the single one on earth that ever broke a net.

A ojos del William Blake de MHH, los conceptos de Bien y Mal conservan en Swedenborg la misma carga moral que poseían en la religión institucionalizada. En consecuencia, los escritos de Swedenborg son ya, para Blake, irrelevantes y condescendientes con las

creencias aceptadas convencionalmente. Son, pues, carentes de originalidad, lo que quiere decir que el teólogo sueco está desprovisto de verdadero Genio Póetico y por lo tanto sería fácil de imitar por cualquiera persona de "talentos mecánicos".

La gente de "talentos mecánicos", desde luego, es inferior a los individuos de genio, a quienes los primeros sólo pueden imitar mas nunca igualar. Aunque confusa la presentación, la jerarquía que propone Blake sitúa a poetas-visionarios como Dante o Shakespeare en los peldaños más altos y algo más abajo a filósofos y/o alquimistas como Boehme y Paracelso, que no eran poetas. Compárese también el siguiente comentario que Blake escribió sobre los discursos y la obra de Joshua Reynolds a propósito del quehacer intelectual y la inspiración (Blake 1988: 635-62):

The following Discourse is particularly Interesting to Block heads, as it endeavours to prove That there is No such thing as Inspiration & that any man of a plain Understanding may by Thieving from Others become a Mich. Angelo.<sup>98</sup>

La sección M ocupa la lámina 21 y una gran parte de la 22. Una ilustración enmarca de forma prominente la lámina 21, mientras que la mitad inferior presenta el texto y vetas ornamentales. La imagen presenta a una joven figura masculina sentada, con los tobillos replegados el uno contra el otro. El tobillo izquierdo reposa sobre un cráneo. La cabeza volteá hacia arriba, aunque no sabemos qué o a quién mira. Blake retomó esta imagen y, reelaborada, la incluyó en la lámina 8 de *America a Prophecy* (*América: una profecía*). A primera vista parece que el hombre tiene los brazos atados por detrás de la espalda, pero tras una inspección más minuciosa se puede advertir que el joven apoya las manos sobre el suelo y por detrás. La imagen tal vez sugiere una suerte de resurrección (la figura se posa sobre un cráneo) o transmutación ontológica, sobre todo si tomamos en

cuenta los motivos pictóricos de las láminas anteriores. En ese sentido, podría contrastar con la figura inerte (¿cadáver?) de la lámina 14. En *America a Prophecy* —obra monocromática a diferencia de MHH— el cráneo está situado a un costado de la rodilla derecha del joven, como olvidado. Los trazos corporales son mucho más definidos allí que en MHH, donde las partes genitales se pierden en los trazos y colores varios.

\* \* \*

### [N] UNA VISIÓN MEMORABLE

**Una vez miré a un Diablo en una flama de fuego, el cual se irguió frente a un Ángel que estaba sentado en una nube. Y el Diablo pronunció estas palabras:**

**Adorar a Dios significa honrar sus dotes en otros hombres, cada cual según su genio. Y amar más a los mejores hombres. Aquellos que envidian o calumnian a los grandes hombres odian a Dios, pues no hay más Dios.**

**Al escuchar esto, el Ángel devino casi azul, pero al dominarse se volvió amarillo, y al final blanco y rosado y sonrió. Y entonces replicó:**

**Tú, Idólatra, ¿acaso Dios no es Uno? ¿Y acaso no es visible en Jesucristo? ¿Y acaso no ha Jesucristo sancionado la ley de los diez mandamientos,<sup>99</sup> y no son acaso todo los otros hombres necios, pecadores y nadas?<sup>100</sup>**

**El Diablo contestó: Aunque majes al necio en un mortero entre granos de trigo, no se quitará de él su necesidad. Si Jesucristo es el más grande hombre, deberíais amarlo en el más alto grado. Escucha ahora cómo ha sancionado él la ley de los diez mandamientos: ¿acaso no se mofó del Sabbath y mofóse así del Dios del Sabbath?, ¿acaso no asesinó a aquellos que fue-**

ron muertos por su causa?, ¿no ignoró acaso la ley de la mujer sorprendida en adulterio?, ¿no robó el trabajo de otros para mantenerse a sí mismo?, ¿no dio falso testimonio cuando rehusó defenderse ante Pilatos?, ¿acaso no codició cuando oraba por sus discípulos, y cuando les ordenaba sacudirse de sus pies el polvo de aquellos que rehusaran alojarlos? En verdad te digo: ninguna virtud puede existir sin quebrantar estos diez mandamientos. Jesús era todo virtud, y actuaba por impulso, no por normas.

Cuando hubo así hablado, contemplé cómo el Ángel alargó sus brazos, abrazando la flama de fuego, y fue consumido, y surgió entonces como Elías.

Nota. Este Ángel, ahora convertido en Diablo, es mi amigo particular. A menudo leemos juntos la Biblia en su sentido diabólico o infernal, el cual tendrá el mundo si se comporta bien.

Poseo también: *La Biblia del Infierno*, que el mundo tendrá, lo quiera o no.

**Una misma ley para el León y el Buey es Opresión.**

La expansión de la Imaginación (o Genio Poético para Blake) es la vía para lograr la realización divina; ésta es la razón que hace a Blake formar parte del movimiento romántico, si bien se diferencia del resto de románticos ingleses en varios puntos. Blake pone la Imaginación como el valor más alto en la vida del hombre, quien a su vez, gracias al poder creativo, también crece espiritualmente. Para Blake, los artistas eran los verdaderos cristianos, pues creaban, liberaban sus impulsos: “A Poet a Painter a Musician an Architect: The Man / Or Woman who is not one of these is not a Christian”.<sup>101</sup> El ejemplo máximo de William Blake es Cristo. Burlarse o calumniar a un verdadero Artista, en tanto cristiano puro, equivale a burlarse de Jesús mismo, una falta imperdonable: “The Mocker of Art is the Mocker

of Jesus [Quien se mofa del Arte se mofa de Jesús]" (Ackroyd 1999: 283). Así, honrar a los hombres de genio es una forma de adorar a Dios, quien se manifiesta a través de aquellos.

Cuando el texto dice al respecto que "Aquellos que envidian o calumnian a los grandes hombres odian a Dios, pues no hay más Dios", encontramos, una vez más, una vuelta de tuerca a enunciados bíblicos:

Yo soy Jehovah, y no hay otro. Aparte de mí no hay Dios. Yo te ciño, aunque tú no me conoces para que desde el nacimiento del sol y hasta el occidente se sepa que no hay nadie más que yo. Yo soy Jehovah, y no hay otro (Isaías 45: 5-6 *passim*).

En la tradición veterotestamentaria se trata de un dios celoso que, de manera rotunda, reitera que no hay más Dios que él. Blake, al agregar la loable estatura de los hombres creativos, revierte la imagen canónica. Esta parodia del dios caprichoso y celoso se acerca al Yaldabaoth que los sethianos gnósticos concebían como un demiurgo maligno y que, en su ignorancia, también se busca establecer como un dios único; en particular en *El libro secreto de Juan* y *Elsanto libro del Gran Espíritu Invisible*. Acerca de Yaldabaoth leemos (Meyer 2005: 133, 161, 162):

Él es perverso a causa de su insensatez. Dice: "Yo soy Dios y no existe otro dios además de mí", puesto que desconoce de dónde le viene su poder.

[ ... ]

Cuando miró la creación que lo rodeaba, y en torno suyo a la multitud de ángeles que de él habían emanado, les dijo: "Soy un dios celoso y no hay más dios que yo".

En contrapartida, Jesús es para Blake el ejemplo del hombre de impulsos, pues había desafiado las leyes del Antiguo Testamen-

to según había interpretado él a partir de los evangelios: ora se rebelaba a las normas, ora las enmendaba. En esta visión memorable leemos el debate que un ángel y un demonio sostienen respecto a la naturaleza del Mesías. El ángel acaba de expresar que, siendo que Cristo y Dios son uno, Jesús sancionó las acciones de los hombres con los mandamientos, de lo que se desprende que todos los hombres son insignificantes y pecadores. Entonces el Diablo toma la palabra:

[...] if Jesus Christ is the greatest man, you ought to love him in the greatest degree; now hear how he has given his sanction to the law of ten commandments: did he not mock at the sabbath, and so mock the sabbaths God? murder those who were murderd because of him? turn away the law from the woman taken in adultery? steal the labor of others to support him? bear false witness when he omitted making a defence before Pilate? covet when he pray'd for his disciples, and when he bid them shake off the dust of their feet against such as refused to lodge them? I tell you, no virtue can exist without breaking these ten commandments [...]

Blake pone a Cristo como el primer rebelde de las normas opresoras, puesto que Jesús hace caso omiso de los diez estatutos divinos, los desafía y absuelve los pecados capitales. El Mesías de Blake es un personaje lleno de ira y orgullo (que no soberbia) y también de virtudes: "Jesus was all virtue, and acted from impulse: not from rules." La virtud es el acto, la Energía liberada. Ésta es la mayor enseñanza del Cristo. El Mesías blakeano supone un reflejo invertido del Redentor convencional: si uno es manso como un cordero, el de Blake posee una naturaleza colmada de amor y de energía.

En MHH, Blake destaca la caracterización subversiva de Jesús, actitud que le valió ser considerado un transgresor y haber sido condenado entre malhechores, como ya prefiguraban las profecías

(Lucas 22: 37; Isaías 53: 12). En el largo fragmento citado en el párrafo anterior, Blake hace alusión a varios pasajes evangélicos, por ejemplo: cuando Jesús dice a sus discípulos que “El sábado fue hecho para el hombre, y no el hombre para el sábado” (Marcos 2: 27), cuando se refiere a dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios (Marcos 12: 12-17), cuando perdona a la mujer adúltera y desafía a que quien esté libre de pecado arroje la primera piedra (Juan 8: 2-11), a buscar —sin trabajar— un lugar para celebrar la Pascua (Lucas 22: 8-11), a las instrucciones de que sus discípulos se sacudiesen el polvo de aquellos que les negaran el refugio y la caridad (Marcos 6: 9; Mateo 10: 14-15), y al momento en que Jesús se niega a defenderse ante Poncio Pilatos (Mateo 27: 13-14).

Al mismo tiempo, el pasaje emula un proverbio salomónico: “El que opriime al pobre insulta a su Creador, el que tiene piedad de los indigentes le rinde homenaje” (Prov. 14: 31) cuando refiere que “Si Jesucristo es el más grande hombre, deberíais amarlo en el más alto grado”. Quien hace lo contrario, no es sino un necio, un necio al que —como dice Proverbios 27: 22— no es posible quitarle su necedad, ni siquiera moliéndolo en un mortero. El pasaje bíblico dice: “Though thou shouldst Bray a fool in a mortar among wheat with a pestle, yet will not his foolishness depart from him”; Blake lo pone en estas palabras: “bray a fool in a morter with wheat, yet shall not his folly be beaten out of him”. La indelible imbecilidad del necio figura prominentemente tanto en Blake como en las Escrituras: “Una amonestación tiene más efecto sobre un hombre inteligente que cien bastonazos sobre un tonto” (Prov. 17: 10). Desde luego, tenemos que recordar la constante inversión que Blake hace de las figuras del necio y del sabio, sobre todo en los “Proverbios del Infierno” (MHH sección F).

