

ALAS DE IRA: LA POÉTICA DE LA REVOLUCIÓN Y MITOPOESIS EN WILLIAM BLAKE¹

ADRIÁN MUÑOZ GARCÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

amunoz@colmex.mx

Article received on 27.01.2011

Accepted on 28.05.2011

RESUMEN

Este ensayo explora los mecanismos de interacción discursiva y simbólica en la poética de William Blake. Con especial énfasis en el poema *América*, se trata de analizar los espacios en que la inquietud política se mezcla con el imaginario religioso y la formación de la mitología personal de Blake. El interés que Blake tuvo por la Revolución Francesa y la Independencia de los Estados Unidos de Norteamérica se vio reflejado en su obra, pero también estuvo filtrado por su particular concepción de la humanidad, a su vez proyectada según un simbolismo modificado del cristianismo. Así, las revueltas políticas en los continentes americano y europeo quedan enmarcadas en un simbolismo apocalíptico que, en la visión mítica de Blake, promete la renovación espiritual del ser humano a través de la libertad social.

PALABRAS CLAVE

Blake, mitopoesis, independencia de los Estados Unidos, revolución francesa, Biblia.

WINGS OF WRATH: BLAKE'S POETICS OF REVOLUTION AND MYTHOPOIESIS

ABSTRACT

This essay explores the dynamics of discursive and symbolic interplay in William Blake's poetics. By focusing especially on the poem *America*, the text offers an analysis of the intersecting arena of religious imagery and Blake's own mythology. Blake's interest in the American and French revolutions plays an important role in his work, but it was also molded by his distinct view of mankind, itself envisaged through a modified Christian symbolism. Thus, the political upheavals in America and Europe are framed within an Apocalyptic symbolism that, from Blake's mythic vision, points toward the spiritual renovation of mankind via the attainment of social freedom.

KEYWORDS

Blake, mythopoesis, American Revolution, French Revolution, Bible.

¹ Este ensayo forma parte de un proyecto de investigación más amplio: "Mitos, dioses y revueltas en la obra de William Blake", registrado en la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.

1. POESÍA, MITO Y POLÍTICA

En 1791, William Blake planeó la composición, en siete libros, de su obra *The French Revolution* [*La revolución francesa*], apenas dos años después de la toma de La Bastilla. En 1793 compuso otra obra similar: *America, a Prophecy* [*América: una profecía*] y, casi de inmediato, *Europe, a Prophecy* [*Europa: una profecía*]. *América* y *Europa*, a diferencia de *La revolución francesa*, pertenecen al célebre género de los “libros iluminados” de Blake, donde texto e imagen se combinan en una serie de exquisitas y caprichosas láminas ideadas por el propio autor. Lo que las tres obras comparten es su preocupación con movimientos insurgentes. Sin embargo, Blake nunca concretó *La revolución francesa* y, en un tenor similar, expió a *América* de toda referencia directa al rey Jorge III del Reino Unido. Las biografías del autor apuntan hacia una posible respuesta: un insistente “temor nervioso” que Blake experimentaba en esta época debido al ambiente político que imperaba en Europa y particularmente en la Gran Bretaña (Ackroyd 1999: 165-7, 186-7, 224-5).

El poema *La revolución francesa*, aunque al parecer incompleto, estuvo muy cerca de ser publicado. El editor a cargo fue Joseph Johnson, un célebre librero de la época que se dedicaba a publicar las obras de varios pensadores radicales. No obstante, y ello resulta significativo, es posible que Johnson prefiriera no seguir adelante con este proyecto editorial, más por razones de contenido que de estilo (Myrone, 2007: 54-55). En la época, el ambiente social y político no era el más estable ni el más seguro para los disidentes políticos y religiosos, y el poema de Blake poseía claras referencias a personas y acontecimientos de la Revolución Francesa. Si bien revestidas de un lenguaje fuertemente alegórico, el poema valoraba positivamente la insurrección francesa y, por extensión, construía una crítica directa al gobierno monárquico de la Gran Bretaña. Los mismo temas, pero en distintas medidas, figuran en *América*, *Europa* y el resto de las “profecías continentales” de Blake, obras donde el autor comenzó a desarrollar un mundo mitológico privado.

En este ensayo me interesa explorar los mecanismos de respuesta que William Blake articuló en torno del tema revolucionario en su poética. Sin embargo, más que meramente enlistar los referentes revolucionarios en la obra de Blake, buscaré ponderar los diversos entendimientos subversivos de Blake en un sentido más amplio. Puesto de otro modo: examinaré los puntos de convergencia donde las provincias de la poesía y de la política cruzan fronteras discursivas para conformar un territorio de interacción cultural. Esta convergencia queda articulada gracias a la agenda mitopoética del poeta inglés. En particular se trata de ponderar sobre el modo en que Blake recibe el simbolismo de la escatología bíblica y lo combina con una narrativa poetizada del contexto político para construir un universo mítico propio.

Antes que nada, Blake concebía a la humanidad en una situación degradada, pues había perdido el estado de pureza que suponía habitar el paraíso. Para resarcir el daño, era

necesario transformar la religión de vuelta en poesía, recobrar la facultad imaginativa de la palabra, ejercitar la visión profética. Esta estrategia —refiere un estudioso de Blake— semejaría bastante la “desmitologización”: una técnica recurrida por teólogos cristianos del siglo XX, mediante la cual se abstrae la fe del mundo mítico del primer siglo para poder reimaginarla mejor en el contexto contemporáneo (Ryan 2003: 155). Más que privar de contenido mítico a su cosmovisión y su mundo poético, Blake más bien reelabora a partir de símbolos míticos varios (incluidos los bíblicos) y crea un mundo poético regido por complejas figuras míticas. En otras palabras: más que desmitologización, hay mitopoesis.

