

Revolución y literatura en el siglo diecinueve
Fuentes, documentos, textos críticos

Jerónimo Ledesma y Valeria Castelló-Joubert
(coordinadores)

Tomo I: Blake, Büchner

Revolución y literatura en el siglo diecinueve
Fuentes, documentos, textos críticos

Revolución y literatura en el siglo diecinueve
Fuentes, documentos, textos críticos

Jerónimo Ledesma y Valeria Castelló-Joubert
(coordinadores)

Tomo I: Blake, Büchner

Cátedra: Literatura del Siglo XIX



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Decano Héctor Hugo Trincheró	Secretario General Jorge Gugliotta	Coordinadora Editorial Julia Zullo
Vicedecana Leonor Acuña	Secretario de Investigación Claudio Guevara	Consejo Editor Amanda Toubes
Secretaría Académica Graciela Morgade	Secretario de Posgrado Pablo Ciccolella	Lidia Nacuzzi Susana Cella
Secretaría de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Myriam Feldfeber Silvia Delfino
Secretario de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Alejandro Valitutti	Subsecretario de Publicaciones Rubén Mario Calmels	Diego Villarroel Germán Delgado Sergio Castelo
	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Directora de Imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Colección Libros de Cátedra

Edición: Liliana Cometta

Diseño de tapa e interior: Magali Canale

Versión digital: María Clara Díez, Paula D'Amico



Revolución y literatura en el siglo diecinueve : fuentes, documentos, textos críticos : tomo I : Blake, Büchner / coordinado por Jerónimo Ledesma y Valeria Castelló-Joubert. - 1a ed. - Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012.

v. 1, 386 p. ; 20x12 cm.

ISBN 978-987-1785-64-3

1. Historia de la Literatura. I. Ledesma, Jerónimo, coord. II. Valeria Castelló-Joubert, coord.
CDD 809

Adaptación a libro digital a cargo de Valentina Caudle en el marco de la Pasantía de Práctica Profesional en Instituciones Públicas u ONG

ISBN: 978-987-1785-64-3

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2012

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina Tel.: 4432-0606, int. 167 - editor@filo.uba.ar

Presentación

Traducir el Siglo XIX

Américo Cristóbal

La Revolución francesa es un hecho de transición entre los siglos XVIII y XIX que se proyecta como momento de manifiesta relevancia del segundo, el “instante de excepción” que lo define y responde por la pregunta ¿qué es un siglo? (Badiou, 2009); si el XIX es el siglo que se produce y piensa a partir del acontecimiento 1789, la Revolución, su forma y concepto modernos, sus lenguajes, sus proposiciones históricas, sus efectos y motivos dramáticos constituyen un suelo consistente desde donde problematizar e interrogar la literatura del siglo. De esta premisa básica, la cátedra de Siglo XIX ha construido sus últimos proyectos de investigación y sus más recientes programas de estudio.

En la “Introducción” de esta antología se siguen los complejos procesos y vías metodológicas en los que fue recortándose el vasto núcleo inicial del que partimos; las aproximaciones histórico-sociales, los debates de la historiografía, las indagaciones acerca de la significación del concepto “revolución”, la exploración de los lenguajes y retóricas que lo refieren, los debates acerca de “pueblo”, “soberanía” y “nación”, los problemas teóricos que la Revolución abre en relación con el

orden público, con las determinaciones políticas e institucionales que inaugura –la institución literaria entre ellas–, con la idea misma de temporalidad y de acontecimiento fundador, con el reordenamiento de normativas formales o el impacto y redefinición de las funciones de representación, son algunos de los múltiples y difíciles aspectos que fue necesario enfrentar. Este conjunto heterogéneo de problemas se formalizó gradualmente hasta alcanzar tres campos o formaciones conceptuales: teatralidad, secularización y lenguaje nuevo, que en cierto modo exponen una secuencia y un sistema lógico de remisiones (en los tres casos, cualesquiera sean los recorridos o referencias textuales, el procedimiento cruza y reencuentra los problemas particulares de cada campo en nudos y enlaces de conjunto) a partir del cual ordenar y poner en cuestión las interpretaciones convencionales acerca de la relación entre revolución y literatura.

No voy a extenderme en esta breve presentación sobre los alcances e implicancias metodológicas del procedimiento, cumplidamente tratado en la “Introducción”, en las sucesivas fundamentaciones y objetivos de la investigación y de los programas de estudio como en otros textos y producciones de la cátedra. Sí en cambio resulta pertinente, para presentar una antología de textos traducidos, referir con las limitaciones del caso un campo problemático inseparable de las preguntas que conciernen centralmente a “lenguaje nuevo”.

El hecho de que la Revolución se presente de inmediato como objeto de trasposición, o mejor, como un hecho de proyección transnacional, que tiende a autodefinirse como acontecimiento universal (como “declaración *universal* de los derechos del hombre”, pero también como expansión general de sociabilidad democrática, como prueba suficiente del advenimiento de una conciencia emancipadora o como testimonio de la universalidad moral de sus propósitos), compromete de entrada una práctica y una teoría de la traducción. La Revolución, por así decir, abre un campo urgente de comparación

entre tradiciones nacionales, culturales, políticas y religiosas de Europa que obliga a un complejo debate de interpretación y lectura, asociado, en este sentido, a un conjunto variable de operaciones de traducción (desde las corrientes más estrechamente vinculadas a fenómenos de circulación de información hasta interrogaciones de carácter metafísico acerca de la “traducción” de la Idea en cuanto realización histórica).

Las célebres *Reflections on the Revolution in France*, de Edmund Burke, se publican en Londres a fines de 1790; al año siguiente, en 1791, ya circula una influyente traducción al francés y muy rápidamente recibe traducciones a diversas lenguas europeas. Las filosofías inglesas del sentido común y de moderación pragmática, de la conveniencia y utilidad de la reforma para pensar alternativas de equilibrio entre la dimensión política, la consolidación del capitalismo moderno y el movimiento ascendente de las clases medias, leyeron en general la Revolución en Francia como exceso racionalista y puesta en práctica de principios que fuerzan el movimiento natural de la historia.

Para Burke, la trama cuestionable de la Revolución deriva de la voluntad por fundar una forma abstracta de derecho y de la correlativa construcción de una arquitectura institucional que se aparta de los órganos de gobierno legitimados por la tradición y las costumbres. Respecto de los excesos franceses (abusos del Antiguo Régimen, choque violento entre las fuerzas políticamente emancipadoras y los intereses y derechos de propiedad, disputas territoriales y conflictos religiosos), Inglaterra representa en las *Reflections* una eficaz combinación de progreso económico, libertades individuales y conservación de las jerarquías.

Burke propone explicar estas diferencias por el carácter histórico y los rasgos específicos de la cultura nacional francesa y del “genio” inglés. Atribuye los males de Francia al imperio de una filosofía indeterminada y una retórica vacía, y deja en suspenso la interrogación acerca de la “misteriosa”

performatividad de ese conjunto de ideas y discursos llevados, “traducidos”, al plano de la acción. En germen, estos primeros comentarios interpretativos, cuyo alcance se limita en principio a pensar los efectos europeos de la Revolución, establecen por fuerza una vía de reflexión acerca del impacto cultural y el enorme trastorno simbólico del acontecimiento, de lo propio y extranjero de su lenguaje, de los enfoques y presupuestos de identidad, de las relaciones internas entre comentario y traducción, de la querrela de lenguajes que implica, desde la reacción contrarrevolucionaria –de la que Burke es ejemplo inicial– a las formalizaciones radicales del ala jacobina, de los lenguajes antiguos y modernos, y de la materialización histórica de un cuerpo doctrinario en tanto fenómeno de realización de la teoría en la práctica. Este conjunto diverso de argumentos y categorías –que se dificulta aún más cuando 1789 se evoca por su sustancia mítica, por la potencia natural de su irresistibilidad y por los discursos “secundarios” que dirigen sus emblemas al campo de la conceptualización histórica o de la representación literaria– parece definitivamente poner foco sobre la hipótesis de que la Revolución está fuertemente exigida por una economía de traducción.

Hasta fines del siglo XVIII la traducción se pensó como género o, más precisamente, como disciplina teológica. La Reforma, asociada también a un hecho de traducción, la traducción de la *Biblia* por Lutero, conserva y extiende ese rasgo filológico. En “Sobre los diferentes métodos de traducir”, de 1813, Schleiermacher concibe la traducción como práctica autónoma, como suceso de la lengua natal y corriente de llegada de lo extranjero. La traducción pasa a un campo secular de saber. Schleiermacher piensa la traducción como circunstancia cultural, específicamente alemana. Traducir procura penetración de lo extranjero pero, sobre todo, penetración en lo extranjero: “nuestro pueblo –escribe– está destinado a reunir en una totalidad histórica los tesoros de

la ciencia y el arte extranjeros con los suyos y en su lengua para conservar esa totalidad en el corazón de Europa” (López García, 1996: 129). La hermenéutica de Schleiermacher contempla la traducción como una política de la lengua, una política cultural y un proceso de adquisición y saber. “Para la multitud sobre las que se desea influir, la traducción más sencilla siempre será la mejor”, comenta Goethe la versión de Lutero en *Poesía y verdad*. La teoría romántica del fragmento como la ironía de lo inacabado en la poesía universal progresiva es una metáfora mayor que condensa una lectura de la Revolución pero también proposiciones de una poética de la traducción, tematizada entre otros por Friedrich Schlegel, Hölderlin y Novalis. En el movimiento que va de la celebración del árbol de la libertad a la decepción por el terror, el Romanticismo en Alemania reorienta la traducción en el sentido de lo sagrado como tarea del programa de mitología nueva.

El concepto de traducción en el siglo XIX merecería un largo capítulo que excede la intención de esta noticia introductoria. Conviene ahora señalar cómo entendemos esta antología que selecciona y traduce textos fuente y textos críticos vinculados al trabajo de investigación y docencia de la cátedra de Siglo XIX. Es evidente que la antología dice algo acerca del tráfico de materiales de uso y de las funciones de acercamiento en lengua propia de un corpus que procede del examen crítico y del relevamiento bibliográfico.

Para una materia concebida en el campo de las literaturas extranjeras y comparadas, la traducción resulta asimismo un instrumento de producción en investigación. La “traductología” reduce el papel de la traducción a un conjunto complejo de proposiciones normativas y advertencias profesionales. Entre los protocolos y estándares académicos, la práctica de la traducción recibe un reconocimiento ambiguo y una valoración incierta, no acaba de reconocérsela como herramienta imperiosa de la investigación, o más, como forma en sí de

la investigación. Las disciplinas reunidas en la constelación de las literaturas comparadas requieren, sin embargo, que la traducción sea entendida como práctica de producción crítica de conocimiento y como procedimiento dinámico. Así vista, la traducción es una actividad de carácter sistemático, que exige un impulso de fuerte formalización metodológica, y que, por tanto, no limita exclusivamente su rango a un hecho de comunicación, ni puede tomarse como mero material auxiliar.

El debate acerca de esta “nueva filología” es aún incompleto y preliminar. Pero la pregunta abierta acerca de qué es traducir admite estas consideraciones y las somete a las propias preguntas que el objeto específico, revolución y literatura, nos demanda. Pensada entonces no solo como aporte para la divulgación de textos relevantes, esta antología representa la construcción de una mirada crítica, de elaboración colectiva, que en ese movimiento asocia la relación entre revolución y traducción con recursos y competencias de traducción, y reúne recorridos y huellas dialógicas del trabajo de la cátedra de Siglo XIX.

Bibliografía citada

- Badiou, Alain. 2009. *El Siglo*. Buenos Aires, Manantial.
López García, Dámaso. 1996. *Teorías de la traducción; antología de textos*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Introducción

La época revolucionaria en literatura

Valeria Castelló-Joubert y Jerónimo Ledesma

Con Lenin solemos repetir las palabras de Marx: “La insurrección es un arte”.

León Trotsky, *Lecciones de Octubre*, 1924

Se reúnen aquí fuentes, documentos y textos críticos que figuran como bibliografía obligatoria del programa actual de Literatura del Siglo XIX, “Revolución y literatura en el siglo diecinueve: teatralidad, secularización, lenguaje nuevo”. Llamamos “fuentes” a los textos literarios que constituyen nuestro corpus de análisis; “documentos” a los textos de época, sean o no literarios, que acompañan las fuentes; “textos críticos” a los artículos o capítulos de libros que reflexionan sobre los textos del corpus de fuentes y documentos en función de los planteos del programa. Los materiales han sido ordenados en cinco secciones: en el tomo I, Blake y Büchner; en el tomo II, Hugo, Balzac y Michelet.

El trabajo del que resultan estos volúmenes es de carácter colectivo, no solo por el hecho evidente de que los textos están traducidos y anotados por diferentes personas sino porque han sido leídos y discutidos en las múltiples conversaciones de la cátedra (clases, seminarios internos, proyectos de investigación). Con el propósito de honrar este valioso rasgo, el trabajo grupal y una concepción del estudio literario que piensa docencia e investigación unidas, las páginas de introducción

que siguen, si bien son responsabilidad exclusiva de los editores, procuran describir en líneas generales el proyecto colectivo de la cátedra y recuperar el espíritu de sus fructíferos intercambios.

1. Materia, cátedra, programas

Literatura del Siglo XIX, creación del plan de estudios de Letras de 1985, integra actualmente un cuerpo de materias de sesgo comparatista que los estudiantes pueden cursar en el tramo avanzado de su formación. La delimitación temporal inscripta en sus nombres ha promovido el estudio transversal de literatura en lenguas extranjeras y la consideración de temas y problemáticas que resultan más relevantes para los sujetos de época que para las diferentes geografías culturales involucradas, y por ello en tensión epistémica con materias de corte nacional. Definir un tiempo como de carácter intermedio, medieval, o un nuevo nacimiento, más que periodizar la historia, es atribuirle significados, aun cuando los cursos reflexionen sobre su validez, legitimidad y alcance. En los casos de Literatura del Siglo XIX y Literatura del Siglo XX, el nombre define unidades temporales homogéneas y vacías, un siglo, cien años, como indicando límites neutros de un espacio de tiempo cuya consistencia no se ve afectada por lo que sucede en él. Se alude de este modo al carácter secular del tiempo moderno y al carácter pretendidamente inmanente y material de su acontecer, pero con esta diferencia: si hoy Literatura del Siglo XX es una materia histórica, en 1985 equivalía a un curso de literatura contemporánea. Literatura del Siglo XIX, en cambio, refirió desde su creación a un tiempo pasado con respecto al cual el siglo siguiente decía diferir (uno de los lemas más repetidos del siglo veinte fue “no ser más, no querer ser más, el diecinueve”). Esa colocación próxima/lejana, como la de un inconsciente al que se reprime pero retorna,

introduce en el estudio del siglo peculiares movimientos de identificación y extrañeza con respecto al presente de los investigadores. A esta singular distancia histórica debe sumarse la distancia que supone trabajar sobre literaturas en lenguas y tradiciones diversas. La literatura que corta *nuestro* siglo diecinueve, históricamente y también por razones institucionales, ha tenido su centro, como las Literaturas Medieval y del Renacimiento, en la cultura europea, con estibaciones ocasionales en los Estados Unidos y Rusia; de Europa, a su vez, se han privilegiado las literaturas de tres Estados centrales política y culturalmente: Francia, Inglaterra, Alemania. Esta característica del campo de análisis plantea la doble exigencia de adoptar una perspectiva comparativa y un sistema de traducciones lingüísticas y conceptuales.

Mencionamos estas determinaciones institucionales que definen una primera escena para la producción de conocimientos, fijan un *a priori* de nuestros estudios, pero nada dicen, ciertamente, sobre el modo de llevarlos a cabo, algo que ha ido estableciéndose, como es de rigor en la UBA, en el ámbito de la cátedra. La primera profesora a cargo, María Teresa Gramuglio, resolvió colocar la literatura decimonónica en relación con una modernidad específica del siglo, caracterizada por los procesos de transformación de la sociedad occidental iniciados entre mediados del siglo dieciocho y comienzos del diecinueve (industrialización y revolución). El marco teórico general se constituyó a partir del comentario de textos sobre historia crítica de la Modernidad (Habermas, Jauss, Perry Anderson, Marshall Berman) y sobre las proyecciones de sus problemas en la literatura (Barthes, Lukács, Williams, Benjamin). Los ejes de los programas durante la primera década y media (1987-2002) se articularon en función de una interpretación crítica de los diversos procesos sociales y culturales del capitalismo industrial entre la Revolución Francesa (1789) y la Primera Guerra Mundial (1914) –extensión de los 100 años iniciales a 125, para formar el “largo” siglo diecinueve como

historia de la burguesía— y una aproximación historiográfica al fenómeno literario que hacía foco en la cuestión de la autonomización e institucionalización de la literatura. Hubo, en ese marco, programas que tomaron como eje el romanticismo, la relación literatura y política, las estéticas finiseculares, las diversas poéticas de la novela.

En 2004, como resultado de discusiones mantenidas en el seminario interno de cátedra a propósito del programa anterior (un programa sobre novela que se remontaba a las poéticas del siglo dieciocho), se adoptó como eje “La idea de progreso en la literatura de la modernidad europea”. Que una “idea” presidiera el curso constituía una novedad en la tradición de la cátedra. Si bien no se dejaba de lado la aproximación al siglo a través de la crítica de la Modernidad, la incorporación de la idea de progreso como vertebradora del curso suscitaba reflexiones específicas, sobre todo acerca de cómo instrumentar un discurso crítico comparativo que se ubicara entre la historia de los conceptos y el análisis literario.

Aquel curso comenzaba con una exploración de la idea de progreso, a través de los aportes de Bury, Nisbet, Cassirer, Adorno-Horkheimer, Colingwood y la lectura de textos claves de la Ilustración (el “Prefacio” a *La Encyclopédie* de D’Alembert, los *Discursos* de Rousseau), y luego proponía una serie de articulaciones posibles con textos del siglo que, de un modo u otro, dialogaban con ella, reproduciendo o cuestionando sus presupuestos ideológicos y representaciones generales (*Hyperion*, *Frankenstein*, *Bouvard y Pécuchet*, entre otros). Interrogantes y cuestiones de método que generó el dictado de este programa llevaron a que, en el seminario interno de 2006, siendo ya profesor a cargo Américo Cristófaló, la idea de progreso dejara paso al concepto de revolución, y la pregunta sobre el objeto epistemológico de la materia y los modos posibles de abordarlo, se volviera acuciante.¹

1 Sobre las decisiones metodológicas implicadas en esta configuración de programa, *cf.* Cristófaló (2011: 155-176).

2. El programa actual: revolución y literatura en el siglo diecinueve

(...) el verdadero punto de partida de la historia del siglo diecinueve; pues este gran trastorno ha afectado profundamente la vida política y más aún la vida social del continente europeo.
Holland Rose, *Un siglo de historia continental*, 1895

El siglo diecinueve consideró que el acontecimiento más importante de la época había ocurrido en el siglo dieciocho. La Revolución Francesa de 1789 fue vista y comprendida por sus contemporáneos y herederos como un acontecimiento capital sin precedentes en la historia del mundo, y en ella depositaron el fundamento y origen de la conciencia decimonónica y sus instituciones, aun para denostarlas. La opinión de Rose en 1895 copiada en el epígrafe o la de Karl von Rotteck en 1848 (“no hay acontecimiento histórico de mayor relevancia que la Revolución francesa en toda la historia del mundo”) (citado en Hobsbawm, 1993: 21) pueden por ello ser consideradas como diferentes modulaciones de este gran lugar común del siglo. También esta declaración de Hugo: “el siglo diecinueve tiene una madre augusta, la Revolución Francesa”.

Entre los términos que fueron inventados o redefinidos entre fines del siglo dieciocho y comienzos del diecinueve, en respuesta a demandas históricas de sentido, Raymond Williams incluye las palabras “revolucionario” y “revolucionar” (2001: 16). En efecto, los significados del término “revolución” y sus derivados se transformaron profundamente en ese período como resultado de relaciones dialécticas entre los significados recibidos y la interpretación de los acontecimientos. En el siglo XVIII se concebía la revolución como la alteración violenta de un orden político (Furet y Ozouf, 1989: 693; Ricciardi, 2003: 71) o como la restauración de un orden previo y genuino, concepción esta última tributaria

todavía de la metáfora de retorno de su etimología. En este esquema, “la dinámica temporal no es remitida a la revolución sino a otros factores, como la voluntad de Dios o la vigencia secular de las Leyes fundamentales. En consecuencia, falta tanto la individualización precisa de un sujeto revolucionario como la idea de que el cambio político puede ser diferente de la mera subversión del Estado o de la resistencia contra los intentos de modificar el orden jurídico transmitido” (Ricciardi, 2003: 72-73). A raíz sobre todo de la Revolución Francesa y en el curso de la historia del siglo diecinueve que remite a ella, la Revolución, en singular y con mayúscula, pasó a ser concebida como un movimiento de violencia irresistible, universal, de masas, en ruptura total con el pasado, y orientado a fundar un nuevo régimen de libertad y justicia. Indudablemente, las condiciones para esta transformación venían preparándose desde hacía largo tiempo (cambios político-sociales, filosofía de la Ilustración, innovaciones científicas, secularización del poder político y religioso, etc.), y la semántica del concepto fue recogiendo y articulando estas múltiples herencias.

De acuerdo con Reinhardt Koselleck, no debe verse este fenómeno como una mera transformación lexicográfica sino más bien como un cambio cualitativo de la función discursiva del concepto: en su redefinición semántica, la revolución pasó a operar como concepto metahistórico, como un principio regulador tanto del conocimiento histórico como de la acción política, y esto mismo, a su vez, suscitó nuevas transformaciones semánticas. “El proceso revolucionario y la conciencia de la revolución, afectada por aquel y que vuelve a actuar sobre él, se corresponden desde entonces de forma inseparable. Todos los demás signos distintivos del concepto moderno de revolución se nutren de este significado de trasfondo metahistórico” (Koselleck, 1992: 76). De modo que si el nuevo significado de revolución acabó implicando conjuntamente la aceleración de la experiencia, la apertura

e indeterminación del tiempo futuro, la perspectivización del pasado, la predominancia de lo social por sobre lo político, la universalidad de la emancipación como imperativo (la revolución debe ser mundial y permanente y si no, estará incompleta), fue porque todos estos rasgos cobraron valor normativo y trascendental para la interpretación de la acción histórica, incluyendo las formas de la acción literaria.

En su polémica obra del año 1977, *Pensar la Revolución*, François Furet, entendiendo que el concepto de revolución cumplía precisamente una función metahistórica y que servía a los fines de legitimación de prácticas políticas y culturales, embistió contra toda la historiografía de la Revolución Francesa, especialmente contra la “comunista”, acusándola de reproducir acríticamente las representaciones y supuestos con que los propios actores históricos habían dado sentido a sus actos. Para Furet esto implicaba olvidar el *dictum* marxiano de que los hombres hacen la historia pero no conocen la historia que hacen (Furet, 1980: 35).² Aceptar que la revolución había roto lazos con el Antiguo Régimen y había nacido de sí misma, o de la nada, sin atender a sus múltiples continuidades con el pasado, era actuar con mala conciencia.

Contando con el precedente de las investigaciones conceptuales ya citadas, y ensayando una relectura declaradamente interesada de Tocqueville y Cochin, Furet propuso conceptualizar la revolución comenzando por “la crítica de la idea de Revolución tal como fue vivida por los actores y transmitida por sus herederos, es decir, como un cambio radical y como el origen de una nueva época” (Furet, 1980: 26). De este modo, llamó a considerar las propias representaciones revolucionarias como producto de su época, en diálogo con los

2 Por supuesto, la fuente de este *dictum* es *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*: “Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado” (Marx, 1992: 213).

acontecimientos político sociales, y no como su reflejo directo o traducción semántica.

Si bien suele destacarse en Furet la operación tocquevilliana de poner los hechos de la Revolución en continuidad con el Antiguo Régimen, no hay que olvidar la operación cochinesca de situar lo nuevo, la ruptura de la Revolución, en la invención de la cultura democrática. Esta segunda operación revisionista, de tintes posmodernistas, es tan fundamental en Furet como la primera, y tuvo importantes consecuencias durante el Bicentenario del acontecimiento, no solo en los estudios de las relaciones entre revolución y literatura sino en la manera general de concebir la historia. Cabe recordar aquí que fue a Furet a quien el gobierno de Francia encomendó la realización de un gran documental sobre la Historia de la Revolución Francesa para el Bicentenario (Furet, 1989).

El propósito historiográfico detrás de la crítica de las visiones “encantadas” de la Revolución Francesa, un conjunto cuyo centro Furet ubica en Michelet (“la más penetrante de las historias que se hayan escrito a partir del principio de identidad”) pero cuyo alcance extiende provocativamente a todos los que la han abordado, consiste en presentar una versión de la Revolución que pueda responder a la siguiente pregunta: ¿bajo qué condiciones es posible hacer coincidir la idea de un cambio radical y la de una continuidad objetiva? No solo las ideas y métodos que articula Furet, sino su misma retórica, están al servicio de este propósito, cuya respuesta sintética, y simétrica, es: “la continuidad se hace evidente en los hechos, mientras que la ruptura aparece en las conciencias” (Furet, 1980: 27). Hábilmente y no sin astucias, a través del análisis crítico, Furet construye un relato histórico alternativo, en cuyo primer plano ubica lo ideológico cultural y lo político. *Pensar* no prescinde del relato histórico sino que, para ir a contrapelo de los relatos de identidad que objeta, invierte la relación entre relato y análisis, da prioridad a este

último y hace surgir el relato (con todo su aparato de cronología, actores, acontecimientos, instituciones, prácticas) del análisis crítico, mostrando que el relato histórico es siempre un saber acerca de la historia.

