

El Códice Blake: apuntes metodológicos

Adrián MUÑOZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Los estudios sobre Blake han sido siempre una rica fuente de interpretación. Debido a las temáticas que aborda Blake, el estudioso puede recurrir a la crítica literaria más formal, pero también a la fenomenología y la historia de las religiones. Ambas posturas se complementan y no se han agotado. Este artículo se propone aventurar un modelo metodológico nuevo para explorar la obra de Blake en tanto fenómeno literario y religioso. En particular sugiero que esta novedosa crítica se puede apoyar de manera conceptual y terminológica en el tantra, en virtud de que la poética de Blake comparte con el mundo del tantra un gran número de motivos: desde la exégesis religiosa y el énfasis en la capacidad creativa, hasta la puesta en acción de tipos mitológicos y un imaginario voluptuoso. Tras realizar una descripción tipológica de la obra de Blake, el artículo se dedica a asentar las bases para esta nueva postura metodológica.

PALABRAS CLAVE: William Blake, crítica literaria, metodología, estudios de religión, tantra.

Blake studies have always fostered a wide range of interpretations. Due to the various topics handled by Blake, the scholar has the possibility of resorting to the most conventional ways of literary criticism, but also to the discipline of religious studies. Both perspectives can complement each other and demand still more insight. This paper hints at a novel methodological approach that takes Blakean work as both a literary and a religious phenomenon. I especially suggest that such model can strongly rely on tantric terminology and ideology, for both Blake and tantra share in various motifs: from religious exegesis and an emphasis on creative forces, to the enactment of mythic types and a voluptuous imagery. After outlining a typological description of Blake's works, the paper seeks to lay down the foundations of the proposed methodology.

KEY WORDS: William Blake, literary criticism, methodology, religious studies, tantra.

William Blake es un curioso caso; se trata de uno de esos autores que es mucho más estudiado que leído. Ello quiere decir que probablemente hay más gente escribiendo sobre Blake que leyéndolo, y quienes lo leen casi siempre se ciñen a los mismos textos, predominantemente *Songs of Innocence and Experience* y *The Marriage of Heaven*

and Hell. Muy pocos se aventuran a leer más allá, sobre todo cuando se trata de sus obras épicas más elaboradas. Quienes deciden tomar el riesgo, rápidamente caen en el desconsuelo, cuando no en un absoluto desconcierto. No es fácil seguirle la pista a Blake. A medida que madura, su poética deviene más y más oscura, más y más hermética. Como bien lo describe Caracciolo Trejo, la poética de Blake es “un vórtex en el que se debaten fuerzas inagotables” (Trejo, 1998: 10). En muchos sentidos, se trata de un gran melodrama psicológico, una serie de profecías líricas que giran en torno de las ansiedades mentales de Blake.

Estas páginas tienen la finalidad de proporcionar al lector un breve panorama comprensivo del programa poético de Blake, lo que aquí he llamado el Código Blake y que otros a veces denominan el “canon blakeano”, además de apuntar algunos posibles procedimientos metodológicos para su estudio. Por un lado, aventuro una lectura taxonómica de la obra blakeana y, por el otro, propongo algunas perspectivas nuevas de acercarse a la poética de Blake.

La nomenclatura que empleo aquí (el “Código”), aunque caprichosa, no carece de sentido: a diferencia del libro moderno —cuya producción es masiva e industrializada—, los textos de Blake fueron compuestos a mano (cada copia de cada texto, cada vez que los “publicó”); además, como el código tradicional, las composiciones de Blake a menudo se encuentran acompañadas de ilustraciones que, más que servir de simples ornamentos, suelen fungir más como la escritura pictográfica de los códigos precolombinos. A mi juicio, un término como “código” se aplica mucho mejor a la obra de Blake que “canon”. Catalogar esta obra como código puede, por ejemplo, dar cuenta de mejor manera de las discrepancias entre cada versión o “edición” de una obra en particular. Hablar de un canon, por otra parte, supone la conformación definitiva de un corpus, algo que no aplica a las composiciones de Blake. La dificultad que presenta la obra de Blake, desde luego, no sólo dimana de esta inestable naturaleza editorial, sino del contenido tan denso que engloba.

Una taxonomía blakeana

Dada la abigarrada naturaleza poética del Código Blake, conviene contar con un esbozo general, aunque sea muy esquemático, de la producción de este autor. Ello podría facilitar el estudio y la comprensión de su obra. En realidad, la obra de Blake posee una naturaleza doble, ya que la mayoría de trabajos comprende piezas verbales y visuales. Esto quiere decir que cada composición integra texto e imagen a lo largo de láminas impresas por el mismo autor. Varios estudiosos han investigado con más detalle el aspecto pictórico de Blake (el lector puede remitirse, por ejemplo, a Kathleen Raine, 1996, y Edward Edinger, 1986; véase también Ackroyd, 1999: 71-75, y capítulo 18).