2. LA PROFECÍA REVOLUCIONARIA

El caso de Blake es particularmente ilustrativo de que las esferas social y mítica suelen estar mucho más vinculadas de lo que normalmente pensamos. Para ello, es importante tomar en cuenta que más de la mitad de su vida, Blake (1757-1827) fue testigo de diversos conflictos bélicos en torno de la Gran Bretaña: la histórica competencia con España, las constantes guerras con Francia y la rebelión de las trece colonias. Las respuestas en Inglaterra en torno de la sublevación de las trece colonias fueron variadas: estaban los *loyalists* (es decir, los colonos leales a la corona), quienes consideraban injusta la insurrección; otras personas sólo veían con horror los hechos sangrientos de esta guerra, y otros tantos opinaban que se trataba de una legítima oposición al régimen autoritario inglés (Myrone, 2007: 54). Respuestas similares se suscitaron en torno de la revolución francesa que, para algunos sectores inconformistas en tierras británicas, presagiaba también la destitución de la figura del rey inglés. A la par, las fricciones entre sectores católicos y protestantes de la cristiandad jugaron un papel importante en la configuración de un ideal de libertad de pensamiento. Y a ello hay que sumar las críticas que la Ilustración orquestó contra las instituciones religiosas, abogando por una llamada “religión natural”.

El primer intento serio de Blake por alegorizar temas insurgentes parece haber sido *La revolución francesa*. Allí, al igual que haría en *El matrimonio de cielo y el infierno*, el autor ofrece un drama visionario que se libra entre ángeles y demonios, donde los primeros representan a la monarquía (la fuerza negativa) y los segundos a los republicanos (la energía positiva). De manera interesante, el drama se presenta como una actualización del Apocalipsis (Simpson 2003: 205). En esta obra resultan ausentes los fascinantes personajes míticos que pueblan la obra posterior de Blake y que comienzan a figurar de manera preponderante en *América*. Sin embargo, lo que vale la pena destacar es la sugerencia, ya presente en esta obra, de que el fervor revolucionario responde a un plan escatológico.

Blake concibió la revolución estadounidense, concluida entre 1781 y 1783, como un presagio de una revolución universal, tanto en sentido político como epistemológico. Ya hacia el final de su célebre *The Marriage of Heaven and Hell* [*El matrimonio del cielo y el*

infierno], el poeta-ilustrador había culminado su sátira de la Biblia y del teólogo Emanuel Swedenborg con una profecía revolucionaria. La última sección de *El matrimonio*, intitulada “A Song of Liberty” [“Canto de libertad”], presenta una visión que estilísticamente difiere mucho del resto de *El matrimonio*. El Canto comienza así (Blake 1988: 44):

1. The Eternal Female groand! It was heard over all the Earth:
2. Albions coast is sick silent; the American meadows faint!
3. Shadows of Prophecy shiver along by the lakes and the rivers and mutter
4. across the ocean: France rend down thy dungeon;
5. Golden Spain burst the barriers of old Rome;
- Cast thy keys O Rome into the deep down falling, even to eternity down falling,
6. And weep.²

En lugar de entablar una constante discusión con la sapiencia proverbial bíblica y las empresas visionarias de Swedenborg, Blake ofrece un prenuncio de levantamientos sociopolíticos, si bien revestidos de su particular lenguaje mitopoético. Tras describir el surgimiento del espíritu de las revueltas (llamado Orc en la mitología blakeana) y la caída del tiránico soberano, el profeta declama: “¡Ya no hay más Imperios! Ahora el león y el lobo dejarán de existir” (Blake 1988: 45).

La figura mítica de Albión funciona como una alegoría de Inglaterra (a veces el pueblo, a veces el gobierno) y en libros posteriores adoptará el carácter de la humanidad entera, vista a través de la fe cristiana. Pero para los años anteriores a 1800, el poeta y visionario británico visualizaba a Albión como una nación decadente, ya que sostenía modelos religiosos y políticos autoritarios. La visión final de *El matrimonio* se materializó con mayor detalle en *América: una profecía*, que retoma algunos versos de *El matrimonio*. En *América*, encontramos la misma historia pero mucho más elaborada: la sombría hija de Urthona (personaje del panteón blakeano que representa la imaginación creativa del individuo) presencia el surgimiento de Orc, el espíritu revolucionario que infundirá de ánimos al frente de liberación en Norteamérica liderado conjuntamente —en la visión imaginativa de Blake— por George Washington, Benjamín Franklin y Thomas Paine, el político de origen británico y amigo temprano de Blake. La obra *América* toma como punto de partida la masacre de Boston en 1770, cuando tropas británicas abrieron fuego contra un grupo de manifestantes, aunque Blake se desentiende de cualquier secuencia cronológica de eventos y más bien reestructura los acontecimientos insurgentes dentro de una narrativa mitologizada.