Por su parte, Nietzsche también describe a un Jesús poseedor de cierta rebeldía en *El anticristo*, aunque quizá menos activa que la que Blake alababa: “En sus instintos más hondos Jesús es no-heroi-

co: no lucha jamás [...]"<sup>102</sup> Para el filósofo alemán, Jesús es la representación misma de la aceptación del destino y el sufrimiento; así lo acepta y lo confronta. Sin embargo, tiene a favor suyo que estaba libre de todo resentimiento y cualquier sentimiento de venganza: Cristo ama a todos por igual. En su papel de rebelde, arguye Nietzsche, Jesús rompe con las doctrinas judías que ven en la fe y el ritual la única vía para la salvación y la redención, pues la "buena nueva" afirma una manera nueva de actuar; propone una nueva forma de vivir, no de creer:

Jesus said to his Jews: "The law was for servants —love God as I love him, as his son! What are morals to us sons of God!  
(Nietzsche 1992: 281).<sup>103</sup>

Nietzsche denomina a los dogmas judíos la "mentira santa" y afirma que el evangelio intenta ir en contra de esta falacia; Jesús expresa que el reino de los cielos —nada más que un símbolo y ocasión para paráboles— es una experiencia en el corazón. Jesús trajo la enseñanza del accionar del hombre, una nueva manera de vivir en la tierra:

Este "buen mensajero" murió tal como vivió, tal como *enseñó* —no para "redimir a los hombres", sino para mostrar cómo se ha de vivir. Lo que él legó a la humanidad es la *práctica* [...]  
(*El anticristo* §35, Nietzsche 1996: 65).

¿Acaso no encontramos aquí un apremio afín al mensaje de MHH? Lo que el Nazareno enseñaba era que mediante la "práctica evangélica" todo hombre podía convertirse en un hombre libre y mejorado, en Hijo de Dios. Él mismo estaba libre de odios y rencores.

El demonio hace ver que las afirmaciones del ángel (o el Bien) son erróneas, con lo cual se entiende que la ortodoxia cristiana se

basa en concepciones equivocadas. La iglesia ha fundamentado sus preceptos en varios hombres, como Pablo. Para Nietzsche, él representa “todas las valoraciones de decadencia en nombre de Dios.” Y también es quien trae con más fuerza el concepto de pecado, que en palabras de Fink no es sino “la forma máxima del autoenvilecimiento del hombre; [pues] es un atentado de sacerdote, de parásito, contra la vida” (Fink 1996: 163). Para Nietzsche, Jesús no vino a hablar de pecados ni a redimir, sino a amar. Del mismo modo, Blake comparte la idea según la cual el cielo es Cristo mismo, así que estar en plenitud con Cristo es estar en plenitud en el cielo (Russell 1997: 85). Tras la muerte, los espíritus liberados de las restricciones, los “grandes hombres”, se encontrarán con Dios en la eternidad. Esta idea resulta compatible con el ideal del Advaita Vedanta y otros sistemas indios, donde el alma (*atman*) del individuo que logra la emancipación espiritual se funde con el Alma Suprema (*Brahman*). En la filosofía del Samkhya-Yoga, el individuo aspira a reunirse con Ishvara, del mismo modo como en varias corrientes tántricas se busca la identificación con Parama Shiva. La ley que aplica indistintamente para el león (el sujeto de energía) y el buey (el castrado, o sujeto de la contención)<sup>104</sup> supone autoritarismo y hay que abrogarla, como afirma Blake al final de la sección; los grandes hombres son los personajes encargados de subvertir tales tiranías éticas.

Con “great men” Blake se refiere a los artistas u hombres de inspiración y virtudes, los “diabólicos”, los más cercanos a Dios. A través de la voz del demonio, como ya vimos, Blake dice: “[...] those who envy or calumniate great men hate God, for there is no other God”. El ángel se indigna entonces. Se encoleriza, pero —y esto es significativo— *reprime* su ira; a continuación sucede la discusión citada arriba sobre Jesús y los Diez Mandamientos. Al final, el ángel cede y se consume en llamas de fuego para resurgir bajo la forma del profeta Elías. Recordemos que en la tradición veterotestamen-

taria es Elías quien combate el culto de Baal y lucha en favor de Yahvé. Así, el ángel termina convirtiéndose al bando diabólico, el cual sabemos que constituye el que en realidad defiende la "verdadera doctrina". Despues, el ex-ángel y Blake

often read the Bible together in its infernal or diabolical sense  
which the world shall have if they behave well

Pero, además, afirma la voz narrativa —es decir, Blake mismo— también existe la Biblia del Infierno que el mundo tendrá quiéralo o no. Esta biblia infernal, se deduce, es la obra misma de William Blake, tanto su poesía como sus grabados y pinturas.

Éste, que parece ser el punto culminante de MHH, no deriva exactamente en un "matrimonio", como propugna el título. El ángel se convierte en un diablo, en vez de que ambos se conviertan en otra cosa que los trascienda a los dos; vemos aquí un fenómeno que podría catalogarse como "diabolismo juguetón" (Birenbaum 1992: 37). Por supuesto, la falta de equilibrio aquí es imputable a las propias inclinaciones de Blake. Así como Milton —a juicio de Blake— tenía inconscientemente hacia el bando de los demonios (cf. MHH sección D), Blake se inclina abiertamente más a la actitud energética y volátil de los demonios que a la actitud afable mas contenida de los ángeles. Cuando el ángel acepta las enseñanzas diabólicas, se transforma en Elías y alude implícitamente a 2 Reyes 2: 11. Aquí encontramos una aceptación del valor de Rintrah, quien abre esta obra; éste es el punto donde convergen los eslabones de MHH.

Hacia el cierre del pasaje, Blake y el ángel-convertido-en-diablo leen la Biblia en su sentido infernal, es decir, a partir de las máximas expuestas en los "Proverbios del Infierno". Además se menciona una Biblia del Infierno que presumiblemente no se refiere a MHH, sino a la obra que posteriormente habrá de concluir Blake. Esta alusión tal vez indique que el proyecto poético de Blake fue planeado

con sumo cuidado durante mucho tiempo. Es casi seguro que esta Biblia del Infierno mencionada en la sección N esté conformada por los libros proféticos que sucederán inmediatamente a MHH. Aunque ya exentos del humor tan satírico que impregna a MHH, los libros proféticos siguen siendo una suerte de reinterpretación histórico-religiosa y tratan de ofrecer la versión de Blake acerca de los relatos bíblicos. Así, *The Book of Urizen* (*El libro de Urizen*) —y después *The Book of Los*— es compatible con el Génesis y *The Book of Ahania* (*El libro de Ahania*) con Éxodo, mientras que *America* y *Europe* corresponden con los libros de los grandes profetas.

La última visión memorable ocupa la parte inferior de la lámina 22 y las láminas 23 y 24 en su totalidad. En las láminas 22 y 23 no hay sino texto y decoraciones florales y humanas. La lámina 24, mucho más interesante, presenta primero, entre el texto, una diminuta escena donde varias personas se encuentran reunidas y sentadas. Los rostros no están definidos y no es fácil dilucidar el estado emocional de estas figuras (¿compunción, oración, penitencia, meditación?). La parte inferior de la lámina ofrece un interesante relieve. Se trata de una figura humana, barbada, masculina y desnuda que gatea hacia la izquierda de la imagen, con el rostro de frente al espectador. Entre sus cabellos se alcanza a percibir una corona. Recuerda un poco al hombre barbado de la lámina 11, aunque éste expresa de manera clara cierto desasosiego. En el fondo, los densos trazos sugieren un bosque tupido que le cierra el paso al hombre. La mayoría de críticos han identificado a esta figura con Nabucodonosor, el rey de Babilonia que oprimió al pueblo hebreo hacia el siglo VI-VII a.e.c. Esta imagen parece emular el pasaje en el cual Nabucodonosor anda a gatas, comiendo pasto cual buey (ver Daniel 4: 33). En el Apocalipsis, Nabucodonosor simboliza la tiranía derrocada. Este triunfo sobre el poder terrenal vincula a esta imagen con la sección B, que preludia el advenimiento del Juicio, y con la sección O, que cierra la obra.

\* \* \*

[O] CANTO DE LIBERTAD<sup>105</sup>

1. ¡El Eterno Femenino gimió! Se escuchó por toda la Tierra:
2. La costa de Albión está exangüe y silenciosa; ¡palidecen las praderas americanas!
3. Sombras de Profecía trepidan a orillas de lagos y de ríos y murmurran a través del océano:<sup>106</sup> *Francia, derrumba tu calabozo;*
4. *Dorada España, destroza las barreras de la vieja Roma;*
5. *Arroja tus llaves, Oh Roma, al precipicio que despeña, que despeña incluso hasta la eternidad,*
6. *Y solloza.*
7. Con sus trémulas manos asió ella al terror recién nacido que aullaba;
8. ¡En aquellas infinitas montañas de luz, hoy divididas por el mar atlántico, el fuego recién nacido permaneció ante el rey de las estrellas!
9. Marcadas con canosas cejas grises y centelleantes rostros,<sup>107</sup> las celosas alas ondearon sobre el abismo.
10. La lanza en mano ardió en todo lo alto, se desabrochó la coraza, avanzó la mano de la envidia por entre el cabello flameante, y al recién nacido prodigo arrojó a través de la estrellada noche.
11. ¡El fuego, el fuego se derrumba!
12. ¡Mira! ¡Mira! ¡Oh ciudadano de Londres, dilata tu semblante; Oh judío, deja de contar el oro! Regresa a tu aceite y vino; ¡Oh africano! ¡Negro africano! (ve, pensamiento alado, y expande su frente.)
13. Los fieros miembros, el cabello flameante, disparados como el sol que se hunde en el mar poniente.

14. Despertado de su eterno sueño y rugiendo, el vetusto elemento huyó;

15. Batiendo las alas, en vano el envidioso rey decae; sus consejeros de grises cejas, centelleantes guerreros, encrespados veteranos, entre yelmos y carrozas, caballos, elefantes; estandartes, castillos, hondas y rocas,

16. ¡Cayendo, apurándose, arruinando! Enterrados en las ruinas, en la guarida de Urthona;

17. Toda la noche bajo las ruinas, entonces las hoscas llamas ya extintas, emerge en torno el sombrío Rey.

18. Con trueno y fuego, conduciendo sus huestes de estrellas a través del páramo baldío, promulga sus diez mandamientos, atisbando con radiantes párpados hacia el abismo con oscuro desasosiego,

19. Donde el hijo del fuego en su nube de oriente, mientras la mañana empluma su dorado seno,

20. Desdeña las nubes escritas con maldiciones, convierte en polvo la pétrea ley, liberando a los caballos eternos de los cubiles de la noche, al grito de:

¡Ya no hay más Imperios! Ahora el león y el lobo dejarán de existir.

*Coro*

¡Dejad que los Sacerdotes del Cuervo del alba, ya nunca más ataviados en mortal negro, con ronca voz maldigan a los hijos del gozo; ni que sus aceptados hermanos, a quienes el tirano llama libres, asienten los límites ni levanten el tejado; ni que la luxuria pálida y religiosa siga llamando virginidad a aquello que desea mas no actúa!

Pues todo lo que vive es sagrado.

Para cerrar el poema encontramos el fragmento llamado "A Song of Liberty", que para algunos lectores no constituye propiamente parte de *The Marriage*, sino que funciona más bien como preludio a otros libros proféticos de Blake. En realidad, todo MHH es una suerte de prefacio visionario a la obra tardía de Blake. De algún modo, hay que suponer que para esta sección ya se ha efectuado el matrimonio entre contrarios y es por ello que ya no encontramos a los personajes que poblaron el resto del poema: ningún ángel ni demonio se debaten aquí ni aparecen más profetas mayores o menores. Sólo aparece mencionado Urthona, uno de los personajes del panteón blakeano que será más desarrollado en obras posteriores, al igual que Albión. Urthona se convertirá en una de las Cuatro Criaturas en *The Four Zoas* y representa la imaginación creativa del individuo, por lo que (casi) corresponde con el Espíritu Santo (Damon 1988: 426).