La hipótesis sobre la que venimos trabajando desde 2006 es que la literatura asumió sus rasgos modernos entrelazándose con las transformaciones del concepto de revolución en diversos planos y formas. Del romanticismo a las vanguardias, un tiempo que se corresponde con el “largo siglo diecinueve”, la revolución ocupó un lugar central en el campo de la literatura, y muchos de los problemas relacionados con la transformación semántica del concepto pueden estudiarse en relación con las poéticas literarias. En particular, las exigencias dirigidas a las funciones de representación del discurso, que se expresan en una crítica de la preceptiva neoclásica (unidades teatrales, división alto y bajo, géneros, artificios retóricos) y el intento correlativo de reemplazarla por otras formas de legislación y autoridad de la producción literaria (poéticas románticas, realistas, simbolistas, etc.), en las complejas relaciones entre ficción e historia (la ficción histórica concebida como historia, la historia vista como escritura), en el imperativo de incorporar temas y formas modernas, del presente, a la literatura, en la búsqueda de héroes nuevos (incluyendo al hombre común como héroe). La nueva percepción del tiempo modificó radicalmente la relación con la tradición y el pasado literarios, así como también con la noción de un origen ligado a las culturas griegas y romanas, permitiendo la estrecha asociación entre literatura y Estado moderno. La idea misma de la palabra literaria como forma de acción política libertaria y rupturista, instauradora de lo nuevo, que se plasma a mediados del siglo diecinueve en la idea de vanguardia, se presenta estrechamente relacionada con las transformaciones del concepto de revolución, como ha subrayado Mattei Calinescu (1990: 99-101).

Desde ya, como se desprende de lo antedicho, sería impropio pensar la relación entre revolución y literatura en términos de una causalidad lineal. Para toda hipótesis de comprensión lineal del problema, en un sentido o en otro, se encuentran contraejemplos fácilmente. Así, más allá de cómo se resuelva la relación compleja, tan debatida, entre la Ilustración y la Revolución, no caben dudas de que la literatura producida en el siglo dieciocho bajo el signo de la Ilustración fue influyente en la configuración de las imágenes, las palabras y las acciones de la Revolución, como se observa en la masa de panfletos, discursos y periódicos que interpretaban lo sucedido y promovían nuevas acciones invocando los manes de Rousseau, Voltaire y otros enciclopedistas. De acuerdo con investigaciones de Robert Darnton (2003, 2008), cabría incluso ubicar en el ámbito de los usos plebeyos e irreverentes de las ideas ilustradas, en el lenguaje de la violencia clandestina y contrahegemónica de la ciudad parisina, el verdadero motor de la palabra revolucionaria que se despliega a partir de julio de 1789.

Pero, por otra parte, de ningún modo considerar los orígenes culturales de la Revolución significa aceptar que la misma haya sido exclusiva o principalmente un hecho de lenguaje o de conciencia. En términos de Koselleck, debemos considerar que “lenguaje e historia permanecen remitidos mutuamente sin llegar a coincidir” (1992: 288). Que la Revolución tuvo impacto en las formas de representación y concepción de la literatura no es menos cierto que la literatura jugó un papel central, si bien diverso, en la génesis, representación y concepción de la Revolución. Las transformaciones del concepto que resultaron de este proceso dialéctico revirtieron tanto sobre los modos de concebir y practicar la historia como sobre los modos de concebir y practicar la literatura.

En la escena de la Revolución, merced a que la estructura de poder vacante dio fuerza de ley a los mecanismos de cons-

trucción de la opinión pública (la “sociabilidad democrática” que prosperó al margen del poder absolutista, y que ha descrito Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública*) y que todos los enunciados jurídicos instituidos comenzaron a ser vistos como parte de un régimen antiguo, pasado, caduco, requerido de sustitución, la palabra pública se invistió de una nueva función instituyente y la polémica asumió un protagonismo, por decir así, oficial y de gobierno. La ciudad devino teatro del discurso. Una frase como “Lamento pronunciar esta fatal verdad, pero Luis debe morir porque es preciso que la patria viva”, pronunciada por Robespierre en un discurso (3/12/92) durante el juicio a Luis XVI, solo puede ser *captada* correctamente en un contexto discursivo que atribuye poder de acción, fuerza ilocucionaria específica, a las construcciones retóricas.

En términos de Rolf Reichardt, la Revolución fue también una *logomaquia*, una lucha verbal.³ Numerosas creaciones culturales se propusieron desterrar los términos de la aristocracia, considerando que servían a los propósitos de la dominación, para establecer un nuevo lenguaje y una nueva forma de pensar, sin rémoras del régimen vencido. Circularon diccionarios en panfletos, se impusieron por decreto nuevas fórmulas de tratamiento, se fabricaron juegos revolucionarios (Reichardt comenta un juego de la oca, por ejemplo, en el que los casilleros mostraban un recorrido histórico conceptual de las épocas de dominación hasta la nueva constitución), se inventó un calendario que llevaba el tiempo a foja cero y representaba el acontecer histórico en armonía con los ritmos de la naturaleza.

3 Reichardt (2002: 228) subraya “(...) la marcada conciencia lingüística de los revolucionarios y su fundamental interés en completar la revolución de la Constitución y el Derecho con una revolución moral-cultural de la lengua y, en consecuencia, del pensamiento. Con el fin de fijar el sentido de las viejas palabras, de desterrar las palabras ‘aristocráticas’ y de dar carta de naturaleza a las palabras nuevas, llevaron a cabo una *logomaquia*, una guerra verbal, en toda regla”.

Esto vale, y más aún, para la extensión del debate en otras latitudes, donde el factor de espectacularidad aumentó con la distancia del acontecimiento. La llamada “controversia de la revolución” que se produjo en Inglaterra durante la década posrevolucionaria (1790-1800), desatada a partir de la monumental crítica de Burke en *Reflexiones sobre la Revolución en Francia* (1790) al inconformismo teológico del “Discurso sobre el amor a nuestro país” (1789) de Richard Price (esta edición: 159-183), fue precisamente eso: un gran espectáculo de actos con palabras en el que participaron los más prominentes intelectuales de la época: Thomas Paine, Mary Wollstonecraft, William Godwin, entre muchos otros. Para todos ellos, la importancia del lenguaje como instrumento performativo no era simplemente un dato o condición de la época sino un tema de tratamiento recurrente. “¿Qué decir, cómo?” eran preguntas inseparables del interrogante político por excelencia: “¿qué hacer?”. Los estilos retóricos, las teorías lingüísticas y las estructuras políticas eran reconocidas como realidades íntimamente ligadas (*Cfr.* Plummer Crafton, en esta misma edición: 274 y ss.). En este sentido, en que Thomas Paine acusara a Burke de distorsionar la historia mediante monstruosos artificios, no significaba que Paine, o Price, prescindieran de medios retóricos para llevar adelante su posición: por el contrario, la crítica de la retórica burkeana implicaba, entre otras cosas, sostener un modelo discursivo diferente. De modo que no solo las transformaciones del concepto de revolución gravitaron sobre las representaciones y conceptos de la literatura decimonónica: también las transformaciones de la producción literaria y los aspectos retóricos de la historiografía y la política desempeñaron un papel central en las escenas de la Revolución.

Sobre la base de estas consideraciones, los programas de Literatura del Siglo XIX de 2006 a la actualidad ensayaron diversas formas de aproximación a la vida histórica del concepto de revolución desde la perspectiva de la constitución

de la literatura moderna. El principal desafío consistió en generar instrumentos teóricos que combinaran historia conceptual con análisis literario.

En todos los programas del período el punto de partida fue el examen crítico del concepto de revolución, pero cada programa planteó un acercamiento diferente al eje considerado. El primero (2006) reunió en contrapunto las revoluciones de 1789 y 1848 y propuso trabajar con un corpus mixto de textos literarios, documentos históricos y ensayos historiográficos con la premisa de leer en ellos unas mismas problemáticas discursivas, retóricas y de representación, así como formas de diálogo y contaminación entre ellos. El siguiente programa (2007-2009) se concentró en la Revolución de 1789 y estudió las relaciones, el intercambio y las diferencias entre las representaciones nacionales de la Revolución en Francia, Alemania e Inglaterra. Finalmente, el año del Bicentenario de nuestra propia Revolución se presentó un programa organizado de acuerdo con una red de tres campos semántico-conceptuales: teatralidad, secularización y lenguaje nuevo. Este diseño, que rige el programa actual, trama el objeto histórico con una serie de tópicos fundamentales para el estudio de la literatura moderna y el concepto de revolución, y anuda los varios hilos de las experiencias pedagógicas y de investigación anteriores. Por el corpus de análisis que recorta, este programa organiza el curso alrededor de un período largo (1790-1881) y abre la alternativa de retomar contenidos particulares de una unidad en el tratamiento de otra.

El primero de estos campos, *teatralidad* (Unidad II), surge de la identificación de una serie de temas heterogéneos, de diferente nivel y consistencia, que poseen el rasgo común de implicar cuestiones de representación bajo el signo de lo teatral. Por mencionar algunas: las transformaciones del género dramático y las polémicas sobre sus normas; la autoconciencia escénica de los actores históricos; el problema de

la imitación de la Antigüedad; el conjunto de fiestas, ceremonias y cultos de la Revolución; la metáfora de la historia como drama en las filosofías de la historia del período; la sospecha rousseauniana de la actuación que se percibe en el discurso jacobino más radical: la crítica que apela a la metáfora del teatro para desmitificar la acción histórica; los textos literarios que recurren al registro de lo teatral para poner en escena alguna de estas diversas cuestiones. La acumulación es abrumadora, y podría seguir, pero indudablemente lo que debemos preguntarnos es si está regida por alguna lógica particular.

Cada uno de estos temas ha sido largamente investigado por separado pero no faltan tampoco propuestas de interrelación y sistematización. La cátedra ha seguido en este punto, con algún detalle, una investigación comparativa de Matthew Buckley que indaga el papel de la Revolución Francesa en la configuración del teatro moderno. *Tragedy walks the streets* parte de una pregunta acerca de lo ocurrido en términos teatrales durante el proceso revolucionario. La idea más corriente al respecto es que la Revolución produjo una ruptura en el modo de concebir el teatro, pero esta idea contrasta con el hecho de que el teatro producido durante la Revolución fue eminentemente conservador, especialmente si se lo compara con los experimentos de las décadas previas. El predominio de lo clásico, la práctica popular del melodrama, parecen no corresponderse con los experimentos de Beaumarchais, por ejemplo. Así, dice Buckley, “no debe sorprender que el impacto de la Revolución sobre el drama apareció primero en las historias del teatro como un desplazamiento epistemológico abstracto, como un efecto sin especificación formal del masivo colapso del orden social y la creencia religiosa” (2006: 3).

Haciéndose eco de una serie de trabajos que han revisado este problema (explorando, por ejemplo, el teatro popular), de los aportes de historia conceptual que hemos citado aquí

y, sobre todo, de investigaciones sociales y culturales acerca del papel del teatro en la construcción de la escena histórica misma (sobre todo el libro de Friedlander), Buckley reconstruye el modo en que los lenguajes teatrales dieron forma a la interpretación histórica en el marco mismo del acontecimiento e intenta demostrar que la conciencia del fracaso en el uso de esos lenguajes fue la base para un cambio conceptual radical en la historia posterior del teatro.⁴

Tal vez el núcleo problemático principal de este campo semántico-conceptual deba buscarse en el juego de tensiones, inherentes a lo teatral, que se producen entre representación y acontecimiento, y que en la escena histórica de la Revolución Francesa alcanza notable intensidad. Si el teatro como forma cultural ofrece, por una parte, el espectáculo de acciones en presente, acontecimientos, cuerpos, enfrentamientos, la singularidad del estar en la escena, también se propone como proyección del acontecimiento dramático a horizontes de sentido que lo preceden o abarcan. Paradoja, entonces, de la re-presentación, acontecimiento que se produce como repetición neutralizadora y figura de su sentido. Esta ambivalencia estructural de lo teatral se puede reconocer inscripta en su desarrollo histórico: el paso del rito al teatro, que supuso procesos de variación, verbalización, historización y mitificación de formas culturales, muestra

4 “La Revolución Francesa, al producir, literalmente, el fracaso histórico del teatro tradicional —no en las salas ni en una forma literaria sino en la actuación política y la acción histórica concreta— se convirtió en un drama originario, pesadillesco de la conciencia moderna, una experiencia material, histórica, del fracaso del teatro que no podía ser revertido ni desterrado de la conciencia cultural. La Revolución debe ser reconocida en este sentido como un acontecimiento que también devino estructura latente en la posterior historia del teatro, un relato ‘fantasma’ que mantuvo una enorme autoridad, si bien en gran medida implícita. Fue, sin embargo, un acontecimiento que impuso un cambio conceptual decisivo, puesto que la particular separación epistemológica que catalizó —la ruptura de una correspondencia formalmente viable entre el teatro y la historia— no solo marca una definitiva renegociación de las fronteras tanto en la historia del teatro como en la de la conciencia histórica sino que define también el dilema epistemológico y formal del teatro moderno y la revolución moderna” (Buckley, 2006: 5).

precisamente al teatro como resultado formal de una abstracción del acontecimiento ritual, en cuyo centro se hallaba el conflicto agonal (Rodríguez Adrados, 1972: 495-596). Indudablemente, esto no implica sugerir que existe un fuera de la representación, antes o al margen del teatro, sino que el mensaje teatral, con la puesta en escena del acto, brinda los materiales para concebir esa sugerencia. La historia del teatro moderno, con su apartamiento del texto y la exaltación del acontecimiento, parece haber tomado ese rumbo.

La escena histórica de la Revolución Francesa, con la doble condición de ofrecer un espacio abierto a la representación política inédita y de exigir, por fuerza del pensamiento que la domina, la transparencia y unidad de los actores involucrados en ella, convirtió la ambivalencia estructural de lo teatral en una contradicción ideológica. Por un lado, las calles dan curso a la manifestación de lo diverso, lo imprevisto, una experiencia de lo público sin antecedentes, la violencia, la danza, el desencadenamiento del deseo pero, por el otro, se le pide a las calles que tiendan a la unidad de las conciencias en la idea, que se uniformicen en la marcha universal de la liberación. Este dilema alcanzó su máxima expresión en el discurso jacobino: es necesario uncir la Revolución a su relato, mantenerla idéntica al ideal que presuntamente la produjo, y no dejarse encantar por todo lo que pueda engañarla, el teatro, los impulsos, la religión, el enemigo. En cierto modo no es otro el dilema que encara Michelet en su *Historia de la revolución francesa* organizando la masa de fuentes, el fresco deslumbrante de crónicas y testimonios, bajo la trama del romance.

Los dos textos literarios principales de esta unidad, *La Filosofía en el tocador* (1795) del marqués de Sade y *La muerte de Danton* (1835) de Georg Büchner, explotan el potencial crítico de este núcleo problemático. En ambos textos la razón jacobina –su idealidad incorpórea, su lógica virtuosa, su palabra de vocación transparente, teleológica, totalizadora– es asediada por su doble teatral: lenguajes corporales, lógica del deseo

y duplicidades de la lengua y la retórica. En el caso de Sade se recogen prolijamente los distintos métodos por los cuales la “filosofía” de la revolución aspiraba a someter el acontecimiento a la idea –el relato educativo, la persuasión retórica, el razonamiento entimemático, el cambio de léxico, la propuesta de realizar un esfuerzo más para ser republicano– pero este “sistema” es sometido a otra organización sistemática, una economía teatral que tiene en su centro un mismo acontecimiento sin futuro: la práctica libertina del *boudoir*. (Cabe recordar que el sistema Sade no surge por la Revolución, sino que se sincroniza con ella.)

La muerte de Danton, que para Buckley es la prueba de su argumento, en la medida en que recupera la teatralidad revolucionaria (esta edición: 325-378), disocia los acontecimientos ya mitificados de la acción dramática (ninguno de los grandes hechos conocidos por la historia en 1835 encuentra lugar en la escena büchneriana) y pone el foco en la proliferación de lenguajes hostiles, insuficientes, desbordados por los contenidos del fuera de escena, incapaces de entenderse entre sí o de entender la historia. Tan sorprendente es en este punto la insuficiencia del lenguaje revolucionario de los líderes, que se ve enmudecer en sus escenas finales, como el papel concedido a los lenguajes populares y femeninos, que acentúan incesantemente la fuerza de la necesidad y el deseo. La elección de la forma teatral ya es en Büchner una forma de aproximarse a la Revolución como acontecimiento, en competencia con los modos de tramar de la historiografía (White, 1992).

Indudablemente, *secularización* (Unidad III) presenta una unidad conceptual mayor que *teatralidad*, en la medida en que cuenta con una sólida tradición de debates teológico-filosóficos, de Hegel a Blumenberg, pero también ofrece dificultades particulares en sus extensiones a la literatura.

Como es sabido, en el debate filosófico, el término designa el proceso de progresiva erosión de los fundamentos teológicos en la época moderna y la apertura a lo contingente y

la responsabilidad como principios de construcción histórica (Marramao, 1998: 12). Se trata de una categoría genealógica surgida en el siglo diecinueve para explicar nada menos que los orígenes y fundamentos de la Modernidad. La Revolución Francesa sería ella misma un episodio de secularización así entendida, un momento crítico del acontecimiento largo de la muerte de Dios, un acto de parricidio, de liberación o de duelo.

Pero antes de recibir “dignidad filosófica” y transformarse en el eje de encendidas controversias, que aún perduran, el término tuvo otros significados bien delimitados, que ponen al descubierto su estructura semántica más elemental. En su primera aparición a fines del siglo dieciséis, los términos franceses *sécularisation* (1567) y *séculariser* (1586) designaban el abandono de los hábitos de un sacerdote, su pasaje de “regular” a “secular”, con autorización del rey y del papa. Es decir, en esa forma técnica el término indicaba una conversión de la condición religiosa a la condición laica, una laicización. Por efecto de una extensión metafórica en sentido político, el término fue aplicado menos de un siglo después, en la paz de Westfalia de 1648 (¡acta de nacimiento del Estado-nación!), para referir la expropiación de dominios de la Iglesia por parte del Estado. A partir de allí, de ese acto lingüístico en un momento significativo de la historia moderna, “secularización” refirió al “lento y tormentoso proceso de reafirmación de una jurisdicción secular –es decir, laica, estatal– sobre amplios sectores de la vida en común, hasta entonces administrados por la Iglesia” (Marramao, 1998: 22). En todos estos usos, incluyendo el filosófico, el concepto está definido por un dualismo estructural que opone cielo y tierra, eternidad y tiempo, teología y política y designa, con interpretaciones diferentes, el pasaje de un polo al otro, ya como conversión, ya como relevo, ya como oposición indestructible.

En el marco de la secularización suele encuadrarse la ambivalencia de la Revolución Francesa ante el fenómeno

religioso. Por un lado la Revolución practicó la secularización, en el sentido político-jurídico del término, de forma sistemática, como se percibe en sus numerosas iniciativas de descristianización y laicización, que van desde la expropiación de los bienes de la Iglesia a la disposición legal que obligaba a los sacerdotes a jurar fidelidad al Estado pasando por las fiestas farsescas, ateístas, de culto a la razón (Furet y Ozouf, 1989: 39-49). En palabras del opúsculo de *Filosofía en el tocador*: “Un republicano no debe prosternarse más ante las rodillas de un ser imaginario ni ante las de un impostor; ahora sus únicos dioses deben ser el *coraje* y la *libertad*” (Sade, 2010: 144). Por el otro lado, la Revolución estuvo lejos de abstenerse de prácticas culturales que cabe llamar “religiosas” (fiestas populares, consagración de los caídos como mártires, el culto del Ser Supremo), aun cuando el término “religioso” sea discutible aplicado a un culto secular (Furet y Ozouf, 1989: 490-499). Estas y otras prácticas políticas de la Revolución, sean expresiones genuinas de la creencia o producto de un cálculo político, reconocen la necesidad de instituir un nuevo orden sagrado para separarse simbólicamente del orden anterior.

Que la Revolución compitió con la religión católica, independientemente de qué sentido se asigne a esa competencia y de cómo se interpreten las alianzas entre la política secular y las instituciones de la teología, no puede ponerse en duda, como se comprueba no solo en la tematización explícita que este asunto encuentra en los actores e historiadores de la Revolución sino también en el vocabulario con que los revolucionarios se imaginan a sí mismos y a sus actos. Toda la gama de términos que remiten al cambio radical de mundo (regeneración, advenimiento, hombre nuevo, etc.) proceden, en efecto, de la imaginería religiosa. Esto no quiere decir que el sentido de los términos esté fijado por su procedencia, pero sí que, en el contexto de esa competencia, y en el intento de construir un nuevo ámbito de sentidos y soberanía política

para la sociedad, los procedimientos discursivos de carácter eminentemente dialógico (entre otros: la redefinición, la recontextualización, el comentario, la cita, la reescritura, la traducción, la parodia, el pastiche, etc.), y todo el campo de reflexión que ellos suponen, adquiere una relevancia mayor. Más aún, como se ha estudiado largamente, la secularización de la Iglesia y del poder político cobró impulso centralmente a partir de las prácticas religiosas mismas (De Certeau, 1993; Chartier, 2003). De modo que, en muchos casos, los términos laicizados de la Revolución procedentes de la religión cumplieron en su contexto original funciones paradójicamente secularizadoras, politizadoras y críticas, como puede leerse en los avatares culturales de la Reforma protestante (el pietismo, el jansenismo, las sectas inconformistas inglesas). Valga este dato como ejemplo de peso para abandonar la tendencia simplificadora a pensar en una distribución limpia de prácticas religiosas y prácticas seculares.

En este campo de cuestiones, propone el programa, pueden examinarse tanto los discursos revolucionarios, explícitamente laicizantes, que buscan transferir la carga de lo sagrado a instituciones civiles, como los discursos contrarrevolucionarios que se proponen reconducir los acontecimientos históricos a las doctrinas de la teología, y pueden estudiarse en ellos los modos de tramitar el dualismo estructural del campo y la cuestión de su articulación en la historia. Se puede leer, de este modo, lo teológico articulado con lo político tanto en Condorcet y Robespierre, o Michelet, como, con el signo contrario, en Burke y Joseph De Maistre. Este ejercicio no debe verse como un juego de erudición bizantina o de excentricidad teórica. Las exégesis paradójicas de Joseph De Maistre en *Consideraciones sobre Francia* (1797), que concibe la revolución como milagro de la providencia, sacrificio y expiación dispuestos por la divinidad, para que los culpables de Francia paguen el precio por sus pecados históricos, han establecido tonos y formas de argumentación, vías de crítica

teológica del orden secular, que reaparecerán en el discurso antimoderno del siglo, de Balzac a Léon Bloy.

En los estudios de historia literaria, la tesis filosófica de la secularización se ha aplicado centralmente a la investigación de los orígenes y el desarrollo de la poética romántica. Filósofos, historiadores y críticos de muy diversas –y hasta opuestas, orientaciones– han coincidido en definir el romanticismo como religión secularizada. Entre las fórmulas más célebres están la “religión derramada” de T. E. Hulme, el “ocasionalismo subjetivado” de Carl Schmitt, el “sustituto incierto del cristianismo” de Paul Bénichou, el “sobrenaturalismo natural” de M. H. Abrams, el “protestantismo humanizado” de Harold Bloom. Sea por derrame, subjetivización, sustitución, naturalización o humanización; sea para atacar, rescatar o simplemente comprender, todas estas fórmulas postulan que el romanticismo se constituyó como ideología y poética apropiándose y transformando temas, estructuras y relatos de la teología cristiana.

Para Paul Bénichou, quien dedicó cuatro libros al estudio de la literatura en el contexto del siglo diecinueve (1973, 1977, 1988, 1992), entender el romanticismo como una forma cultural que surge en el proceso de secularización no supone solamente estar en condiciones de estudiar una poética determinada sino, antes bien, asistir a la emergencia misma de la literatura como institución moderna o poder laico. Lo que, por la convergencia de múltiples factores culturales, ocurre, para Bénichou, a fines del siglo dieciocho, es que los hombres de Letras se ven, con el debilitamiento del papel conferido al sacerdote, en la situación de ocupar el centro del mundo espiritual. Y es de esa situación inédita de donde habría surgido el romanticismo, con su coronación del poeta como legislador de la humanidad, como profeta de la historia, y su propuesta de que la literatura sirva de sustituto de la fe religiosa, “un sustituto incierto, privado de sanción oficial, abierto a las dudas y a las blasfemias, pero

cuyos defectos mismos eran, en la situación de los espíritus, otros tantos méritos” (Bénichou, 1981: 254). Lo esencial de la visión romántica, sigue Bénichou, “lo suministró cierta mutación de la fe humanista del siglo precedente, y que en el seno de esta mutación, aunque se presentara como un compromiso con la tradición religiosa, continuaban dibujándose los contornos de un poder espiritual nuevo, que se hacía residir en la literatura, elevada a una dignidad hasta entonces desconocida” (1981: 254).