En un importante libro sobre el contexto ideológico de la década de 1790 (periodo en que Blake compuso *El matrimonio del cielo y el infierno*, *América* y *Europa*), Saree Makdisi (2003: 10) ha puntualizado que el hecho de que los “libros proféticos” de Blake no se adecuen a nuestras concepciones tradicionales sobre la historia de ningún modo

² He respetado la sintaxis, puntuación y ortografía originales de Blake en todas las citas.

significa que Blake sea apolítico o ahistórico. En buena medida, la falta de lógica histórica en un poema como *América* cuestiona la “lógica” de una narrativa evolutiva o de desarrollo y más bien expone el “disparate animado” de la historia (Makdisi 2003: 77). En otras palabras: Blake mira hacia los acontecimientos políticos no con ojos de historiador, sino de profeta y, merced a la capacidad visionaria, los hechos percibidos se traducen en lenguaje mítico; ello porque el contenido poético/profético se universaliza y se circunscribe en una narrativa más amplia que invoca valores, ansiedades y tipologías cosmológicas.

América es, en gran medida, una reelaboración semi-épica de la narración apocalíptica del “Canto de libertad”, mientras que *Europa* constituye una composición profética que, con el pretexto del fervor revolucionario, le permite a Blake empezar a desarrollar su mundo mitológico con mayor detalle (la “sombria hija de Urthona” de *América*, por ejemplo, ya figura con nombre propio en *Europa*: Enitharmon). Como veremos más adelante, *América* sigue el modelo turbulento del Libro de la Revelación, lo cual redimensiona el fenómeno revolucionario y —participando del lenguaje apocalíptico— lo lleva hasta los linderos de la mitopoesis. Lo interesante es que el sentimiento milenarista de la época había suscitado cierta impaciencia en torno de la corrupción estatal, pero al mismo tiempo permitía aceptar de mejor modo la posibilidad de que irrumpieran revueltas violentas, pues ello no sería sino el cumplimiento del plan trazado por la divina providencia (Ryan 2003: 152).

En el “Preludio” de *América*, no encontramos aún menciones a personajes históricos. Antes bien, Blake nos sitúa en una especie de mundo onírico en donde Orc parece rebelarse primero contra una figura femenina (la sombria hija de Urthona), quien se rehúsa a dejarlo ir. Aunque el sentido resulta sumamente oscuro, es posible que en el Preludio se mezclen las empresas imperiales, la violación de las naciones “descubiertas”, deseos de conversión espiritual y sentimientos de revuelta y liberación (Lincoln 2003: 211). Blake intentó articular todo esto en un lenguaje mítico que pudiera darle coherencia y que, al mismo tiempo, lo vinculara con una versión imaginativa del cristianismo. La imagen que perdura en este pasaje es la de una esclavitud no sólo social, sino ontológica.

En el poema, la metáfora de la esclavitud cobra una imagen bastante concreta: una cadena de hierro cruza el océano desde Inglaterra y ata las costas de América o, mejor dicho, de las trece colonias británicas (Blake 1988: 52):

Washington spoke; Friends of America look over the Atlantic sea;
A vended bow is lifted in heaven, & a heavy iron chain
Descends link by link from Albions cliffs across the sea to bind
Brothers & sons of America [...]

De pronto, una figura desnuda y feroz se yergue por encima del Atlántico y vocifera, acompañado de estruendos y nubes de color carmesí (ídem):

A dragon form clashing his scales at midnight he arose
 And flam'd red meteors round the land of Albion beneath
 His voice, his locks, his awful shoulders, and his glowing eyes
 Appear to the Americans upon the cloudy night.

Se trata de Orc, la encarnación blakeana del espíritu revolucionario. La postura de Blake es sin duda transgresora: la aparición de Orc emula el surgimiento de la bestia en Apocalipsis 13. Algunos estudiosos han sugerido dos orígenes etimológicos de Orc: 1) *cor*, porque nace del corazón de Enitharmon, la caracterización de la belleza espiritual y que constituye un personaje central de *Europa*, y 2) *orca*, pues una de sus manifestaciones es justamente una ballena (Damon 1988: 309).

Como en el “Canto de libertad”, aquí Orc también exclama que ha llegado el fin de los imperios, pues todo apunta hacia un nuevo amanecer y hacia la redención, con lo cual habrá de cesar la oposición entre el león y el lobo (Blake 1988: 53). Nótese que en su afán de inscribir el movimiento revolucionario en una narrativa mítica, Blake combina los deseos independentistas con el anhelo de revocar la explotación y trata de esclavos, un punto que no necesariamente incluía la agenda de Washington o Thomas Jefferson (Makdisi 2003: 33).

El “Ángel Guardián de Albión” (es decir, la fuerza armada británica que custodia la posesión americana) le hace frente a Orc y lo increpa. De acuerdo con Northrop Frye (1990: 206), el Ángel Guardián bien podría representar el espíritu del partido *tory* en Inglaterra. En virtud de su naturaleza conservadora, el Ángel llama a Orc demonio y serpiente. Orc responde que, en efecto, es él quien estuvo enroscado en el “árbol maldito” y quien destruyó la pétrea ley de Urizen con el objetivo de renovar el “fiero gozo”. El “árbol maldito” se refiere, desde luego, al Árbol de la Ciencia del Génesis, origen de la desobediencia de Adán y Eva. En el Libro de Éxodo, Yahvé (que encarna como Urizen en la mitología de Blake) cincela su Decálogo sobre roca: la “pétrea ley”. Para Blake, esta Ley representa la represión de la voluntad y los impulsos naturales. La verdadera libertad, pues, se obtiene revocando la Ley de Urizen, que se traduce en gobiernos autoritarios y represivos. En la poética de Blake, Orc se yergue para animar a las fuerzas revolucionarias porque ello va ligado a la reivindicación de los impulsos vitales, “Pues todo lo que vive es sagrado” (Blake 1988: 54). En oposición a las restricciones políticas y morales de dirigentes y eclesiásticos, Orc agrega que “el alma del dulce deleite jamás puede mancillarse”.