La inspiración bíblica, por otra parte, es evidente. Esta última sección está conformada por frases enumeradas que en ocasiones suenan como aforismos y en otras, gracias a la numeración, a pequeños versículos en el estilo bíblico:

4. Golden Spain burst the barriers of Old Rome;
5. Cast thy eyes O Rome into the deep down falling, even to eternity down falling,
6. And weep.
7. In her trembling hands she took the new born terror howling;

El estilo retórico de esta sección, como resultará evidente desde una primera lectura, es muy distinto del estilo en el resto de MHH, incluso de el "Argumento" (sección A), que también está escrito en verso libre. La construcción sintáctica en la sección O es mucho más compleja; las aposiciones, los calificativos y los participios parecen sucederse de manera estrepitosa y catastrófica, algo en realidad

apropiado para este pasaje casi escatológico. El estilo se acerca bastante al que Blake empleará en sus trabajos posteriores, donde suele recurrir a versos alejandrinos y donde la lógica gramatical exige un tremendo esfuerzo en el lector. De cualquier modo, en la mayoría de los fragmentos de *The Marriage of Heaven and Hell* hemos visto un intento por imitar el estilo de los versículos de la Biblia.

Tanto el contenido como el tono de esta sección se diferencian de la línea que conserva el resto de *The Marriage*; de hecho, el tema mismo de esta sección es distinto. En “Canto de libertad” la profecía que Blake expresa ya no se basa en los tópicos tratados en los diálogos anteriores y los proverbios infernales, sino que constituye más bien el vaticinio de movimientos de independencia; Blake hace una alusión explícita al fervor revolucionario que se extiende de Estados Unidos a Francia y España. Ello quedará más explicitado en sus libros subsecuentes, particularmente *America: A Prophecy* y *Europe: A Prophecy*. Algunos críticos han relacionado los versos 15 y 16 de la Canción con las tentativas de invasión a Francia en 1792 (Blake 1993b: 204). Aquí lo importante es señalar que la sección O constituye un importante componente de MHH, pues el autor deseaba “rescatar el cristianismo” que, según su opinión, había sido secuestrado por una clase sacerdotal en aras de intereses políticos y económicos; Blake quería hacer del cristianismo una “verdadera fuerza revolucionaria dentro de la sociedad” (Ryan 2003: 154), lo cual resulta particularmente notorio en “A Song of Liberty”, *America* y *Europe*. En estos tres textos, el móvil es la lectura visionaria y apocalíptica de los movimientos sociopolíticos que tuvieron lugar en los Estados Unidos y en Europa en las últimas décadas del siglo XVIII (Muñoz 2011: 227-29).

En ese tenor, el recién nacido que aúlla en las llamas de su propia energía (Orc, en obras posteriores) se erige como el Mesías de la Nueva Era anunciada en la sección B y se opone al “rey de las estrellas” (*starry King* = Urizen); Blake, pues, estaría actuando como

el profeta de este Ungido (Raine 1996: 54). Así, Blake sería a este Nuevo Mesías lo que Juan el Bautista habría sido para Jesucristo. Ello queda sugerido por el hecho de que la imaginería de versos como el 9 se relaciona con el simbolismo de Rintrah (las llamas, las nubes y los abismos) en la sección A. Por otra parte, y tras una lectura atenta, es posible detectar en el "Canto de libertad" un ensayo preliminar de lo que se convertiría en el poema *America a Propechy*. Allí encontramos la misma narrativa pero mucho más elaborada: la sombría hija de Urthona presencia el surgimiento de Orc, el espíritu revolucionario que infundirá de ánimos al frente de liberación en Norteamérica liderado —en la visión imaginativa de Blake— por George Washington, Benjamín Franklin y Thomas Paine, el político británico y amigo temprano de Blake. La descripción del tiránico rey en el verso 9 del "Canto de libertad" reaparece con un mínimo cambio en *America* y directamente relacionado con Urizen:

9. Flag'd with grey brow'd snows and thunderous visages, the jealous wings wav'd over the deep (MHH, ver arriba).

(...) Flag'd with grey-brow'd snows  
And thunderous visages, his jealous wings wav'd over the deep  
(*America* 16.5-6).

La alusión a España, Italia y Francia como tiranías por derrocar está también presente en *America* 16.16. Otro punto en el que coinciden ambas composiciones es en la ausencia de la figura del Diablo o de demonios, un motivo central en MHH.

Peter Schock ha discutido con certeza que los modos de apropiarse de la figura de Satanás por parte de los escritores románticos y por los líderes de la ilustración permitieron elaborar una ampliación de los ámbitos de aplicación del mito de Lucifer. Al mismo tiempo, ello facultó la confección de Satanás como un símbolo

político, ya fuese para satanizar perspectivas opositoras, o bien para enaltecer los ideales de insurrección humanista (Schock 1993: 446-51). Por ello, resulta curioso que en el "Canto de libertad", el fragmento de MHH que más directamente alude a movimientos revolucionarios, la figura de Satanás está ausente, aun si el tono es apocalíptico y en principio idóneo para que dicha figura libre una batalla frontal con sus enemigos (*Satán* puede ser traducido como "el Adversario"). Como sea, la ausencia de Satán no quiere decir que la Canción carezca de referencias demoníacas, pero ¿de qué tipo son éstas?

De acuerdo con Leslie Tannenbaum (1976: 78 *passim*), este fragmento emula la historia del demonio Mulciber según la relata John Milton en *Paradise Lost* I: 738-51. Otro crítico, en un tenor similar, expresa lo siguiente: "The narrative of this confrontation so condenses the Miltonic rebellion in Heaven and the expulsion of Satan into mythic shorthand that the demonic figure does not fall into a region of fire, but is born in the element, and rises like Milton's Satan, armed with spear and shield" (Schock 1993: 463).<sup>108</sup> Desde esta perspectiva, la "pétreo ley" mencionada en la sección O, verso 20, se refiere claramente al Decálogo, la ley mosaica grabada en las Tablas de la ley y que ya había sido desestimada en la sección precedente. La insistencia en la caída de los imperios emula la proclama en Apocalipsis 14: 8 (cf. también 18: 2 y 9-11): "¡Ha caído, ha caído Babilonia la grande! Todas las naciones habían bebido del vino de la furia de su inmoralidad". El triunfo sobre las tiranías y la restauración de la paz semeja el tono del siguiente pasaje:

Y un ángel poderoso tomó una piedra como una gran piedra de molino y la arrojó al mar diciendo: "Con semejante violencia será derribada Babilonia la grande ciudad, y nunca jamás será hallada. Nunca más será oído en ti el tañido de arpistas, de músicos, de flautistas o de trompetistas. Nunca más se hallará en ti ningún artesano de cualquier

oficio. Y el ruido de los molinos nunca más se oirá en ti. La luz de la antorcha nunca más alumbrará en ti. Y la voz del novio y de la novia nunca más se oirá en ti; porque tus comerciantes eran los magnates de la tierra, y porque todas las naciones fueron engañadas por tus hechicerías. Y en ella fue hallada la sangre de los profetas y de los santos y de todos los que han sido muertos en la tierra."

(Apocalipsis 18: 21-24)

Los "Sacerdotes del Cuervo" del coro final, por supuesto, aluden a los representantes de la religión organizada, la cual impone sus reglas y su moral restrictiva. El mensaje del Coro se relaciona con la sección C, donde se exponen las dos visiones antagónicas en torno del alma (la razón y la bondad) y el cuerpo (el deseo y la maldad). Asimismo, encontramos ecos sintéticos de los "Proverbios del Infierno", en particular de §4, §5, §21, §49, §53, §55, §63 y §67 (ver comentarios al respecto), proverbios que de manera muy incisiva atacan el papel de la religión institucionalizada y racionalizadora, y que enaltecen el papel de la energía. Así, el "Canto de libertad" funciona realmente como una coda muy conveniente de todo MHH. Las palabras que refieren que "el león y el lobo dejarán de existir" podría ser una reminiscencia tergiversada de las profecías de Isaías, quien vaticina que llegará un momento en que todas las criaturas salvajes habrán de reposar al lado de las criaturas mansas, más allá de las oposiciones naturales: "The wolf also shall dwell with the lamb, and the leopard shall lie down with the kid; and the calf and the young lion and the fatling together; and a little child shall lead them" (Isaías 11: 6).<sup>109</sup> La proclama, una vez más, figura también en *America* 6.13-15 (cf. también 9: 1-2). La oposición entre el león y el lobo podría radicar en que el lobo simboliza al predador que devora a los rebaños, mientras que el león funge como una representación del noble protector (Damon 1988: 449).

El tono del Coro, en especial desde sus primeras palabras ("Let the Priests of the Raven of dawn, no longer in deadly black, with hoarse note curse the sons of joy"), parece remitir una vez más a las profecías de la restauración de la Nueva Jerusalén. La versión inglesa reza así:

And an highway shall be there, and a way, and it shall be called The way of holiness; the unclean shall not pass over it; but it shall be for those: the wayfaring men, though fools, shall not err therein. No lion shall be there, nor any ravenous beast shall go up thereon, it shall not be found there; but the redeemed shall walk there: And the ransomed of the LORD shall return, and come to Zion with songs and everlasting joy upon their heads: they shall obtain joy and gladness, and sorrow and sighing shall flee away (Isaías 35: 8-10).<sup>110</sup>

Esto resulta del todo pertinente, sobre todo si recordamos que en las primeras líneas de MHH (sección B) Blake aludía a las profecías de este bardo bíblico. En aquel caso, se trataba de visiones cruentas, del vaticinio de un combate a los impíos. Ahora es natural que Blake concluya su obra regresando a Isaías una vez concluído el episodio apocalíptico, la "utopía infernal" que anhela el visionario inglés.

La obra entera concluye con una proclama que figura también en *Visions of the Daughters of Albion, America y The Four Zoas*: "For every thing that lives is holy!"<sup>111</sup> Se trata de la celebración final de la vida, del deseo y de la dicha; de la aceptación de los impulsos en tanto pulsiones de vida. Como en el tantra, se trata de reconocer que las pulsiones vitales, si son transmutadas, se pueden convertir en una fuente de dicha infinita. Es una exhortación final que deja atrás el tono mordaz que impera en la obra y adopta un acento de profunda intensidad e incommensurable gozo.

En su mayoría, las ilustraciones de las láminas 25 a 27 se limitan a las acostumbradas figuras decorativas florales y animales del resto de la obra. En algunas zonas de la lámina 26 se pueden ver figuras humanas que caminan, se detienen y exhortan. En la última lámina, junto a las palabras "the morning plumes her golden breast", dos jinetes andan a todo galope. Más abajo, hacia el centro de la lámina y flanqueando el subtítulo de "Chorus", dos caballos sin jinete se agitan vigorosamente, tal vez insinuando una libertad recién conquistada (ya no son controlados, sino que andan sueltos). En la parte inferior, justo encima del epígrafe final, varias aves sobrevuelan en el cielo; de entre ellas destaca un águila, emblema del Genio Poético en MHH. Notablemente, al águila ya no carga con la serpiente (MHH, lámina 15), lo que puede sugerir la plenitud espiritual e imaginativa lograda una vez que se ha podido deshacer del fardo que supone la hipocresía convencional. Véase también el comentario a la lámina 5 (MHH, sección D).



## CODA: LOS SALMOS DEMONÍACOS

*La calzada de los rectos es apartarse del mal;  
el que atiende a su camino, guarda su alma.*  
(Proverbios 16: 17)

*E*l matrimonio del cielo y el infierno es quizá la obra más paradigmática del artista inglés William Blake. Aunque carece de un programa narrativo evidente, sí posee un propósito bien definido. En términos muy amplios, se trata de una composición que ofrece una apología de la Energía y una acusación de la Razón opresora. El discurso se construye a partir de un ataque tenaz a los convencionalismos morales en conjunción con una parodia de las visiones de Emanuel Swedenborg. Uno de los ejes de MHH es la noción de que las palabras de John Milton y Emanuel Swedenborg suponían una reinterpretación de la Biblia, pero que éstas también estaban sujetas a la reinterpretación (Muñoz 2008: 408, 418). Así, MHH es una sátira acérrima de las religiones organizadas, incluyendo formas “heterodoxas” que con el tiempo devinieron en instituciones religiosas, como fue el caso de la Iglesia de la Nueva Jerusalén a partir de Swedenborg. Aunque agria, la sátira no carece de cierto sentido del humor y puede concebirse incluso como una presentación de “filosofía dionisiaca con espíritu cómico”, o un “espíritu dionisiaco que resulta cómicamente grotesco” (Birenbaum 1992: 20, 34). El mejor

ejemplo es el tono juguetón con que Blake promete la biblia infernal al final de la sección N.