En términos generales, la actividad literaria de Blake comprendió unos cuarenta años aproximadamente, poco más de la mitad de los setenta años que vivió. La actividad como artista visual ocupó a Blake de principio a fin. Incluso en las últimas décadas

de su vida, cuando casi no pareció escribir gran cosa, continuó importantes proyectos pictóricos, como sus ilustraciones al Libro de Job, al *Pilgrim's Progress* de John Bunyan y la *Divina comedia* de Dante. Los textos del Códice Blake poseen una riqueza de especial atractivo: si bien pueden derivar en sencillas baladas y poemas pastoriles, también pueden volcarse en poderosos poemas épicos que obnubilan al lector. Una de las preocupaciones principales de los especialistas ha sido encontrar las continuidades en términos narrativos y simbólicos. Ello, sin embargo, no ha agotado la posible variedad de aproximaciones.

Sería pertinente distinguir —aun si artificialmente— tres momentos en el proceso creativo de William Blake. La siguiente taxonomía es algo artificial porque se refiere a la obra blakeana sólo desde un punto de vista literario; la obra pictórica no necesariamente se ciñe a esta clasificación. No obstante, constituye un intento por puntualizar los momentos creativos más significativos del poeta inglés. Así, pues, tenemos:

a) el periodo temprano (1783-1790), que comprende desde los *Poetical Sketches* hasta quizá la primera versión de *The Gates of Paradise*;

b) el periodo intermedio (1790-1800), que comprende *The Marriage of Heaven and Hell* y los primeros “libros proféticos” (*Urizen, Los, Ahania*, etcétera), por lo general más largos y complejos que sus antecesores, y

c) el periodo tardío (1800-1827), el cual se caracteriza por las composiciones épicas más largas que Blake ideó durante sus tres años en Felpham y que trabajó durante varios años después, ya de regreso en Londres. A este periodo corresponde la “trilogía” compuesta por *Vala, or The Four Zoas, Milton* y *Jerusalem*.

Este esquema, como apunté arriba, es un poco artificial y no del todo exacto. La obra *The Ghost of Abel* fue terminada en 1822, mas a diferencia de las composiciones tardías carece de un tono épico y no incluye a Blake como personaje o voz visionaria, como también sucede en *The Everlasting Gospel* (1818). *All Religions Are One* y *There Is No Natural Religion* (1788) difieren en tono del resto de obras de esta época y casi sirven de preámbulo a las obras del segundo periodo. Sin embargo, parece relativamente sencillo notar que Blake modificó importantemente al menos en dos ocasiones su ejecución estética. Si bien existe una línea ideológica que comunica los tres periodos, cada uno se caracteriza por recursos estilísticos propios.

Las obras pertenecientes a los dos últimos periodos ofrecen la aparición de técnicas mitopoéticas, fundamentales para la construcción del mundo blakeano. Al mismo tiempo, cabe destacar que, *grosso modo*, en las composiciones del tercer periodo Blake recurre a versificaciones mucho más elaboradas y cargadas. Las obras del primer periodo por lo general suelen recurrir a versos más bien cortos y mucho más “armónicos” que los largos poemas posteriores. Además, en el periodo temprano no hay verdaderamente obras que puedan ser denominadas “proféticas”. Los “libros proféticos” típicos (*The Marriage* [1790-93], *America, a Prophecy* [1793], *The Song of Los* [1795], etcétera) corresponden al periodo intermedio, mientras que las épicas pertenecen al periodo tardío. Sin embargo, ello no quiere decir que las sagas épicas no posean rasgos “proféticos”.

En términos generales, la longitud de las composiciones se incrementa en cada fase, al mismo tiempo que la sintaxis deviene más artificiosa. Compárese “Can I see another’s woe, / And not be in sorrow too. / Can I see another grief, / And not seek for kind relief”, de *Songs of Innocence* (1789), con “The Eternals their tent finished / Alarm’d with these gloomy visions / When Enitharmon groaning / Produced a man Child to the light”, de *The Book of Urizen* (1794). A medida que la sintaxis se complica, mediante un excesivo uso del hipérbaton, también se va desarrollando un mundo mitopoeítico propio. La experimentación poético-profética, por así decirlo, adquiere vuelos insondables en la última fase, como demuestra este pasaje de *Milton*:

So Los said, Henceforth Palamabron, let each his own station
Keep: nor in pity false, nor in officious brotherhood, where
None needs, be active.

O este otro:

As when a man dreams, he reflects not that his body sleeps,
Else he would wake; so seem’d he entering his Shadow: but
With him the Spirit of the Seven Angels of the Presence
Entering; they gave him still perceptions of his Sleeping Body.

La sintaxis se vuelve aún más oscura en conjunción con la peculiar, y errática, puntuación de Blake.