Ante esta declarativa, el Ángel Guardián insta repetidamente a sus trece ángeles —los custodios de cada una de las colonias— a que resuenen sus trompetas para dar la gran señal: “¡Resonad! ¡Resonad, mis fuertes trompetas bélicas y alisten a mis trece ángeles!” (Blake 1988: 54-55). Al mismo tiempo, el Lobo y el León eternos parecen inquietarse. Las trece colonias permanecen en silencio y niegan su lealtad a la corona. Luego los ángeles esparcen enfermedades en tierras americanas y acosan al pueblo; el Ángel de Albión se regocija ante su victoria parcial (Blake 1988: 56):

...enrag'd his secret clouds open'd
 From north to south, and burnt outstretchd on wings of wrath cove'ring
 The eastern sky, spreading hi swings across the heavens.

Entonces las fúricas llamas de Orc se yerguen y contraatacan y los regidores reales entran en pánico; se concede un periodo de doce años para que los ángeles y los hombres débiles gobiernen a los fuertes, periodo al cabo del cual Orc se levantará de nuevo para concretar la liberación. Hacia el final del poema, las naciones tiranas europeas atestiguan con temor la propagación del espíritu revolucionario (Blake 1988: 57-58). Aquí vale la pena percatarse de que Orc, al anunciar la renovación del espíritu y la liberación prometida, combate las categorías racionalistas de Locke al erradicar las “cinco puertas” — es decir, los cinco sentidos— (Doskow 1982: 227).³

3. ESCATOLOGÍAS POÉTICAS

Pese al tópico de esta composición, para apreciar un poema como *América: una profecía* no es indispensable conocer la historia estadounidense como si estar familiarizado con el Libro de la Revelación, o Apocalipsis. Más allá del ambiente sombrío, Blake parece haber concebido su visión revolucionaria según la visión escatológica de Juan de Patmos. En un sentido, la retórica apocalíptica determina más la narrativa blakeana que las crónicas sobre historia política. En general se pueden adoptar dos posturas con respecto al Libro de la Revelación: el preterismo (que concibe las profecías bíblicas como eventos acaecidos en los primeros siglos del cristianismo) y el futurismo (que visualiza las profecías como vaticinios de acontecimientos por suceder). Blake, como milenarista que era, poseía una visión más bien futurista, en donde la instauración de una Nueva Jerusalén supondría la renovación de las vetas espirituales del ser humano. Las revoluciones estadounidense y francesa fortalecieron la creencia en Blake de que dicha fase estaba próxima. Así, entre 1804 y 1811 compuso su *magnum opus* (*Jerusalén, o la emanación del gigante Albión*), un largo y críptico poema profético que describe la caída de la humanidad y su eventual reconquista de la unidad divina junto con Jesucristo.

Nótese que la insistencia de *América* —y del “Canto de libertad”— en la caída de los imperios imita la arenga de Apocalipsis 14: 8: “¡Ha caído, ha caído Babilonia la grande! Todas las naciones habían bebido del vino del furor de su fornicación” (cf. también 18: 2-3). Sin lugar a dudas, Blake recurre al simbolismo apocalíptico para construir su narrativa mitopoética, pues para él tal era el referente o el modelo más natural. El triunfo sobre las tiranías y la restauración de la paz a que aspiran el “Canto de Libertad” y *América*, por ejemplo, se acerca mucho al tono del siguiente pasaje (Apocalipsis 18: 21-24):

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

³ Véase en particular las láminas iii y 10 de *Europa* (Blake 1988: 60, 63).

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."

Además, y como apunté antes, *El matrimonio* (lámina 27) y *América* (6.13-15; 9.1-2) vaticinan que "el león y el lobo dejarán de existir", lo que podría ser una reminiscencia tergiversada de las profecías de Isaías, quien a su vez vislumbró un momento en que todas las criaturas salvajes habrían de aposentarse junto a las criaturas mansas (Isaías 11: 6-9):

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 pacerán, 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.

Por otra parte, *Europa: una profecía* se decide lidiar con la Revolución Francesa como una "historia creativa del cristianismo" (Lincoln 2003: 212), de una manera mucho más clara que como había sucedido con *La revolución francesa* de años anteriores. En buena medida, el eje rector de la mitología revolucionaria de Blake ha de hallarse en la retórica apocalíptica de la Biblia.

Tanto *América* y *Europa*, por un lado, como el Apocalipsis, por el otro, coinciden en desarrollar un mensaje escatológico con trasfondo político. Además comparten motivos narrativos y simbólicos. Urizen, en *América*, puede retener fuerzas revolucionarias durante 12 años, lo que hace eco de Apocalipsis 20: 1-3, donde se revela que, tras la primera resurrección, habrá un periodo de mil años antes de que la Bestia resurja, para ser aniquilada definitivamente:

Vi a un ángel que descendía del cielo y que tenía en su mano la llave del abismo y una gran cadena. El prendió al dragón, aquella serpiente antigua quien es el diablo y Satanás, y le ató por mil años. Lo arrojó al abismo y lo cerró, y lo selló sobre él para que no engañase más a las naciones, hasta que se cumpliesen los mil años. Después de esto, es necesario que sea desatado por un poco de tiempo.