Desde este punto de vista, *El matrimonio del cielo y el infierno* constituye un perfecto ejemplo de sátira, tanto en su sentido etimológico directo (del latín *satyra*: "mezcla, plato colmado"; relacionado con "saturar"), como en su etimología artificial más extendida (vinculada con los sátiro), es decir, como una especie de burla lasciva. Para Frye (1990: 201), esta osada composición de Blake bien podría constituir el genial epílogo de la tradición satírica inglesa. MHH reúne voces de distintas fuentes teológicas y literarias, pero después las repite a través de los diabólicos ecos de sus personajes o voces líricas y los eróticos trazos que adornan las láminas. Es cierto: a veces parece que el supuesto equilibrio ideal se pierde de vista, pero ello se debe a los desbordados ímpetus de Blake, el "apasionado rebelde" (Altizer 2000: 3) que revolucionó la capacidad visionaria de la cristiandad.

*El matrimonio* es una sátira ideológica que contradice supuestos morales, pero que en última instancia tiene una finalidad ética. Desde luego, se trata de una ética y una teología reformada; en particular, Blake embiste contra las nociones de prudencia, templanza, justicia y fortaleza (=contención), los "cuatro pilares de la tiranía", como los llama en *Milton a Poem* I.29: 49 (Blake 1988: 128). El principio contrario al cual responde Blake es: "El que extravía a los rectos por el mal camino caerá él mismo en su propia fosa, pero los hombres íntegros heredarán la felicidad" (Prov. 28: 10). En esta obra, el Diablo guía al Ángel hacia los caminos torcidos de la energía y la locura, y en el proceso vitupera a las voces canónicas de la religión y la literatura.

Pese a la actitud un tanto airada de Blake frente a Boehme, Paracelso, Swedenborg y Milton, el autor posee una gran deuda para con ellos. Aunque cuestiona algunas de sus posturas, todos ellos contribuyeron algo para forjar la ideología de Blake: la intercacción

de fuerzas contrarias le viene de Boehme; la reivindicación de la Imaginación, de Paracelso; la “organización del universo mental”, de Milton, y los conceptos particulares de Dios y del Juicio, de Swedenborg (cf. Damon 1988: 263). Todos estos “préstamos” coincidirían en lo que podríamos llamar el “programa ético-teológico” de *El matrimonio del cielo y el infierno*. Cuando en la sección K la voz demoníaca afirma que “Dios sólo Actúa y Existe en seres u Hombres existentes”, la idea subyacente es que la existencia de Dios es inmanente y no tanto trascendental, lo que quiere decir que un dios separado del mundo no es sino pura abstracción y no una realidad verdadera (ver también sección G). Así pues, la moraleja subyacente es *Actuar o no actuar*.

La noción de libre albedrío cobra un sentido mucho más profundo en este manifiesto energético. Puesto que Blake otorga la preeminencia a la acción, el libre albedrío se transforma en libre obrar; aún más: este Libre Obrar es producto del brote incesante de los deleites del Genio Poético y resulta tan desbordante que puede —y debe— ir incluso en contra de las normas preestablecidas. De ahí el carácter sardónico y transgresor de MHH. En ese sentido, *El matrimonio del cielo y el infierno* puede ser apreciado como los “versos satánicos” de Blake. Si Salman Rushdie modeló su famosa novela como una parodia de los versos sagrados del Corán —entre otras cosas—, en MHH Blake se apropia del texto bíblico y lo transmuta de manera que articule una defensa de todos los valores que en las leyes bíblicas estaban sepultados y desvalorados. Pero teológicamente Blake fue mucho más incisivo que Rushdie. No sólo emula el estilo de la Biblia, sino que en ocasiones adapta pasajes enteros, tergiversa contenidos explícitos e implícitos y replantea a los agentes del Bien y del Mal. La finalidad no sólo es literaria, sino ética y teológica. La ortodoxia deja de erigirse como la “doctrina correcta” para que la voz del Diablo la exponga como una fe malinterpretada, corrompida y por tanto corruptora. El poeta argentino Porchia

coincide cuando afirma que "Un alma santa no nace de un paraíso; nace de un infierno" (Voces §653).

Los mensajes sugeridos por MHH son producto de un arduo proceso de intuición poética y deberían ser medidos y evaluados bajo esa óptica. Después de todo, William Blake no era ni filósofo ni teólogo (él no favorecía demasiado el término de filósofo, mucho menos el de teólogo). Las ideas expuestas por el poeta inglés no dejan de estar exentas de tensiones, y ello en buena medida emana de las dinámicas que rigen la articulación poético-visionaria; la articulación meramente expositiva posee otros derroteros intelectuales, distintos de los que interesaban a Blake. Hacia 1790-1793, lo que inspiró a este bardo inglés fue la salmodia maléfica, acallada durante mucho tiempo por los coros de ángeles en el púlpito.

Algunas ideas de William Blake encuentran en Nietzsche una especie de continuación, aunque no hay que perder de vista las notables diferencias entre ambas ideologías; asimismo, tampoco se puede decir que el alemán estuviese directamente influido por el poeta inglés. Blake, como cristiano, no atacaba en esencia la religiosidad ni la fe cristiana, sino la iglesia *en tanto religión organizada y dogmática*. La institucionalización de la religión conduce a instaurar normas y preceptos morales, y esta imposición era vista por el visionario como un ultraje en contra de la libertad humana. Dentro de esta empresa, el poeta-profeta pretende realizar la reivindicación del Cristo. Blake creía en, y admiraba a, Jesús. De manera similar, Nietzsche impugnó no sólo contra la iglesia, sino contra el pensamiento judeocristiano en su totalidad y en particular contra el sacerdocio hipócrita y represor: "el sacerdote *domina* merced al invento del pecado" (*El anticristo* §49, Nietzsche 1989: 86).

Con el tiempo, MHH se ha convertido en una obra ineludible y de gran alcance. Al igual que con algunas obras de Nietzsche, la primera lectura puede resultar inquietante, pero después inaugura umbrales donde el lector puede disfrutar estéticamente y a la postre

vislumbrar ideas teológicas substanciales. Paralelamente, Friedrich Nietzsche también rechaza la providencia divina como medio para la auto-realización del hombre. Si el hombre ha de superarse y convertirse en superhombre, será por sus propios impulsos y fuerza, por su voluntad de poder y de vivir. En su ataque a la cultura y moral occidentales, Nietzsche se siente forzado a derrumbar todos los cimientos que la tradición judeocristiana ha edificado.

La prerrogativa intelectual del filósofo alemán incitaba a erradicar para siempre la noción de que la distinción moral entre el bien y el mal es fija, trascendente, beata y benéfica para el hombre. Lo que esta visión moral ocasiona es la inmovilidad del ser, que el ser no pueda avanzar y crecer. El destino y la naturaleza del hombre suponen superarse a sí mismo constantemente y nunca conformarse. Hay que ir siempre hacia delante y derribar todo obstáculo, por más sacro que éste sea considerado. Si un conjunto de valores, escondidos con la sanción religiosa, mutilan los instintos naturales del hombre, tienen que ser destruidos.

Otra coincidencia entre Blake y Nietzsche se refiere a la figura de Jesús. Esto significa también una tentativa de acercar lo divino al hombre, deacortar la brecha que separa al individuo de la sensación de divinidad y libertad. Y ambos ven también en la iglesia una corrupción de las enseñanzas del Cristo. Nietzsche aseveraba que para que el hombre pudiese crecer espiritualmente debía librarse de las ataduras morales que le constrñen, ya que hasta entonces el hombre era "humano, demasiado humano". La filosofía vedanta proclama que el *moksha* (la emancipación espiritual) sólo puede ser logrado por aquéllos que sean más que humanos, que dejen de serlo, pues para los vedantistas "ser humano" significa caer en la nesciencia. En contrapartida, podríamos decir que los tántricos shaktas más bien nos incentivan a ser *del todo humanos*, en tanto debemos valorar y catalizar nuestras energías libidinales. Después de todo, fue a instancias de la Energía (Shakti) que el Espíritu (Shiva) reveló los modos de cumplir con las metas fun-

damentales de la vida humana: la rectitud, la prosperidad, el placer y la liberación (*Saundarya lahari* 31), sin que ninguno se excluya.

En la valoración positiva que hace Blake de Jesús —en tanto subvertidor de la antigua ley—, es importante no caer en la tentación de leer un favorecimiento del ideal neotestamentario y una censura del ethos veterotestamentario. Este Jesús que presenta Blake, de hecho, contraviene lineamientos en gran medida respaldados por la literatura paulina y, en última instancia, reacciona contra una moral religiosa institucionalizada.

El poeta inglés y el filósofo germano hicieron frente a la moral dominante y adoptaron el lado infernal o réprobo para reivindicar la importancia de la fuerza y los impulsos naturales del hombre. La moral, tal y como se ha desarrollado, constituye un freno para la libertad de nuestros deseos y voluntades. En palabras del Dr. Carus, dicho freno conduce a una *moral de ganado* —coincide aquí con Nietzsche— que menoscaba la voluntad y el deseo humanos, y resulta preciso invertir esta idea de la moral: “It is time to discard the ovine ideal of morality which praises all lack of energy and of accomplishments as the highest type of goodness. What we need is a positive conception of virtue based upon a careful consideration of the requirements of life” (Carus 1996: 461).<sup>112</sup> Y la vida, las fuerzas motoras de la vida humana, impelen a triunfar por sobre las debilidades, no a vanagloriarse de la astenia espiritual y reprobar a los fuertes.

A juicio de Blake, el antagonismo entre el bien moral y el mal moral es falaz (Frye 1990: 197). El método de Blake en *El matrimonio* fue cambiar radicalmente de perspectiva. Había que mirar las cosas desde otro ángulo, y el ángulo óptimo para complementar la visión del Cielo tenía que ser el Infierno. El eje ideológico en MHH es la interacción entre contrarios, o extremos, como los llama Porchia: “Y si no puede haber un extremo sin el otro extremo, ¿cómo pudo haber un infierno sin paraíso?” (Voces §548). Los seguidores del shaktismo rinden culto a la dualidad compuesta por Shiva y Shakti, una duali-

dad que en diversos círculos tántricos suele adoptar caracterizaciones más bien agresivas que angelicales y suaves, como bien demuestra la iconografía de la terrible diosa Kali. Por esta razón, la sombra de lo transgresor siempre acompaña el hálito de lo sacro, complementándolo (por ejemplo, la meditación sobre cadáveres en el carnero como un medio eficaz de lograr el conocimiento trascendental).

La composición y la lectura de MHH conllevan una revolución intelectual y ética, una revaloración de las voces angélicas y demoniacas que nos aconsejan o previenen contra actos específicos:

In the *Marriage*, Blake's bid to distinguish the sacred discourse of a Swedenborg from that of a Milton, or a bible of heaven from a bible of hell, becomes an attempt to distinguish radical religious language dis-  
guising reactionary politics from radical religious languages delivering radical politics (Blake 1993a: 127).<sup>113</sup>

Conscientemente, Blake se coloca el manto de diablo para poder conversar con demonios y luego transmitir esta sapiencia infernal, desvalorada por las ortodoxias. Ya hemos escuchado mucho la predica de los ángeles —pareciera decirnos Blake—: escuchemos ahora lo que tienen que decir los demonios.