Al mismo tiempo, también existen algunas obras que recurren a la prosa poética y que datan de, sobre todo, los dos primeros periodos: *All Religions*, *There Is No Natural Religion*, *The Marriage* y *An Island In the Moon*, de las cuales por supuesto la obra más célebre es *The Marriage of Heaven and Hell*. En la opinión de Kathleen Raine (1996: 54), tal vez *The Marriage* representa el libro iluminado donde Blake consigue la mayor fuerza en términos verbales y de diseño. Pero la fuerza de esta obra no radica en suspender el verso, sino porque ofrece un nuevo concepto del universo donde la mente, y no la materia, es la substancia básica. De esta manera, se trata de un universo egocéntrico que, si bien es igual para todos, también defiere de individuo a individuo (Damon, 1988: 262). En otras palabras: el “yo” alrededor del cual se desarrolla el conflicto de *The Marriage* no es el “yo” de Blake, sino el ego colectivo de la humanidad.

Otro caso ejemplar es *The Four Zoas*, la gran épica que Blake no pudo completar nunca realmente, pero que sirvió para *idear* o *visualizar* las imponentes visiones tituladas *Milton* y *Jerusalem. Vala, or The Four Zoas*; fue el producto de un intenso proceso de maduración en la mente del artista inglés. Representa un punto en el que termina de cuajar la noción de “visiones nocturnas” que había prefigurado durante su abandonado proyecto de reescribir la Biblia hacia 1794. Al mismo tiempo, la influencia de otra composición también dejaría su huella. Hacia 1795, Richard Edwards —uno de los pocos que admiraban el trabajo de Blake— encargó a William realizar una serie de grabados para ilustrar el poema entonces muy popular *Night Thoughts* de

Edward Young (1683-1765), fundador del círculo de los Graveyard Poets. Tras una lectura cercana es posible detectar discrepancias ideológicas importantes entre ambos poetas (Damon, 1988: 455-456), pero las imágenes y el ambiente del poema de Young anidaron en el inconsciente de Blake. Pasaron varios meses antes de que Blake presentara, en 1797, cuarenta y tres acuarelas a su mecenas, una cantidad ínfima en comparación con las quinientas treinta y siete que le habían encomendado.

Lo que hoy conocemos como *The Four Zoas* cambió de título más de una vez. El primer nombre que tuvo la obra fue *Vala, or the Death and Judgement of the Ancient Man*. Más tarde Blake lo cambió por *A Dream in Nine Nights*, sin duda influido por las nueve noches de las que constaba *Night Thoughts*. Por lo demás, Blake reaccionó contra el estilo de Young, que tendía más bien hacia la resignación y el sosiego en virtud del efecto de sus cadencias (Ackroyd, 1999: 208). Blake, en su proyecto, recurrió a formas poéticas mucho más elaboradas, inusuales y desbordantes. No se trataba del *blank verse* ni del *iambic pentameter*, sino de formas del *fourteneer*, una variante del metro alejandrino. Las catorce sílabas imprimían a los versos de Blake una fuerza descomunal e incontenible, una fuerza que se volvía aún más pujante puesto que a menudo las ideas se vertían de un verso a otro sin dar un respiro:

And when all Tyranny was cut off from the face of Earth
Around the Dragon form of Urizen & round his stony form
The flames rolling intense thro the wide Universe
Began to Enter the Holy City...

En un sentido, cada una de las tres fases de la producción de Blake podría catalogarse de la siguiente manera: 1) la fase pastoral, 2) la fase profética y 3) la fase épica. Vale la pena repetir que esto no quiere decir que cada fase se ciña exclusivamente a una estética específica, o que ésta sólo figure en una de las fases. Si bien algunos temas (como el pastoral) suelen perder fuerza en las fases posteriores, otros se van perfeccionando (como el tono profético). De hecho, estas “fases” no designan periodos cronológicos como tal, sino que bien podrían sugerir grupos temáticos, que sólo incidentalmente podrían llegar o no a coincidir temporalmente. La elección de un texto, o conjunto de textos, como objeto de estudio en buena medida habrá de condicionar la metodología con que se les aborde.

Perspectivas metodológicas

Hay quienes conciben tres modos diferentes de interpretar los libros proféticos de este artista inglés (Blake, 1993: xxix-xxxi):

- a) como la encarnación de un mito cósmico referente a la caída y salvación del hombre, que en términos de Blake se vería como el sueño de Albión —es decir, el hombre universal en la mitología blakeana— y su despertar a la vida eterna;

- b) como la descripción que los poemas hacen de las divisiones que yacen dentro de cada uno de nosotros, las “Giant Forms” o emanaciones con sus disputas, cambios y reconciliaciones, y
- c) los libros proféticos muestran las divisiones en la sociedad a través de la historia, sobre todo en lo que se refiere a revoluciones. La mayoría de los libros de Blake comparten estas visiones, pero no en todos son tan evidentes. A veces, el énfasis de una obra en particular recae más en uno de los aspectos señalados; *Milton* y *Jerusalem*, por ejemplo, destacan más el primer punto e implican el segundo, mientras que *Europe*, *America* o *The French Revolution* tienden más hacia el tercer aspecto.