Así como la revolución fue un fenómeno cultural ambivalente que atacó símbolos e instituciones de la Iglesia, al tiempo que buscó nuevas formas de sacralidad en la vida histórica, el romanticismo y su par filosófico, el idealismo trascendental, se definieron como fuerzas del período a la vez secularizantes y resacralizadoras, historicistas y mitificantes, en tensión con el racionalismo ilustrado del siglo dieciocho. Reconocer en ellas ese doble impulso es lo propio de leerlas bajo el signo de la secularización. En una carta de Schelling a Hegel (4 de febrero de 1795), cuando ambos eran jóvenes jacobinos, leemos: “Los dos queremos impedir que lo grande que ha producido nuestra época se reabsorba en el fermento ya descompuesto de tiempos pasados” (Hegel, 1977: 58). Ese gran producto de la época, para los jóvenes filósofos, era tanto la Revolución Francesa como la *Crítica de la razón pura* de Kant, y creían que debían defenderlo mediante la acción cultural, atacando la teología cristiana y sentando las bases para la instauración de una mitología nueva. La misma posición ambivalente de crítica y sustitución de la religión se percibe en “El programa de sistema más antiguo del idealismo alemán”, escrito a partir de las conversaciones de estos jóvenes con Hölderlin, cuando en sus líneas iniciales reemplaza el relato teológico del Génesis por una versión paródica que conduce del yo absolutamente libre a la libertad del universo moral. También en “El discurso sobre la mitología” incluido en *Diálogo sobre la poesía* (1800), de

Friedrich Schlegel, una ficcionalización de las discusiones mantenidas en el cenáculo del *Athenäum*, se sostiene que a la poesía moderna le falta un centro “como era la mitología para los antiguos”, pero que está cerca de obtenerse una, y el orador remite al “gran fenómeno de la época, el Idealismo”, que puede servir de centro a la poesía moderna (Schlegel, 1994: 118-119). Más allá de estos casos singulares, en los que se imaginan programas para la formación de una nueva mitología a partir del diálogo con el idealismo trascendental, el tema es omnipresente en los programas literarios del romanticismo (*cf.* Frank, 1994; D’ Angelo; 1999, Jamme, 1999). El libro de Meyer Abrams, *Tradición y revolución*, que toma como paradigma de casos *El preludio* de William Wordsworth, explora precisamente los programas de nueva mitología en las literaturas inglesa y alemana con la hipótesis de que surgen en respuesta a la frustración histórica de las expectativas milenaristas de redención y emancipación cifradas en la Revolución Francesa. Así, Wordsworth, en el proyecto de su gran poema filosófico (el “Prospectus” a *The Recluse*), se habría propuesto escribir el equivalente de *El paraíso perdido* y *El paraíso recobrado* de John Milton, la gran epopeya protestante del siglo XVII, para su propia época, mundanizando, naturalizando, los esquemas teológicos del cristianismo y poniendo en el centro de la escena al poeta bardo, cuya visión permitiría la reunificación del mundo, para compensar la decepción sufrida por el curso que adoptó la Revolución.

Como fuentes centrales del corpus literario, que permiten indagar estos múltiples aspectos de la secularización como campo semántico-conceptual y problemática cultural moderna, incluimos dos textos tempranos de William Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno* (1790) y *La Revolución Francesa* (1791) y un texto tardío de Victor Hugo, *El noventa y tres* (1874). Tanto Blake como Hugo son ejemplos de escritores que asumieron la tarea intelectual de su tiempo como una misión de tipo profético y que, utilizando los términos de Bénichou,

promovieron la literatura a una altura antes desconocida. A su vez, en ambos cabe estudiar el recurso a lo teológico para interpretar la Revolución, las tensiones propias del campo entre movimientos de secularización y de sacralización (o mitificación) y los procedimientos textuales asociados con estos movimientos. En Blake, la lectura conjunta de *El matrimonio del cielo y el infierno* y *La revolución francesa* permite interrogar sus relaciones en cuanto a los procedimientos discursivos y sus representaciones del acontecimiento. El estudio de *El noventa y tres*, que irrumpe en un momento avanzado del siglo, acompañando la instauración de la III República, muestra la pregnancia y persistencia de la asociación romántica entre revolución, secularización y literatura. Sobre estos temas nos extendemos en el punto siguiente.

En contraste con teatralidad, cuya dominante situamos en la tensión que el acontecimiento teatral imprime al régimen de la re-presentación, en el caso del campo de la secularización la dominante queda colocada en la construcción de mitos con los que se busca comprender el acontecimiento y dotar al mundo moderno de centro y unidad, de un espacio sagrado al cual remitirse. Y, sin embargo, en este campo es válida la hipótesis de que la literatura, explorando formas preexistentes de decir el acontecimiento, adoptando los lenguajes del pasado para salvar el presente, trastoca esas mismas formas tradicionales, las violenta y modifica. El caso, por ejemplo, del recurso al imaginario apocalíptico y el problema de las temporalidades superpuestas (la escatológica y la secular) en Blake, o el del agotamiento de la oda y demás formas de la lírica en Hugo, que se corresponden con una explosión de la forma en los ensayos narrativos de la novela. Si bien no se trata de la misma tensión que en el campo de la teatralidad, es por así decir una tensión hermana: los experimentos de decir el acontecimiento literariamente parecen obsesionados con su rasgo novedoso, con su falta de molde, y en su intento

por representar su singularidad violentan las formas, patrones y motivos a los que recurren para hacerlo.

Estas cuestiones abren el acceso al último campo semántico-conceptual, *lenguaje nuevo* (Unidad IV), el más familiar y reconocible para la aproximación a la literatura que se practica en nuestra carrera y por eso mismo el más requerido de cautelas metodológicas. Los términos más frecuentes en relación con este campo, ruptura, vanguardia, experimentación, transgresión, todos ellos empleados para designar propuestas culturales que postulan el régimen de lo nuevo en la literatura moderna, aparecen íntimamente ligados a la vida histórica del concepto de revolución.

En lo expuesto anteriormente –la Revolución como logomaquia, los límites del lenguaje y las representaciones para decir el acontecimiento, los programas revolucionarios y románticos de mitificación– se delinea como tema el proyecto de creación de un nuevo lenguaje, a la medida de los contenidos de la época o de su forma ideal, pero no es allí exactamente donde se trama el objeto que nos interesa. Se define más bien en una escena histórica posterior, que se produce cuando el siglo está más “avanzado” y los problemas de la revolución revierten sobre la institución literaria misma, en el contexto del capitalismo burgués moderno como sistema dominante. Es una escena que se configura en relación problemática con el período revolucionario y romántico, y que en ciertos sentidos asume los rasgos de una escena antirrevolucionaria y antirromántica, porque describe la forma de una crisis de los presupuestos ideológicos sobre los que se habían asentado tanto la Revolución de 1789 como el romanticismo. Es una escena, entonces, que supone esos dos acontecimientos previos y que se delimita en su relación con ellos, en el momento en que comienzan a ser percibidos como convenciones e ideologías históricas que han pasado por universales, sin serlo.

Los primeros materiales para estudiar esta escena se encuentran naturalmente en un corpus literario específico. En

la segunda mitad del siglo diecinueve surgen poéticas y proyectos de autor, franceses fundamentalmente, que se rebelan contra la propia literatura, contra los valores románticos que supone su ejercicio (sus concepciones de naturaleza, de obra, de belleza, de sujeto, etc.) y contra las funciones de su figura sacerdotal, el poeta aureolado, el poeta-profeta y visionario del romanticismo. Estos proyectos toman, cada vez en mayor medida, el lenguaje mismo como objeto de interrogación, negando sus funciones miméticas, morales o utilitarias. De un modo u otro, todos ellos manifiestan la necesidad y la expectativa de producir un nuevo lenguaje literario, y la esencia de la literatura aparece homologada a esa demanda en forma radical. Baudelaire no enunció su proyecto explícitamente en estos términos, pero sus movimientos de *Las flores del mal* (1857) a *Pobre Bélgica* (1864), como la aspiración de *Los poemas en prosa* (1862) de conseguir “el milagro de una prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, suficientemente flexible y contrastada para poder adaptarse a los movimientos líricos del alma, las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia” (Baudelaire, 1975: 64), pueden ser leídos con ciertas hipótesis respecto del lenguaje nuevo.

En Flaubert encontramos la fantasía de escribir “un libro sobre nada, un libro sin vínculos exteriores, un libro que se sostuviera por sí mismo por la fuerza interna de su estilo” (carta a Louise Colet del 16/1/1852, en Flaubert, 2008: 420), las operaciones con el estilo indirecto libre y una noción de trabajo literario (el artesanado del estilo) que se corresponden con esta perspectiva. También en las “Cartas del vidente” (1871) de Rimbaud se lee el tópico de “hallar una lengua” (1995: 121) y de exigirles a los poetas “lo nuevo”, aunque Rimbaud advierte que “muy pronto los listillos creerían haber satisfecho tal demanda. ¡Pero no se trata de eso!” (123). En el programa mallarmeano el proyecto es explícito en este sentido, como se declara, por ejemplo, en “Crisis de verso” (1895): no solo se reconoce “una crisis

exquisita, fundamental” (Mallarmé, 1977: 83), merced a la cual se ha vuelto posible “no solo expresarse sino modularse a su antojo” (88), sino que se postula la falta de una lengua “suprema” y se proponen los medios para producirla. Y esta serie podría ser extendida al simbolismo francés, al esteticismo inglés, a las poéticas de signo hermano en Austria. La serialización de estos y otros materiales no implica un postulado acerca de su homogeneidad sino la corroboración de una problemática específica en la literatura del siglo en torno al lenguaje nuevo.

A estos materiales, para la constitución del campo problemático, sumamos la existencia de un cuerpo de crítica, más o menos contemporánea, que se ha ocupado insistentemente de este problema y que ha tendido a situar en este período el inicio mismo de la literatura en su forma moderna. Walter Benjamin, George Steiner, Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Rancière son algunos de los críticos y filósofos que se han interesado, con diferentes hipótesis, por esta “revolución silenciosa” (el término es de Rancière) que implica el relevo de la Retórica por la Literatura, y la absolutización de la última en la época del capitalismo industrial.

Para delimitar la escena histórica de este campo semántico-conceptual tomamos en préstamo una hipótesis de Barthes, a saber: que con los acontecimientos de 1848, en el contexto en que la burguesía se transforma definitivamente en clase dominante, y pierde por lo tanto universalidad (es decir, pasa a ser una ideología entre otras), la literatura no solo se vuelve sobre sí (esto era ya un tópico de la metafísica romántica de la producción) sino que se vuelve en contra de sí misma, y comienza a funcionar como un discurso en crisis cuyo rasgo característico es poner en cuestión su propia existencia. Encontramos esta hipótesis en la parte segunda de *El grado cero de la escritura*, cuando Barthes postula que alrededor de 1850 nace una “tragicidad de la literatura”, en la medida en que el escritor burgués pone sus escrituras en contra de sus mismos

fundamentos burgueses, y las escrituras empiezan por eso mismo a multiplicarse. Lo que configura, para Barthes, esta nueva situación trágica del escritor es la triple coyuntura de grandes aglomeraciones urbanas, la implantación definitiva del capitalismo moderno y la ruina de las ilusiones del liberalismo manifiesta en la revolución de 1848 (Barthes, 1997). Indudablemente, la hipótesis tiene sus flancos débiles. Demasiado orientada a reconstruir una genealogía del discurso moderno y a polemizar con sus contemporáneos franceses (Sartre y su teoría del compromiso), perspectiviza y periodiza la historia literaria y universaliza los casos bajo examen de un modo indudablemente excesivo e interesado.

Sin embargo, y a pesar de estas legítimas objeciones, resulta iluminador situar los proyectos literarios de *lenguaje nuevo* en la segunda mitad del siglo diecinueve en correlación con el nuevo intento de llevar a término el proceso revolucionario iniciado en 1789. Ciertamente, 1848 presenta la forma de una imitación paródica de 1789, una repetición que exhibe en miniatura la Gran Revolución y que, al hacerlo, revierte sobre el modelo y lo degrada, dejando al descubierto su insuficiencia. Y este acontecimiento decepcionante, a su vez, deja como saldo una burguesía victoriosa, dueña absoluta de los medios de producción y los resortes de la política, pero visiblemente enfrentada a los trabajadores, ahora agrupados como clase.

Quien más claramente formuló la comprensión del acontecimiento de 1848 en estos términos fue Karl Marx, con la célebre fórmula de la repetición de los hechos históricos en el comienzo de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* (1852) (una fórmula en la que teatralidad y secularización convergen), y la exhortación a las revoluciones modernas a buscar en sí mismas un nuevo lenguaje: “La revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir” (Marx, 1992: 216). Para Marx, 1789 había imitado la Antigüedad para glorificar su contenido burgués, pero 1848 había imitado 1789 como una forma de repetición

sin contenido propio y por ese motivo era comparable a una “farsa”. Pero detrás de esta comprensión del acontecimiento, está la interpretación de la historia como lucha de clases y el presupuesto de la dialéctica, que Marx y Engels habían desarrollado con didáctica claridad el mismo año de la Revolución en el *Manifiesto comunista* (1848). La filosofía de la historia y el compromiso con la lucha política resuelven en el texto de Marx el problema de la procedencia y los contenidos de ese nuevo lenguaje de la revolución (expresado sintéticamente en la figura de un “contenido” que “desborda la frase”), de modo que esta forma de plantear el tema del *lenguaje nuevo* en Marx debe verse encuadrada en el campo problemático de la secularización (*cf.* Marramao, 1998: 29-52). Cabe recordar que Barthes, en el texto ya citado, sostiene que “así como la escritura revolucionaria francesa es enfática, la escritura marxista es litótica, ya que cada palabra es solo una exigua referencia al conjunto de los principios que la soporta sin confesarlo” (Barthes, 1997).

En rigor, la cuestión del nuevo lenguaje, tanto en el campo de la política como en el de la literatura, mantiene continuidades evidentes, en el plano ideológico, con los presupuestos interpretativos que estableció el concepto de revolución al transformarse en paradigma metahistórico, y de hecho contribuyó a su modo a que esa transformación tuviera lugar. Esto es especialmente claro en lo que atañe a los aspectos programáticos vanguardistas de las poéticas y proyectos autorales de la segunda mitad del siglo diecinueve, en la medida en que piensan la intervención en el campo literario como advenimiento de una forma novedosa en una línea de tiempo homogéneo, con lo cual la ruptura no es más que un signo de la gramática metahistórica del tiempo revolucionario (*cf.* Calinescu, 1991: 99-147). Siguiendo el estudio de Bourdieu en torno a la emergencia del campo literario aproximadamente para esta época, cabe sospechar que el paradigma revolucionario se transformó en el principio de legitimación de sus

actores sociales, de modo que hablar la lengua del campo literario era hablar de revolución en complicidad evidente con la lógica de la mercancía (Bourdieu, 1997: 77-261).

Para percibir la estructura problemática del campo semántico-conceptual, de hecho, es preciso considerar aquellos casos en que la literatura se constituye al mismo tiempo en espacio para la configuración de un lenguaje moderno y espacio de negatividad radical con respecto a los presupuestos ideológicos burgueses. Esto requiere precisar la semántica de lo nuevo (y lo moderno) con el objeto de captar la disociación estructural, presentada en ocasiones como oposición, en otras como superposición, entre el proyecto de modernidad (la filosofía de la Ilustración adoptada y adaptada por la burguesía decimonónica) y las escrituras literarias modernas.

Se diría que hay al menos tres significados diversos, pero conectados, de lo nuevo en este campo semántico-conceptual: un significado de lo nuevo como contenido del futuro, acepción vinculada a la ideología del progreso y, en la versión revolucionaria extrema, a la posibilidad de producir un nuevo comienzo de la vida humana, tal como se expresa en la lógica de la vanguardia; el significado de lo nuevo como novedad de los bienes de consumo, vinculado con la lógica de la mercancía y el valor de cambio (de “lo siempre igual”, según la fórmula de Marx); el significado de lo nuevo como experiencia y acontecimiento.

El programa propone considerar en esta unidad, por una parte, un conjunto de textos programáticos que postulan la creación de un lenguaje nuevo, entre los cuales se encuentran algunos de los ya citados, y examinarlos a la luz de su problemática relación con la época romántica y con el concepto de revolución, en base a las reflexiones esbozadas. El corpus central está conformado por una selección de textos de Baudelaire, especialmente el ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863), y la novela inconclusa de Gustave Flaubert,

Bouvard y Pécuchet (1881). En *El pintor de la vida moderna*, el requerimiento de modernidad del lenguaje artístico, cuyo paradigma Baudelaire lee en las acuarelas de Constantin Guy, no surge como traducción de una posición ideológica progresista o revolucionaria; de hecho el texto enuncia una teoría racional e histórica de lo moderno que no se basa en la superación de lo producido en el tiempo pasado sino en la composición esencialmente dual de las representaciones estéticas (eternidad e historia, alma y cuerpo) y en el hecho de que la época pone el acento en el presente, así como otras épocas lo ponían en lo sagrado o en lo histórico.

La novela de Flaubert ha sido considerada por Borges (1989) como un texto de ruptura, que lleva la novela realista a su destrucción, y por Ezra Pound como “la fundación de una nueva forma sin precedentes” (Trilling, 1956: 158): en esta doble función atribuida a la novela, romper lo anterior y fundar lo nuevo, resuenan los términos del paradigma revolucionario; pero lo que ofrece esta enciclopedia en farsa, comedia de la Ilustración o sátira de la burguesía –de todas estas formas ha sido llamada– es una negatividad radical ante los principios de ese paradigma, que son tratados como signos de estupidez burguesa. No en vano, la Revolución de 1848 irrumpe en *Bouvard y Pécuchet*, en el laboratorio de estupideces llamado Chavignolles, como un acontecimiento farsesco pero, a diferencia de lo que ocurre en *El 18 Brumario*, no hay nada debajo de la farsa, porque la farsa es el contenido de la época.

Los tres campos semántico-conceptuales esbozados poseen sus lógicas propias en relación con el concepto-paradigma de revolución moderna, pero están a la vez fuertemente relacionados entre sí. Desde ya, nuestra descripción de los problemas ha sido generalizadora, parcial y tentativa, y debe leerse como un mero ensayo de delimitación de problemas en función de las lecturas que plantea el programa.

3. La antología: Blake, Büchner, Michelet, Hugo, Balzac

Es evidente que en la selección que presentamos predominan los autores románticos, Blake, Michelet, Hugo; también se advierte una mayor presencia de los temas de la tercera unidad (secularización) con respecto a las otras, teatralidad y lenguaje nuevo. El correlato de esto es la ausencia de textos de y sobre Sade, De Maistre y los autores y temas de la última unidad (Baudelaire, Flaubert). Vale aclarar que este rasgo de la economía del libro no debe entenderse como un postulado de representatividad en relación con los textos incluidos, ni como expresión directa de la voluntad de la cátedra o de los editores ni como efecto de un gusto personal por el desequilibrio. La selección no pretende ser, en realidad, una *summa* sobre el tema del programa, ni aspira a recoger textos sobre todas y cada una de las cuestiones que suscita, ya que no persigue los fines de cualquier antología, esto es, ofrecer una muestra representativa de un universo simbólico determinado. Su forma está indisolublemente ligada a dos factores puntuales: el trabajo acumulado en un período de casi seis años de investigación y docencia sobre un tema complejo y el propósito que rige todo libro de cátedra, esto es, servir de material de estudio a un curso de enseñanza, contando con la existencia de otros textos traducidos. La economía del libro, entonces, cobra sentido en diálogo con el resto de la bibliografía del programa, como una intervención compensatoria, sin duda parcial e insuficiente, en ese cuerpo textual ya disponible. Así debe entenderse la decisión de incorporar nuevas traducciones de Blake, junto con una serie de esclarecedores documentos y trabajos críticos sobre su obra, la traducción de artículos sobre *La muerte de Danton* que se enfocan en los problemas del programa, la edición de una serie de paratextos de la *Historia de la Revolución Francesa* de Michelet que no habían sido incluidos en la célebre traducción de Blasco Ibáñez, ni en sus reimpressiones piratas, la alineación de textos pertinentes de Hugo en versiones que recrean su asombrosa potencia discursiva, la bibliografía crítica específica para leer *El noventa y tres* y una

nueva traducción anotada del texto de Balzac “Un episodio bajo el terror”. A continuación pasaremos revista a los textos seleccionados en la secuencia en que los dispone el libro.

William Blake (1757-1827) ingresa al programa en el cruce de tres cuestiones: revolución, secularización y romanticismo. Bajo el signo de esta articulación consideramos dos textos tempranos de su producción, el libro iluminado *The Marriage of Heaven and Hell (El matrimonio del cielo y el infierno)* (1790) y el poema inconcluso *The French Revolution (La Revolución francesa)* (1791). Las tres primeras fuentes pertenecen a *El matrimonio*, que tal vez sea el libro más traducido de toda la obra blakeana, junto con *Songs of Innocence and Experience (Canciones de inocencia y experiencia)*. De acuerdo con una hipótesis firme de Joseph Viscomi (1995), el libro fue elaborado íntegramente en 1790, a partir de un conjunto de planchas que iban a ser publicadas aparte como panfleto contra la doctrina swedenborgiana (planchas 21-24). A partir del panfleto, uniendo su polémica con Swedenborg a otros proyectos personales (centralmente, la composición de una “Biblia del Infierno”) y participando de modo singular en la controversia sobre la Revolución Francesa, Blake habría elaborado la serie de 27 planchas iluminadas que componen *El matrimonio*.

La lectura de “**Un panfleto contra Swedenborg**”⁵ (planchas 21-24) como texto aislado permite tomar dimensión del carácter eminentemente dialógico de *El matrimonio*. La estructura doble de este texto resulta clara: primero un texto de ideas, argumentativo y polémico, y luego un texto literario que dialoga con el texto precedente. Esta estructura, que *El matrimonio* generaliza, es parodia de la organización de los escritos teológicos de Swedenborg, que ofrecen una exposición de doctrina y luego, como ilustración, un “relato memorable” en el que Swedenborg registra “cosas vistas y

5 El título es del traductor.

oídas” por él mismo en el mundo espiritual. Los textos literarios de Blake, al recibir el nombre genérico de “fantasía memorable”, sustituyen la pretensión swedenborgiana de testimonio directo de lo invisible, crónica del más allá, por afirmaciones soberanas de un genio poético movido por el poder de la imaginación creadora. A su vez, la interrelación explícita con el texto parodiado en todos los niveles de significación permite reconocer allí una traducción discursiva de la teoría de contrarios que *El matrimonio* incluye en la segunda plancha como tema general del libro.

La siguiente fuente, “**A Memorable Fancy**” (“**Una fantasía memorable**”) (planchas 17-20), en la que el yo poético se enfrenta con un ángel, en lucha psíquica y física por el monopolio de la interpretación, retoma, extiende y dramatiza el motivo programático de que la significación debe surgir de un juego de oposiciones. Esta fantasía, como las de las planchas 12 y 22-24, presenta diálogos satíricos, cómicos, que ligan la forma de *El matrimonio* a la tradición de la sátira menipea. El proverbio que remata la fantasía, “oposición es verdadera amistad”, es una variación evidente de ese tema general. “**A Song of Liberty**” (“**Una canción de libertad**”) (planchas 25-27), que cierra *El matrimonio*, es uno de los dos poemas del libro (el otro es el “Argumento” que lo abre). Su reescritura del libro del *Apocalipsis* como interpretación mítica del presente revolucionario es característica del esquema interpretativo con el que Blake descifra la Revolución Francesa. Por primera vez, además, aparecen en un texto blakeano, aún sin nombre, las figuras del revolucionario Orc y el represor estelar Urizen.

Las apuestas políticas y estéticas del poema *The French Revolution* (*La Revolución Francesa*) se perciben más claramente sobre el telón de fondo de los textos de *El matrimonio*.

Ese poema inconcluso y singular,⁶ con el que Blake quiso terciar explícitamente en la controversia sobre la revolución, tomando partido por el bando revolucionario, se despliega como un gran enfrentamiento verbal entre opuestos, encarnados ahora en figuras históricas del progreso y la reacción de 1789. El poema dramatiza en clave mítica los acontecimientos históricos que ocurrieron las semanas previas a la Toma de la Bastilla y despliega la acción como una grandiosa batalla de representaciones. De un lado, rodeando a un rey debilitado y evocando los demonios de *El Paraíso perdido*, la monarquía y la Iglesia realizan un despliegue coordinado de representaciones tradicionales (como había hecho el admonitorio ángel de las plancha 17-20 en *El matrimonio*, y el ángel antiadúlteros del “relato” de Swedenborg) con el objeto de persuadir al soberano de que inicie la guerra a la revolución. Por el otro lado, la Asamblea Nacional, representada por luminosos aristócratas conversos y un pueblo unánime, llama al Consejo Real a plegarse al movimiento de regeneración de la humanidad. En el centro de la escena destaca el abate Sieyès, un portavoz fácilmente reconocible del programa blakeano de salvación por la imaginación.