Una vez que se han purificado las puertas de la percepción, *El matrimonio del cielo y el infierno* se convierte en una fuente inextinguible de gozo, de solaz y de reflexión. Los cánticos demoniacos de MHH son una suerte de exhortación a ponderar con seriedad nuestro papel en el universo, pero también en la sociedad; nos conminan a liberar mente, cuerpo y espíritu para edificar relaciones más saludables y plenas con nosotros mismos, nuestros semejantes y nuestro entorno. Nos invitan a ser “necios”, a empecinarnos en el delirio y el furor y a entonar la sabiduría “infernal”. De acuerdo con la voz diabólica de *El matrimonio*, después de transitar por los sinuosos caminos del Deseo, podemos desembocar en los dichosos palacios del Eterno Deleite.



## NOTAS

<sup>1</sup> Por supuesto, el nombre de la banda norteamericana *The Doors* deriva indirectamente, vía Aldous Huxley, de la expresión “The Doors of Perception” de Blake (ver MHH sección I). Entre las varias adaptaciones musicales destacan *Le mariage du ciel et de l'enfer* (1984) del grupo francés de rock progresivo Art Zoyd y *Themes from William Blake's The Marriage of Heaven and Hell* (1998) del grupo noruego de rock experimental Ulver. Entre las adaptaciones escénicas, aunque menos frecuentes, cabe mencionar el ballet de Roland Petit (1985), con la música de Art Zoyd, y el espectáculo multidisciplinario dirigido por Antonio Castro y musicalizado por Jorge Reyes (2002-2004). Además, la película *Dead man* (1995) de Jim Jarmusch juega temáticamente con la obra y figura de William Blake.

<sup>2</sup> Para un recuento de reseñas, el lector puede consultar la sección “Blake and his critics” en Blake 1993b: 252-63. Entre las personalidades que gustaban de las obras visuales de Blake se hallan el pintor Henry Fuseli (1741-1825), amigo cercano de Blake, y el ensayista Charles Lamb (1775-1834).

<sup>3</sup> La obra de Tola y Dragonetti (2008) ofrece un detallado y minucioso análisis comparativo entre varias filosofías indias y diversos sistemas filosóficos occidentales. Los sistemas Advaita y Samkhya,

en comparación con el idealismo, el monismo, la causalidad y el materialismo, abarcan una parte importante de este largo volumen.

<sup>4</sup> Véase *La genealogía de la moral*, en particular Tratado primero §1-9. Para discusiones más detalladas acerca del concepto de *arya* en la India antigua, ver: David Lorenzen, "Religion, Skin-color and Language. Aryan and Non-Aryan Identity in the Vedic Period", en *Who Invented Hinduism?* (New Delhi: Yoda Press, 2006); el ensayo de T. Burrow, "The Early Āryans", en *A Cultural History of India*, editado por A.L. Basham (Oxford, 1975, pp.20-29); y la parte III en *Índika. Una descolonización intelectual* de Agustín Pániker (Barcelona: Kairós, 2005). Cabe advertir que palabras como "ario", "iranio" e "Irán" están emparentadas etimológicamente con el sánscrito *arya*.

<sup>5</sup> Los Buenos se sienten atraídos por las percepciones de los Hombres

Y no Piensan por ellos mismos  
Hasta que la Experiencia les enseña a atrapar  
Y aprisionar a las Hadas y los Duendes

Y entonces el Bribón comienza a gruñir  
Y el Hipócrita a aullar  
Y todos sus buenos Amigos muestran sus fines privados  
Y el Águila se distingue de la Lechuza

("Motto to the Songs of Innocence and Experience" /  
Blake 1988: 499).

<sup>6</sup> Las obras de David Weir (2003) y Marsha Schuchard (2006) ahondan en estos puntos.

<sup>7</sup> Los llamados "poetas de la sensibilidad", como William Cowper, James Thomson, William Collins y Thomas Gray (amigo de Blake durante sus últimos años de vida), conferían gran importancia y valor a los sentimientos del ser humano. Afirmaban que éstos constituyían su fuerza esencial y que eran la base a partir de la cual se liberaban sus poderes creativos. Los Graveyard Poets habían sido

influidos por Edward Young, cuyo *Night Thoughts* fue ilustrado por Blake en 1797.

<sup>8</sup> Ver como ejemplo de la importancia que la naturaleza tenía para los poetas románticos el poema *Ode: Intimations of Immortality* (*Oda: indicios de inmortalidad*), de William Wordsworth. En estos versos, Wordsworth exalta el poder de la naturaleza porque ella incita nuestra mente y estimula nuestros recuerdos; porque la naturaleza hace que el hombre evoque cosas que creía olvidadas.

<sup>9</sup> Sobre estas críticas, ver las anotaciones de Blake sobre Wordsworth (Blake 1988: 665-66). Cf. también Makdisi 2003: 232-38.

<sup>10</sup> “El sucesor del sacerdote —aunque él fuese el último en admitirlo— es el intelectual iluminista y liberal que, como Hume, Gibbon y Voltaire, ha intercambiado la superstición dogmática por un naturalismo razonable y quien trata al profeta como un excéntrico o un maniático en vez de un hereje.”

<sup>11</sup> “( ...) el extremo límite del principio cristiano según el cual ni la doctrina ni el ritual, ni aun la santidad moral, constituye ninguna base suprema para la justificación individual.”

<sup>12</sup> Sirácides (o Ben Sirá), también conocido como Eclesiástico y que no hay que confundir con Eclesiastés, pertenece al rubro de los libros denominados *deuterocanónicos* (para los católicos) o *apócrifos* (para los protestantes). Si bien estos libros tampoco se incluyen en el Tanakh, sí aparecen en la Septuaginta. La Biblia del Rey Jacobo (1611), aunque protestante, incluye los libros apócrifos, de modo que Blake tuvo acceso a ellos.

<sup>13</sup> “Por tanto / Dios deviene a nuestra semejanza / Para que nosotros seamos / Como él” (*There is No Natural Religion* b/ Blake 1988: 3).

<sup>14</sup> *El matrimonio del cielo y el infierno* “ataca el mismo y serio asunto de una cultura que hace de sí misma algo deprimentemente grotesco mediante su abuso de los poderes mentales y corporales. Se trata de un tono urbano, pero con un espíritu feliz y revolucionario.”

nario. (...) La razón convencional, alias moralidad, lo 'ángelico', es *negativamente grotesco* porque distorsiona con petulancia la libre energía de la vida. La energía, lo 'diabólico', es *positivamente grotesca* porque es peligrosamente creativa y exuberante y porque surge del instinto (...)"

<sup>15</sup> "(...) la representación del infierno como un mundo invertido que compensa la falta de equilibrio imperante entre los seres vivos recibe su desarrollo más sofisticado en *El matrimonio*, donde ya no se representa al infierno como una región geográfica; en su lugar —al igual que en *El paraíso perdido*— se convierte en una región de la mente."

<sup>16</sup> "Es como si Blake tomara la imagen usada por Milton de la inspiración satírica como una aseveración prescriptiva y con plena conciencia buscara el medio más satírico posible (...)"

<sup>17</sup> "Hacia finales del siglo XVIII, entre las clases letradas inglesas, la creencia en la existencia del Diablo prácticamente se había extinguido. Sin embargo, los escritores, pintores y artistas populares de Inglaterra y Europa mostraron un resurgimiento de su fascinación con el mito de Satanás."

<sup>18</sup> Así de inigualable y sin par, más allá  
de sus contrapartes mortales, aun observaron  
a su temible comandante; él, superando a todos  
en forma y gesto, orgulloso y eminente,  
se irguió cual torre: su forma no había aún perdido  
su fulgor primero, no parecía  
menos que un arcángel en ruina, y el exceso  
de gloria se oscureció...

(*Paradise Lost* I: 589-94).

<sup>19</sup> Para una exposición más detallada del proceso de grabado e impresión de Blake, ver en especial Joseph Visconti 2003: 37-62. Véase también "A New Mode of Printing" en Raine 1996: 41-62, Ackroyd 1999: 71-75, capítulo 18 en Blake 2005: 269-71 y Myrone 2007.

<sup>20</sup> “¡Oh, Swedenborg! ¡El hombre más fuerte, el Sansón trasquilado por iglesias!” (*Milton* I.22: 50 / Blake 1988: 117).

<sup>21</sup> “La estrategia principal de Blake para lidiar con este movimiento doble de condenación y remedio es la de crear una alianza triple con las fórmulas de la sátira, el discurso religioso y, como término de mediación, las obras de Swedenborg.”

<sup>22</sup> H. Birenbaum (1992) analiza los estilos y recursos lingüísticos de Blake y Nietzsche con más detalle. Dedica varias páginas a escrutar en particular el funcionamiento del mito y el símbolo en ellos, así como también a verlos desde la óptica del “estilo carnavalesco” y la sátira (siguiendo los estudios de Mijail Bakhtin.) Ver en especial el capítulo “The Solitary Carnival”, pp.25-40.

<sup>23</sup> “Hay un punto en toda filosofía en que la ‘convicción’ del filósofo aparece en escena, o, en palabras del antiguo Misterio: *El asno llegó, hermoso y bravísimo*” (*Más allá del bien y el mal*, §8).

<sup>24</sup> “A uno lo castigan más por sus mejores virtudes” (*Más allá del bien y el mal*, §132).

<sup>25</sup> “Mejor es reprensión manifiesta que amor oculto.”

<sup>26</sup> “El consejo en el corazón del hombre es agua profunda, el hombre inteligente sabrá sacarla.”

<sup>27</sup> Por ejemplo: en la página 14 transcribe *unwiling* por *unwilling*, que traduce por “rebeldes”; en la página 18 escribe *walkking* en vez de *walking*, y en la página 24 traduce *speak your mind* (Proverbio §37) por “decir la verdad” (ver MHH sección F, Proverbio §37).

<sup>28</sup> Existen varias propuestas para resolver la voz pasiva del original, *Roses are planted where thorns grow*. La opción de Caracciolo, Villaurutia y Rosenberg recurre a un pasado perfecto: “Han plantado rosas donde crecen las espinas”; Bartra recurre a algo similar: “Rosas hay plantadas donde espinos crecen”. Palomares utiliza un pretérito simple, en voz media pasiva: “Se plantaron rosas donde sólo zarzas / crecían...”. Yo he preferido mantener cierto sentido de presente, pues *Roses are planted* puede sugerir simultaneidad con

la siguiente idea en la cláusula, mientras que un *Roses were planted* apuntaría sin duda a una situación pasada y terminada (como sucede con *Then the perilous path was planted*, a continuación).

La noción de simultaneidad queda corroborada por el verbo *to sing* en presente al final de la estrofa. Palomares, queriendo dar coherencia semántica, traduce *Sing the honey bees* también por un pasado simple: "cantaron las abejas", que violenta el tiempo verbal del original. Caracciolo, Atreides, Bartra y Rosenberg conservan el presente de indicativo: "cantan/zumban las abejas..."; Villaurrutia usa el mismo tiempo verbal, pero con una diferencia de número gramatical: "sobre la tierra estéril canta la abeja".

<sup>29</sup> Caracciolo toma cierta licencia poética y traduce *Then the perilous path was planted* por "Luego, árboles se irguieron en el sendero peligroso". Esta decisión trastoca enormemente la transitividad de la cláusula: cambia el anónimo agente del original por unos árboles (elementos pasivos en el texto de Blake y casi innominados: *was planted*). El cambio de sentido en la versión de Caracciolo es crucial y poco adecuado, además de que rompe con la lógica que había manejado en la estrofa anterior.

<sup>30</sup> La estrofa original reza:

*Rintrah roars & shakes his fires in the burden'd air  
Hungry clouds swag on the deep*

Villaurrutia traduce *burden'd air* como "aire opresor" que, aunque léxicamente alejado, respeta el espíritu que impera en estos versos. Los otros traductores hemos intentado ceñirnos al sentido literal: "cargado" (Palomares y Caracciolo Trejo), "denso" (Rosenberg), "pesado" (Bartra y Atreides).