El esquema es pertinente, pero limitado porque sólo puede aplicarse realmente a las obras de los periodos intermedio y tardío. Además, los tres aspectos parecen estar demasiado relacionados entre sí como para catalogarlos como modos de aproximación distintas. En las últimas décadas, dos corrientes principales se han diferenciado en la manera de entender a Blake: la que prefiere ver a Blake como un místico y la que opta por verlo como un autor preocupado social y políticamente. En otras palabras, básicamente podemos distinguir una corriente “hermenéutica” (epitomizada por Northrop Frye, Foster Damon y Harold Bloom, entre otros), y una corriente “historicista” (representada por autores como E. P. Thompson, Saree Makdisi o John Mee). Aunque con valoraciones atinadas e interesantes, la segunda postura ha cobrado cada vez más preeminencia, pero quizá ello ha causado una falsa concepción: la de que las motivaciones religiosas de Blake son de segundo orden. El hecho de que este poeta se adentrara en el terreno de las visiones místicas no significa que se desentienda del mundo. Por el contrario, Blake es *religiosamente secular* porque, como él mismo escribe, “Everything that lives is holy”. La postura que me gustaría sugerir y desarrollar es más bien comparativa, de modo que invocará las dos corrientes arriba mencionadas.

Como he mencionado más arriba, entre los años 1805 y 1827, el de su muerte, Blake se dedicó cada vez más a ilustrar obras ajenas; entre ellas: el Libro de Job, *Pilgrim’s Progress* de John Bunyan, *The Grave* de Robert Blair y la *Divina comedia* de Dante Alighieri. Ello no quiere decir que no exista una continuidad en el imaginario de Blake; antes bien: su cosmología propia se va refinando y, al mismo tiempo, complejizando. Es posible rastrear los motivos, o motivaciones, a través de las obras tempranas y tardías, a saber: la tensión entre fuerzas binarias y/u opuestas; la interacción entre contrarios; una preocupación por temas religiosos, con especial énfasis en el simbolismo bíblico; la defensa de las libertades individuales (en términos de creencia y práctica); una simbología sugerentemente erótica, etcétera.

De este modo, quisiera proponer tres directrices fundamentales para entender el Códice Blake:

- 1) como una *teodicea*, o la intención de abordar la problemática del Mal en el mundo, a partir de una visión cristiana (o mejor dicho: a partir de *su* visión del cristianismo);
- 2) como una *teleología*, o el estudio poético del diseño y la finalidad del universo y el hombre, y

3) como una *escatología*, o la elaboración de los modos como el hombre ha de (re) cobrar una existencia plena y alcanzar el Paraíso. Por supuesto, la tendencia escatológica plantea motivos de carácter apocalíptico. De esto se desprende que el proyecto de Blake es intensamente religioso, aunque no doctrinario. Es posible que Blake cambie de posturas en algún punto, pero la pauta sigue siendo la misma, es decir, la especulación estética del Hombre y de Dios.

Las tres directrices, por supuesto, se complementan y en ese sentido (como en el esquema discutido páginas atrás) tampoco se pueden desconectar radicalmente. Pero una ventaja de este esquema es que permite incorporar también algunas de las obras del periodo temprano. Por ejemplo, casi toda la serie de *Innocence* (1789) —epitomizada por “The Sick Rose”— se puede entender como una elaboración poética sobre el tema de la teodicea que se extiende hasta *Songs of Experience*, compuestas unos cuatro años después; *All Religions are One y There is No Natural Religion* (1788) tienden hacia una especulación escatológica con ciertos atisbos de teleología. La “trilogía épica” del periodo tardío, me parece, claramente integra las tres perspectivas que señalo, pero lo mismo sucede con *The Marriage* y los otros libros proféticos del periodo intermedio. *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793) es tal vez uno de los manifiestos teológico-literarios más famosos y poderosos en lengua inglesa que acusan las nociones convencionales de lo Bueno y lo Malo, una iniciativa que el autor había empezado a ensayar en *All Religions y No Natural Religion*.

No obstante, es importante recalcar que la visión de Blake no está disociada de su visión de las verdades y sentimientos profundos del cristianismo (en efecto, los refuerza). Pero al mismo tiempo —y en parte impulsada por los intereses comerciales y colonialistas de la Corona en Asia—, la curiosidad británica por las religiones, creencias y simbolismos de otras sociedades y culturas desencadenó una vertiginosa labor mitográfica en tiempos de Blake. Así, las publicaciones tanto de la East India Company como de otros estudiosos inundaron el mercado editorial y se convirtieron en fuentes de referencia para mucha gente. Este fervor mitográfico tocó al joven bardo, lo que, combinado con sus incursiones en la filosofía hermética y otros pensamientos heterodoxos, eventualmente derivó en la construcción de un mundo mitológico personal que habitó su producción estética; en otras palabras, se trató de un verdadero fenómeno de mitopoesis.