La revolución Francesa es un poema no iluminado compuesto en anapesto septenario (dos sílabas débiles seguidas de una fuerte), una forma poética experimental que Blake abandonará luego por el yámbico. La inclusión de dos traducciones del mismo texto, una completa y anotada de Laura Gavilán, otra parcial y libre de Américo Cristófalo, da acceso a dos lecturas diferentes del poema (que se suman a la ya existente de Pablo Mañe) y problematizan la tarea

6 “*La Revolución Francesa* de Blake tiene importancia singular por ser la única de sus visiones o profecías en que los detalles históricos son claros y explícitos, y debemos señalar que los estudiosos que ni siquiera consideran esta obra como uno de los ‘escritos proféticos’ de Blake están despreciando una de las claves más accesibles para el simbolismo histórico de libros posteriores como *Europe* o *The Four Zoas*” (Erdman 1977: 165).

traductora por la cual este curso conoce la mayoría de los textos del siglo diecinueve.

Los documentos de esta sección entran en relación con las fuentes por diversas razones. De **Emanuel Swedenborg** (1688-1772) elegimos dos pasajes del mismo libro, *Conjugal love and its Chaste Delights, als, Adulterous Love and its Sinful Pleasures* (*El amor conyugal y sus castos placeres, seguido de El amor adúltero y sus placeres pecaminosos*), un libro publicado en latín por primera vez en 1767 que actúa como fuente de nuestra fuente, *El matrimonio*. El primero de los dos pasajes, un fragmento de *“On the Opposition of Adulterous Love and Conjugal Love”* (**“De la oposición entre el amor adúltero y el amor conyugal”**) (parágrafos 423-443), es un texto doctrinal que encabeza la sección del libro sobre el amor adúltero con una exposición sobre el significado de la idea de adulterio partiendo de una teoría de los contrarios semánticos. Así como entendemos que la oscuridad es el contrario de la luz, que el frío es el contrario del calor, etc., así debemos entender que el amor adúltero es el contrario del amor conyugal. Y como Swedenborg ya dedicó todo un libro a definir el amor conyugal, está en condiciones, nos dice, de definir su opuesto.

En el contexto de la lectura de Blake, los veinte párrafos que seleccionamos tienen la virtud de mostrar cómo un sistema de significación se estructura desplegando un núcleo de contrarios básicos, un procedimiento del que Blake claramente se apropia. La teoría diabólica de *El matrimonio* sostiene, al igual que Swedenborg, la necesidad de la existencia de los contrarios (“sin contrarios no hay progreso”), pero invirtiendo la carga: para Swedenborg, en el par verdad/ falsedad o Cielo/Infierno, el primer término domina al segundo, que es su versión degradada, pero en Blake el segundo término, reinterpretado, desenmascara la voluntad de dominio del primero y establece en el seno de la significación el *polemos* de la oposición (otra vez: “oposición es verdadera amistad”).

El segundo texto, “**A Memorable Relation**” (“**Un relato memorable**”) (parágrafo 477), está incluido en la misma sección del libro citado. Un ángel le muestra a un joven adúltero, que se jacta de su adulterio, lo que le espera si prosigue su curso pecaminoso: “ven aquí arriba –le dice– y te mostraré claramente lo que son el cielo y el infierno, y qué les espera en este a los adúlteros confirmados”. Como señaló la crítica (Erdman 1977, 177, n. 6), la relación paródica entre este “relato memorable” y la insolente “fantasía memorable” de las planchas 17 a 20, que ya comentamos, no requiere mayor elucidación.

Sin duda, los ataques a Swedenborg en *El matrimonio* no se producen en el aislamiento de una lectura personal ni responden solamente a la voluntad de expresar una diferencia de doctrina. Esos ataques pertenecen al contexto crispado por el debate sobre la Revolución Francesa y por la aparición en 1789, en Londres, de una nueva Iglesia, llamada “Nueva Jerusalén”, cuyas doctrinas se fundaban en los escritos del célebre místico sueco. La Iglesia de la Nueva Jerusalén surgió como prolongación de una Sociedad Teosófica que se había instituido en 1783 “con el propósito de difundir la doctrina celestial traduciendo, imprimiendo y publicando los escritos teológicos del Honorable Emmanuel Swedenborg” (Viscomi, 1998). En diciembre de 1788 la Nueva Iglesia convocó a lectores de Swedenborg, mediante una circular, a reunirse en una Asamblea o Congreso con el objeto de instituir formalmente la organización. Se cree que Blake, quien había leído y anotado escritos de Swedenborg (*Cielo e infierno, Amor divino y sabiduría divina y Divina Providencia*), recibió la circular a través de un amigo que pertenecía a la Sociedad Teosófica, el escultor John Flaxman. Como sea que haya sido, es indudable que Blake y su esposa Catherine asistieron a la primera Asamblea de 1789 (sus nombres figuran entre las firmas del acta). Pero luego de esa primera participación, no se

tienen registros de que Blake siguiera en contacto con la organización, aunque cabe sospechar, por la lectura de *El matrimonio*, que tal cosa habría sido impracticable. Además, en la época de escritura de *El matrimonio*, Blake se había acercado al círculo intelectual de Joseph Johnson en el que se daban cita las luminarias progresistas de Inglaterra: uno de los deportes preferidos en esa sociedad era atacar a Swedenborg desde la *Analytical Review* (Schock, en esta edición: 201). El texto que incluimos, **“Primer Congreso de la Nueva Jersualén (1789)”**,⁷ informa del conjunto de doctrinas tratadas y aprobadas por los swedenborgianos en esa ocasión, de acuerdo con la memoria interesada del principal gestor de la empresa, Robert Hindmarsh. Cabe señalar que la unanimidad y la armonía que Hindmarsh atribuye al proceso de discusión han sido desmentidas por otros testimonios (Thompson, 1993: 129-145). En rigor, el disenso fue dramático y condujo a un cisma de la nueva Iglesia en el momento mismo de su institucionalización. Se presume que el motivo de la disputa fue una diferencia con respecto a cómo interpretar algunos pasajes problemáticos de... *El amor conyugal y sus castos placeres*.

La fama de **“A Discourse on the Love of Our Country”** (**“El discurso sobre el amor a nuestro país”**) (1789) de **Richard Price** (1723-1791), a pesar de las muchas respuestas que obtuvo antes de que Burke lo eligiera como pretexto para fulminar a los jacobinos e inconformistas ingleses en sus *Reflexiones sobre la Revolución en Francia* (1790), se debe, sobre todo, a que este último texto desató en Inglaterra una fogosa lluvia de réplicas de la izquierda intelectual popularizando el texto de Price. Este carácter subsidiario de su fama queda confirmado por el hecho de que hasta la fecha el discurso permanecía inédito en español. No se encuentra aquí, sin

7 El título es del traductor.

embargo, el principal motivo para incluirlo en la selección. En el contexto de lectura de Blake, el sermón de Price ofrece al menos tres motivos de interés. El primero es que representa una muestra cabal del tipo de articulación explosiva entre teología y política que caracterizó al discurso protestante disidente (*dissenting*) en el contexto europeo de la Revolución Francesa. Como ha subrayado J. C. D. Clark (2001: 63-65), la redefinición del país como un conjunto de personas reunidas bajo unas mismas leyes y formas de gobierno, la invitación a abolir el sacerdocio y la tiranía y la propuesta de corregir la inequidad de la representación política constituían un programa político altamente provocativo. El segundo motivo de interés viene dado por el momento histórico del sermón: a fines de 1789 todavía existía en Inglaterra una opinión mayoritariamente favorable del proceso que estaba teniendo lugar en Francia, y a ese mismo contexto pertenecen *El matrimonio* y *La Revolución Francesa*. El tercer motivo es el marco de referencia religioso que Price utiliza para representar el acontecimiento histórico: sus imágenes de luz y fuego, su imaginario apocalíptico, su sublime humanizado, se corresponde con la representación de los revolucionarios en el poema de Blake (*cf.* Plummer Crafton, en esta edición: 272).

Los tres trabajos críticos seleccionados, todos ellos inéditos en español, enfocan las fuentes y documentos con planteos afines a nuestro programa. El trabajo de **Peter A. Schock**, “**El matrimonio del cielo y el infierno: El mito de Satán en Blake y su matriz cultural**” (1993), está directamente vinculado con la inclusión de Blake en la Unidad III. Para interpretar *El matrimonio*, Schock examina las peculiaridades históricas, culturales, ideológicas y poéticas de la reescritura blakeana del “mito de Satán”. El estudio combina claramente dos perspectivas de análisis: por un lado, reconstruye la matriz cultural de Satán en tanto mito a fines del siglo dieciocho; es decir, estudia la secularización de la figura del diablo como condicionante histórico del pensamiento de Blake; por otro lado,

analiza las operaciones de Blake sobre sus fuentes religiosas, es decir, estudia lo que de secularizante hay en Blake y de qué modo se distingue de otras operaciones secularizantes, como las de Paine o Wollstonecraft. En particular, se detiene en la función política que adquirió la figura de Satán, una vez que se debilitó la creencia en ella y la mitología comparada relativizó su singularidad y autoridad. Como otras imágenes de la época –el canibalismo, el parricidio, el cataclismo natural, la regeneración en primavera–, el diablo sirvió a las demandas de representación del acontecimiento revolucionario. En general, los usos de la figura demoníaca fueron lineales: solía utilizarse al diablo para representar a la oposición, y así la derecha homologaba la República Francesa con la Bestia del Apocalipsis, mientras la izquierda presentaba a los reaccionarios como ángeles caídos. A través de la reescritura miltónica de Satán en el *El Paraíso perdido*, que implicó la humanización y elevación del personaje, el Diablo fue reconfigurado como héroe en el siglo XVIII. La alternativa de Blake, de acuerdo con Schock, es reemplazar la metafísica estática de Swedenborg con la metafísica infernal del círculo de Johnson, pero sin perder la impronta visionaria.

“En las cuevas del cielo y el infierno: Swedenborg y la impresión en *El matrimonio de Blake*” (1999), de **Joseph Viscomi**, contrasta con el trabajo de Schock en cuanto al método y los objetivos. En lugar de partir del examen del contexto cultural amplio, Viscomi hace foco en el análisis material de *El matrimonio*. El ensayo que presentamos pertenece, en rigor, a una serie de tres ensayos que se propusieron releer *El matrimonio* interrogando su génesis como libro. El primero, el de la más clara orientación filológica, argumenta que la composición evolucionó en el siguiente orden de planchas: 21-24; 12-13, 5-6, 11, 6-10; 14-15, ?4; 16-20 y 25-27, sin que existiera previamente un manuscrito completo.

El inicio de la composición se ubica en las cuatro planchas de crítica a Swedenborg que, de acuerdo con Viscomi,

iban a ser publicadas en forma independiente como panfleto. Su segundo ensayo interpreta en detalle el panfleto para demostrar su coherencia temática, estética y retórica, plantea asimismo que “La Biblia del Infierno” probablemente refiera a los Proverbios del Infierno cuando aún no formaban parte de *El matrimonio*, y contextualiza y precisa las críticas a Swedenborg. Finalmente, el tercer artículo, incluido en esta antología, sostiene que el proyecto polémico y político de Blake, tal como el propio Viscomi lo reconstruye, se orienta a una mitificación de la propia actividad artística y creativa, como relevo de la autoridad teológica de Swedenborg. Para ello estudia las alusiones de Blake al arte gráfico en las planchas 10, 11, 14, 15, 16, 17 y 20. Este trabajo de Viscomi es de suma utilidad no solo para entender el modo en que Blake compuso su texto sino para estudiar la reescritura de fuentes como operación secularizadora.

El texto de **Lisa Plummer Crafton**, “Las ‘Antiguas Voces’ de *La Revolución Francesa* de Blake” (1993), es el primero sobre este poema traducido al español de que tengamos conocimiento. Su eje lo constituye un análisis pormenorizado de la representación de las voces en el poema, atendiendo al papel central conferido al lenguaje en los debates sobre la Revolución Francesa. Para acompañar sus argumentos, Plummer Crafton no solo repone las líneas del debate sino que recupera también las conexiones entre teoría lingüística y política presentes en la época. En su perspectiva, la representación de la Revolución en el poema de Blake coincide con las del sermón de Price, en cuanto ambos representan “un tipo de discurso revolucionario que subordina la discusión política a una reflexión de carácter moral y metafísico” (esta edición: 272). De modo que el énfasis está puesto en la adhesión de Blake y Price a movimientos discursivos de sacralización y mitificación de la vida, de acuerdo con la tradición profética y protestante en que se inscriben ambos.

Es destacable, especialmente, el análisis de la figura de Sieyès, como prefiguración de Los, en la medida en que subraya el pasaje de mayor autoconciencia del poema con respecto a la función política atribuida al programa estético de Blake, tal como lo estudió Viscomi en *El matrimonio*: “es a través de una revolución creativa, a través del lenguaje y el arte, que la revolución puede efectivamente llevarse a cabo”.

Georg Büchner (1813-1837) pensaba que una obra de teatro podía dar cuenta de la historia más plenamente que una obra historiográfica, que el dramaturgo era un especie de historiador, “pero superior a este por cuanto recrea otra vez la historia para nosotros, y, en lugar de ofrecernos una seca narración, nos introduce en seguida, de manera inmediata, en la vida de una época” (Carta a la familia, 28/7/1835, en Büchner, 1992: 249). *La muerte de Danton*, surgida en el contexto de la severa censura metternichiana y luego del escándalo generado por el panfleto “El mensajero rural de Hessen”, parece responder a esa idea con rigurosa exactitud.

En los trece días de 1794 que abarca el drama, están allí, desmontados y exhibidos, los mecanismos de construcción de poder a partir de la manipulación de la opinión popular (ROBESPIERRE: ¡Pueblo pobre y virtuoso. Tu cumples con tu deber y sacrificas a tus enemigos (...) Venid con los jacobinos. Vuestros hermanos os recibirán con los brazos abiertos, juzgaremos a nuestros enemigos en un tribunal de sangre”), esos que, según *Pensar la revolución*, todos los historiadores de la revolución, absorbidos por el discurso de los actores históricos, habían pasado por alto. Büchner no solo no los pasa por alto, ya que reconstruye el mecanismo muy lúcidamente: también evita reducir la historia al funcionamiento del mecanismo. El pueblo en su pieza no es solamente la figura de legitimación discursiva que

le reconoce Furet,⁸ y si no es exactamente lo que propone Lukács,⁹ es al menos una fuerza discursiva propia, que carnavaliza y canibaliza la palabra alta de los héroes revolucionarios, sean estos de la facción que sean. *La muerte de Danton* historiza la revolución en su *facies hipocratica* como la tragedia que surge entre el mecanismo ingobernable del Terror y la turbia escena física de cuerpos deseantes y lenguajes en conflicto.

Esta es, precisamente, la cuestión estudiada por los textos críticos de la sección “Büchner”. **Paul Levesque**, en “**La sentencia de muerte y la ejecución del ingenio en *La muerte de Danton* de Büchner**”, llama la atención sobre la compleja polifonía de la obra. El valor de este artículo reside menos en sus hipótesis, escasamente desarrolladas, que en el planteo del tema y la formulación de sugerentes observaciones y preguntas. Para Levesque, si el lenguaje dominante de la escena histórica es el monolingüismo de Robespierre y Saint Just, cuya pureza cuidan y vigilan constantemente, las agudezas subversivas del dantonismo, la anarquía del ingenio popular, el lenguaje del deseo en las mujeres, deben ser vistos como formas discursivas contrahegemónicas que amenazan el lenguaje reificado del poder. Estos “contralenguajes”, como los llama Levesque, si bien no logran constituir alternativas políticas, ponen en primer plano el poder subversivo de la palabra, una potencia corruptora que la virtud revolucionaria exige contener, pero también

8 “El pueblo no es un dato o un concepto que remite a la sociedad empírica sino la legitimidad de la Revolución y de alguna manera su definición misma: todo poder, toda política gira a partir de entonces alrededor de este principio constituyente y que sin embargo no es posible encarnar” (Furet, 1980: 72).

9 Lukács sostiene que el papel del pueblo ha ido incrementándose, volviéndose cada más protagonista, en la escena teatral después de la Revolución y que en Büchner se llega aún más lejos que en sus predecesores. De acuerdo con su interpretación del conflicto ideológico de la pieza, es la pobreza del pueblo y la disposición moral y espiritual asociada a esa condición, lo que define, en última instancia, el conflicto entre Danton y Robespierre. “Se trata, pues, de un coro mucho más activo que el de la Antigüedad, un coro que toma parte inmediata en la acción misma del drama” (1979: 78).

manifiestan las limitaciones de una política de exclusiva naturaleza lingüística. Los subrayados de pasajes que llaman la atención sobre la condición alienada de los hablantes –hablados por el lenguaje en lugar de hablarlo– son esclarecedores. También es destacable el modo en que Levesque enfoca el lenguaje popular, en tanto distinto de los lenguajes burgueses. En su llamado a analizar el lenguaje de las figuras anónimas en *La muerte de Danton*, Levesque ofrece una clave para leer la singular representación del pueblo de un modo diferente al de Lukács.

El texto de **Matthew Buckley**, “**Reviviendo la revolución: *Dantons Tod*”** (2004), es el capítulo que corona su libro *Tragedy Walks the Streets. The French Revolution in the Making of Modern Drama* (*La tragedia recorre las calles. La revolución Francesa en la construcción del drama moderno*). Buckley parte de la reconsideración de una perspectiva corriente en los estudios büchnerianos, aquella que fija en su obra un punto mítico de fundación del drama moderno, a partir del reconocimiento de ciertos rasgos característicos (sensualismo expresionista, aislamiento existencialista, indiferencia nihilista) que habrían roto con la tradición romántica. Pero en lugar de punto de origen, Buckley propone ver la obra como un regreso a problemáticas dramáticas de la Revolución Francesa, con lo cual el drama moderno “iniciado” por Büchner no solo rompería con convenciones románticas sino que, además, recuperaría una historia formal que esas mismas convenciones habrían reprimido. En este sentido *La muerte de Danton* “se reapropió de los lenguajes radicales de la teatralidad revolucionaria y los volvió disponibles otra vez.

La premisa central de Buckley es que Büchner, el médico, realiza una anatomía de la revolución leyendo su muerte desde la perspectiva de la vida: en lugar de comentarios históricos, manejando estratégicamente las fuentes (Thiers, Mignet, Mercier), *La muerte de Danton* pondría a los lectores/espectadores ante un tumulto de discursos y relatos corpo-

rizados, de cuyo poder ingobernable los hablantes manifiestan plena conciencia.

Victor Hugo (1802-1885) ingresa al programa actual por dos carriles diferentes: en la segunda unidad, de forma lateral, con su “Prefacio” a *Cromwell* (1827), y más protagonicamente, en la unidad tres, con su novela de la revolución, *Quatrevingt-treize (Noventa y tres)* (1874). Esta doble presencia de Hugo no está desvinculada del hecho de que su vida coincide con la del siglo y toca todas sus cuerdas. Indudablemente, Hugo también podría haber ingresado al curso por la vía del lenguaje nuevo.

Hemos colocado *Noventa y tres* bajo la misma constelación conceptual de Blake (revolución, secularización, romanticismo), pero esta novela ocupa en la obra de Hugo y en el contexto de la Revolución Francesa un lugar inverso al de los textos de Blake, ambos tempranos y producidos al calor de la revolución. Ciertamente, la novela de Hugo tiene la guerra franco-prusiana (1870-1871) y la Comuna de París (1871) como sangriento telón de fondo, y el nuevo experimento nacional de la III República (iniciado en 1873) como luminoso marco político; ciertamente, la novela irrumpe en una escena literaria en la que ya han surgido y se imponen corrientes estéticas antirrománticas (realistas, parnasianas, etc.) que el propio Hugo, como jefe de tertulias, contribuyó a generar; pero si *Noventa y tres* responde a las demandas de este contexto, lo hace románticamente o, dicho con mayor precisión, hugolinamente, actualizando con la escritura de la historia su propia tradición de pensamiento y su proyecto literario personal.

El modo en que la novela conceptualiza y representa la Revolución como problema y la fórmula que construye para resolverlo, en beneficio del proyecto republicano y liberal en curso, su esoterismo humanista liberal, se relacionan con la investidura que Hugo asumió desde el inicio de su carrera, en el contexto de Restauración (1814-1830), como “poeta sagrado de los tiempos modernos” (Bénichou, 1981: 352). Aun

cuando haya cambiado de posición política en numerosas ocasiones, en un arco que va del monarquismo católico al liberalismo democrático más radical, y haya practicado las diversas variantes de la lírica, el drama y la novela innovadoramente, su proyecto de escritura se fue redefiniendo mediante repetidas síntesis doctrinales. Un ejemplo notable de este movimiento es el mencionado “Prefacio” a *Cromwell*, en el que “lleva a cabo la tarea de injertar en el tronco cristiano de su poética anterior todos los descubrimientos de la revolución romántica” (Bénichou, 1981: 371). La hipótesis de un romanticismo final de Hugo, una metafísica romántica de la historia, en *Noventa y tres*, no resulta, por ello, inapropiada.

Abre la sección “Hugo” un poema que ilustra precisamente el modo en que el primer Hugo, el monarquista católico, contrarrevolucionario, concibe su misión poética. “**A mes odes**” (“**A mis odas**”) (1822) está incluido en *Nouvelles Odes (Nuevas odas)* (1824), libro temprano de Hugo luego incorporado a *Odes et ballades (Odas y baladas)* (1828). Hugo practicó la oda, el gran género clásico para la celebración de los acontecimientos públicos, entre 1819 y 1826, y cantó entonces, como escribe Bénichou, “los anales patéticos de la contrarrevolución, sus adversidades y sus triunfos” (2006: 353). El género, sin embargo, es puesto en Hugo al servicio de la alta misión asignada al poeta como profeta moderno, como intérprete de la historia a la luz de las verdades trascendentales de la religión. “A mis odas” encabeza el libro segundo de *Odas y baladas* (que contiene las odas de 1822-1823) y, como otros poemas de la colección, adopta una mirada autorreflexiva sobre la condición del poeta en tiempos menesterosos.

Indudablemente dotar de vida a los textos, personificarlos, es un *topos* clásico, pero reparar en este *topos* aquí permite apreciar el modo en que el romanticismo invistió de poder a la palabra poética. La publicación de los poemas, una escena de despedida entre el autor y su texto, es vista como un acto temerario, comparable a zambullirse en un

océano proceloso, pero también como un acto necesario, porque “el tiempo es ahora”, “el tiempo nos corre”, y “es también cetro la lira”. *Mutatis mutandi*, este poder que reside en el canto, inspiración divina ignorada por la tierra (“Dios, en cuyo imperio son nuestras almas,/ ha puesto un poder en los cantos”), es el poder que yace latente en los libros surgidos de la imprenta del infierno (*El matrimonio*, plancha 15). El reconocimiento de este poder es el factor principal por el que Hugo abandonará pronto las formas convencionales de la poesía y el teatro y repensará la relación entre revolución y literatura como parejas expresiones de un mismo principio de libertad.

El triunfo prusiano contra Austria en 1866 despertó en Hugo sombríos presentimientos sobre el futuro próximo de una Francia debilitada, tanto por su política exterior como por la radicalización de la oposición parlamentaria y obreira al régimen de Napoleón III. En 1867, en este contexto de tensiones, París era sede de la Exposición Universal, cuyo despliegue, desde 1851, servía de ocasión para estrechar lazos con el mundo y ostentar poderío e influencia. A nadie se le escapaba que Napoleón III, “el pequeño”, buscaba con este evento apuntalar un poder resquebrajado. Hugo, que llevaba para entonces un exilio de quince años, astutamente aceptó la invitación que le presentó su gran amigo Paul Meurice: redactar la introducción del *Paris-Guide* (*Guía de París*) fue “una maniobra soberana de la estrategia del exiliado” (Gohin, 2002: 1085). Por primera vez desde 1851, Hugo participaba de una celebración oficial de la Francia del Segundo Imperio. Jules Michelet, Edgar Quinet, Louis Blanc, Alexandre Dumas hijo, Paul Féval, Georges Sand, eran los colaboradores más notorios entre los ciento veinticinco que firmaban la guía, publicada el 11 de mayo de 1867, un mes después de la inauguración de la muestra.

En “**París**” Hugo vuelve sobre el ideal de república de 1789. La capital y el acontecimiento universales quedan fundidos

por la marca indeleble del espíritu de un pasado que se remonta a los inicios de la civilización occidental, de un presente que recuerda de manera permanente que la deuda saldada por el despotismo en 1789 sigue generando intereses impagos, y de un futuro de paz y fraternidad. Escrita al mismo tiempo que *L'Homme qui rit* (*El hombre que ríe*) (1869), esta recorrida de siglos por París, risueña y pintoresca, simulando el tono ligero de una guía para viajeros desprevenidos, baliza el camino de las injusticias, los tormentos, los raptos de fanatismo religioso, las arbitrariedades del poder absoluto, porque nada ha de borrarse, y hasta la piedra más antigua conserva la memoria del crimen, el abuso y la humillación. La centralidad política, histórica y narrativa del París de *Noventa y tres* reconoce su antecedente más inmediato en este texto de 1867. Gracias a París, suelo común de los hombres libres, Hugo puede decir “on”, pronombre indefinido de tercera de singular, equivalente según su uso a la pasiva con “se” de nuestra lengua, pero también primera de plural, “nosotros”; de este salir y entrar de la identificación con el lector implícito resulta ya una mirada exterior y escrutadora, abarcadora y omnisciente, propia del más alto realismo, ya una mirada comprensiva y piadosa, que se zambulle en el meollo del relato para acabar tornándose un yo confesional y afectivo. Esta notoria maestría narrativa solo puede sustentarse con el garante París, igualador de hombres y aspiraciones, que autoriza al poeta a interpelar a la humanidad en su nombre.