La redención implicada en el Libro de la Revelación va de la mano con una revuelta política: emperadores y Babilonia (no sólo pecadores comunes) habrán de pagar por sus conductas impías y opresoras. De manera significativa, durante este periodo la Gran Bretaña representaba el poder económico más consolidado en el mundo y contaba con unos 500, 000 esclavos trabajando en las Indias Occidentales, lo que ya desde la década de 1780 había generado tentativas por abolir la esclavitud (Myrone 2007: 63). Para Blake, la

revolución también debería comenzar con abrogar tiranías y asegurar la libertad de naciones e individuos.

El universo mítico de Blake, como he mostrado, está fuertemente influido por el imaginario bíblico. Orc, en tanto serpiente, es una especie de “modulación natural del dragón” (Frye 1990: 210), pero quizá está también inspirado en los estandartes revolucionarios estadounidenses.⁴ A diferencia del texto del Apocalipsis, el dragón-Orc de Blake promete la reivindicación. El simbolismo serpentino también está presente en *Europa*, por ejemplo (Blake 1988: 66):

Then Los arose his head he reard in snaky thunders clad:
And with a cry that shook all nature to the utmost pole
Call'd all his sons to the strife of blood.

Los, manifestación en el mundo del gigante Urthona, es el espíritu profético, un personaje positivamente valorado por Blake; a veces aparece como el padre de Orc y, por ello, es el consorte de Enitharmon.

Desde luego, cuando en *América* el Ángel Guardián de Albión pide a sus trece ángeles resonar sus trompetas, el simbolismo más fuerte no son las trece colonias, sino las trompetas que siguen a la ruptura de los sellos en el Apocalipsis. En ambos casos, varias pestes y enfermedades siguen al sonido de las trompetas. El movimiento independentista triunfa en el poema y eventualmente el fervor revolucionario contagia al Viejo Continente. También deberíamos considerar la posibilidad de que la imagen de Orc enroscado en el “árbol maldito” en *América: una profecía*, simbolice el Árbol de la Vida. Tras la expulsión del Edén, Yahvé decide designar un ángel guardián para que ningún humano se acerque a este segundo árbol y adquiriera la inmortalidad (Génesis 3: 21-23). En Apocalipsis, el fruto de este árbol es la recompensa de la victoria espiritual: “Al que venciere, le daré de comer del árbol de la vida, el cual está en medio del paraíso de Dios” (Apoc. 2: 7; cf. 22: 2, 14).

Para Blake, la verdadera revuelta debe trascender el mero cambio político, algo que no sucede del todo en *América: una profecía*. Por esta razón, Orc decide trasladarse al Viejo continente para generar una sensualidad renovada y la anulación del clero. En *Europa*, justamente estos objetivos determinan la acción apocalíptica (Doskow 1982: 237). Ante la mayor actividad y número de motivos mitopoéticos, el espíritu de sublevación llega al continente europeo (Blake 1988: 63):

⁴ En particular la llamada “bandera Gadsden”, que se comenzó a usar desde 1775. El estandarte, por lo general en amarillo, ostenta a una serpiente de cascabel enroscada y con la cabeza erguida y está acompañada del lema “*Don't tread on me*” [No me pises, o No te metas conmigo]. Los atributos de la serpiente, como símbolo del valor y la identidad nacional de las colonias americanas, se habían ya delineado en 1751 por Benjamin Franklin. En 1774, Paul Revere produjo una imagen de una serpiente que se enfrentaba a un dragón (es decir, la Corona Británica).

Shadows of men in fleeting bands upon the winds:
 Divide the heavens of Europe:
 Till Albions Angel smitten with his own plagues fled with his bands
 The cloud bears hard on Albions shore:
 Fill'd with immortal demons of futurity:
 In council gather the smitten Angels of Albion

Las fuerzas políticas inglesas, según el poema, están amenazadas por el contagio del fervor revolucionario. Sin embargo, al parecer la renovación prometida no se concreta, sino que se extingue en el ámbito social y político. Una vez derrocadas las fuerzas autoritarias, el fin debería ser la unificación espiritual y la inmersión en la figura de Jesucristo, un tema que cobra mayor prominencia en los libros posteriores. Aquí es importante reparar en el hecho de que Blake retoma la idea joánica plasmada en los evangelios, donde Jesús implora al Padre celestial:

Pero no ruego solamente por éstos, sino también por los que han de creer en mí por medio de la palabra de ellos; para que todos sean una cosa, así como tú, oh Padre, en mí y yo en ti, que también ellos lo sean en nosotros; para que el mundo crea que tú me enviaste. Yo les he dado la gloria que tú me has dado, para que sean una cosa, así como también nosotros somos una cosa. Yo en ellos y tú en mí, para que sean perfectamente unidos; para que el mundo conozca que tú me has enviado y que los has amado, como también a mí me has amado (Jn 17: 20-23; mi énfasis).

Blake cita explícitamente este pasaje en la primera página de *The Four Zoas* [*Los cuatro zoas*] (Blake 1988: 300) y la idea constituye un *leit motif* en otras composiciones del poeta. Figuras como Urizen, Los, Urthona y otros son justamente los personajes centrales de la gran saga de *Los cuatro zoas*.