A diferencia de un, digamos, J. R. R. Tolkien, que literalmente inventó un mundo mítico con normas, ideales y aun lenguas independientes —si bien inspirado en las antiguas mitologías y lenguas germánicas, vikingas y finesas—, Blake concibió un universo lleno de personajes de su “invención”, pero un universo fundamentalmente (al menos a nivel formal) cristiano y no ajeno al mundo en el que vivimos. Al mismo tiempo, Blake combina nombres bíblicos con otros de extracción personal y de etimologías imposibles (Palamabron, Rintrah, Oothoon, Urizen, etcétera). La mitología de Blake es íntima y personal, casi solipsista, como la denomina un crítico (Nuttall, 2007: 200); es una “monstruosa creación poética” (Schorer, 1959: 265) que inquieta, desconcierta y fascina. Si, en contraposición con Blake, el universo mitológico de Tolkien,

aunque también personal, sí ha perdurado e incluso engendrado pupilos, seguidores y hasta fieles, es porque el universo blakeano, a diferencia del universo tolkienesco, carece de verdaderas leyes e historias propiamente dichas. El de Tolkien es un mundo cerrado, con claros límites y bien delineados; en Blake no hay normas, sino experiencias. Y son experiencias de este mundo y del cristianismo, al menos nominalmente.

De hecho, a ojos de Blake, sus composiciones más elaboradas no son sino una tentativa por seguir escribiendo la historia de la cristiandad. Jerusalén, Jesucristo y Satanás, pues, se erigen en estos textos como personajes/figuras prominentes. Se trata, no obstante, de una historia corregida, en la que Blake pretende revalorar en su justa medida diversos valores, códigos y normas. En esto, su proyecto poético lo distancia por mucho de *Faerie Queene* de Edmund Spenser o de *Paradise Lost* de John Milton, donde el poder de la función alegórica (sobre todo en Spenser) es muy alto. A Blake le interesa cuestionar la teodicea de la religión institucionalizada, y hacerlo implica formular una escatología propia que diverge por mucho de la doctrina oficial, lo que no sucede necesariamente con Spenser o Milton.

Las sendas peligrosas

Paradójicamente, para poder apreciar mejor la profundidad del simbolismo blakeano, no basta con limitarse a la cultura bíblica. En virtud de su carácter revolucionario, visionario y transgresor, la imagen que Blake dibuja del cristianismo es casi imposible de casar con la ortodoxia —y aun la heterodoxia— cristiana. Algunos autores, por ejemplo, han llamado la atención sobre la tremenda afinidad que hay entre las posturas de Blake y Nietzsche (Altizer, 2000; Birenbaum, 1992). Sin embargo, esta comparación sólo puede dar cuenta de una parte ética y no de todo el espectro simbólico y mitopéutico que puebla el Código Blake.

Al leer a Blake, sobre todo en sus fases profética y épica, uno no puede dejar de advertir una dialéctica mística que acerca a Blake con otras tradiciones, si no en términos de influencia directa, sí al menos en términos de coincidencia. La filosofía hermética y la cábala han figurado en algunos estudios sobre Blake, pero acaso las tradiciones de la India pueden ofrecer útiles puntos de refracción. La manera en que Blake llegó a combinar el elemento erótico con una abigarrada dialéctica que oscila entre el dualismo y el monismo ciertamente evoca figuras discursivas y simbólicas de, por ejemplo, el tantra, que es a su vez un rico mundo de reinterpretación del canon védico.

Más cercano a la tradición tántrica que a la cábala, Blake posee una herramienta mitopéutica: más que meros símbolos más o menos antropomorfos (Adam Kadmon, por ejemplo), los “gigantes” blakeanos semejan los personajes del panteón hindú, también presentes en la literatura tántrica. Se trata de figuras con personalidad más o menos definida —pero sumamente volátil— y con una historia que se relata en textos varios, esto es, se trata de elaboraciones de mitos en sentido pleno. Este procedimiento mitopéutico va de la mano con el programa teleológico de Blake, es decir, su interpretación

estética del papel del hombre en el mundo y de su destino divino. Sugiero que el aparato estético de Blake lo acerca más a la narrativa mítica del mundo tántrico que al mapa conceptual del cristianismo, aunque los temas cristianos siempre aparezcan en la superficie. Las vicisitudes del individuo en el hombre corresponden con el drama del Hombre Universal (o del *atman*, en términos indios). Para representar esto, Blake fusiona sus propios mitos con mitos ajenos, con personajes bíblicos y con personajes de la historia pretérita y contemporánea para concertar una narrativa donde cada detalle se vuelve relevante para la historia espiritual de la humanidad (cf. Butter, en Blake, 1983b: xxxii).