Los poemas que siguen dan un salto a 1871, el año terrible de la guerra exterior y la revuelta intestina, caída dramática del Segundo Imperio. Todo el poemario *L'année terrible* (*El año terrible*) (1872) está destinado a poetizar esas circunstancias históricas de la nación francesa. “**La mère qui défend son petit**” (“**La madre que defiende a su cachorro**”) proporciona elementos para entender la simbología política de la maternidad en *Noventa y tres*, contrafigura romántica de la vagina cosida y apestada de *Filosofía en el tocador*. La

atención del poema está dirigida a definir la calidad natural de un vínculo afectivo: para hacer más potente, eficaz y convincente esta definición, el poema representa el lazo como un impulso animal, intuitivo, desprovisto de todo cálculo, al que llama el “salvaje amor de la mujer de los bosques”. Este amor natural es tan feroz como frágil su objeto, el “dulce recién nacido” que la mujer del bosque amamanta rodeada de peligros. Los treinta versos que siguen resignifican la imagen inicial como alegoría de la relación entre la ciudad de París (la madre) y el Porvenir/Ideal (el recién nacido). Para aumentar el golpe de efecto, una tirada de veinte versos registra primero la felicidad de estar bajo el cuidado del lazo maternal, la dicha, el aire puro, el cielo azul, la fiesta, y los diez versos finales son destinados a mostrar la transformación de la mujer en bestia feroz, cuando su pequeño está amenazado. La traducción, al volcar *petit* como “cachorro”, una de las acepciones de la palabra francesa, subraya esta condición animal del amor materno.

El largo poema “**Loi de formation du progrès**” (“**Ley de formación del progreso**”) es una magistral suma lírica del argumento teológico hugoliano que justifica el mal en la historia apelando a una teoría providencial del progreso. La proeza poética e ideológica consiste en revertir el argumento corriente que objetaba la existencia del progreso alegando la existencia del mal y que en consecuencia recomendaba entregarse a la vida disipada.

El poema dobla la apuesta a ese argumento, estableciendo una relación causal entre el mal y el progreso: el mal, en todas sus manifestaciones, está al servicio del progreso, es parte de la ley que permite el desarrollo progresivo de lo humano ideal en la historia. El ritmo está marcado por exclamaciones y preguntas en torno a las “contradicciones terribles” entre el mal de la historia y el bien del progreso, a las que siguen masivas respuestas que, por su misma masividad y universalismo, contribuyen a representar la forma de una

oscura ley. Hugo se cuida de ser doctrinario, y contrapesa la contundencia de las contradicciones enlazadas con cautelas y sombrías advertencias acerca de los límites cognitivos del hombre, para quien nada es seguro. “Oh, género humano, pese a tantos años pasados,/ tu vieja ley de odio es siempre la más fuerte”.

Paul Bénichou dedica la mitad de *Los magos románticos* a estudiar la teología humanista del último Hugo en un denso corpus de poemas. Junto con el poema que recién comentamos, el capítulo que incluimos aquí, lleno de magníficas citas, da una idea cabal del modo en que Hugo exploró con el lenguaje de la literatura las perplejidades filosóficas y religiosas que lo acuciaban. “**La metafísica del exilio**”, como se declara al comienzo del texto, describe la etapa final de Hugo como un pensamiento en el que la fe en el progreso se afirma, pero los medios teológicos y metafísicos para sostenerla se crispan de dudas y angustias. Guy Rosa, uno de los mentores del Grupo Hugo que funciona desde hace años en la universidad de París VII-Jussieu, y director, junto con Jacques Seebacher, de la obra completa de Hugo que Robert Laffont publicó en 1985 en la colección “Bouquins”, se refiere en el texto que ofrecemos aquí, “**Hugo y la revolución**”, a la negociación política que Hugo establece entre su creencia monárquico-católica y su fe republicana. El espíritu de conciliación hugolino rige todos sus movimientos poéticos y políticos. ¿Cómo barrer con el canon literario y conservar el profundo respeto por el pasado y las tradiciones heredadas? ¿Cómo ser radicalmente republicano y seguir siendo el centro y el crucifijo?

Estas preguntas, en toda su performatividad, se plantean y resuelven en el *Noventa y tres*, en aquel año del Terror en Vendée, en aquella novela escrita con la imagen especular de la Francia derrotada por Prusia y diezmada por años de un imperio farsesco. El trabajo de **Pierre Champion, “Razones de la literatura. Noventa y tres de Victor Hugo”**, es un análisis

pormenorizado de las capas de significación histórica, política, biográfica, literaria, que se anudan en la novela y que esta, con sus mecanismos de representación y estrategias discursivas, busca resolver. Indudablemente, todos estos aportes resultan centrales para entender la representación romántica de la Revolución en *Noventa y tres*.

Es difícil determinar si **Honoré de Balzac** (1799-1850) debe más a su tiempo de lo que su tiempo le debe a él. La ficción realista de los años 1830 y 1840, en un contexto de progresiva autonomización del campo literario, funcionó como una usina generadora de representaciones sociales que eran consumidas por los propios sujetos representados en la ficción. El lugar que le toca a la obra de Balzac en esta bulliciosa producción no puede ser exagerado. Su proyecto de historizar el presente, de narrar la comedia humana en el conjunto de sus relaciones, poniendo al descubierto sus resortes, mecanismos y engranajes, emulando al científico que se propone fijar las leyes de organización del mundo, es uno de los grandes proyectos de la literatura decimonónica. Pero su modernidad no radica en una celebración de la novedad como valor sino en la decisión sistemática de generar un dispositivo narrativo capaz de cortar la época de parte a parte, de verla en su totalidad articulada. Es la desconfianza y la curiosidad ante lo que el presente le ofrece como material de trabajo lo que pone a Balzac en movimiento. No en vano la novelística de este escritor católico, burgués de provincias que abominaba de la igualdad democrática, atrajo la atención, por cierto incómoda, de la crítica marxista, de Engels a Jameson.

La tradición realista que se reconoce en la obra de Balzac propicia el anacronismo de leerlo como si fuera contemporáneo de Zola, y se olvida que su proyecto de realismo surgió en el examen y la indagación de fuentes filosóficas, naturalistas, históricas y esotéricas que le permitieran comprender la época. El primer Balzac es un bonapartista católico, de un catolicismo que se presenta en él como límite para las

depravaciones del liberalismo burgués en la sociedad posnapoleónica. Esta identidad ideológica está, por su parte, en tensión con sus intereses por la mística. El saber místico se une en este primer Balzac al saber de la historia natural, que proviene de Buffon y de Geoffroy Saint-Hilaire. Un misticismo cientista, pues, combinado con la historia natural, que provee el conocimiento del mundo entendido como un todo y que permite en esa contradictoria articulación la restitución de la unidad disgregada en el presente moderno. Estas tensiones entre misticismo, catolicismo e historia natural se manifiestan explícitamente en 1842, en el **“Prefacio”** a la *Comedia Humana*, en el tratamiento de los principios naturalistas de unidad de composición y variabilidad.

“Un episode sous la Terreur” (**“Un episodio bajo el terror”**) (1831), si bien se incorpora a la *Comedia Humana*, es un texto del primer Balzac. El relato sirve de introducción a *Las memorias de Sansón*, que Balzac escribió junto a L’Heritier De L’ain y que fueron publicadas anónimamente como memorias del verdugo. Con modos sutiles de ironía y grotesco, apelando a la lógica del *envers* (“revés”), el relato se adentra en un género de moda en la época que consiste en presentar facetas privadas de la historia general. A diferencia de lo que ocurre con Joseph De Maistre, quien solía elaborar su crítica de la revolución produciendo inversiones completas de sentido, en Balzac la lógica del *envers* cumple más bien la función de representar en la forma misma del relato el trastocamiento que la Revolución produjo en las costumbres modernas. Recursos góticos de ocultamiento de la identidad, procedimientos de focalización que permiten presentar mediante tomas cercanas tales efectos indeseables: las identidades de clase están distorsionadas, mutiladas, la función religiosa se muestra corrompida (las monjas son personajes imbecilizados por su encuentro con el mundo). Si las estrategias narrativas dan cuenta de la dificultad para establecer el sentido en el mundo moderno, posrevolucionario, la resolución de su principal

misterio, que nos guardamos de revelar, no hace más que elevar la intensidad de ese sentimiento de desorientación hasta el punto de lo patético.

La perspectiva reduccionista que adopta Furet en *Pensar la revolución* con respecto a **Jules Michelet** (1798-1854) y su *Histoire de la Révolution Française (Historia de la revolución francesa)* (1847-1852),¹⁰ una obra gigantesca que le insumió ocho años de trabajo y que se publicó en siete volúmenes bajo tres regímenes políticos distintos, obedece indudablemente a propósitos polémicos. Condenado a representar el paradigma de la historiografía encantada de la Revolución Francesa, una extensión de la conciencia de los propios revolucionarios, la imagen de Michelet que surge de ese enfoque es la de una repetidora de ilusiones perdidas con origen en otras sedes y tiempos. Pero ya el propio Furet modera su juicio y descaricaturiza la imagen de Michelet en la voz que dedica al historiador en el *Diccionario de la Revolución francesa*. Si bien retoma y despliega allí caracterizaciones de *Pensar*, también examina e incluso exalta dos aspectos fundamentales de su *Historia*, que en *Pensar* había omitido o minimizado. El primero es “la extraordinaria comprensión de los actores y de las apuestas simbólicas que les hicieron actuar” (Furet y Ozouf, 1989: 843). Si bien la *Historia* está escrita “desde dentro” –la expresión es de Furet–, con movilización de pasiones y afectos, con estrategias en muchos casos melodramáticas, también, o por esa misma razón, abre un camino para comprender “la extraordinaria fijación de los actores de la Revolución francesa en la esfera de lo político, su creencia de que la soberanía nacional restaurada lo perdía todo y abría una época de regeneración colectiva” (ibídem). En este punto, Michelet resulta clave para

10 En la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA pueden consultarse varias ediciones francesas (Lacroix, C. Marpon y Flammarion, etc.), la traducción de Argonauta y el tomo III de Biblioteca Popular (esta edición se encuentra completa en la Biblioteca Nacional de Maestros). En Gallica, de la Biblioteca Nacional de Francia, está digitalizada completa la edición en 9 tomos de Alphonse Lemerre (París, 1888).

comprender la historia de la conciencia revolucionaria y el funcionamiento político de las construcciones simbólicas, que tanto interesan a Furet.

El otro aspecto es lo que Hayden White ha considerado el “formismo” de Michelet, esa manera de argumentar que exige identificar “las características exclusivas de objetos que habitan el campo histórico” (White, 1992: 25). Como reconoce Furet, este método de escritura histórica aleja a Michelet de la historia abstracta y le permite narrar el movimiento multiforme del pueblo en el teatro del poder. “En Michelet la historia no reviste carácter ninguno de fatalidad. El pueblo no es únicamente una creación de la razón, sino un conjunto de individuos empíricos cuyas acciones imprevisibles dan sentido poco a poco a lo que constituye la Revolución” (Furet y Ozouf, 1989: 843). Todo esto obliga a recordar que la *Historia de la Revolución Francesa* surge con total conciencia historiadora, y no como un arrebato byroniano, en un contexto definido al menos por dos grandes condiciones: por una parte, la profesionalización de la historiografía; por la otra, el vertiginoso proceso revolucionario de 1848-1851.

En Michelet estas dos condiciones son afrontadas intentando construir una historiografía que sea a la vez válida desde el punto de vista de los protocolos profesionales en formación y potente desde el punto de vista de las necesidades políticas que identifica en su presente. Si Michelet fue el historiador humanitarista liberal más importante de la monarquía de Julio (White, 1992: 155; Bénichou, 1984: 463), no fue el único historiador de su época y su *Historia* polemiza claramente con otras historias contemporáneas.

Para hacer visible esta dimensión autoconsciente y polémica de la historia micheletiana es recomendable detenerse en los paratextos con que Michelet explica su propia obra y la defiende de los ataques de sus adversarios. En el “**Prefacio**” al primer volumen, que narra el período inicial de la Revolución, ficcionaliza graciosamente el marco de su reflexión metahistórica:

“Cada año, cuando termino mi tarea académica, cuando veo a los jóvenes dispersarse, una generación que no volveré a ver, mi pensamiento vuelve sobre mí (...) Me interrogo sobre mi enseñanza, sobre mi Historia y su intérprete todopoderoso, el espíritu de la Revolución”.

Este Michelet reflexivo declara que ha aspirado a disolver con su relato la frecuente reducción de la historia de la revolución a la historia de sus actos violentos, y luego sopesa el valor de las creencias enarboladas por la Revolución y explica que en su historia ha intentado mostrar que “el actor principal es el pueblo” y que “los jefes de partido, los héroes de esta historia, no han previsto ni preparado, no han tenido la iniciativa de ninguna de las grandes cosas, de ninguna...”. Confiesa también que al mismo tiempo que escribía la historia de “esa época unánime”, el momento más alto de la Revolución, murió su padre, y que debió concluir la debatiéndose entre las vacilaciones y dudas de una crisis personal.

En “**Acerca del método y el espíritu de este libro**”, apéndice del segundo volumen, aparecido a comienzos de 1848 y que contiene los libros III y IV de la *Historia*, Michelet señala como la base de su método “aquella de la que los jóvenes sabios desconfían más, y que una ciencia perseverante termina por encontrar tan verdadera como fuerte, indestructible: la creencia popular”. Todo este texto está destinado a sostener, con sutiles argumentaciones, que solo adoptando la posición del pueblo, con sus contradicciones y ambivalencias, con su complejo de creencias, se cumplen las exigencias de la historia. Critica sobre esa base la *Historia parlamentaria* de Buchez y Roux-Lavergne, de tendencia socialista, por recorrer la historia demasiado rápidamente para “hallar en ella algunas pruebas de una teoría ya hecha”; muestra cómo se fuerzan allí las fuentes y se les hace decir “lo contrario” de lo que dicen; señala, entre otras cosas, que la “clase obrera” fue el único sujeto de esa historia, pero que “esa clase no había nacido”, y que se acusaba a la

revolución de perpetuar el catolicismo, con lo cual había que sostener el sinsentido de que la Revolución “es idéntica a lo que creyó combatir, lo que no es otra cosa que representarla imbécil e idiota”.

Tanto la prosopopeya por la que se hace hablar a la historia, antecedente de la voz de la mercancía en *El capital*, y la defensa de Voltaire como el mejor antídoto contra las “alianzas monstruosas” y los “falsos Rousseau”, son magníficas piezas de retórica metahistórica. En ese mismo volumen se incluye una “**Conclusión**” en que se liga la historia con la lucha política del presente, puesto que “la Revolución no está hecha” y lo único que conviene imitar de los hombres del pasado es su genio inventivo y su libertad creadora. El “**Prefacio**” a la edición de la *Historia* de 1868, el más polémico de todos estos paratextos, vuelve sobre la obra acabada, la contextualiza en “la historia de la historia”, sondea sus resonancias en el presente, explica sus métodos de composición y discute, larga y agueridamente, con Louis Blanc, cuyo rasgo principal, bromea Michelet, es haber escrito una obra en doce volúmenes sobre la *Historia de la Revolución Francesa* de Jules Michelet.

Ninguno de estos paratextos ha sido incluido en la versión española de Vicente Blasco Ibáñez.

Bibliografía citada

- Abrams, Meyer Howard. 1992. *El romanticismo: tradición y revolución*. Madrid, Visor.
- Arendt, Hannah. 1988. *Sobre la revolución*. Madrid, Alianza.
- Barthes, Roland. 1997. *El grado cero de la escritura. Seguido de otros ensayos críticos*. Buenos Aires/México, Siglo XXI.
- Baudelaire, Charles. 1975. *Pequeños poemas en prosa*. Barcelona, Bosch.
- Bénichou, Paul. [1973] 1981. *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, FCE.
- . [1977] 1984. *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*. México, FCE.

- . 1988. *Les Mages romantiques*. París, Gallimard.
- . 1992. *L'école du désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. París, Gallimard.
- Borges, Jorge Luis. 1989. "Flaubert y su destino ejemplar", em *Obras completas*, tomo 1. Buenos Aires, Emecé.
- Bourdieu, Pierre. [1992] 1997. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Büchner, Georg. 1992. *Obras completas*. Madrid, Trotta.
- Buckley, Matthew. 2006. *Tragedy Walks the Streets. The French Revolution in the Making of Modern Drama*. Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Calinescu, Matei. 1990. *Las cinco caras de la modernidad*. Madrid, Taurus.
- . 1991. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos.
- Carlson, Marvin. 1966. *The Theatre of the French Revolution*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Chartier, Roger. 2003. *Espacio público, crítica y desacralización en el Siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Barcelona, Gedisa.
- Clark, Jonathan Charles Douglas. 2001, "Introduction", en Burke, Edmund. *Reflections on the Revolution in France*. Clarke, J. D. (ed.). Stanford, California, Stanford University Press, pp. 23-140.
- Cristóbal, Américo. 2011. "Método comparativo e investigación en literaturas extranjeras del siglo XIX", en AA.VV., *Perspectivas actuales de la investigación literaria*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 155-176.
- D'Angelo, Paolo. 1999. *La estética del romanticismo*. Madrid, Visor.
- Darnton, Robert. 2003. *Edición y subversión. Literatura clandestina del Antiguo Régimen*. México, FCE.
- . 2008. *Los Best Sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*. Buenos Aires, FCE.
- De Certeau, Michel. 1993. *La escritura de la historia*. México, UIA/Iteso.
- De Maistre, Joseph. [1797] 1980. *Consideraciones sobre Francia*. Piamonte, Gustavo A. (trad.). Buenos Aires, Dictio.
- Erdman, David. [1954] 1977. *Blake. Prophet against Empire*, 3ra. ed. Nueva York, Dover Publication.
- Flaubert, Gustave. 2008. "Carta a Louise Colet", en *Madame Bovary*. Buenos Aires, Colihue.

- Foucault, Michel. 1996. *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós.
- Frank, Manfred. 1994. *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Barcelona, Serbal.
- Friedland, Paul, 2002. *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of French Revolution*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Furet, François; Ozouf, Mona *et al.* (eds.). 1989. *Diccionario de la Revolución francesa*. Madrid, Alianza.
- Furet, François. 1980. *Pensar la revolución*. Barcelona, Petrel.
- . 1989. *L'Histoire de la Révolution française*. Gaillon, Fil à film [documental filmico].
- Gohin, Yves. 2002. “Présentación”, en Victor Hugo, *Œuvres Complètes, Romans III, L'Archipel de la Manche, Les Travailleurs de la mer, L'Homme qui rit, Quatrevingt-treize*. París, Robert Laffont, col. Bouquins.
- Habermas, Jürgen. 1994. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1977. *Escritos de juventud*. México, FCE.
- Hobsbawm, Eric. 1992. *Los ecos de la marsellesa*. Barcelona, Crítica.
- Jamme, Christoph. 1999. *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*. Barcelona, Paidós.
- Jauss, Hans Robert. 1995. “Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración”, en *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid, Visor.
- Koselleck, Reinhart. 1992. *Futuro pasado*. Barcelona, Paidós.
- Lukács, Georg. 1979. “Georg Büchner, el falsificado por el fascismo y el auténtico”, en *Realistas alemanes del Siglo XIX*. Barcelona, Grijalbo.
- Mallarmé, Stéphane. 1977. “Crisis de verso”, en Simons, Edison (ed.). *Poética de Mallarmé*. Madrid, Editora Nacional.
- Marramao, Giacomo. 1998. *Cielo y tierra: genealogía de la secularización*. Barcelona, Paidós.
- Marx, Karl. 1992. *La lucha de clases en Francia. El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid, Espasa Calpe.
- Rancière, Jacques. [1998] 2009. *La palabra muda*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

- Reichardt, Rolf. 2002. *La Revolución Francesa y la cultura democrática. La sangre de la libertad*. Madrid, Siglo XXI.
- Ricciardi, Mauricio. 2003. *Revolución*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rimbaud, Arthur. 1995. "Cartas del vidente", en *Iluminaciones*. Madrid, Hiperión.
- Rodríguez Adrados, Francisco. 1972. *Fiesta, comedia, tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona, Planeta.
- Root-Bernstein, Michèle. 1984. *Boulevard Theater and Revolution in Eighteenth-Century Paris*. Ann Arbor, University of Michigan Research Press.
- Rose, Holland. 1895. *A Century of Continental History. 1780-1880*. Londres, Edward Stanford.
- Sade, Marqués de. 2010. *La filosofía en el tocador*. Buenos Aires, Colihue.
- Schlegel, Friedrich. 1994. "Discurso sobre la mitología", en *Poesía y filosofía*. Sánchez Meca, Diego y Rábade Obradó, Anabel (trads.). Madrid, Alianza.
- Steiner, George. 1988. *Presencias reales*. Barcelona, Destino.
- Thompson, E. P. 1993. *Witness against the Beast. William Blake and the Moral Law*. Nueva York, The New Press.
- Trilling, Lionel. 1956. "El último testamento de Flaubert", en *Imágenes del yo romántico*. Buenos Aires, Sur.
- Trostky, León. [1924] 2005. "Lecciones de Octubre", en *Teoría de la revolución permanente*. Buenos Aires, CEIP.
- Viscomi, Joseph. 1995. "The Evolution of The Marriage of Heaven and Hell", *The Huntington Library Quarterly*, vol. 58, N° 3/4, William Blake: Images and Texts, p. 281-344.
- . 1998. "Lessons of Swedenborg: or, the Origin of Blake's The Marriage of Heaven and Hell", en *Lessons of Romanticism*. Gleckner, Robert y Pfau, Thomas (eds.). Durham, N. C., Duke University Press.
- White, Hayden. 1992. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*. México, FCE.
- Williams, Raymond. 2001. *Cultura y sociedad. 1780-1950*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Blake

¡Ya no hay imperio! ¡Y ahora el león y el lobo cesarán!

El matrimonio del cielo y el infierno, 1790

Que los millones de iracundos salvajes, que vagan en los bosques y aúllan
en los insondables y devastados páramos, / desquiciados por la esclavitud
y encerrados en las celdas de la superstición, / puedan cantar en la aldea,
y gritar en la cosecha, y conquistar en jardines adorables / a sus amores
que alguna vez fueron salvajes y ahora irradian sabiduría, coronados de
suave gracia. . .

La Revolución Francesa, 1791

Un panfleto contra Swedenborg

William Blake

The Marriage of Heaven and Hell, copias C, G, I, pl. 21-24. En *The William Blake Archive*. Eaves, Morris; Essick, Robert N. y Viscomi, Joseph (eds.), 13/03/2012. <http://www.blakearchive.org/> Jerónimo Ledesma (trad. y notas).¹

Siempre he notado que los Ángeles tienen la vanidad de hablar de sí mismos como si fueran los únicos sabios; hacen esto con una confiada insolencia que surge del razonamiento sistemático:²

Así Swedenborg³ se jacta de que todo lo que escribe es nuevo; aunque es solamente el resumen o índice de libros ya publicados.

Un hombre andaba con un mono para exhibirlo, y porque era un poco más sabio que el mono, se volvió vano y se

1 El título es del traductor y alude a la hipótesis de J. Viscomi según la cual *El matrimonio del cielo y el infierno* se habría originado en este texto compuesto como panfleto contra los swedenborgianos ingleses.

2 Se respeta la puntuación de Blake.

3 Emanuel Swedenborg (1688, Estocolmo-1772, Londres). Hombre de ciencia y de fe, se volcó a la teología a los 57 años, luego de atravesar una experiencia visionaria en Londres: en esa ocasión un espíritu se manifestó ante él y le solicitó que fuera el nuevo portavoz de Dios. De allí en más, Swedenborg escribió sobre teología incansablemente: la edición norteamericana de los escritos teológicos suma treinta volúmenes y abarca comentarios bíblicos, estudios morales, tratados teológicos, monografías visionarias y fragmentos autobiográficos y filosóficos. Uno de sus escritos más célebres es *Heaven and Hell (Cielo e Infierno)*, precisamente el que Blake parodia con *El matrimonio*. En *Last Judgement (El juicio final)* sostiene que el juicio ya había ocurrido en sentido espiritual en 1757. Para un resumen de la obra teológica, ver Sig Synnæstvedt, *Swedenborg, testigo de lo invisible*, Buenos Aires, Marymar, 1982.

creyó mucho más sabio que siete hombres juntos. Así es con Swedenborg; exhibe la estupidez de las iglesias y denuncia a los hipócritas hasta que cree que todos ellos son religiosos, y que él es el único [pl. 22] en toda la tierra que alguna vez rompió una red.

Pero oigan este simple hecho: Swedenborg no escribió ni una sola verdad nueva: ahora oigan otro: escribió todas las viejas falsedades.

Y ahora oigan el motivo. Conversó con los Ángeles que son todos religiosos, y no conversó con los Diablos que odian la religión, porque se lo impedían sus presuntuosas ideas.

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

Acepten otra verdad: cualquier hombre de un talento mecánico puede, a partir de los escritos de Paracelso o Jacob Böhme, producir diez mil volúmenes del mismo valor que los de Swedenborg, y a partir de aquellos de Dante y Shakespear, una cantidad infinita.