Aquí vale la pena mencionar que los “cuatro zoas” de Blake no son sino una apropiación imaginativa de las cuatro “criaturas” o “seres vivientes” que aparecen una y otra vez en el Apocalipsis como emisarios o asistentes en la revelación escatológica de Juan, mas distintos de los jinetes (cf. Apoc. 4: 6-9; 14: 3; 15: 7). La tradición los ha relacionado con los cuatro evangelistas, aunque el texto bíblico no lo sostiene. Las cuatro criaturas del Apocalipsis (en griego, *zoa*), a su vez, son una reelaboración de los cuatro seres vivientes (en hebreo, *chayot*) relacionados con la Merkabah, la carroza del Señor en la visión del profeta Ezequiel (Ez. 1: 4-26). Según Ezequiel y Juan de Patmos, las cuatro criaturas poseen rostros de hombre, león, águila y toro o becerro. Por su parte, la gran mayoría de los protagonistas de la saga blakeana son formas primarias y secundarias de los cuatro zoas, incluyendo a Urizen, Orc, Urthona y Los. En conjunto representan las facultades, percepciones y aspectos fundamentales del hombre a partir del cuerpo, la razón, la emoción y la imaginación. La interacción entre ellos es intrínseca al tránsito espiritual del ser humano y las revueltas sociales son una réplica de las tensiones que tienen lugar entre estos personajes.

4. TEMOR NERVIOSO Y FERVOR APOCALÍPTICO

Sobre todo en la fase tardía de su producción, Blake escribe con una conciencia escatológica muy marcada. Desde luego, Blake no era el único. En la época, un gran número de artistas y editores radicales sostenían arduas discusiones sobre democracia y sobre revolución sexual, discusiones cargadas de una ansiedad milenarista y un fervor cuasi-apocalíptico (Myrone, 2007: 59, 60, 95). Algunos críticos han señalado que la raíz antropológica del fervor apocalíptico es una suerte de “habilidad para validar acontecimientos presentes en la historia al vincularlos con un fin y un propósito trascendentales” (Sanzo 1982: 244). Blake opera justamente en esta dirección: los enfrentamientos apocalípticos que ilustra en verso e imagen están encaminados a facultar la comunión con Jesucristo, la humanidad concentrada en un Solo Hombre Universal. En la fase más temprana, sobre todo en las denominadas “profecías continentales”, Blake aún no desarrolla este programa escatológico, aunque ya recurre al imaginario apocalíptico.

Para Foster Damon (1988: 21), los diseños de *América* sugieren un gradual declive de los ideales revolucionarios; incluso hay evidencia de que Blake eliminó algunos versos al final de *América*. En su momento, Blake sintió que los ideales de la revolución francesa no llegaban a buen puerto y que estaban fracasando. Al mismo tiempo, la política gubernamental en la Gran Bretaña, que temía brotes insurgentes en su fuero, implementó medidas que produjeron mayor opresión al pueblo y un mayor control de posibles disidentes. Este ambiente produjo el “temor nervioso” que acosó a Blake durante una buena parte de su vida (Makdisi 2003: 48-52). En una carta de 1800, dirigida a su amigo el artista John Flaxman, Blake escribió (Ackroyd 1999: 225):

And my Angels have told me that seeing such visions I could not subsist on the Earth]
But by my conjunction with Flaxman, who knows how to forgive Nervous Fear.

Como sea, en *La revolución francesa* Blake estaba sumamente preocupado por participar en el debate sobre Francia y en especial por refutar los puntos de vista de Edmund Burke, el recio opositor de la insurgencia francesa; se trataba, pues, de un “acto social” (Richey 1992: 833), si bien vehiculado por una cosmovisión poética. Tal apuesta poco a poco fue adquiriendo tonos mucho más escatológicos y mitopoéticos, pero el nervio no desapareció.

Para Blake, la revolución suponía la posibilidad de restituir a la humanidad a su estado original, en que no estaba dividida por cuestiones de clase o nacimiento (Richey 1992: 818). Como bien escribe Frye, para Blake la revolución no se agota con la independencia política de los Estados Unidos, sino que se sumerge en las mismísimas fuentes de la tiranía que se hallan en la mente humana (Frye 1990: 206). El paso inicial de Blake es la defensa de la revolución en Francia. Así, *La revolución francesa* es una especie de tratado épico con el cual Blake intentaba inscribirse en el intenso debate que se desarrollaba en Inglaterra en torno del movimiento francés (Richey 1992: 817), una empresa similar a *Los*

derechos del hombre, de Paine. En particular, este temprano texto representa un ataque contra el conservadurismo de Edmund Burke, quien refuerza su rechazo de la revolución en términos de lo sublime. No deja ser irónico que Burke publicara su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* en 1757, el año en que Blake nació.

Como sea, Blake abandonó el proyecto francés y buscó otros derroteros poéticos. En vez de retomar los mitos clásicos y las convenciones que otros poetas contemporáneos suyos utilizaron, Blake prefirió modelar un conjunto de mitos propios, lo que supone también una revolución estética. Él no se limitó a sublimar los estilos miltonianos, como hicieron sus pares románticos, sino que construyó un universo propio: una metáfora o alegoría de los estados y contextos de la historia humana. En el caso de *América y Europa*, ambos poemas comienzan con un Preludio que presenta a “la sombría hija de Urthona”, a saber: el Eterno Femenino de *El matrimonio* y madre de Orc. Esto sirve de preámbulo a la narración propiamente revolucionaria.