El verbo *swag* presenta problemas de traducción, puesto que en la lengua inglesa moderna sólo existe como sustantivo arcaico ("botín"). El verbo *swagger*, tal vez cercano, quiere decir "caminar erguido o con aire arrogante". Villaurrutia pierde en este pasaje el carácter de ominosidad con un simple "Nubes hambrientas osci-

lan sobre el abismo". Caracciolo resuelve parcialmente el problema traduciendo *swag* como "flotan pesadamente". En la versión de Rosenberg, la opción es "acechan", que no está tan peleada con la idea de "saquear" y de "botín". Palomares opta por "vagan", Bartra por "cuelgan" y Atreides por "basculan".

En el poema *Europa*, contemporáneo de MHH, se encuentra una imagen similar: "The cloud bears hard on Albion's shore". Aquí, *to bear hard (up)on* significa "presionar, orillar, forzar", imagen que también sugiere acoso. Es, pues, bastante posible que *Hungry clouds swag on the deep* sugiera una idea afín.

No deja de ser significativo que desde las primeras líneas el texto de *El matrimonio* se preste a tanta especulación.

<sup>31</sup> Véase *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. II, p.34.

<sup>32</sup> El pensamiento transmutó al infinito en una serpiente; aquello que se compadece:

En una flama que devora; y el hombre huyó de su rostro y se escondió

En los bosques de la noche ( ... )

Y entonces se levantó el templo de la serpiente, imagen del infinito

Cerrado en revoluciones finitas, y el hombre devino en Ángel;

El Cielo en un prodigioso y revolvente círculo; Dios en un tirano con corona

(*Europe a Prophecy* 9.16-23 / Blake 1988: 63).

Nótese que las imágenes de las llamas y el bosque remiten sin duda al simbolismo manejado en el poema "The Tyger". En un tono similar, en el artículo tercero de su Ley contra el cristianismo Nietzsche (1989: 112) expresa que el lugar maldito del cristianismo albergará serpientes venenosas.

<sup>33</sup> "Nada es pecado salvo lo que se considera como tal... todo lo que mi naturaleza desea, lo satisfago".

<sup>34</sup> “Los Tesoros del Cielo no son Negaciones de la Pasión, sino Realidades del Intelecto de las cuales Emanan todas las Pasiones <no dominadas> en su Eterna Gloria” (*A Vision of the Last Judgement* / Blake 1998: 564).

<sup>35</sup> Para *chief inlets*, los traductores proponen “puertas principales” (Caracciolo), “pasajes principales” (Villaurrutia), “principales puertas” (Atreides y Rosenberg), “principales entradas” (Palomares) y “conductos” (Bartra).

<sup>36</sup> “Debo Crear un Sistema, o someterme al de Alguien más / No he de razonar ni comparar: mi labor es la de Crear” (*Jerusalem* I: 10.21-21 / Blake 1988: 153).

<sup>37</sup> Ver por ejemplo el Simposio sobre Nietzsche *La muerte de Dios y el fin de la metafísica*. Editado por Herbert Frey (UNAM-FFYL: México, 1997).

<sup>38</sup> “No hay fenómenos morales sino interpretaciones morales de los fenómenos” (*Más allá del bien y el mal*, §108). En el aforismo §195, Nietzsche elabora sobre la valoración que el pueblo hebreo —y por ende sus herederos, los cristianos— hacen de conceptos como “rico”, “violento”, “maldad”, “sensual”, etcétera, una depreciación que coloca a la experiencia terrenal en el ámbito del oprobio.

<sup>39</sup> “Si el daño es causado por las cosas buenas que están fuera de lugar, entonces lo malo no se vuelve quimérico sino que resulta tan positivo como cualquiera otra realidad.”

<sup>40</sup> *Ratio* en el original. El sentido exacto es de difícil comprensión. Caracciolo Trejo, Bartra y Villaurrutia lo traducen por “razón”; Rosenberg por “promedio”. Palomares y Atreides conservan “ratio”, pues la palabra sugiere una abstracción o promedio convencional y se refiere al universo según los modelos de Newton y de Locke (cf. Blake 2005: 31, 32, 281).

<sup>41</sup> “Y fue arrojado el gran dragón, la serpiente antigua que se llama diablo y Satanás, el cual engaña a todo el mundo. Fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados junto con él.”

<sup>42</sup> “( ...) un vehículo en pos del refinamiento de la ética infernal, en la introducción del principio del deseo.”

<sup>43</sup> “( ...) hay que seguir los impulsos, pero convenciendo a la razón de que los ayude con buenas razones” (*Más allá del bien y el mal*, §191).

<sup>44</sup> “El Diablo de Blake lee la historia de Satanás como la versión corrompida y distorsionada de su propia historia, corrompida porque las lealtades conscientes de Milton con el bando de Dios lo llevaron a tergiversar la historia.”

<sup>45</sup> “La independencia es para muy pocos; se trata del privilegio de los fuertes” (*Más allá del bien y el mal*, §29).

<sup>46</sup> “Lo que hay de acción redentora (...) es la imagen de los potenciales humanos realizados, de cualidades en nuestra constitución ahora reprimidas en decadencia y en vergüenza, por ahora en pugna con nuestra propia naturaleza, por ahora con el control de una cultura confundida, que se explota a sí misma y que se dedica a la mediocridad.”

<sup>47</sup> Rosenberg, erradamente, traduce el segundo verso como “¿( ...) es todo un mundo de deleite, encerrado *como estás* por tus cinco sentidos?” (mi énfasis). Villaurretia, en su versión, cambia radicalmente el punto de vista con su elección de preposición: “¿( ...) es un inmenso mundo de delicias cerrado *para* tus cinco sentidos?” (mi énfasis). El texto original reza así: *Is an immense world of delight clos'd by your senses five?*

<sup>48</sup> “( ...) el Genio Poético es el Hombre verdadero. y (...) el cuerpo o forma externa del Hombre se deriva del Genio Poético. Del mismo modo (...) las formas de todas las cosas derivan del Genio Poético. el cual era llamado por los Antiguos Ángel y Espíritu y Demonio” (*All Religions are One* / Blake 1988: 1). Aquí “demonio” debe entenderse en su sentido etimológico más literal, es decir, *daimon*.

<sup>49</sup> Para distintas hipótesis alegóricas en torno del simbolismo de la casa en este pasaje —como la vida cotidiana, el taller o Inglaterra—, ver Blake 1993a: 211-12.

<sup>50</sup> “¿Cómo habría yo de saber que cada dardo / Que hiende el cielo / no habría de hacerse paso a mi corazón / y hacerme cerrar los ojos?” (en Blake 1993a: 212 y Blake 1988: 898).

<sup>51</sup> “Ya es el tiempo en que *Dios* romperá las leyes hechas por los hijos de la tierra” y “Ya el *Cielo* está por permitir que el *Infierno* saquee la tierra” (cursivas en el original).

<sup>52</sup> “Pisa con tus pies *la prudencia de los hombres*” (cursivas en el original).

<sup>53</sup> La insensatez es un laberinto interminable,  
Enmarañadas raíces desconciertan sus senderos,  
¡cuántos han allí caído!  
La noche entera tropieza con los huesos de los muertos;  
Y creen que no saben nada sino de la cautela;  
Y quisieran ser guías, cuando deberían ser guiados.

<sup>54</sup> “La pérdida del centro de gravedad, la resistencia a los instintos antinaturales —en una palabra, “la falta de egoidad”— a esto se había llamado hasta ahora *moralidad*. Con el *Crepúsculo* comencé la lucha en contra de esta moralidad que priva al hombre de su ser.”

<sup>55</sup> Las Biblia del Rey Jacobo y la Reina-Valera utilizan “espíritu/*spirit*” por “impulsos”.

<sup>56</sup> *Dip* en el original. Mientras que yo opté por “ahoga”, la mayoría de los traductores prefirieron recurrir al verbo “sumergir”, más literal pero que pierde un poco de la agresividad del texto.

<sup>57</sup> “And God dips those to be dipped in water” (Meyer 2005: 60).

<sup>58</sup> Estas oscuras ventanas del alma en vida

Distorsionan los cielos de polo a polo,

Y te hacen creer una mentira

Cuando ves con, mas no a través del ojo

(*The Everlasting Gospel*, Blake 1988: 520).

Compárese con los últimos versos de *Augurios de inocencia* (Blake 1988: 492-93).

<sup>59</sup> "El mismo árbol que lleva a algunos a las lágrimas, es a Ojos de otros tan sólo una cosa verde que se interpone en el camino."

<sup>60</sup> El original dice *folly*. Aunque actualmente su sentido más directo es "locura" (Caracciolo, Villaurrutia, Palomares, Bartra y Atreides), en este contexto se refiere a la "necedad" que la sabiduría salomónica reprende. De hecho, la palabra *folly* está etimológicamente emparentada con *fool*, "tonto, necio". Dos ejemplos bastante claros, tomados de la King James Bible, son: "The crown of the wise is their riches: but the foolishness of fools is folly" y "Folly is joy to him that is destitute of wisdom: but a man of understanding walke-  
th uprightly" (Prov. 14: 24 y 15: 21). En el contexto de *El matrimonio*, "folly" no corresponde con "insanity", que sí denota a la "locura", como sucede en las primeras líneas de la sección E.

<sup>61</sup> "El amor engendra confianza y la confianza apila prodigios sobre más prodigios."

<sup>62</sup> La traducción de Villaurrutia aquí comete el error de contra-poner la "locura" a la "cordura", en vez de la "necedad" a la "sabiduría". Atreides comete el mismo error.

<sup>63</sup> Como Villaurrutia en el proverbio anterior, aquí Caracciolo, Bartra y Atreides también caen en la trampa de confundir "locura" por "necedad".

<sup>64</sup> "El insensato es colocado en grandes alturas, y los ricos habitan en posición humilde."

<sup>65</sup> Incomprensiblemente, Villaurrutia traduce *the fell of the lion* por "la piel del carnero".

<sup>66</sup> "En la boca del insensato hay una vara para su espalda, pero a los sabios los protegen sus labios."

<sup>67</sup> Aunque con licencia, la versión de Villaurrutia es afortunada: "Evidencia de hoy, imaginación de ayer".

<sup>68</sup> "El insensato da libre curso a su impulsividad, el sabio domi-  
na la suya y la calma."

<sup>69</sup> Cf. *Más allá del bien y el mal* §27.

<sup>70</sup> "Lo Grandioso resulta por fuerza oscuro a los hombres Débiles. Aquello que puede hacerse Explícito al Idiota no me interesa. Los más sabios de entre los Antiguos consideraban aquello no del todo Explícito como el medio más óptimo para Instruir porque ello impide a las facultades a actuar."

<sup>71</sup> La versión inglesa de este pasaje es la siguiente: "*Laugh no man to scorn in the bitterness of his soul: for there is one which humbleth and exalteth.*"

<sup>72</sup> "Los ojos altivos, la lengua mentirosa, las manos que derraman sangre inocente, el corazón que medita intenciones culpables, los pies que corren impacientes a hacer el mal..."

<sup>73</sup> "El sensato de corazón acepta los mandatos, el hombre charlatán corre a su ruina."

<sup>74</sup> Otra posibilidad es: "... nosotros deberíamos serlo." El original reza: *If others had not been foolish, we should be so*, lo que sugiere cierto sentido de obligatoriedad. Sin embargo, Villaarrutia, Palomares y Caracciolo escriben "nosotros lo seríamos"; Rosenberg y Bartra ofrecen una opción prácticamente idéntica. Por su parte, Atreides ofrece un "tendríamos que serlo nosotros", que conserva cierto grado de obligatoriedad.

<sup>75</sup> "Tales fueron las Iglesias: los Hospitales: los Castillos: los Palacios / Como Redes y Anzuelos y Trampas para aprisionar los goces de la Eternidad / Y todo lo demás un mero desierto" (*The Song of Los* 4.1-3; Blake 1988: 67).