La naturaleza cambiante de, por ejemplo, Urizen en *The Book of Urizen* y Milton sugiere casi una dinámica de constante reinterpretación de sus propias figuras. Al mismo tiempo, los personajes del “caído Albión” no necesariamente representan personajes malévolos: son sus acciones —o, más específicamente, sus voliciones— las que pueden llegar a ser negativas. En la literatura tántrica, el Dios Shiva aparece a veces superior a su consorte, a quien más de una vez debe exponerle los secretos del universo, pero en otras ocasiones es él quien recibe las instrucciones de Shakti, quedando subordinado al principio femenino de la Energía. De manera menos obvia, la oscilación entre el principio masculino y el femenino que tiene lugar en la ideología tántrica opera de manera similar a como funcionan las categorías de Energía y Razón en la dialéctica blakeana: dos opuestos que, para desarrollarse plenamente, no deben aniquilarse, sino derivar una transmutación ontológica a partir de la sana oposición. A esta sana oposición Blake le llama “matrimonio”, algo que sugiere una especie de juego erótico que, sin lugar a dudas, es parte central de la retórica tántrica.

El tantra constituye un cúmulo de distintas ideas y prácticas de fuentes varias y que se distribuyen de maneras irregulares en el tiempo y el espacio (Harper y Brown, 2002: 1), una “irregularidad” que también está presente en la poética blakeana. Uno de los puntos cruciales que unen el universo blakeano y el mundo tántrico es el papel de la potencia o energía (*shakti*, en sánscrito). En ambos casos, la energía/shakti requiere de una contraparte y opera en gran medida en función del cuerpo. Como lo expone André Padoux, la ideología tántrica supone que el cosmos está imbuido de poder o poderes, lo que a su vez implica que la *energía* es tanto cósmica como humana y que el microcosmos y el macrocosmos están en continua interacción (en Harper y Brown, 2002: 19). La conciencia corporal, además, supone la inscripción de una lectura cosmográfica y topográfico-simbólica en el cuerpo. Este puente entre el micro y el macrocosmos, vía la correcta canalización de la energía, es una de las maneras como el individuo puede acceder a un estadio superior de existencia. Pero hay que proceder con cautela durante una lectura como ésta. La comparación con India puede ser peligrosa, pues uno fácilmente puede ceder a homologar a Blake con, digamos, la filosofía advaita vedanta, la escuela filosófica monista más célebre. Tras leer con cuidado, uno debe empezar por reconocer que para Blake el mundo es real, demasiado real, a diferencia de la opinión del advaita.

David Weir (2003: 11-12, 14) es muy cuidadoso de no caer en una analogía acrítica y descuidada que equipare a Blake con toda la mística oriental de manera gratuita. Más

que situar las similitudes y/o influencias dentro de un marco junguiano (la universalidad de los arquetipos), Weir opina que éstas deben entenderse desde una perspectiva mitográfica. Los datos sobre culturas antiguas y religiosas allende las fronteras de Europa le sirvieron al autor inglés, diría Weir, para formular su noción sobre la inspiración universal del Hombre, es decir, el Genio Poético. El concepto blakeano de Genio Poético otorga legitimidad a *todas* las ramas de pensamiento místico o inspirado, sin importar su procedencia ni nomenclatura religiosa. En ese sentido, y un poco en contra de Weir, Blake es mucho más “junguiano” que “marxista”, por decirlo de algún modo, pero ello porque la perspectiva mitográfica, en esencia, no hace sino responder a ansiedades simbólicas.

El deseo de emprender un estudio de esta naturaleza implica dejar de creer en las supuestas barreras inherentes que separan las distintas esferas del quehacer humano. Como un sistema orgánico y complejo, el ser humano convoca dentro de su configuración personal realidades de distinto orden. Rechazo la idea de que las únicas influencias legítimas o posibles sean solamente las de tipo sociohistórico —*relación contextual*—; ellas son ciertas, pero no únicas. En este estudio me interesa destacar un tipo de conexión epistemológica, por llamarla de algún modo —*relación extratextual*—, que hace converger sistemas de pensamiento aparentemente inconexos en el tiempo y el espacio de una manera directa. A veces, la coincidencia de pensamiento sugiere mayores afinidades que las relaciones históricas. Empresas más osadas, como la de Harold Bloom en la década de 1970, por ejemplo, apuestan por utilizar el discurso cabalístico como modelo para una crítica literaria. Las dificultades son muchas, desde luego, y la argumentación puede llegar a ser abigarrada. El punto de partida para Bloom (1992: 47) es que la cábala es mucho más una tradición interpretativa y mítica que mística—una tesis que se presta al debate. La tradición cabalística ha atravesado por diversos momentos de formulación especulativa, cuyos puntos más significativos son el *Zohar* (el *Libro del esplendor*, siglo XIII) y las aportaciones de Isaac Luria (1534-1572).