Sin duda, el “Canto de libertad” y *América* demuestran que Blake simpatizaba con la ideología republicana, una actitud más bien radical para la década de 1790 y aun después. Al mismo tiempo, no hay que subestimar el hecho de que el frontispicio de *América* ostentara el nombre del autor y el lugar de publicación. Hacer tal cosa en ese momento no era prudente, sino osado. Todo esto refuerza el “temor nervioso” al que Blake se refirió en varias ocasiones, un temor que se materializó dramáticamente cuando, en 1803, Blake fue acusado de sedición por un soldado. Eran momentos en que la amenaza napoleónica se cernía de manera terrible sobre Inglaterra y cualquiera que fuera sospechoso (con verdad o no) de maldecir al rey y su ejército, sería llevado a juicio y con mucha probabilidad condenado. Blake fue acusado, enjuiciado y, por intervención de individuos que lo apoyaron, fue declarado inocente. Desde luego, fue de suma ayuda el hecho de que sus acusadores en ese momento desconocieran la amistad que años antes Blake había sostenido con inconformistas de la talla de Joseph Johnson, Mary Wollstonecraft, Thomas Paine y William Sharp. Sobre este punto, no es para nada fortuito que el incidente quedara plasmado —en un lenguaje igualmente mitologizado— en *Milton: un poema en dos libros*.

Ahora bien, el interés político de Blake tiende a diluirse, mas no a desaparecer, en otras obras. *The Song of Los* [*El canto de Los*], de 1795, integrante de la llamada “trilogía continental” de Blake, se compone de dos poemas intitolados “África” y “Asia”, en los cuales Blake abandona las alusiones directas a acontecimientos contemporáneos para empezar a desarrollar con mayor libertad su propio sistema mitopoético. En lugar de referirse a los movimientos de su época, en esta composición Blake recurre libremente a referentes bíblicos, en particular de los libros del Génesis y el Éxodo. Con todo, la conexión entre *El canto de Los*, *Europa y América* sale a relucir en más puntos. El último verso de “Africa” es idéntico al primero de la profecía *América*,⁵ lo que indica un encadenamiento

⁵ “The Guardian Prince of Albion burns in his nightly tent” (El Príncipe Guardián de Albión arde en su tienda nocturna).

—o bifurcación— de visiones. El Preludio de *Europa* retoma y expande el Preludio de *América*, a su vez una reelaboración del “Canto de libertad” de *El matrimonio del cielo y el infierno*. En el ciclo de las “profecías continentales”, “África” aborda el problema de la esclavitud a causa de normas sociales y religiosas, *América* el de la revolución que busca abolir dichas normas, y *Europa* y “Asia” el de la contrarrevolución.

El espíritu revolucionario en la obra del poeta visionario debería abolir la esclavitud y enfrentar la contrarrevolución; sin ello, no podría haber lugar a la instauración de la Nueva Jerusalén, un suceso que nunca deja de tener presencia real en el mundo. Blake visualizaba a Jerusalén como una transformación en la tierra y no como un mero apocalipsis de la imaginación (Sanzo 1982: 254). La vendimia de las naciones en el futuro de renovación no tendría por qué dar la espalda a este mundo. De hecho, Juan de Patmos posee una concepción similar, pues, si no, ¿a qué viene la caída de Babilonia y de Roma? Las terribles batallas escatológicas del Apocalipsis no se libran en los cielos o las regiones infernales, sino en la faz de la tierra. El milenarismo cristiano de Blake implica una fe en el amor y el perdón que representa el Cristo, una fuerza espiritual y cohesiva que puede —y habrá de— unificar a la humanidad *en este mundo*.

Analizar fenómenos mitopoéticos permite reflexionar sobre las negociaciones ideológicas y estéticas posibles entre el ámbito social y el ámbito artístico. La dialéctica entre producción artística y reflexión sociopolítica, en realidad, no cancela la efectividad de la primera en aras de la segunda. Ambas, de hecho, representan partes constitutivas de una cultura. El pensamiento político tendrá verdadera proyección sobre todo lo demás en la medida en que se pueda traducir en recursos estéticos: lenguaje mítico, poesía, pintura, música, etc. El arte, más que “ficción”, debe entenderse como un vehículo de expresión humana, y en esa medida formula las ansiedades, inquietudes e ideales que un individuo o un grupo sociocultural alberga; ello trasciende el terreno meramente estético. Dichas inquietudes e ideales participan, responden e influyen sobre sus expresiones filosóficas; no sólo el mundo social influye en el cultural, sino que el arte también influye en el pensamiento social.

En estas páginas he intentado analizar los discursos que hilvanan la poética de William Blake en un conjunto de textos con tema sociopolítico. Estos discursos son el religioso, el político y el mitopoético, todos estrechamente relacionados en la cosmovisión de Blake. La libertad a la que aspiraba Blake lo llevó a liberarse de muchas ataduras dominantes de la época, aunque también a aislarse agriamente. Por una parte, desarrolló una ideología inspirada al mismo tiempo en el fervor religioso y en los ideales libertarios, e inventó una mitología propia; por otra parte, combinó sus diseños visuales con su poesía de una manera literal y directa, lo que le daba cierta independencia comercial: él mismo fungió como creador, editor y artesano en cada uno de sus productos al diseñar las láminas con las cuales imprimiría las “páginas iluminadas” y las cuales él mismo “ encuadernaba”, “editaba” y trataba de distribuir. Esta actividad independiente, desde luego, no está desligada de su ideología social y religiosa.