<sup>76</sup> Percibes cómo las Flores liberan sus Aromas

¡Y nadie puede decir cómo de tan pequeño centro surgen tales olores!

Olvidando que dentro de ese Centro la Eternidad expande  
Sus puertas sempiternas ( ... )

(*Milton a Poem* II: 31.46-49, Blake 1988: 131)

<sup>77</sup> Mirar un Mundo en un Grano de Arena

Y un Cielo en una Flor Silvestre

Asir la Infinidad en la palma de la mano  
Y la Eternidad en una sola hora

(*Auguries of Innocence* 1-4; Blake 1988: 490).

<sup>78</sup> “El Primer estado está en la Cabeza; el Segundo en el Corazón: / el Tercero en las Entrañas y los Vasos Seminales y el Cuarto / en el Estómago y en terribles Intestinos, mortal e inefable. / Y aquel cuyas Puertas se abran en estas Regiones del Cuerpo / Podrá desde allí contemplar todas estas maravillosas Imaginaciones” (en Schuchard 2006: 209).

<sup>79</sup> Es difícil decidirse por una solución inequívoca en este proverbio. En el original dice *improvement*, traducido como “progreso” por todos los traductores. Yo he optado por conservar un sentido más cercano al verbo *improve*, “mejorar, superar”. Un problema similar se repite más adelante en la sección I: *This will come to pass by an improvement of sensual enjoyments*.

<sup>80</sup> “La belleza es el padre de la lujuria o el amor. ¡Y bien! He que he andado por las calles impregnado de este niño (la lujuria) que una belleza en particular había engendrado ( . . . )”

<sup>81</sup> “Sigue las inclinaciones, sigue los deseos del hijo de la promesa, y deja que la corrupción corra hasta al sepulcro del anciano.”

<sup>82</sup> “El grado y el tipo de sexualidad de cada hombre alcanzan hasta el pináculo máximo de su espíritu” (*Más allá del bien y el mal*, §75).

<sup>83</sup> “Principio 1. Que el Genio Poético es el Hombre Verdadero, y que el cuerpo o forma externa del Hombre deriva del Genio Poético. Así mismo, que las formas de todas las cosas derivan de su Genio, a los cuales los Antiguos llamaban un Ángel y un Espíritu y un Demonio ( . . . )

Principio 5. Las Religiones de todas las Naciones derivan de la recepción de cada Nación del Genio Poético, que en todas partes se conoce como Espíritu de Profecía.

Principio 6. Los Testamentos judío y cristiano son una derivación original del Genio Poético ( . . . )

Principio 7. Así como todos los hombres son semejantes (aunque infinitamente variados), del mismo modo todas las Religiones y todos los semejantes poseen una misma fuente.

El Hombre Verdadero es la fuente y él es el Genio Poético" (Blake 1988: 1-2).

<sup>84</sup> Traducido como "un perfeccionamiento del goce sensual" (Caracciolo Trejo), un "progreso del goce/disfrute sexual" (Rosenberg/Atreides), "un incremento del placer sensual" (Palomares), una "superación del placer sensual" (Bartra). Villaurretia, de manera sorpresiva, omite este crucial pasaje. Véase también nota 79.

<sup>85</sup> Cada Noche y cada Albor

Algunos nacen para el Infortunio

Cada Albor y cada Noche

Algunos nacen para el dulce deleite

Algunos nacen para el dulce deleite

Algunos nacen para la Noche Eterna

(*Auguries of Innocence* 119-24 / Blake 1988: 492)

<sup>86</sup> "Blake percibió algo de proporciones mitológicas en el proceso creativo y algo temiblemente violento y, sin embargo, misteriosamente bello en el arte y el negocio de concebir, escribir y publicar libros."

<sup>87</sup> *O dreadful state!*, en el original. Las otras posibilidades son "¡Horrible, espantable estado el tuyo!" (Caracciolo y Villaurretia) "¡Horrible, espantable condición la tuya!" (Bartra) "¡Qué horrendo y espantoso estado el tuyo!" (Palomares) y "¡Oh espantoso estado!" (Atreides y Rosenberg).

<sup>88</sup> El original dice *vault*. También se podría traducir como "bóveda".

<sup>89</sup> Algunos traductores, en mi opinión, han malinterpretado este pasaje como que el ángel pende o está suspendido *sobre* el hongo (Palomares), cuando lo más probable es que en realidad el ángel está encima del hongo y que juntos se inclinan sobre el abismo. En

otras palabras, el ángel está montado sobre el hongo y es así como pende hacia el abismo.

<sup>90</sup> Equivocadamente Rosenberg traduce el pasaje *and not many stones throw from us appeared and sunk again the scaly fold of a monstrous serpent* como “Arrojamos unas piedras contra la monstruosa serpiente escamada”.

<sup>91</sup> Compárese con: “como lugar infame de la tierra, [el lugar maldito del cristianismo] constituirá el terror de toda la posteridad. En él se criarán serpientes venenosas” (Nietzsche 1989: 112).

<sup>92</sup> En algunas de las copias conservadas de MHH, esta línea parece haber sido borrada (cf. Blake 1993a: 219).

<sup>93</sup> “Las visiones de Swedenborg son tan cotidianas y tan mundanas que fácilmente pueden ser leídas como una alegoría de los procesos mentales del ser humano, una alegoría psicológica fundamentada en analogía con la doctrina y el imaginario del cristianismo. De hecho, el impulso humanizante de Swedenborg sin duda fue lo que lo convirtió en un claro vidente moderno, acorde con las tendencias secularizadoras de la época, por su énfasis en la semejanza entre lo humano y lo divino. La elevación de lo humano mediante metáforas religiosas y trascendentales constituía una corriente de secularización con la cual la obra de Swedenborg fluyó bastante bien.”

<sup>94</sup> Véase también Job 40: 15-24.

<sup>95</sup> “Y miré, y he aquí el Cordero de pie sobre el monte Sion ( ...) Oí una voz del cielo como estruendo de muchas aguas y como la voz de un gran trueno. Y la voz que escuché era como de arpistas cuando tocan sus arpas.”

<sup>96</sup> “Los hombres son los verdaderos contrarios ( ...) los creadores energéticos, o los ‘diablos’ y ‘ángeles’”.

<sup>97</sup> *the folly of churches*, en el original. Traducido como “locura” (Villaurrutia, Palomares y Bartra) y “desatinos” (Caracciolo Trejo). Rosenberg —aquí correctamente— escoge “necedad”; Atreides opta por “insensatez”. Cf. nota 60.

<sup>98</sup> “El siguiente discurso resulta interesante en particular para los Cabezas Duras, pues pretende demostrar que no existe tal cosa como la Inspiración y que cualquier hombre, robando de otros, se puede convertir en un Miguel Ángel.”

<sup>99</sup> En minúsculas en el original. Resulta significativo que Blake decidiera evitar las mayúsculas para un concepto tan arraigado y venerado por la ortodoxia; finalmente, la ley mosaica representa para el poeta un conjunto de lineamientos superados con la llegada de Jesús. Véase una postura similar en Marcos 7: 7-13, 10: 18-21. Para Mateo, sin embargo, Jesús no cancela la validez de la ley mosaica, sino que la rectifica (cf. Mt 5: 17-20).

<sup>100</sup> El texto original reza *and are not all other men fools, sinners, & nothings?*

<sup>101</sup> “Un Poeta un Pintor un Músico un Arquitecto: el Hombre / o Mujer que no es uno de éstos, no es cristiano” (*The Laocoön* / Blake 1988: 274).

<sup>102</sup> Nietzsche 1989: 132, nota 63.

<sup>103</sup> “Jesús dijo a sus judíos: La ley era para los sirvientes; ¡amen a Dios como yo lo amo, como su hijo! ¿Qué significa la moral a nosotros los hijos de Dios?” (*Más allá del bien y el mal* §164).

<sup>104</sup> En el original: “One Law for the Lion & Ox is Oppression”. Véase también *Visions* 4: 22: “And is there not one law for both the lion and the ox?” y *Tiriel* 8.9: “Why is one law given to the lion & the patient ox?” (Blake 1988: 22, 285).

<sup>105</sup> Como se mencionó anteriormente, ni Villaurreutia ni Caccioli Trejo (éste sin duda por influjo de aquél) traducen esta sección.

<sup>106</sup> Erróneamente, Rosenberg introduce aquí un signo de interrogación inexistente en las láminas originales.

<sup>107</sup> Una imagen de difícil comprensión y traducción. En el original dice *Flag'd with grey brow'd snows and thunderous visages...* La versión de Palomares dice: “Desfalleciendo entre grises cumbres

nevadas y rostros amenazantes...”; Rosenberg traduce como “Atemorizadas por las nieves de las cejas grises y los rostros tonantes ...”; Bartra como “Abrumadas de nieve gris de las cumbres y tronadores rostros”, y Atreides como “Desvaídas entre nieves ceñudas y visajes tempestuosos”. La metáfora de *grey brow'd snows* es la más difícil de dilucidar, pero a juzgar por el otro sustantivo de esta construcción (*visages*, “rostros”), no resulta descabellado imaginar que se trata de las cejas. (Véase el verso 15 en esta misma sección).

Tanto Palomares como Rosenberg cedieron ante la primera acepción del verbo *flag* (“desfallecer, decaer”); sin embargo, si al verbo se le agrega la preposición *with*, el sentido puede cambiar y significar “estar marcado con; señalar”. Decidí inclinarme por esta posibilidad. Así, el “rey de las estrellas” del verso anterior funge como sujeto gramatical en el verso 9; aquí *vuela*, de allí que la imagen de las *celosas alas* se refiera en realidad a él.

<sup>108</sup> “La narrativa de esta confrontación condensa a tal grado la rebelión miltónica en el Cielo y la expulsión de Satanás hacia la jerga mítica, que la figura demoníaca no cae en una región de fuego, sino que nace en el elemento y se yergue como el Satanás de Milton, armado con lanza y escudo.”

<sup>109</sup> La versión Reina-Valera reza así: “Entonces el lobo habitará con el cordero, y el leopardo se recostará con el cabrito. El ternero y el cachorro del león crecerán juntos, y un niño pequeño los conducirá. La vaca y la osa pacarán, y sus crías se recostarán juntas. El león comerá paja como el buey. Un niño de pecho jugará sobre el agujero de la cobra, y el recién destetado extenderá su mano sobre el escondrijo de la víbora. No harán daño ni destruirán en todo mi santo monte, porque la tierra estará llena del conocimiento de Jehovah, como las aguas cubren el mar” (Isaías 11: 6-9).

<sup>110</sup> “Por allí pasará una buena carretera, que se llamará el camino santo; por él no transitará ningún impuro, y el sinvergüenza no se atreverá a pisarlo; no habrá allí ningún león, y la fiera salvaje no se

acerará a él. Por este camino marcharán los rescatados y por ahí regresarán los libertados por Yahvé; llegarán a Sión dando gritos de alegría, y con una dicha eterna reflejada en sus rostros; la alegría y la felicidad los acompañarán y ya no tendrán más pena ni tristeza.”

<sup>111</sup> *America* 8: 13 (Blake 1988: 54), *The Four Zoas* II. 80 (Blake 1988: 324); esta proclama culmina con un signo de admiración en *Visions of the Daughters of Albion* 8: 10 (Blake 1988: 52).

<sup>112</sup> “Ya es hora de descartar el ideal ovino de moralidad que enaltece toda carencia de energía y de logros como el tipo más grande de bondad. Lo que necesitamos es una concepción positiva de la virtud que se base en una minuciosa consideración de las necesidades de la vida.” Cf., por ejemplo, *Más allá del bien y el mal* §201 y §202.