Bloom recurre tanto a sus conocidas teorías de la *angustia de la influencia* y de la *mala lectura*, como a las reflexiones lingüísticas de Charles S. Peirce. La teoría luriánica de la creación divina (*zimzum*, *shevirah* y *tikkun*, o contracción, fragmentación y restitución) le sirve a Bloom para ejecutar un modelo tripartito que ejemplifica los tres instantes del acontecer poético. Así, dice Bloom, la “reconciliación de la diferencia y de la repetición es la paradoja de toda originalidad en poesía y mitigaría la tensión entre la poesía y la historia de la poesía” (Bloom, 1992: 58). El modelo tripartito que desarrolla Bloom supone la interacción de un elemento precursor (el poeta anterior, el *Zohar*), un elemento tardío (el poeta posterior, Luria) y un tercer elemento que puede ser la interpretación propiamente dicha, o el espectador. Esta dinámica se basa en el hecho de que “todo nuevo poeta trata de ver a su precursor como el demiurgo y busca contemplar más allá de él al dios desconocido, sabiendo a la vez, secretamente, que ser un poeta fuerte es ser un demiurgo” (Bloom, 1992: 64).

En buena medida, esta perspectiva nos puede ayudar a comprender la labor exegética de William Blake. Es cierto que el universo narrativo/visual de Blake es autóctono

(casi autónomo), pero no carece de vínculos referenciales. Como segundo elemento en el modelo tripartito arriba aludido, Blake entabla una suerte de *diálogo interpretativo* con su precursor, una compleja amalgama de tradición bíblica, poética miltoniana, literatura visionaria, proyectos mitográficos y política republicana. Creía, asimismo, poder vislumbrar al “verdadero dios” que yacía más allá de las limitaciones formales e ideológicas de sus precursores. Sin duda, Blake siempre estuvo sujeto a una angustia: la de no lograr el reconocimiento que como artista y profeta creía poseer; temía no alcanzar los mismos peldaños que el poeta John Milton o el profeta Ezequiel. La sugerente estrategia de Bloom, en parte, me ha animado a concebir y extender las técnicas interpretativas en torno del Códice Blake.

La literatura tántrica (un inmenso mundo de ideas soteriológicas, simbolismos mitológicos y cartografías del espíritu y el cuerpo) ofrece constantes atisbos de una tensión semejante a la que describe Bloom. Los tantras suelen evidenciar una conciencia bastante atenta de los Vedas, los textos canónicos por excelencia dentro del hinduismo. Aunque a menudo cuestionan la eficacia de la ortopraxis védica, los tantras no se desprenden del todo de su influjo. Pero la visión y la imaginería del discurso tántrico son sumamente creativas. Para M. C. Joshi (en Harper y Brown, 2002: 39), el tantra representa un conjunto de creencias, prácticas, rituales y misticismo que se basan en una filosofía y una devoción en torno del concepto de un poder supremo, por lo general denominado Śakti. Esta descripción fácilmente se puede aplicar a Blake, si bien resulta pertinente realizar ciertos matices.

Al igual que Blake, pues, los autores tántricos no inventan su sistema de pensamiento *ex nihilo*. Toman un legado cultural muy amplio, derivado del hinduismo y el budismo en un sentido muy general, y lo transforman o adaptan. En el tantra convergen elementos de una ortodoxia religiosa, componentes de prácticas religiosas variadas, signos de pesquisas alquímicas, el juego de figuras mitológicas y símbolos de técnicas psicofísicas que se traducen en un tremendo complejo de rituales y meditaciones. Con Blake sucede algo análogo, si bien para él la prerrogativa no es una práctica física sino la emancipación visionaria.

Dejando a un lado la seguridad que ofrecen los métodos tradicionales de leer a Blake, cedo a la invocación de *The Marriage* por seguir las “sendas peligrosas” a fin de liberar el Genio Poético, de descubrir formas imaginativas de seguir explorando la energía visionaria.

Palabras finales: el preludeo (en realidad)

En estas páginas he intentado realizar una breve valoración de las perspectivas en torno de la poética de William Blake para aventurar nuevas maneras de aproximarse a él. Ni el legado bíblico ni los ecos del esoterismo europeo nos bastan para lidiar con la riqueza interpretativa que Blake produce. Por otra parte, la falta de una naturaleza fija en las composiciones de Blake nos hace pensar en la obra blakeana más como una especie de

Código que como un Canon. Las obras de Blake no son “libros” en el sentido convencional de la palabra, sino objetos únicos y vivos, sujetos a la constante reorganización.

Uno de los propósitos de estos apuntes es perfilar una nueva metodología que se apoyará en la dialéctica, el simbolismo y el léxico del mundo tántrico. El mundo del tantra, como el de Blake, resulta igualmente desconcertante y a menudo falto de coherencia y lógica... porque ambos operan a través de mecanismos creativos e imaginativos más bien mitopoéticos que trascienden los esquemas cartesianos y maniqueos a los que comúnmente responden las metodologías y corrientes de pensamiento europeas. Resulta particularmente notorio y relevante que una gran cantidad de corrientes tántricas buscaron casar preocupaciones místicas con aproximaciones teístas (Goudriaan, en Harper y Brown, 2002: 187), una ansiedad recurrente en Blake.