Los bríos proféticos sobre la revolución estadounidense que Blake tuvo dejaron algunas semillas en las excolonias británicas. Desde luego, a nivel político su amigo Thomas Paine se convirtió en uno de los padres fundadores de los Estados Unidos de Norteamérica y su panfleto *El sentido común* (1776) en gran medida abrió la senda para la redacción de la Declaración de Independencia. Por otra parte, la inspiración poética reencarnaría en tierras americanas a través de los versos de *Leaves of Grass* [*Hojas de hierba*], el monumental poemario de Walt Whitman; la afinidad entre ambos proyectos poéticos no ha pasado desapercibida (Ferguson-Wagstaffe 2006) y sin duda merece mayores exploraciones. De manera análoga, Whitman también hablará a su tierra como Blake se dirigía a Albión; ambos poetas recurrirán al trance visionario y sensual para entonar sus cantos quiméricos. Whitman creía que la relación entre el poeta y su tierra era simbiótica (Reynolds 1995: 5), algo que ciertamente opinaba Blake acerca de la figura del poeta-profeta, si bien Blake no contó con la misma suerte casi providencial de Whitman. Podríamos incluso decir también que Whitman y Blake renacen más tarde en Allen Ginsberg, del mismo modo en que John Milton y el Espíritu Profético se fusionan en Blake en el poema *Milton*. Como Blake, Whitman y Ginsberg —cada uno a su manera— revolucionarían la poesía en inglés al mismo tiempo que sus versos exhortaban a su tierra a efectuar una renovación sensorial.

Aunque con mucha frecuencia Blake incorpora referentes sociales en sus profecías iluminadas, éstas no se pueden catalogar únicamente como profecías sociales. Sus visiones e imágenes míticas, si bien a veces parten del descontento social y del surgimiento del espíritu de revuelta, son revolucionarias en un sentido mucho más amplio: abarcan la renovación social, pero también la ética, la religiosa y la estética. Pese a su fiel creencia en la unión mística con Jesucristo, Blake no representa la visión convencional cristiana. La postura oficial de la Iglesia ha rechazado el milenarismo, quizá desde *La ciudad de Dios* de San Agustín en el siglo V, pero el fervor milenarista ha logrado perdurar a través de diversos grupos inconformistas, y sobre todo en momentos de gran turbulencia social y política. Inconformista e incendiario, el autor de *América: una profecía* despliega una escatología revolucionaria que, sin embargo, es fiel al amor de Cristo. Blake es un cristiano que no cree en la Iglesia, un apologeta de la nación inglesa que desconoce la autoridad real y un artista imaginativo que no compone en función de los ideales del romanticismo, sino por verdadera inspiración profética. No obstante, el temor nervioso que todo ello produce no impide que su sentido revolucionario se materialice en verbo y en imagen y que emprenda el vuelo, montado en alas de ira visionaria, hacia el tiempo de un Juicio mítico.

BIBLIOGRAFÍA

- Biblia, La Santa* (1989). Antigua Versión de Casiodoro de Reina (1569); revisada por Cipriano de Valera (1602). Reina-Valera Actualizada, El Paso, TX: Editorial Mundo Hispano: <<http://iglesia-de-cristo.org/biblia>>
- Ackroyd, Peter (1999). *Blake*. London: Vintage Books.

- Blake, William (1988). *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. David Erdman, Commentary by Harold Bloom. NY/Londres/Toronto/Sydney Anchor Books/Doubleday.
- Damon, Foster (1988/1965). *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. With a New Foreword by Morris Eaves. Hanover/London: University of New England Press.
- Doskow, Minna (1982). "The Humanized Universe of Blake and Marx", en Robert J. Bertholf y Annette S. Levitt (eds.), *William Blake and the Moderns*. Albany/NY: State University of New York Press: 225-40.
- Ferguson-Wagstaffe, Sarah (2006). "Points of contact: Blake and Whitman", en *Sullen Fires Across the Atlantic: Essays in Transatlantic Romanticism*; (Romantic Circle Praxis Series): < http://www.rc.umd.edu/praxis/sullenfires/sfw/sfw_essay.html >
- Frye, Northrop (1990, 1947). *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press.
- Lincoln, Andrew (2003). "From America to The Four Zoas", en Morris Eaves (ed.) *The Cambridge Companion to William Blake*. UK: Cambridge University Press: 210-30.
- Makdisi, Saree (2003). *William Blake and the Impossible History of the 1790s*. Chicago & London: Chicago University Press.
- Myrone, Martin (2007). *The Blake Book*. Hong Kong: Tate Publishing.
- Reynolds, David S (1995). *Walt Whitman's America: A Cultural Biography*. NY: Vintage Books.
- Richey, William (1992). "The French Revolution: Blake's Epic Dialogue with Edmund Burke", *ELH* 59, 4: 817-837.
- Ryan, Robert (2003). "Blake and religion", en Morris Eaves (ed.) *The Cambridge Companion to William Blake*. UK: Cambridge University Press: 150-68.
- Sanzo, Eileen (1982). "Blake, Teilhard, and the Idea of the Future Man", en Robert J. Bertholf y Annette S. Levitt (eds.), *William Blake and the Moderns*. Albany/NY: State University of New York Press: 241-259.
- Simpson, David (2003). "Blake's early works", en Morris Eaves (ed.) *The Cambridge Companion to William Blake*. UK: Cambridge University Press: 191-209.