<sup>113</sup> “En el *Matrimonio*, la intentona de Blake por distinguir el discurso religioso de un Swedenborg del de un Milton, o una biblia del cielo de una biblia del infierno, se convierte en un esfuerzo por distinguir un discurso religioso radical que encubre una política reaccionaria, de un lenguaje religioso radical que pronuncia una política radical.”

## BIBLIOGRAFÍA

- Ackroyd, Peter. 1999 (1995). *Blake*. Vintage Books: Londres.
- Altizer, Thomas J. J. 2000 (1967). *The New Apocalypse. The Radical Christian Vision of William Blake*. The Davies Group: Aurora, Colorado.
- Bhagavad-gita*. 2000. Con el comentario de Sri Sankaracarya. Traducción de Swami Gambhirananda. Advaita Ashrama: Calcutta.
- Biblia, La*. 1976. Dirección, redacción definitiva, introducciones, notas, vocabulario y apéndices por el P. Serafín de Ausejo, O.F.M. cap., profesor de Sagrada Escritura. Herder: Barcelona.
- \_\_\_\_\_. 2001. *The Holy Bible. English Standard Version*. Crossway Bibles (<http://www.gnpcb.org/esv/>)
- \_\_\_\_\_. *King James Version*. University of Michigan. (<http://quod.lib.umich.edu/k/kjv/>)
- \_\_\_\_\_. *Biblia de Jerusalén*. (<http://www.estrategia.info/fpc/images/>)
- Birenbaum, Harvey. 1992. *Between Blake and Nietzsche. The Reality of Culture*. Associated University Presses: Londres/Toronto.
- Blake, William. 1988. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. David Erdman, Comentario de Harold Bloom. Anchor Books/Doubleday: Nueva York/Londres/Toronto/Sydney.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Primeros libros proféticos*. Prólogo y traducción de Agustí Bartra. UNAM: México.

- \_\_\_\_\_. 1993a. *The Early Illuminated Books*. Editado con la introducción y notas de Morris Eaves, Robert N. Essick, Joseph Visconti. The William Blake Trust/Princeton University Press: Nueva Jersey. (The Illuminated Books 3)
- \_\_\_\_\_. 1993b. *Selected Poems*. Ed. Peter Butter. Everyman: Londres /USA.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Matrimonio del cielo y el infierno*. Trad. Mirta Rosenberg. NEED, Negocios Editoriales: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. 1998 (1987). *William Blake. Antología bilingüe*. Introducción y traducción de Enrique Caracciolo Trejo. Alianza: Madrid.
- \_\_\_\_\_. 2000. *William Blake. The Complete Illuminated Books*. Intro. David Bindman. Thames & Hudson/The William Blake Trust: Hong Kong.
- \_\_\_\_\_. 2002a (1928). *El matrimonio del cielo y el infierno*. Traducción casi completa de Xavier Villaurretia. Verdehalago: México.
- \_\_\_\_\_. 2002b. *Prosa escogida*. Prólogo, selección y traducción de Bel Atrides. DVD ediciones: Barcelona.
- \_\_\_\_\_. 2005 (2000). *El matrimonio del cielo y el infierno*. Estudio preliminar, traducción y notas de José Luis Palomares. Hipérion: Madrid.
- Bloom, Harold. 1999 (1961, 1971). *La compañía visionaria. William Blake*. Trad. Mariano Antolín Ratto y Pablo Gianera. Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires.
- Bowra, C. M. 1982. *La imaginación romántica*. Versión española de José Antonio Balbontín. Taurus: Madrid.
- Carus, Paul. 1996 (1900). *The History of the Devil and the Idea of Evil*. Gramercy: Nueva York.
- Cernuda, Luis. 1986. *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo xix*. Tecnos: Madrid.
- Damon, Foster. 1988. (1965) *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Prol. Morris Eaves. University of New England Press: Hanover / Londres.

- Eaves, Morris, ed. 2003. *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge University Press: Cambridge, UK.
- The Encyclopedia of Eastern Philosophy and Religion*. 1994. Shambala: Boston.
- Fink, Eugen. 1996 (1966). *La filosofía de Nietzsche*. Versión española de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Universidad: Madrid.
- Fisher, Peter F. 1971 (1961). *The Valley of Vision. Blake as Prophet and Revolutionary*. Ed. by Northrop Frye. University of Toronto Press: Toronto.
- Freeman, Kathryn S. 1997. *Blake's Nostos: Fragmentation and Non-dualism in The Four Zoas*. SUNY: Albany, NY.
- Frye, Northrop. 1990 (1947). *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Princeton University Press.
- Heidegger, Martin. 1988. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. FCE: México.
- Hilton, Nelson. 2003. "Blake's Early Works". En Eaves 2003: 191-209.
- Huidobro, Vicente. 2000. *Altazor. Temblor de cielo*. Edición de René de Costa. Cátedra: Madrid.
- Kierkegaard, Soren. 1999 (1843). *Diapsálmata*. Trad. Demetrio Gutiérrez y Rivero. Beuve-dráis: Chile.
- Kostelanetz, Anne Mellor. 1974. *Blake's Human Form Divine*. University of California Press: Berkeley/ Londres.
- Kripal, Jeffrey J. 2001. *Roads of Excess, Palaces of Wisdom. Eroticism & Reflexivity in the Study of Mysticism*. The University of Chicago Press: Chicago/ Londres.
- Kularnava Tantra*. 2002. Ed. Taranatha Vidyaratna; Intro. Arthur Avalon (Sir John Woodroffe), lecturas por M.P. Pandit. Motilal Banarsidas: Delhi. (1965).
- Landa, Josu. 1996. *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*. UNAM: México.
- Lefebvre, Henri. 1993 (1939). *Nietzsche*. Intro. Danilo Cruz Vélez, Trad. Ángeles H. de Gaos. FCE: México.

- Mahadevan, T.M.P. 1998 (1974). *Invitación a la filosofía de la India*. Trad. Leticia García Urriza, Rev. Téc. Horacio González de La Lama. FCE: México.
- Makdisi, Saree. 2003. *William Blake and the Impossible History of the 1790s*. The University of Chicago Press: Chicago & Londres.
- McDannel, Collen y Bernhard Lang. 1990 (1988). *Historia del cielo*. Trad. Juan Alberto Moreno Tortuero. Taurus, Madrid.
- Mee, John. 2003. "Blake's politics in history" en Eaves 2003: 133-49.
- Meyer, Marvin (ed./trad.). 2005. *The Gnostic Gospels of Jesus*. Harper One: Nueva York.
- Milton, John. 1996 (1674). *Paradise Lost*. Penguin: Inglaterra.
- Muñoz, Adrián. 2004. "El Kamakala-vilasa (traducción del sánscrito, presentación y notas)". *Estudios de Asia y África* 125, 39, 3: 725-36.
- \_\_\_\_\_. 2008. "Hermenéutica y disensión con el canon: La doctrina de la energía en la *Tripurātāpīni Upanisad* y *The Marriage of Heaven and Hell*". *Estudios de Asia y África* 136, 43, 2: 383-425.
- \_\_\_\_\_. 2010. "Blake y el sentido infernal de la Biblia". *Acta poética* 31,2: 133-64.
- \_\_\_\_\_. 2011. "Alas de ira: La poética de la revolución y mitopoesis en William Blake". *Amaltea. Revista de mitocritica*, Universidad Complutense-Madrid: N°3, pp. 225-239.
- Myrone, Martin. 2007. *The Blake Book*. Tate Publishing: Hong Kong.
- Nietzsche, Friedrich. 1989. *El anticristo*. Introducción, notas y traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza: Madrid.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Basic Writings of Nietzsche*. Traducido y editado con los comentarios de Walter Kaufman. Random House/The Modern Library: USA.
- \_\_\_\_\_. 1998 (1972). *La genealogía de la moral*. Introducción, notas y traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza: Madrid.

- Novalis, F. Schiller, F Schlegel, et al. 1994. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Antología y edición de Javier Arnaldo. Tecnos: Madrid.
- Nurmi, Martin K. 1979 (1957). "On *The Marriage of Heaven and Hell*". *Blake's Poetry and Designs. A Norton Critical edition*. Ed. Mary Lynn Johnson y John E. Grant. W. W. Norton & Co.: Londres /ny, pp. 553-65.
- Pavese, Cesare. 1994. *El oficio de poeta*. Selección y traducción de Rodolfo Alonso y Hugo Gola. Universidad Iberoamericana: México.
- Paz, Octavio. 1999 (1956/1967). *El arco y la lira*. En *La casa de la presencia. Obras completas I*. FCE: México.
- Pelikan, Jaroslav. 2008 (2005). *Historia de la Biblia*. Trad. Elsa Gómez. Kairós: Barcelona.
- Porchia, Antonio. 1999. *Voces reunidas*. Ed. Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo. UNAM: México.
- Poupard, Paul, ed. 1997 (1985). *Diccionario de las religiones*. Versión castellana de DIORKI. Herder: Barcelona.
- Pujol, Óscar. 2008. "El concepto de la mente en los Yogasutra". *Estudios de Asia y África* 137,XLIII, 3: 567-93.
- Raine, Kathleen. 1996 (1970). *William Blake*. Thames & Hudson: Londres.
- Russell, Jeffrey Burton. 1997. *A History of Heaven. The Singing Silence*. Princeton University Press: USA/UK.
- Ryan, Robert. 2003. "Blake and Religion" en Eaves 2003: 150-68.
- Saundarya lahari of Sankaracharya. 2001 (1977). Ed. V. K. Subramanian. Motilal Banarsi das: Delhi.
- Savater, Fernando. 1993. *Nietzsche. Aquesta Terra*/UNAM: México.
- Schuchard, Marsha Keith. 2006. *Why Mrs Blake Cried. William Blake and the Sexual Basis of Spiritual Vision*. Century: Londres.
- Schock, Peter. 1993. "The Marriage of Heaven and Hell: Blake's Myth of Satan and Its Cultural Matrix". *ELH* 60, 2: 441-70.

- Schorer, Mark. 1959 (1946). *William Blake. The Politics of Vision*. Vintage Books: Nueva York.
- Serra, Cristobal. 1992. *Pequeño diccionario de William Blake. (Caracteres simbólicos)*. Alejandría: Barcelona.
- Simpson, David. 2003 "Blake and Romanticism" en Eaves 2003: 169-87.
- Singer, June. 2000. *Blake, Jung, and the Collective Unconscious*. Nicolas-Hays, Inc.: York Beach, Maine.
- Swedenborg, Immanuel. 1988 (1977). *De planetas y ángeles. (Antología)*. Edición de Jesús de Iimirizaldu. Miraguano Ediciones: Madrid.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Divine Love and Wisdom*. Trad. George F. Dole, Intro. de Gregory Johnson. Swedenborg Foundation: Pennsylvania, EUA.
- Swinburne, Charles Algernon. 1925. "The Prophetic Books". *William Blake: A Critical Essay*. William Heinemann Ltd.: Londres, pp. 184-309.
- Tannenbaum, Leslie. 1976. "Blake's News From Hell: *The Marriage of Heaven and Hell* and the Lucianic Tradition", *ELH* 43, 1: 74-99.
- Thompson, E.P. 1993. *Witness Against the Beast. William Blake and the Moral Law*. The New Press: Nueva York.
- Tola, Fernando y Carmen Dragonetti. 2008. *Filosofía de la India. Del Veda al Vedanta, el sistema Samkhya. El mito de la oposición entre "pensamiento" indio y "filosofía" occidental*. Kairós: Barcelona.
- Visconti, Joseph. 2003. "Illuminated Printing" en Eaves 2003: 37-62.
- Weir, David. 2003. *Brahma in the West. William Blake and the Oriental Renaissance*. SUNY: Albany, NY.
- The Yoni-tantra*. 1980. Edición e introducción de J. A. Schoterman. Manohar: New Delhi.
- Zambrano, María. 1993 (1973). *El hombre y lo divino*. FCE, México.