Más que afirmar una identidad absoluta, se trata de proponer una herramienta imaginativa de lectura para (re)interpretar la poética de Blake. Si sustento que el tantra constituye un método apropiado para leer a Blake es porque allí se encuentran casi todos los componentes que dan cuenta de la cosmovisión blakeana. La tradición bíblica, la tergiversación de valores, la mirada “historicista” o el imaginario cristológico difícilmente podrán abarcar todas las facetas: dislocación del tiempo-espacio, mitopoesis, voluptuosidad, volatilidad, emancipación y fervor religioso, entre otras.

Los apuntes aquí registrados no constituyen sino el punto de partida de una investigación futura que aún se encuentra en ciernes; es apenas el preludeo a tal empresa. Todavía se requiere de mucho trabajo, elaboración y definición de estrategias. No es, desde luego, mía la primera sugerencia por comprender la obra de Blake en términos tántricos o de filosofía hindú. En un estudio sobre misticismo y erotismo, Jeffrey Kripal sugiere que *The Marriage of Heaven and Hell* es una especie de “English Tantra”, en parte condicionado por la vía indirecta de las influencias de Swedenborg (Kripal, 2001: 29, 339). En realidad y en muchos sentidos, la observación de Kripal se puede extender a una gran parte de la obra de Blake, sobre todo a sus composiciones denominadas “proféticas”. Algunos estudiosos de Blake han incursionado ya en la tentativa por trazar las semejanzas entre la poética blakeana y algunas tradiciones indias (por ejemplo, Freeman, 1997, y parcialmente, Schuchard, 2006), aunque éstas han tendido a ser limitadas. Por lo general, dichos estudios poseen una carencia significativa: los autores no son expertos en religiones de la India ni en lenguas indias, por lo que tienen que depender de manera considerable en fuentes secundarias. La ventaja con la que cuento es que yo puedo recurrir directamente a las fuentes escritas en sánscrito.

Lo que Kripal sugirió un poco en sentido metafórico, a mí me interesa ejecutarlo de manera real y tangible. En un extenso artículo he comenzado a explorar esta posibilidad comparativa y analógica (cf. Muñoz, 2008), pero la senda posee diversas ramificaciones. La obra de Blake bien puede ser un tipo de construcción tántrica, no sólo en términos simbólicos o ideológicos, sino también materiales. Las composiciones de Blake son “tantras” en tanto representan verdaderas cosmografías y exploraciones del mundo y el espíritu. Al recurrir al mundo del tantra para leer a Blake, me interesa sobre todo construir un aparato crítico que nos ayude a redimensionar el pensamiento

blakeano. Si bien es cierto que intentaré descubrir posibles vasos comunicantes, éste no es el objetivo principal: tales conexiones pueden o no existir, pero lo importante es superponer el discurso tántrico para tratar de dar coherencia a la poética de Blake. Mi tentativa no es tan atrevida como la de Bloom, pero sin duda levantará objeciones, lo cual es parte de los obstáculos intrínsecos de recorrer las sendas peligrosas.

Obras citadas

- ACKROYD, Peter. 1999. *Blake*. Londres: Vintage Books.
- ALTIZER, Thomas J. J. 2000. *The New Apocalypse. The Radical Christian Vision of William Blake*. Aurora, Colorado: The Davies Group.
- BIRENBAUM, Harvey. 1992. *Between Blake and Nietzsche. The Reality of Culture*. Londres / Toronto: Associated University Presses.
- BLAKE, William. 1988. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. de David ERDMAN. Comentario de Harold BLOOM. Nueva York / Londres / Toronto / Sydney: Anchor Books / Doubleday.
- . 1993. *Selected Poems*. Ed. de Peter BUTTER. Londres / [Estados Unidos]: Everyman.
- . 1998. *William Blake. Antología bilingüe*. Introd. y trad. de Enrique CARACCILO TREJO. Madrid: Alianza.
- BLOOM, Harold. 1992. *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- DAMON, Foster. 1988. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Con un nuevo prólogo de Morris EAVES. Hanover / Londres: University of New England Press.
- EDINGER, Edward F. 1986. *Encounter with the Self. A Jungian Commentary on William Blake's*. Illustrations of the Book of Job. Toronto: Inner City Books.
- HARPER, Katherine Anne y Robert L. BROWN, eds. 2002. *The Roots of Tantra*. Albany: State University of New York Press.
- KRIPAL, Jeffrey J. 2001. *Roads of Excess, Palaces of Wisdom. Eroticism & Reflexivity in the Study of Mysticism*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.
- MUÑOZ, Adrián. 2008. "Hermenéutica y disensión con el canon: la doctrina de la energía en la *Tripurātāpinī Upanisad* y *The Marriage of Heaven and Hell*". *Estudios de Asia y África*, 136, XLIII, 2: 383-425.
- NUTALL, A. D. 1998. *The Alternative Trinity. Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press.
- RAINE, Kathleen. 1970. *William Blake*. Londres: Thames & Hudson.
- SCHORER, Mark. 1946. *William Blake. The Politics of Vision*. Nueva York: Vintage Books / Random House.
- WEIR, David. 2003. *Brahma in the West. William Blake and the Oriental Renaissance*. Nueva York: SUNY.