Pero cuando haya hecho esto que no diga que sabe más que su maestro, porque solo sostiene una vela bajo el sol.

Una fantasía memorable⁴

Una vez vi un Diablo en una llama de fuego. que se levantó ante un Ángel sentado en una nube. Y el Diablo pronunció estas palabras:

4 "A memorable fancy". Dejando de lado los textos iniciales ("El argumento", "La voz del diablo") y el poema final, el libro de Blake se organiza en cinco grupos textuales con idéntica estructura: texto de ideas (sin título) y textos ficcionales titulados "Una fantasía memorable". Tanto la estructura como el título funcionan como parodia de Swedenborg, quien solía organizar sus escritos teológicos de ese modo. En Swedenborg, los relatos que seguían a las exposiciones de doctrina se llamaban "relatos memorables" y eran presentados como "cosas verdaderamente vistas y oídas" en el mundo espiritual por el autor.

La adoración de Dios es. Honrar sus dones en otros hombres de acuerdo con el genio de cada cual y amar más [pl. 23] a los hombres más grandes, aquellos que envidian o calumnian a los grandes hombres odian a Dios, porque no hay otro Dios.

El Ángel al escuchar esto se volvió casi azul pero dominándose se puso amarillo y al fin rosa pálido y sonriendo, respondió,

Tú, idólatra, ¿no es Dios Uno? ¿Y no es visible en Jesucristo? ¿Y no ha dado Jesucristo sanción a la ley de los diez mandamientos y no son todos los otros hombres tontos, pecadores y nada?

El Diablo respondió; molé a un necio en un mortero con trigo. pero no le sacarás la necedad: si Jesucristo es el hombre más grande, tenés que amarlo con la mayor intensidad; ahora escuchá cómo sancionó los diez mandamientos: ¿no se burló del sabbat,⁵ y por lo tanto burló al Dios del sabbat? ¿No asesinó a los que fueron asesinados por su causa? ¿No salvó de la ley a una mujer sorprendida en adulterio?⁶ ¿No robó el trabajo ajeno para mantenerse? ¿No dio falso testimonio cuando omitió defenderse ante Pilatos?⁷ ¿No fue codicioso cuando oró por sus discípulos y cuando les ordenó sacudirse el polvo de sus pies contra los que se negaran a albergarlos?⁸ Te digo, no puede haber virtud sin romper estos diez mandamientos: Jesús era todo virtud, y actuaba por [pl. 24] impulso: no a partir de reglas.

Cuando terminó de hablar de este modo: vi al Ángel extender sus brazos y abrazar la llama de fuego y fue consumido y ascendió como Elías.

Nota. Este Ángel, que ahora se ha convertido en Diablo, es mi amigo personal: solemos leer juntos la Biblia en su

5 *San Marcos 2, 27-28.*

6 *San Juan 8, 10-11.*

7 *San Mateo 27, 13-14.*

8 *San Mateo 10, 14.*

sentido infernal o diabólico, que el mundo recibirá si se porta bien

También tengo: la Biblia del Infierno: que el mundo recibirá quiera o no.

Una misma Ley para el León y el Buey es Opresión.

Una fantasía memorable

William Blake

"A memorable fancy". *The Marriage of Heaven and Hell*, copias C, G, I, pl. 17-20, en *The William Blake Archive*. Eaves, Morris; Essick, Robert y Viscomi, Joseph (eds.). 13/03/2012.
<http://www.blakearchive.org/> Jerónimo Ledesma (trad. y notas).

Un Ángel se me apareció y dijo. ¡Oh muchacho tonto y digno de lástima! ¡Oh qué horrible, qué espantosa tu situación! Considera la ardiente mazmorra de fuego que estás construyéndote para toda la eternidad y hacia la cual te diriges con semejante carrera.

Dije. quizás quieras mostrarme mi destino eterno y lo contemplaremos juntos y veremos si tu destino es más deseable que el mío.

Entonces me llevó por un establo y una iglesia y bajamos por la cripta de la iglesia, a cuyo término había un molino: atravesamos el molino y llegamos a una cueva, por la sinuosa caverna tanteamos nuestra tediosa vía hasta que un vacío ilimitado como un cielo invertido apareció bajo nuestros pies y nos tomamos de las raíces de los árboles y quedamos colgando sobre la inmensidad;¹ pero yo dije, si querés, nos encomendamos a este vacío y vemos si la providencia

1 Las alusiones simbólicas del recorrido no son sencillas de establecer, pero se ha sugerido que representan la perspectiva de la ortodoxia cristiana, como un decorado alegórico para dar lugar a la representación tradicional del infierno.

también está aquí, si vos no querés yo sí. Pero respondió. no te jactes, Oh, muchacho, y mientras estamos aquí contempla tu destino que aparecerá enseguida cuando la oscuridad se disipe.

Permanecí a su lado, sentados los dos en la nudosa [Pl. 18] raíz de un roble. él pendía de un hongo que colgaba cabeza abajo sobre las profundidades:

Poco a poco percibimos el Abismo infinito encrespándose como el humo de una ciudad incendiada; debajo a una distancia inmensa estaba el sol, negro pero esplendoroso[;] a su alrededor había ardientes carriles por donde circulaban arañas enormes, reptando hacia sus presas; las cuales volaban o más bien nadaban en la profundidad infinita, con las más terroríficas formas de animales surgidos de la corrupción. y el aire estaba infestado de ellos y parecía compuesto de ellos; son los Diablos. y se llaman Poderes del aire, Ahora pregunté a mi acompañante ¿cuál era mi destino eterno? dijo, entre las arañas negras y las blancas.

Pero ahora, entre las arañas negras y blancas una nube y fuego explotaron y cayeron en la profundidad oscureciendo todo debajo, por lo que la profundidad inferior se volvió negra como un mar y se convulsionó con un ruido terrible: debajo no veíamos nada sino negra tempestad, hasta que mirando al este entre las nubes y las olas, vimos una catarata de sangre mezclada con fuego y a unas pocas pedradas de nosotros apareció y volvió a hundirse la piel escamada de una monstruosa serpiente. al fin hacia el este, a eso de tres grados de distancia apareció una cresta fogosa sobre las olas se alzó lentamente como un arrecife de piedras de oro hasta que descubrimos dos pelotas de fuego carmesí. de las cuales el mar huía en nubes de humo, y ahora vimos que era la cabeza de Leviatán. su frente estaba dividida en franjas de verde y púrpura como las que hay en la frente del tigre: pronto vimos sus fauces y sus agallas verdes que colgaban

justo encima de la crispada espuma tiñendo la oscura profundidad con rayos de sangre, avanzando hacia [Pl. 19] nosotros con toda la furia de una existencia espiritual.

Mi amigo el Ángel desde su lugar trepó al molino; y me quedé solo, y entonces su aparición ya no estaba, y me encontré sentado en una agradable playa junto a un río a la luz de la luna escuchando a un arpista que se acompañaba con el arpa. y su tema decía, El hombre que nunca cambia de opinión es como el agua estancada y cría reptiles de la mente.

Pero me levanté y busqué el molino y allí encontré a mi Ángel, el cual sorprendido me preguntó, ¿cómo había escapado?

Respondí. Todo lo que vimos se lo debemos a tu metafísica: pues después de que huiste, me encontré en una playa a la luz de la luna escuchando a un arpista, Pero ahora ya vimos mi destino eterno, ¿te muestro el tuyo? se rió ante mi proposición pero de pronto lo agarré a la fuerza entre mis brazos y volé al oeste a través de la noche hasta elevarnos sobre la sombra de la tierra: entonces me arrojé con él de cabeza al cuerpo del sol, allí me vestí de blanco y tomando en mi mano los volúmenes de Swedenborg partí del glorioso clima, y pasamos todos los planetas hasta llegar a Saturno, aquí me quedé a descansar y luego salté al vacío, entre Saturno y las estrellas fijas.

¡Aquí! dije yo, está tu destino, en este espacio, si espacio puede llamarse, Pronto vimos el establo y la iglesia, y lo llevé al altar y abrí la Biblia, y ¡oh! era un pozo profundo, por el cual bajé empujando al Ángel ante mí, pronto vimos siete casas de ladrillo, en una entramos; y en esa había [Pl 20] una cantidad de monos, de mandriles y de todo tipo de especies, encadenados por la cintura, haciendo caras y mordidiéndose unos a otros, pero contenidos por la corta extensión de sus cadenas: no obstante veía que a veces se volvían numerosos y entonces los débiles eran capturados por los fuertes y con muecas en la cara, primero los montaban y luego los

comían, arrancándoles primero un miembro y después otro hasta dejar el cuerpo convertido en un tronco miserable. a este después de hacerle caras y besarlo con aparente afectuosidad también se lo comían; y aquí y allá veía alguno que golosamente arrancaba carne de su propia cola; como el hedor terrible nos asqueaba regresamos al molino, y en mi mano llevé el esqueleto de un cuerpo, el cual en el molino fue los Analíticos de Aristóteles.

Entonces el Ángel dijo: tu fantasía se impuso sobre mí y deberías estar avergonzado.

Contesté: nos imponemos uno sobre otro y es una pérdida de tiempo conversar con alguien cuyas obras son sólo Analíticas.

Oposición es verdadera amistad.

Una canción de libertad

William Blake

"A Song of Liberty", *The Marriage of Heaven and Hell*, copias C, G, I, pl. 25-27, en *The William Blake Archive*. Eaves, Morris; Essick, Robert N. y Viscomi, Joseph (eds.). 13/03/2012.

<http://www.blakearchive.org/>

Jerónimo Ledesma (trad. y notas).

1. ¡La Mujer Eterna gimió!¹ fue escuchada en toda la Tierra:
2. ¡La costa de Albión² yace en un agónico silencio; las llanuras americanas se desvanecen!
3. ¡Sombras de Profecía tiemblan junto a lagos y ríos y murmuran a través del océano! Francia demuele tu mazmorra;³
4. Dorada España derriba las barreras de la vieja Roma;
5. Arroja tus llaves Oh Roma al abismo que cae, incluso a la eternidad que cae,
6. Y llora
7. En sus temblorosas manos tomó al terror recién nacido⁴ aullando:
8. ¡En esas infinitas montañas de luz cercadas ahora por el

1 Cfr. Apocalipsis 12, 1.

2 Inglaterra.

3 La Bastilla.

4 Cfr. Apocalipsis 12, 5. El *new born terror* o *new born fire*, de acuerdo con la crítica, es la primera aparición del personaje ígneo, símbolo de la revuelta colérica, que recibirá en poemas posteriores ("America", "Europe", "The Song of Los") el nombre Orc, probablemente un anagrama de "cor", esto es, "corazón", por haber nacido del corazón de Enitharmon.

- océano Atlántico, el fuego recién nacido se irguió ante el rey estelar!⁵
9. Cerniéndose con sus cejas de nieve gris y atronadoras expresiones las celosas alas ondeaba sobre el abismo.
 10. La mano con la lanza ardía en lo alto, desanudado estaba el escudo, la mano de los celos avanzó hasta la melena llameante y [pl. 26] arrojó a la maravilla recién nacida a través de la noche estrellada.
 11. El fuego, el fuego cae.
 12. ¡Arriba, miren hacia arriba! Oh ciudadano de Londres. amplía tu semblante; ¡Oh Judío, deja de contar oro! ¡vuelve a tu aceite y a tu vino!; ¡Oh negro Africano! (ve. alado pensamiento ensancha su frente.)
 13. Los ardientes miembros, la melena llameante, lanzados como un sol que se hunde en el mar de Occidente.
 14. Despierto de su sueño eterno, el canoso elemento⁶ huyó rugiendo:
 15. ¡Abajo se precipitó en vano batiendo sus alas el rey celoso: sus consejeros de cejas grises, sus atronadores guerreros, sus empenachados veteranos, entre yelmos y escudos y carruajes con caballos, con elefantes: banderas, castillos, se agitan y sacuden,
 16. cayendo, precipitándose, destruyendo! sepultados en ruinas, en las cuevas de Urthona.⁷
17. Toda la noche bajo las ruinas, entonces sus adustas

5 El *starry king* ha sido identificado con la figura que en poemas posteriores se llama Urizen, representación del espíritu racionalista que domina a los hombres imponiendo leyes y limitaciones restrictivas. Entre los sentidos atribuidos a ese nombre, se prefiere el que surge del juego con "Your Reason" ("tu razón") y "horizon" ("horizonte").

6 Las aguas del Océano.

7 Primera mención de este personaje en la poesía de Blake y única en este libro. En su nombre resuena la frase *earth owner*, "dueño de la tierra", y en poemas posteriores (*Jerusalem, The Four Zoas*) se lo representará, en la línea de Hefesto y Vulcano, como un herrero y se lo ligará simbólicamente a la imaginación creativa del hombre. Las "cuevas de Urthona" indican aquí el espacio de la caída.

- llamas apagadas resurgen junto al rey sombrío,
18. Con trueno y fuego: conduciendo sus huestes estrelladas a través del páramo desierto [pl. 27] promulga sus diez mandamientos, mirando al sesgo sobre el abismo sus párpados luminosos con oscuro desaliento,
 19. Hacia donde el hijo del fuego en su nube oriental, mientras la mañana plumerea su pecho dorado,
 20. Apartando las nubes escritas con maldiciones, pisotea la pétrea ley hasta convertirla en polvo, liberando los caballos eternos de las cuevas de la noche, y grita

¡Ya no hay imperio! ¡Y ahora el león y el lobo cesarán!

Coro

¡Que los Sacerdotes del Cuervo del alba, no más en negro mortal y con áspero tono maldigan a los hijos de la dicha! ¡Y que sus reconocidos hermanos que él, tirano, llama libres, ya no fijen el límite ni construyan el techo! ¡Y que la pálida lascivia religiosa no llame virginidad a eso que desea pero no actúa!

Porque todo lo que vive es santo.

La Revolución Francesa

Un poema en siete libros

William Blake

“The French Revolution. A Poem in Seven Books”, en *The Complete Poetry and Prose*. Erdman, David (ed.). Nueva York, Anchor Books, Doubleday, 1988, pp. 285-300. Laura Gavilán (trad. y notas).¹

Advertencia

Los libros restantes de este poema están terminados y serán publicados en su orden.²

“La Revolución Francesa”

Primer libro

Los muertos cavilan sobre Europa, la nube y la visión
descienden sobre la alegre Francia;

-
- 1 El poema dramatiza los acontecimientos históricos que ocurrieron las semanas previas a la Toma de la Bastilla (14 de julio de 1789) en clave mítica. Blake condensa en un día algunos de esos episodios y presenta personajes de la historia combinándolos con escenas y personajes ficcionales. Es un poema no iluminado y está escrito en anapesto septenario (dos sílabas débiles seguidas de una fuerte), una forma poética experimental que Blake abandonará luego por el yámbico. La traducción sigue el texto. Todas las notas pertenecen a la traductora.
 - 2 El poema no fue publicado, las páginas de prueba que se han encontrado llevan la fecha de 1791 y lo vinculan directamente a Joseph Johnson, editor y librero ligado al círculo de intelectuales radicales londinenses. Los libros restantes que Blake afirma haber escrito no fueron hallados.

¡Ah, nube oportuna! Enfermo, enfermo: un Príncipe en su
lecho, coronado de oscura
Y espantosa niebla; su mano fuerte extendida, desde su
hombro hasta el hueso
Corre un frío penetrante que alcanza el cetro demasiado
pesado para el puño mortal. Para nunca más
Ser empuñado por una mano visible, ni herir con
crueldad las suaves montañas fértiles. 5

Las montañas están enfermas y todos sus viñedos lloran
en los ojos del luctuoso soberano;
En su rostro la nube de la mañana es pálida. Levántate,
Necker:³ el antiguo amanecer nos llama
Para despertarnos de un sueño de cinco mil años.⁴ Yo me
despierto, pero mi alma duerme;
Desde mi ventana veo las viejas montañas de Francia,
como ancianos, desvaneciéndose.

Mortificado, apoyándose en Necker, desciende el Rey 10
a su Sala de Consejo; umbrosas montañas
Atemorizadas lanzan voces atronadoras; los bosques de
Francia guardan en su pecho el sonido;
Nubes de profética sabiduría responden y se ciernen
espesas sobre el techo del palacio,
Cuarenta hombres: cada uno conversa con tristeza
en las sombras infinitas de su alma,

3 *Necker*: Jacques Necker (1732-1804), banquero suizo, desempeñó el cargo de Ministro de Finanzas bajo el reinado de Luis XVI en tres oportunidades (1776, 1788 y 1789). Sin lazos con la aristocracia, protestante y apoyado por el entorno de los enciclopedistas, adquirió gran popularidad por las reformas impulsadas en el sistema económico de Francia. En su mandato de 1788, Luis XVI le otorgó el título de Ministro de Estado. Fue despedido el 11 de julio de 1789 y vuelto a nombrar el 16 de julio hasta 1790.

4 Referencia a la tradición milenarista muy difundida en Inglaterra de fines del siglo XVIII que interpretó el estallido revolucionario francés como la primera etapa de llegada del Milenio. El Libro de Daniel, el Apocalipsis y algunos pasajes de los Evangelios profetizan un grupo de catástrofes cósmicas como señal de la segunda venida de Cristo y el establecimiento de su reino en la Tierra hasta el advenimiento del Juicio Final.

Como nuestros ancestros en regiones crepusculares,
 caminan, reuniéndose en torno al Rey;
 Otra vez la voz potente de Francia⁵ le grita a la mañana, 15
 las profecías de la mañana a sus nubes.
 Porque los Comunes⁶ se reúnen en la Sala de la Nación.
 ¡Francia se sacude! ¡Y los cielos de Francia
 Perplejos vibran ante cada rostro cauteloso! A su
 alrededor la oscuridad de tiempos pasados
 Propaga una fuerte desesperación, que ensombrece
 a París; sus torres grises gimen y la Bastilla tiembla.
 En sus terribles torres el Gobernador resistía, en
 la niebla oscura escuchaba el horror;
 Miles de sus soldados, viejos veteranos de Francia, 20
 exhalan nubes rojas de poder y dominio,
 De pronto acechado por los aullidos, la desesperación y
 la negra noche, saltó como un león de torre
 En torre, sus aullidos se escucharon en el Louvre; de
 un patio a otro arrastró nervioso
 Sus piernas fuertes; de un patio a otro maldijo el feroz
 tormento interminable,
 Aullando e impartiendo la negra orden; en su alma vivía
 la peste púrpura,
 Arrastrando sus esposas de hierro y atravesando las siete 25
 torres, oscuras y enfermas,
 Jadea sobre los prisioneros como un lobo voraz atragantado;
 y en la celda llamada Horror había un hombre
 Encadenado de pies y manos, su cuello rodeado por
 un aro de hierro sujeto a la invulnerable pared.

5 *la voz potente de Francia (the loud voice of France)* ha sido comparada con "la gran voz del cielo" (*a great voice out of heaven*) que anuncia el advenimiento de la Gran Jerusalén en Apocalipsis 21:3. Ver Erdman, *Blake Prophet: Against Empire*, Nueva York, Dover Publications, 1976, p 165.

6 *Comunes*: nombre que toma el Tercer Estado el 6 de mayo. Blake hace coincidir la reunión del Consejo Real (19 y 21 de junio) con la de los Estados Generales en Versalles (17 de junio), cuando los "Comunes" se autodenominan "Asamblea Nacional". Luego del Juramento del Juego de Pelota (20 de junio), la Asamblea se proclama "Asamblea Nacional Constituyente" (9 de julio).

En su alma la serpiente se enroscaba a su corazón, oculta
 de la luz, como en la grieta de una roca;
 Y el hombre estaba encerrado por un escrito profético:
 en la torre llamada Oscuridad, había un hombre
 Esposado contra el piso de piedra, sus fuertes huesos 30
 apenas cubiertos por músculos; las esposas
 Debían ser reducidas en la fragua a medida que la carne
 desaparecía, una máscara de hierro⁷ escondía
 las facciones
 De Reyes antiguos, y la severa frente del león eterno
 se ocultaba de la tierra oprimida.
 En la torre llamada Sangrienta, quedaba un esqueleto
 amarillo encadenado sobre un banco
 De piedra, era un hombre que se había negado a firmar
 papeles execrables; el gusano eterno
 Rondaba por su esqueleto. En la celda llamada Religión, 35
 había una mujer enferma y nauseabunda, postrada
 En un catre de paja; las siete plagas de la tierra, como
 aves de rapiña, posadas sobre el lecho,
 Comían de su cuerpo. Ella se negó a ser la puta del
 sacerdote, y con un cuchillo lo atacó.
 En la torre llamada Orden, un anciano, cuya barba
 blanca cubría el piso de piedra como las algas
 A la orilla del mar, se consumía por el calor del día y
 por el frío de la noche; su celda era corta
 Y estrecha como una tumba para niño, cubierta de 40
 telarañas y desechos
 De horrores pasados, serpientes y escorpiones son
 su compañía; inofensivos respiran

7 La leyenda del "hombre de la máscara de hierro" divulgada por Voltaire en *El siglo de Luis XIV* y también por otros escritores, cuenta que luego de la caída de la Bastilla fue hallado un esqueleto cuyo rostro estaba cubierto por una máscara de hierro; la creencia popular aseguraba que había sido un prisionero de sangre real. Para la audiencia de la época, tanto inglesa como francesa, la historia representaba el símbolo de los confinamientos y castigos arbitrarios llevados a cabo por parte de la tiranía feudal.

Su triste aliento: él, urgido por la conciencia, en la ciudad
de París alzó un púlpito
Y predicó milagros a las almas en tinieblas. En la celda
llamada Destino había un hombre fuerte,
Pies y manos amputados, sus ojos cegados; alrededor
de su cintura una cadena y un aro
Sujetos a la pared; la fantasía le hacía ver una imagen 45
desesperante en su celda,
Corría en círculos eternamente, un hombre en cuatro
patas, día y noche sin descanso,
Él era amigo de la Preferida. En la séptima torre,
llamada la torre de Dios, había un
Loco, tenía las cadenas sueltas y las empujaba de un lado
a otro; se alimentaba de esperanzas año tras año, ansiaba
La libertad; vanas esperanzas: perdió la razón, el interés
por el mundo se concentró
En su interior, y la fiebre del caos devastó su alma oscura. 50
Estaba encerrado
Por una carta de advertencia a un Rey, y sus gritos de
delirio se oyen en Versalles.

Pero las celdas se sacudieron y temblaron, los prisioneros
alzan sus miradas e intentan gritar; escuchan,
Después ríen en la deprimente celda, luego callan y
una luz avanza y envuelve las torres oscuras.

Porque los Comunes se reúnen en el Sala de la Nación;
como espíritus de fuego a las hermosas
Puertas del Sol, para plantar la belleza en el sediento 55
abismo del desierto, ellos brillan
Sobre la ciudad inquieta; ellos son la primera imagen
que los recién nacidos ven; las lágrimas caen
Y se refugian en el pecho de la tierra que late. Entonces
la ciudad de París, sus esposas y niños,

Alzan su mirada al Senado de la mañana, y las visiones de
dolor abandonan las calles pensativas.
Pero densas envidias bajan sobre el Louvre⁸ y miedos
de Reyes antiguos
Descienden por la penumbra y vagan por el palacio, 60
y lloran alrededor del Rey y sus Nobles.
Estallan potentes truenos, los muertos se inquietan,
los Reyes se enferman a lo largo de toda la tierra,
La voz cesó: la Nación se sentó: y las cadenas tres veces forjadas
se rompieron.
La voz cesó: la Nación se sentó: pero la oscuridad y el temblor
del pasado rondan por el palacio.

Como en día de confusión y derrota, entre sombras
espesas de congoja,
Sobre las montañas de almas en pena, una ola de frío: 65
los Nobles se plegaron en torno al Rey,
Los rostros severos alzaron la mirada, parecían de hierro,
las fuertes piernas, de mármol,
Ardiendo en llamas de roja ira, quedan inmóviles ante el
suspenso durante un cuarto de hora.

Luego el Rey brilló: sus Nobles se reunieron en torno a él,
como el antiguo sol sofocado por las nubes;
Entre sus sombras el Rey se puso de pie: su corazón ardía y
despedía un calor abrasador, y estas palabras brotaron de él:
“Los nervios ancestrales de cinco mil años tiemblan, 70
sacudiendo los cielos de Francia;
Latidos de dolor golpean sobre las arrogantes frentes
guerreras, ellos se inclinan y se asoman a sus tumbas.
Yo veo a través de la sombra, a través de las nubes que me
envuelven, a los espíritus de Reyes antiguos

8 El rey y sus nobles se reunieron en Versailles, no en el Louvre.

Retorciéndose sobre sus huesos calcinados; a su alrededor
los consejeros alzan la mirada desde el polvo,
Gritan: ¡Ocúltense de los vivos! Nuestras tropas y
prisioneros braman en campo abierto,
¡Ocúltense en la tierra insondable! ¡Ocúltense en 75
los huesos! Siéntense a oscuras en la hundida calavera.
Nuestra carne está corrompida, y nosotros arruinados. No
contamos entre los vivos. Ocultémonos
En las piedras,⁹ por las raíces de los árboles. Los prisioneros
han hecho estallar sus celdas,
Ocultémonos, ocultémonos en el polvo; y la peste, la ira y la
tempestad se detendrán”.

Él calló, reflexionaba en silencio, fruncía su entrecejo
gravemente, su frente estaba afligida,
Como el fuego central: desde la ventana vio a sus vastos 80
ejércitos desplegarse sobre las colinas,
Exhalaban fuegos rojos de un hombre a otro, y de
un caballo a otro: luego su pecho
Se expandió como un cielo estrellado, se sentó: los nobles
tomaron sus antiguos puestos.

Luego el par más viejo, el duque de Borgoña,¹⁰ se levantó
desde la derecha del monarca, rojo como el vino
De sus montañas, un olor a guerra, como un viñedo
maduro, emergió de sus ropajes,
Y la sala parecía un cielo cubierto de nubes; sobre 85
el concilio extendió sus brazos rojos,

9 Ver Apocalipsis 6: 15. “Y los reyes de la tierra, y los magistrados, y los ricos, y los capitanes, y los poderosos, y todo siervo y todo libre, se escondieron en las cuevas y entre las peñas de las montañas”.

10 Personaje ficcional. Por la sonoridad del nombre (Burgundy) y su discurso contrarrevolucionario la crítica lo ha interpretado como una alusión directa a Edmund Burke, político y escritor que se opuso tempranamente a la Revolución Francesa en *Reflexiones acerca de la Revolución en Francia* (1790).

Tapizados de llamas carmesíes, como se extiende la vid
madura sobre las gavillas,¹¹
El feroz duque pendía sobre el concilio; a su alrededor se
congrega, llorando sobre su bata ardiente,
Una nube luminosa de almas infantiles, sus palabras caen
como el otoño púrpura sobre las gavillas.

“¿Podrá este cielo cubierto de mármol convertirse en una
choza de barro, esta tierra en un roble podado y estas
segadoras

De las montañas atlánticas,¹² podrán arrasar 90
la gran cosecha¹³ estelar de seis mil años?

¿Y podrá Necker, el agricultor de Ginebra,¹⁴ extender
su hoz sobre la fértil Francia,

Hasta que nuestros púrpura y carmesí queden reducidos a un
oscuro ocre, y los reinos terrenales atados en manojos,
Y los antiguos bosques de caballería talados y las alegrías
del combate consumidas;

Hasta que el poder y el dominio se desgarran desde el Polo,
espada y cetro desde el sol y la luna,

La ley y el evangelio desde el fuego y el viento, y 95
la razón y la ciencia eternas

Desde la profundidad y la materia y el hombre incline su
cabeza débil en la piedra

11 La descripción del duque de Borgoña alude a los viñedos y la sangre de la ira de Dios en Isaías 63: 1-6; Apocalipsis 14:19 y 19:15.

12 *Atlantic mountains*: remite al relato mitológico acerca de que originalmente el continente Atlántico estaba conformado por América y las islas británicas y que luego del Diluvio ambas porciones de tierra quedaron divididas por el océano. Asimismo, Blake se refiere a la Revolución americana que, como muchos de sus contemporáneos, fue interpretada por Blake como el nacimiento de la libertad que dio origen a la Revolución Francesa.

13 Ver Apocalipsis 14, donde se narra la profecía de la tierra segada.

14 Blake escribe *hind of Geneva* que significa tanto “ciervo” como “rústico”, así como también puede referir al que trabaja en la granja o el que cultiva. Se ha optado por traducir “agricultor” debido al contexto semántico de los versos precedentes y, además, porque el apelativo puede aludir a la obra escrita por Necker que le dio gran popularidad en Francia, *Acerca de la legislación y el comercio de grano* (1775).

De la eternidad, allí donde quedarán el león y el águila
eternos para devorarlos?
Para evitar esto, urgidos por llantos diurnos y sueños
proféticos que flotan en la noche,
Para enriquecer la tierra yerma suplicante, surcada por arados;
cuya semilla se aparta de ella;
Tus nobles han reunido a sus ejércitos estelares 100
en torno a esta ciudad rebelde,
Para despertar a los antiguos bosques de Europa,
con clarines de potente aliento guerrero;
Para que el relinchar del caballo hacia el tambor y
la trompeta se escuche, y repliquen la trompeta y
el grito de guerra;
Extiende la mano que atrae a las águilas del cielo; chillan
sobre París y esperan
Que Fayette¹⁵ señale con el dedo a Versalles; las águilas
del cielo merecen tener su presa.”

El Rey se inclinó sobre sus montañas, luego alzó 105
su cabeza y miró a sus ejércitos, que brillaban
En el cielo tiñendo la mañana con rayos de sangre, luego
volviéndose preocupado hacia Borgoña:
“¡Borgoña, tú has nacido de un león! Mi alma está
colmada de sufrimiento
Pues los nobles de Francia y nieblas oscuras me envuelven y
manchan las escrituras de Dios
Grabadas en mi pecho. Levántate Necker, abandona
el reino, tu vida está rodeada de trampas;
Hemos convocado a una Asamblea, pero no para destruir, 110
hemos entregado obsequios, pero no a los débiles;

15 Marie-Joseph Paul Yves Roch Gilbert du Motier, marqués de La Fayette, (1757-1834), militar y político francés. Participó como general en la Revolución Americana. Durante la Revolución Francesa fue miembro de la Asamblea Nacional y comandante de la Guardia Nacional de París, aunque recién el 15 de julio de 1789.

Escucho el rugir de los mosquetes y veo el brillar de las
 espadas, y los rostros enrojecidos por la guerra;
Que fruncen el ceño y vigilan desde cavilosos pueblos y
 desde cada ciudad oscura;
Milagros pasados fruncen el ceño sobre el reino y llantos
 de mujeres y bebés se oyen,
Y tempestades de duda me rodean y feroces tristezas,
 por los nobles de Francia;
Huye, no respondas, pues la tempestad debe caer, como 115
 en años pasados”.

Calló y ardía en silencio, nubes rojas envuelven a Necker,
 se oye un llanto en el palacio;
Como una nube negra Necker se detuvo, como el trueno
 en el día del entierro del hombre justo él se detuvo;
Silenciosos quedan los vientos, silenciosas las praderas,
 mientras el esposo y la frágil mujer
Y los luminosos niños cuidan de él en su tumba y
 riegan su tierra con amor,
Luego se vuelven hacia los pensativos campos; así Necker 120
 se detuvo y su rostro estaba cubierto de nubes.

Dejando caer una lágrima el anciano abandonó el lugar
 y ya afuera
Volvió su rostro hacia Ginebra para huir y las mujeres y los
 niños de la ciudad
Se arrodillaron ante él y besaron sus ropajes y lloraron:
 por un instante se quedó de pie en la calle,
Luego huyó; y toda la ciudad supo que había huido
 a Ginebra, y el Senado lo oyó.

Pero los Nobles ardieron de ira ante la partida 125
 de Necker
 y agitaron nubes y océanos

En proporciones funestas; como si emergiera de las
profundidades el arzobispo de París se levantó,
En medio del entrecocar de escamas y el silbido de
las llamas y el fluir del humo sulfúreo.

“Escucha con atención, monarca de Francia, las amenazas
del cielo, y deja que tu alma beba de mi consejo;
Mientras por la noche dormía¹⁶ en mi torre dorada, el
descanso de las tareas humanas
Agitó su nube solemne sobre mi cabeza. Me desperté; 130
una mano fría pasó por mis piernas y vi
La silueta de un anciano, blanca como la nieve, que
suspendida en la niebla, sollozaba en la luz incierta,
Forma tenue, casi etérea, lágrimas caían por sus mejillas
sombrías; a sus pies muchos seres vestidos con
Túnicas blancas, incensarios y arpas dispersos en el aire,
yacían sumisos en silencio;
Debajo, en el horrible vacío, miles de seres que
descienden y sollozan entre los vientos funestos,
La interminable procesión sombría descendía 135
estremeciéndose, desde la penumbra donde
la anciana silueta sollozaba.
Al fin, temblorosa, la suspirante visión, en voz baja,
como un grillo susurró:
‘Mi gemido se oye en los templos, y a Dios, por mucho
tiempo alabado, se lo aparta como a una lámpara
Sin aceite; porque una maldición ronca se oye en la tierra,
la de una raza sin Dios
Rebajada a bestias; miran hacia abajo y trabajan y
olvidan mi ley sagrada;
El sonido de la plegaria no acierta en labios de carne, 140
ni el himno sagrado en lenguas pastosas;

16 Ver el sueño que relata Elías en Job 4:13-21.

Porque las barreras del Caos han estallado; millones
 proyectan su encendido rumbo
 Que atraviesa las moradas esféricas de los muertos
 sagrados, para arrancarlos de raíz y desgarrarlos y
 eliminarlos,
 Y los nobles y el clero caerán ante mí, y mi nube y
 mi visión ya no están;
 La mitra se vuelve negra, la corona desaparece,
 y el cetro y el bastón de marfil
 Del gobernante se atrofian entre los huesos de 145
 los muertos; ellos nutrirán el campo espinoso.
 Y el sonido de la campana y la voz del Sabbath y
 el canto del coro sagrado,
 Se tornan canciones de prostituta durante el día y
 gritos de virgen por la noche.
 Ellos caerán ante el arado y se desvanecerán ante
 el rastrillo, irredimibles, inconfesos, imperdonables;
 El cura se pudrirá en su sotana con el adúltero,
 el santo junto al maldito,
 El Rey, purpúreo y con ceño fruncido, junto al labrador, 150
 y todos los gusanos se confundirán.'

La voz calló, un gemido sacudió mi alcoba; me dormí,
 pues la nube del descanso había vuelto,
 Pero el día amaneció oscuro en mí. Me levanté para
 llevarle a mi Príncipe el consejo celestial.
 "Escucha mi consejo, oh Rey, y envía a tus generales,
 la orden del cielo está sobre ti;
 Entonces ordena, oh Rey, clausurar esta Asamblea ahora;
 Que tus soldados sometan a esta ciudad de rebeldes, 155
 que amenazan con bañar sus pies
 En la sangre de la nobleza; pisando corazones y cabezas;
 que la Bastilla se trague
 A esos sediciosos rebeldes; sujétalos, oh Ungido,
 con eternas cadenas."

Tomó asiento, un frío húmedo invadió a los nobles y
monstruos de mundos desconocidos
Nadaban a su alrededor, acechando para lanzarse;
cuando Aumont,¹⁷ cuya alma nacida del caos
Vaga eternamente como un astro que despidе fuego, 160
ingresó pálido en la sala;
Ante el rojo Consejo se plantó, como un hombre
que regresa de tumbas vacías.

“El espanto lo acorralla, entre el ejército sólo hay miedo
y una plaga funesta que sopla desde el norte;
El abate De Sieyes¹⁸ viene de la Asamblea Nacional. Oh
Príncipes y generales de Francia,
Incuestionables, incontrolables, los soldados están
espantados; la sombra oscura de un hombre
en la silueta
De Enrique Cuarto¹⁹ envuelto llamas guía a Sieyes, los 165
capitanes, como hombres encadenados
Quedaron inmóviles ante su paso, se dirige al Louvre,
oh Rey, con un mensaje para ti;
Los fuertes soldados tiemblan, los caballos inclinan
sus crines, y los guardias de tu palacio huyen”.

Se alzó espantoso en resplandores majestuosos el fuerte
duque de Borbón; de su muslo la orgullosa espada

17 Louise d'Aumont (1759-1826) rechazó el cargo de Comandante general de la Guardia Nacional.

18 Emmanuel Joseph Sieyès (1748-1836), abate, vicario general del episcopado (1780) y diputado por el Tercer Estado (1789). Su escrito *¿Qué es el tercer estado?* (1789) fue una pieza fundamental en el desarrollo de la idea de soberanía del pueblo y la representación política en Francia durante la Revolución.

19 Henri IV (1553-1610) fue rey de Francia como Enrique IV entre 1589 y 1610. Declarado hugonote, se convirtió al catolicismo para ocupar el trono francés. Por el “Edicto de Nantes” pacificó a Francia de las luchas religiosas. Conocido como Enrique el Grande (*Henri le Grand*) o el Buen Rey (*Le bon roi Henri*) fue uno de los monarcas más populares de Francia. Murió asesinado por un fanático católico.

Desenvainó, y ¡arrojó sobre la Tierra! El duque de
Bretaña y el conde de Borgoña²⁰
Se levantaron encendidos, iban por la sala de 170
un lado a otro, como nubes de tormenta
a punto de estallar.

“¡Cómo! ¡Apagar todo nuestro fuego, ah espectro de Enrique!,
dijo Borbón; ¡y desgarrar las llamas
De la cabeza de nuestro Rey! Levántate, monarca
de Francia, dame la orden y me pondré al mando de
Este ejército supersticioso, para que el fervor inagotable
de las almas nobles,
Aún pueda arder en Francia, y para que nuestros
hombros no sean surcados por el arado de la pobreza.”

Luego Orleans²¹ generoso como montañas se levantó y 175
desplegó sus ropajes, y tendió
Su mano benevolente, mirando al arzobispo, que
empalideció como el plomo;
Quiso levantarse pero no pudo, su voz emitió un chirrido
áspero; en lugar de palabras ásperos silbidos²²
Estremecieron la sala; se calló avergonzado. Luego habló
Orleáns, todos estaban en silencio,
Él respiró sobre ellos y dijo, “Ah, príncipes de fuego, cuyas
llamas deben crecer sin consumirse.
No teman a los sueños, no teman a las visiones, 180
ni se aflijan por penas que huirán en la mañana

20 *Duque de Borbón* (Bourbon), *duque de Bretaña* (Bretagne) y *conde de Borgoña* (Borgogne): personajes ficticiales. Si bien en el original se lee *Borgogne* (palabra inexistente tanto en francés como en inglés) en lugar de *Bourgogne*, se ha optado por traducir “Borgoña”. Aunque no debe confundirse con el personaje del duque de Borgoña (Burgundy), ver las notas 10 y 11.

21 Louis Philippe de Orleáns (1747-1793), se unió a la Asamblea Nacional junto a los representantes del Tercer Estado, miembro de la Convención, votó a favor de la muerte del rey, fue guillotinado en 1793.

22 Blake describe al Arzobispo con atributos satánicos. Esta escena reescribe los versos de *The Paradise Lost* de Milton, ver Libro X, 517-19.

¿Pueden los fuegos de la nobleza alguna vez extinguirse,
 o las estrellas en una noche tormentosa?
 ¿Está el cuerpo enfermo cuando sus miembros
 son saludables? ¿Puede un hombre estar esclavizado
 por la pena
 Cuando todas sus funciones están colmadas de deseo
 ardiente? ¿Puede un alma, cuando su mente y corazón
 Fluyen como ríos de idéntico caudal a través del
 gran Paraíso, languidecer porque los pies
 Manos, cabeza, pecho y partes del amor, perseveran 185
 en su más alta alegría vital?
 ¿Y pueden los nobles estar atados cuando el pueblo
 es libre, o Dios llorar cuando sus hijos son felices?
 ¿No han visto nunca la frente de Fayette o los ojos de
 Mirabeau²³ o los hombros de Target,²⁴
 O a Bailly²⁵ el poderoso pie de Francia o a Clermont²⁶
 la terrible voz? ¿y sus ropajes,
 Conservan todavía su carmesí? El mío nunca se
 desvanecerá, porque en él se regocija el fuego.
 ¡Pero avanza, hombre despiadado! Ingresas al laberinto 190
 infinito de otra mente
 Antes de medir el círculo que recorrerá. Penetra, frío
 recluso, en el fuego

23 Honoré Gabriel Riqueti, conde de Mirabeau (1749-1791) fue diputado por el Tercer Estado, gran orador durante la Revolución, se pronunció a favor del establecimiento de una monarquía constitucional. Poco tiempo después se supo que mantenía contactos secretos con la monarquía.

24 Gui-Jean-Baptiste Target (1733-1807), abogado y político, diputado por el Tercer Estado en los Estados Generales.

25 Jean Sylvain Bailly (1736-1793, París), político y académico francés, fue presidente de la Asamblea Nacional. Fue elegido alcalde de París el 15 de julio de 1789. Murió en la guillotina.

26 Stanislas Marie Adélaïde, conde de Clermont-Tonnerre (1757-1792), diputado por la nobleza en los Estados Generales, apoyó al Tercer Estado y formó parte de la Asamblea Nacional. Su proyecto de Constitución para Francia se basó en el sistema de leyes inglesas. Abogó por la tolerancia religiosa. Denunciado públicamente como partidario del rey murió asesinado por la muchedumbre parisina durante la toma de las Tullerías en 1792.

De otro corazón fértil en altas llamas, y regresa intacto y
escribe leyes.

Si no puedes hacerlo, duda de tus teorías, aprende a
considerar a todos los hombres como tus iguales,
Como tus hermanos, y no como si fuesen tu pie o
tu mano, a menos que pretendas herirte.”

El monarca se puso de pie, el enérgico duque 195
enfundó su espada en la dorada vaina,

Los nobles se sentaron a su alrededor como las nubes
sobre las montañas, cuando la tormenta se disipa.

“Que el embajador de la Nación se reúna con
los nobles, como el incienso del valle.”

Aumont salió y se detuvo en el pórtico vacío, el bastón de
marfil en su mano;

Un aura fría de desdén lo envolvía y cubría su alma
de eternas nieves.

El alma del gran Enrique se estremeció, tempestad 200
y fuego estallaron con furia de su pecho enojado;

Partió indignado sobre caballos celestiales.

Luego el abate De Sieyes ascendió

Por los escalinatas del Louvre, como la voz de Dios
tras la tormenta, el abate fue tras

Los pálidos fuegos de Aumont e ingresó en la sala,
como un padre que se inclina con honra
ante su hijo;

Por haber desplegado en las fértiles tierras heredadas
su antigua Gloria, así la voz del pueblo se inclinó

Ante el antiguo trono monárquico y ante 205
las montañas para que sean renovados.

“Escuchen, oh Cielos de Francia, la voz del pueblo,
emergiendo del valle y la colina,

En nubes cargadas de poder. Escuchen la voz de
los valles, la voz de las dóciles ciudades,

El lacónico llanto inundó al pueblo y al campo, pueblo y
 campo son ahora un páramo.
 El esposo llora ante su pífano roto y las trompetas
 estridentes consumen
 Las almas de la suave Francia; una pálida madre 210
 amamanta al niño que caerá masacrado.
 Cuando una roca sellaba los cielos, y el terrible sol
 se recluía en su órbita, y la luna
 Fue arrancada de las naciones y cada estrella
 dispuesta para los vigías de la noche,
 Millones de espíritus inmortales fueron condenados
 en las ruinas del cielo de azufre
 A vagar esclavizados, oscuros, sumidos en la negra
 ignorancia, aterrados, sometidos por el látigo,
 A glorificar el miedo, engendrados por la sangre 215
 de venganza y el aliento del deseo,
 Alcanzaron formas bestiales; o la de hombres más terribles,
 hasta el amanecer de nuestra pacífica mañana,
 Hasta el amanecer, hasta la mañana, hasta que estallen
 las nubes, y soplen los vientos y la voz universal,
 Hasta que el hombre levante sus brazos ennegrecidos
 más allá de los límites de la noche, que sus ojos y
 su corazón
 Se expandan: ¡hacia el espacio! Donde tú vives ¡Oh sol!
 Donde tú esperas, ah tenue luna adormecida²⁷,
 Entonces los valles de Francia podrán gritarle 220
 al soldado, “arroja tu espada y tu mosquete,

27 Blake resume su teoría de la creación material del mundo y la caída del hombre cuya última etapa es la revelación de la verdad de lo Eterno, momento de reunificación del hombre con dios. La tarea del hombre consiste en comprender y desarrollar la imaginación en tanto esta es su facultad principal. El pasaje pone en boca de Sieyès la teoría de la imaginación blakeana que se desarrollará en las obras posteriores. Postula una libertad capaz de producir una ampliación de la percepción humana que posee un correlato político directo con la efectiva transformación del orden histórico-natural.

Y corre y abraza al dócil campesino”.²⁸ Los nobles de
Francia los escucharán y llorarán, y arrojarán
Los ropajes rojos del terror, la corona de la opresión,
los zapatos del desprecio, y liberarán
Del cinturón guerrero a la tierra desolada: luego
el cura en su atronadora nube
Llorará, de rodillas en la tierra abrazando los valles y
con su mano en el arado,

Dirá, nunca más injuriarte; ahora yo te bendeciré. 225

Nunca más devorar en mi funesto ropaje negro
Tu faena, ni siquiera colgaré una nube en tus cielos,
Ah, laborioso arado,

Que los millones de iracundos salvajes, que vagan
en los bosques y aúllan en los insondables y
desvastados páramos,

Desquiciados por la esclavitud y encerrados en
las celdas de la superstición,

Puedan cantar en la aldea, y gritar en la cosecha y
conquistar en jardines adorables,

A sus amores que alguna vez fueron salvajes y 230
ahora irradian sabiduría, coronados de suave gracia;

Y que la sierra, el martillo, el cincel, el lápiz, la pluma
y los instrumentos

Del himno celestial antes proscritos suenen ahora
en tierras salvajes, para ilustrar al labrador incansable,

Y que el pastor sea liberado de las nubes de la guerra,
de la pestilencia, del miedo a la noche, del crimen,

Del traspíe, del calor que agobia, del hambre, del frío,
de la injuria, el desencanto y la pereza;

Los que andan como bestias y aves nocturnas, que sean 235
devueltos al arenoso desierto

28 Con este verso comienza un oráculo profético de salvación que recuerda Isaías 35, un texto citado en *El matrimonio del cielo y el infierno*, plancha 3.

Como el humo pestilente que rodea a las ciudades:
y que la tierra feliz les señale el camino,
Que las suaves y pacíficas naciones se abran al cielo y
los hombres caminen jubilosos junto a sus padres.
Entonces, escuchen la primera voz de la mañana:
Huyan, oh nubes de la noche y nunca más
Regresen; que se retire la guerra oscura, que las
tropas de guerreros huyan, que alrededor de
nuestra ciudad pacífica
No exhalen más fuego, sino a diez millas de París, 240
que haya paz, que ni un soldado pueda verse.”

Calló; se levantó el viento de la disputa y las nubes
proyectaron sus sombras, los Príncipes
Parecen montañas de Francia, cuyos viejos árboles
profieren un horrible sonido, cuando sus ramas
Se quiebran, luego comienza a oírse un murmullo
que desciende hacia el valle,
Parece la voz de los viñedos de Borgoña, cuando
las uvas golpean sobre el pasto;
Como el murmullo del trabajador, y no su grito 245
de alegría;
Y apareció el palacio, como una nube arrojada hacia el
extranjero; la sangre corría por las antiguas columnas,
Un profundo trueno atravesó la nube, el duque de Borgoña,
da la orden del Rey.

“Has visto tu oscuro castillo a lo lejos, que rodeado
por la fosa, mantiene a la ciudad de París espantada.
Te ordeno que marches hacia esa torre y digas, 250
‘huye Bastilla, emprende tu sombrío rumbo.
Cruza el negro río, tú, torre terrible, y levántate a
diez millas del país.
Y tú, negra prisión del sur, regresa por el crepuscular
camino a Versalles; allí

Frunce el ceño ante los jardines, y si obedecen y huyen,
entonces el Rey disolverá
Este ejército que respira guerra; pero si se niegan, que la
Asamblea Nacional sepa,
Que este ejército de terrores, que esta prisión de
horrores, son las cadenas del reino que murmura.”

Como la estrella de la mañana que se alza por 255
encima de las negras olas, cuando el náufrago
espera que amanezca,
Entre las filas, silencioso, regresó el embajador a
la Asamblea Nacional y pronunció
El mensaje desgraciado; escucharon en silencio;
luego sobrevino un potente trueno,
Como columnas de antiguos recintos y ruinas de
tiempos remotos ellos permanecieron inmóviles.
Como una voz que proviene de oscuros pilares
se levantó Mirabeau, los truenos se apaciguaron;
Se oyó una ráfaga de vientos que lo envolvía cuando 260
con furia gritó enérgico,
“¿Dónde está el general de la Nación? Las paredes
emitían el eco: ¿Dónde está el general de la Nación?”

Inesperado como una bala envuelta en su fuego, cuando
audaces cañones braman en el campo,
Fayette saltó de su sillón y dijo, “¡A la orden!”²⁹
Entonces, los hombres se inclinan como las nubes,
uno hacia el otro, la Asamblea
Parece un concilio ardiente sentado sobre nubes,
que se inclina con honor sobre las ciudades
de los hombres,

29 Blake unifica la Guardia Real con la Guardia Nacional. La formación de una guardia ciudadana se produjo el 12 de julio y La Fayette fue nombrado comandante en jefe de la Guardia Nacional el 15 de julio.

Y sobre los ejércitos de combate, donde sus hijos 265
se aprestan para la batalla;
Ellos se separan murmurando, mientras debajo el viento
duerme, y los números se cuentan en silencio,
Mientras votan el fin de la Guerra, y la pestilencia
despliega sus alas rojas en el cielo.

Entonces Fayette en silencio se puso de pie ante
la Asamblea, y votaron y contaron cada voto;
Y la votación fue, que Fayette ordenara al ejército
a retirarse a diez millas de París.

El sol envejecido se asoma temeroso por las negras 270
montañas, e irradia un destello tenue
Sobre Fayette, sobre el ejército en cambio una sombra,
porque una nube sobre las colinas del este
Se cierne y se extiende por la ciudad, el ejército y el Louvre,

Ardiente como el fuego se plantó ante las sombrías
filas y ante los capitanes ansiosos
Lo envuelven vapores pestilentes y flotan sobre él
espectros de hombres religiosos que sollozan
Entre los vientos arrojados por las abadías, sus 275
almas desnudas tiemblan a la intemperie.
Expulsados por la nube feroz de Voltaire³⁰ y las rocas
estruendosas de Rousseau,³¹
Se estrellan como la espuma del mar contra el ejército,
soltando un grito débil y frágil.

30 François Marie Arquet, Voltaire (1694-1778), representante de las ideas de la Ilustración, es descrito por Blake como uno de los principales precursores de la Revolución también en *Milton, Jerusalem y The song of Los*.

31 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), escritor y filósofo suizo. Sus ideas políticas alcanzaron gran difusión durante la Revolución Francesa. A pesar de haber atacado su deísmo y su idea acerca de la bondad natural del hombre, Blake lo menciona a menudo, junto a Voltaire, como el impulsor de la Revolución.

Resplandores de fuego surcan los cielos y
de azufre, la tierra, cuando Fayette alza
su mano;
Pero permaneció en silencio, hasta que todos
los oficiales corrieron a rodearlo como las olas
Rodean la frontera de Francia, al arribo de 280
la flota británica, cuando pesados cañones
Amenazan las costas, y el campesino mira hacia
el mar y derrama una lágrima;
Sobre su cabeza, el alma de Voltaire brilló ardiente y
sobre el ejército la nube blanca de Rousseau
Se desplegó, con sus almas tomadas por el terror a
la guerra escuchan en silencio a Fayette,
Entonces, su potente voz inspirada por la libertad y por
los espíritus de los muertos, sonó como un trueno.

“La Asamblea Nacional ordena, que el Ejército 285
se aleje diez millas de París;
Que ni un soldado pueda verse en el camino ni en
el campo, hasta que la Nación les ordene regresar”.

Precipitándose a lo largo de las férreas tropas
los brillantes oficiales abandonan sus posiciones y
Huyen, el severo capitán espolea a su orgulloso caballo
y al frente de sus tropas sólidas
Aguarda el sonido de la trompeta, los capitanes están
de pie junto a su tambor ensombrecido;
Entonces suena el tambor, y las tropas de acero 290
se retiran, y las trompetas regocijan al cielo.
La oscura caballería como nubes cargadas
de truenos avanza hacia las colinas y la brillante
infantería, fila
Tras fila, al compás de los golpes del tambor y del pífano
estridente resplandece como el fuego a lo largo de los
caminos.

El ruido de la marcha, el viento de las trompetas,
golpearon las paredes del palacio con estruendo.
Pálido y frío el rey permanecía entre sus pares,
y su corazón noble se ahogaba, y sus latidos
Se detuvieron, la oscuridad trepó por sus párpados, 295
y un sudor gélido

Envolvió su entrecejo lívido por el desvanecimiento,
sus pares como montañas de muertos
Cubiertos de rocío nocturno, gimen, sacuden
bosques y ríos. Un frío tritón
Una serpiente, y un húmedo sapo, se arrastran
por el pie del rey, o chillan sobre su horrible rodilla,
Al destilar su baba, en los pliegues de su túnica
la víbora coronada se incorpora y silba

En el entrecejo rígido como la piedra, los bosques 300
de Francia se sacuden, los reyes de las naciones
están enfermos.

Y se abrieron las puertas del mundo, y destaparon
las tumbas de los arcángeles;

Los muertos enormes, levantan sus pálidas antorchas y
observan sobre los acantilados rocosos.

El calor débil de sus fuegos reavivó al frío Louvre;
la sangre helada volvió a fluir.

El rey se levantó horroroso, los pares lo siguieron,
hallaron las salas del palacio

Desiertas y a París sin un soldado, en silencio, 305
porque el ruido había huido

Tras el ejército y el Senado en paz, se sentó bajo
el rayo de la mañana.

Fin del primer libro.

La Revolución Francesa

Un poema en siete libros (fragmento)

William Blake

"The French Revolution. A Poem in Seven Books", 1988, en The Complete Poetry and Prose. Erdman, David (ed.). Nueva York, Anchor Books, Doubleday, pp. 286-288. Américo Cristóbal (trad.).

Libro Primero

Los muertos meditan sobre Europa, la nube y una visión
descienden sobre la alegre Francia;
¡Ah, nube bien nombrada! Enfermo, enfermo: el Príncipe en
su lecho, con una corona de oscura
niebla atroz; su mano fuerte y extendida, del hombro al hueso
corre un dolor frío que llega al cetro demasiado pesado
para un brazo mortal. Nunca más
será gobernado por una mano visible, ni golpeará cruel
las suaves montañas florecidas.

Enfermas las montañas, todos los viñedos lloran en los ojos del
ilustre enlutado.

Pálida la nube de la mañana en su rostro. Levántate Necker:
el antiguo amanecer nos llama
para salir de un sopor de cinco mil años, yo despierto
pero mi alma sigue en sueños;
desde la ventana miro las viejas montañas de Francia, parecen
hombres seniles desvaneciéndose.

Afligido, apoyándose en Necker, baja el Rey
a su Cámara Conciliar; sombrías montañas
de miedo, se pronuncian voces de trueno; los bosques
de Francia guardan el sonido;
nubes de profética cordura responden, y se mueven pesadas
sobre el tejado del palacio.
Cuarenta hombres: cada uno consulta en desdicha
las infinitas sombras de su alma,
como nuestros padres antiguos en regiones crepusculares,
se reúnen en asamblea alrededor del Rey;
la voz estridente de Francia requiere otra vez una mañana;
las profecías de la mañana requieren nubes.

Cuando los Comunes se reúnen en la Sala de la Nación,
¡Francia se sacude! ¡Y los cielos perplejos de Francia
vibran en torno a los cautelosos semblantes!
Alrededor de ellos la oscuridad del pasado
difunde una fuerte desesperanza, París queda en sombras;
las torres grises gimen, y la Bastilla tiembla.
Entre sus terribles atalayas está el gobernador, envuelto en
oscura niebla
y escuchando el horror;
unos mil soldados suyos, veteranos de Francia, respiran nubes
rojas de poder y dominio;
de pronto, impresionado por los aullidos, la desesperanza
y la noche negra, salta como un león de torre en torre,
desde el Louvre escuchan sus aullidos; de un patio
a otro sin descanso arrastra sus pesadas piernas,
de un patio a otro maldice el feroz tormento sin fin,
a gritos da la oscura orden, en su alma vive la peste púrpura.
Empujando sus grilletes de hierro y abriéndose paso
entre las siete torres oscuras y enfermas
jadea sobre los prisioneros como un lobo de garganta
hambrienta.

En la celda llamada Horror hay un hombre encadenado de pies y manos, alrededor de su cuello un cepo de hierro lo sujeta al muro inexpugnable. En su alma una serpiente enroscada al corazón, oculta de la luz como en una roca agrietada; ese hombre está preso a causa de un escrito profético.

En la torre llamada Tinieblas, otro hombre amarrado al piso de piedra, sus grandes huesos apenas recubiertos de músculos; hubo que forjar los grilletes de hierro a medida que su carne decaía; una máscara de hierro oculta los rasgos de antiguos reyes, y el rostro del león eterno permanece escondido para la tierra oprimida.

En la torre llamada Sangrienta, un esqueleto amarillo sigue encadenado a su camastro de piedra, antes fue un hombre que rehusó firmar papeles aborrecibles; el eterno gusano reptó en ese esqueleto.

En la celda llamada Religión, una mujer asquerosa y enferma, atada a una cama de paja; las siete pestes de la tierra, como pájaros de rapiña, posadas sobre el catre, se alimentan de su cuerpo. Ella se negó a ser la puta del Sacerdote y lo hirió con un cuchillo.

En la torre llamada Orden, un viejo cuya barba blanca cubre el piso de piedra como si fueran algas a orillas del mar, marchitado por el calor del día y el frío de la noche; su mazmorra es corta y angosta como una tumba de niño, con telarañas y restos de antiguos horrores, serpientes y escorpiones lo acompañan, respiran inofensivos su aliento triste; instigado por su conciencia, levantó un púlpito en París y enseñó maravillas a las almas oscurecidas.

En el calabozo llamado Destino hay un hombre fuerte, sus pies y sus manos mutilados, sus ojos ciegos; alrededor de su pecho una cadena y una maroma ajustadas a la pared; el desvarío lo lleva a ver en su celda un imagen de la desesperación, girando eternamente, como un hombre en cuatro patas, día y noche sin descanso; era amigo de la Favorita.

En la séptima torre, llamada torre de Dios, un hombre Loco, con cadenas sueltas que lleva de un lado a otro, lleno de ilusión año tras año espera la Libertad; vanas esperanzas, su razón empeora y el deseo se condensa en su pecho, y el tumulto del caos ahoga su alma oscura. Lo confinaron por escribir una carta de advertencia al Rey, sus delirios llegaron a Versailles.

Pero las celdas se sacudieron y temblaron, los prisioneros alzan la vista e intentan gritar; ellos escuchan, después ríen en la celda lúgubre, luego se quedan en silencio, y una luz avanza alrededor de las torres oscuras.

De la oposición entre el amor adúltero y el amor conyugal

Emanuel Swedenborg

“On the opposition of adulterous love and conjugal love”. Parágrafos 423–443, en *Conjugal Love and its Chaste Delights; also, Adulterous Love and its Sinful Pleasures*, 1858, Nueva York, American Swedenborg Printing and Publishing Society, pp. 337–349. Mario Rucavado Rojas (trad.).

423. Al comenzar con nuestro tema, hay que aclarar a qué nos referimos en este capítulo por amor adúltero. Por amor adúltero no nos referimos al amor fornicatorio, que precede al matrimonio, o que lo sigue tras la muerte de un consorte; tampoco al concubinato en que se incurre por causas legítimas, justas o exculpatorias; ni nos referimos a las clases moderada o grave de adulterio del que un hombre efectivamente se arrepiente; pues esto no deviene opuesto, y lo primero no se opone, al amor conyugal, como se verá en las páginas siguientes, donde cada uno es tratado. Por amor adúltero, opuesto al amor conyugal, nos referimos en cambio al amor al adulterio, en tanto este es tal que no se le considera un pecado, malvado y deshonesto, y contrario a la razón, sino permisible por la razón. Este amor adúltero no solo iguala al amor conyugal consigo mismo, sino que a la larga lo derriba, lo destruye y lo enferma. La oposición de este amor al amor conyugal es el tema tratado en este capítulo. Que ningún otro amor se plantee en oposición semejante será evidente por lo que sigue sobre la fornicación, el concubinato y las varias clases de adulterio. Pero para que esta oposición se haga

manifiesta a la visión racional, será efectivo demostrarla en este orden: I. *No se conoce lo que el amor adúltero es a menos que se conozca lo que el amor conyugal es.* II. *El amor adúltero se opone al amor conyugal.* III. *El amor adúltero se opone al amor conyugal como el hombre natural considerado en sí mismo se opone al hombre espiritual.* IV. *El amor adúltero se opone al amor conyugal como la conexión connubial de lo que es malvado y falso se opone al matrimonio del bien y la verdad.* V. *Por tanto el amor adúltero se opone al amor conyugal como el infierno se opone al cielo.* VI. *La impureza del infierno viene del amor adúltero, y la pureza del cielo del amor conyugal.* VII. *La impureza y la pureza en la iglesia obedecen a circunstancias similares.* VIII. *El amor adúltero cada vez más hace a un hombre menos un hombre (homo) y menos un hombre (vir), y el amor conyugal hace a un hombre cada vez más un hombre (homo) y un hombre (vir).* IX. *Hay una esfera del amor adúltero y una esfera del amor conyugal.* X. *La esfera del amor adúltero asciende del infierno, y la esfera del amor conyugal desciende del cielo.* XI. *Esas dos esferas se encuentran mutuamente en cada mundo, pero no se unen.* XII. *Entre ambas esferas hay un equilibrio, donde está el hombre.* XIII. *Un hombre es capaz de volverse hacia la esfera que le plazca, pero en tanto se vuelve hacia una, en la misma medida se aparta de la otra.* XIV. *Cada esfera trae delicias consigo.* XV. *Las delicias del amor adúltero comienzan en la carne y son de la carne aun en el espíritu, pero las delicias del amor conyugal comienzan en el espíritu y son del espíritu aun en la carne.* XVI. *Las delicias del amor adúltero son los placeres de la demencia, pero las delicias del amor conyugal son las delicias de la sabiduría.* Procedemos a una explicación de cada artículo.

424. I. *No se conoce lo que el amor adúltero es a menos que se conozca lo que el amor conyugal es.* Con amor adúltero nos referimos al amor al adulterio, el cual destruye al amor conyugal; ver arriba, parágrafo 423. Que no se conozca lo que el amor adúltero es, a menos que se conozca lo que el amor conyugal es, no necesita demostración, sino solamente una ilustración

por analogía: por ejemplo, ¿quién puede saber qué es lo malo y falso, a menos que sepa qué es lo bueno y verdadero? ¿Y quién sabe qué es lo incasto, deshonesto, indecoroso y feo, a menos que sepa qué es lo casto, honroso, decoroso y bello? ¿Y quién puede discernir las diversas clases de demencia, sino aquel que es sabio, o que conoce lo que la sabiduría es? Es más, ¿quién puede correctamente percibir sonidos discordantes sino aquel que está bien versado en la doctrina y el estudio de los números armoniosos? De este modo, ¿quién puede discernir claramente qué es lo característico del adulterio, si antes no ha discernido claramente lo característico del matrimonio? ¿Y quién puede estimar correctamente la inmundicia de los placeres del amor adúltero, sino aquel que antes ha estimado correctamente la pureza del amor conyugal? Como yo he completado el tratado *El amor conyugal y sus castas delicias*, estoy habilitado, por la inteligencia que así adquirí, para describir los placeres referidos al amor adúltero.

425. II. *El amor adúltero se opone al amor conyugal.* Todas las cosas en el universo tienen su opuesto, y los opuestos, unos respecto de otros, no son relativos sino contrarios. Los relativos son lo que existe entre lo máximo y lo mínimo de la misma cosa, mientras que los contrarios surgen de un opuesto por contrariedad a este, y son relativos el uno respecto del otro como lo son los primeros; por lo que también las relaciones son oposiciones. Que todas las cosas tienen sus contrarios es evidente por la luz, el calor, los tiempos del mundo, los afectos, las percepciones, las sensaciones y varias otras cosas. El contrario de la luz es la oscuridad, el contrario del calor es el frío; de los tiempos del mundo los contrarios son el día y la noche, el verano y el invierno; de los afectos los contrarios son la alegría y el duelo, y también el regocijo y la tristeza; de las percepciones los contrarios son bienes y maldades, y también verdades y falsedades; y de las sensaciones se oponen las cosas deleitables a las que no lo

son. Así, puede evidentemente concluirse que el amor conyugal tiene su contrario: ese contrario es el adulterio, como cualquiera puede ver, si está bien dispuesto a los dictados de la sana razón. Digan, sino, qué es su contrario. Supone una evidencia adicional en favor de esta posición el que, ya que la sana razón fue capaz de ver esta verdad por su propia luz, ella decretara leyes, llamadas leyes de justicia civil, en favor de los matrimonios y contra los adulterios. Para que la verdad de esta posición sea aún más evidente, puedo relatar lo que muy a menudo he visto en el mundo espiritual. Cuando aquellos que en el mundo natural han sido adúlteros consumados perciben una esfera de amor conyugal manando desde el cielo, inmediatamente huyen a esconderse en las cavernas o, si persisten obstinados contra ella, los posee la rabia y se vuelven como furias. Se alteran así porque todas las cosas de las afecciones, ya sean deleitables o no, son percibidas en ese mundo tan claramente como un olor es percibido por el sentido del olfato, pues los habitantes del mismo no tienen un cuerpo material que absorba tales cosas. La razón de que la oposición del amor adúltero y el amor conyugal sea desconocida para muchos en este mundo se debe a las delicias de la carne que, en los extremos, parecen imitar las delicias del amor conyugal; y los que solo se ocupan de delicias no saben nada respecto de esa oposición. Y puedo aventurarme a decir que, si afirmaras que todo tiene su contrario, y luego que el amor conyugal también tiene su contrario, los adúlteros responderían que ese amor no tiene un contrario, pues el amor adúltero no puede distinguirse de este. Por lo cual es más manifiesto que el que no sabe qué es el amor conyugal, no sabe qué es el amor adúltero; y más aún, que por el amor adúltero no se puede conocer qué es el amor conyugal, pero por el amor conyugal sí se conoce qué es el amor adúltero. Nadie conoce el bien a través del mal, sino el mal a través del bien, pues el mal está a oscuras, mientras que el bien está en la luz.

426. III. *El amor adúltero se opone al amor conyugal como el hombre natural considerado en sí mismo se opone al hombre espiritual.* Que el hombre natural y el espiritual están opuestos el uno al otro, de modo que uno no quiere lo que el otro quiere, o más aún, que están juntos en contienda, es bien conocido en la iglesia, pero hasta ahora no ha sido explicado. Mostraremos por tanto cuál es la base para discriminar entre el hombre espiritual y el natural, y qué excita a este contra aquel. El hombre natural es en lo que todo el mundo se convierte al crecer por efecto de las ciencias y los saberes, y de los principios racionales del entendimiento. El hombre espiritual, en cambio, es aquello en lo que un hombre se convierte por el amor de servir, amor que es llamado caridad; por lo que en tanto cualquiera se da a la caridad, se vuelve espiritual en la misma medida, pero en tanto no lo sea, es del mismo modo natural, aunque fuese alguien astuto, genial y sabio en sus juicios. Que este, el hombre natural, distinto del espiritual, a pesar de toda su elevación en la razón luminosa entregue sin freno el gobierno de sí a sus deseos, y sea devoto de ellos, se deduce de su solo genio, en tanto carece de caridad, y cualquiera que carezca de caridad da rienda suelta a toda la lujuria del amor adúltero. Por lo que, aún cuando se le dice que este amor libertino se opone al casto amor conyugal, y se le pide que consulte su *lumen* racional, él no lo consulta sino en conjunto con el deleite malvado implantado en el hombre natural desde su nacimiento y, por consecuencia, concluye que su razón no ve nada contrario a las placenteras tentaciones del cuerpo. Y cuando se ha consagrado a esas tentaciones, su razón se halla perpleja ante todos esos placeres que se proclaman del amor conyugal; es más, como se dijo arriba, lucha contra ellos y los conquista y, como un conquistador tras derrocar al enemigo, destruye por completo el territorio del amor conyugal que tiene en sí mismo. Estas cosas las hace el hombre natural por el impulso de su amor adúltero. Mencionamos esto para que se

conozca el fundamento de la oposición de estos dos amores pues, como se mostró ampliamente arriba, el amor conyugal considerado en sí mismo es amor espiritual, y el amor adúltero considerado en sí mismo es amor natural.

427. IV. *El amor adúltero se opone al amor conyugal como la conexión connubial de lo que es malvado y falso se opone al matrimonio del bien y la verdad.* Que el origen del amor conyugal está en el matrimonio del bien y la verdad fue demostrado antes en el capítulo correspondiente, párrafos 83-102; de esto se sigue que el origen del amor adúltero está en la conexión connubial de lo malvado y lo falso, y que por tanto son amores opuestos, así como el mal se opone al bien y la falsedad del mal a la verdad del bien. Son las delicias de cada amor las que así se oponen, pues un amor sin su deleite no es nada. Que estas delicias estén así opuestas mutuamente no es manifiesto; la razón de esto es que el deleite del amor al mal semeja en lo externo la apariencia del deleite del amor al bien, pero en lo interno el deleite del amor al mal consiste en mera concupiscencia del mal, siendo el mal mismo la masa englobada de esa concupiscencia, mientras que el deleite del amor al bien consiste de los innumerables afectos del bien, siendo el bien mismo el bulto reunido de esos afectos. Este bulto y ese globo son sentidos por el hombre como un solo deleite, y como el deleite del mal semeja en lo externo la apariencia del deleite del bien, como ya dijimos, entonces el deleite del adulterio semeja la apariencia del deleite del matrimonio; pero tras la muerte, cuando cada uno deja lo externo de lado, y se desnuda lo interno, entonces se muestra claramente que el mal del adulterio es un globo de las concupiscencias del mal, y el bien del matrimonio es un bulto de los afectos del bien. Así, están enteramente opuestos el uno al otro.

428. En referencia a la conexión connubial de lo malvado y lo falso, debe observarse que el mal ama lo falso y desea

que sea uno consigo mismo, y en efecto se unen; de modo semejante el bien ama la verdad, y desea que sea una consigo mismo, y en efecto se unen; de esta consideración es evidente que así como el origen espiritual del matrimonio es el matrimonio del bien y la verdad, el origen espiritual del adulterio es la conexión connubial de lo malvado y lo falso. Por tanto, esta conexión connubial es significada por adulterios, prostituciones y fornicaciones, en el sentido espiritual de la Palabra; ver *Apocalipsis revelado*, parágrafo 134. Es por este principio que aquel que está en el mal y se conecta connubialmente con lo falso, y aquel que está en lo falso y atrae al mal a una sociedad en su aposento, mediante esta alianza conjunta afirma el adulterio, y lo comete hasta donde se atreve y tiene oportunidad; lo confirma por el mal de lo que es falso, y lo comete por la falsedad de lo que es malvado. Por otra parte, aquel que está en el bien y se casa con la verdad, o que está en la verdad y atrae al bien a una sociedad consigo en su aposento, se afirma contra el adulterio y en favor del matrimonio, y alcanza una feliz vida conyugal.

429. V. *Por tanto el amor adúltero se opone al amor conyugal como el infierno se opone al cielo.* Todos los que están en el infierno están en la conexión connubial de lo malvado y lo falso, y todos los que están en el cielo están en el matrimonio del bien y la verdad; y así como la conexión connubial de lo malvado y lo falso es asimismo adulterio, como recién se mostró (parágrafos 427 y 428), también el infierno es esa conexión connubial. Por tanto todos los que están en el infierno incurren en la lujuria, la lascivia y el impudor del amor adúltero, y huyen y temen a la castidad y el pudor del amor conyugal; ver el parágrafo anterior. De estas consideraciones puede verse que estos dos amores, el adúltero y el conyugal, se oponen el uno al otro como el infierno se opone al cielo y el cielo al infierno.

430. VI. *La impureza del infierno viene del amor adúltero, y la pureza del cielo del amor conyugal.* El infierno todo abunda en impurezas, que se originan todas en el amor adúltero, obsceno e impúdico, pues las delicias de ese amor son transformadas en tales impurezas. ¿Quién puede creer que en el mundo espiritual, cada delicia del amor se presenta a la vista bajo apariencias diversas, al sentido como olores varios, y a la mirada bajo formas diversas de bestias y aves? Las apariencias bajo las que las delicias lascivas del amor adúltero se presentan a la vista en el infierno son estercoleros y lodazales; los olores por los que se presentan al sentido son hedores y tufos; y las formas de bestias y aves bajo las que se presentan a la mirada son puercos, sierpes y las aves llamadas ochim y tziim.¹ Es la situación inversa respecto de las castas delicias del amor conyugal en el cielo. Las apariencias bajo las que esas delicias se presentan a la vista son jardines y campos floridos; los olores por los que se presentan al sentido son perfumes emanando de frutas y fragancias de flores; y las formas de animales bajo las que se presentan a la mirada son corderos, cabritos, tórtolas y aves del paraíso. La razón por la que las delicias del amor se transforman en tales y semejantes cosas es porque todas las cosas que existen en el mundo espiritual son correspondencias; en estas se transforma lo interno de la mente de sus habitantes al alejarse y volverse externo ante los sentidos. Pero debe observarse que hay innumerables variedades de impurezas en que se transforman las lascivias de la prostitución al pasar a sus correspondencias. Estas variedades están de acuerdo con los géneros y las especies de lascivia, como puede ser visto en las páginas siguientes, donde los adulterios y sus gradaciones son tratados. Tales impurezas, sin embargo,

1 Palabras de etimología semita; *tziim* en concreto tiene connotaciones de aridez. Probablemente se refiera a buitres, cuervos u otras aves similares. William Blake menciona a un *Ochim* dentro de la genealogía del espíritu profético, "Los", en *The Four Zoas*, Noche Octava.

no proceden de las delicias del amor de aquellos que se han arrepentido, pues estas les han sido lavadas durante su residencia en el mundo.

431. VII. *La impureza y la pureza en la iglesia obedecen a circunstancias similares.* La razón de esto es que la iglesia es el reino del Señor en el mundo, correspondiente a su reino en los cielos, y en efecto el Señor los vincula para que se vuelvan uno, pues él distingue a aquellos que están en el mundo, como distingue al cielo y al infierno, por sus amores. Aquellos que están en las delicias impúdicas y obscenas del amor adúltero se vinculan con espíritus similares del infierno, mientras que aquellos que están en las delicias pudorosas y castas del amor conyugal son vinculados por el Señor con ángeles semejantes del cielo. Cuando estos sus ángeles, al atender al hombre, se ubican cerca de adúlteros consagrados y determinados, empiezan a sentir los horribles hedores mencionados arriba (párrafo 430), y se retiran un poco. Fue debido a la correspondencia de los amores inmundos con estercoleros y ciénagas que se ordenó a los hijos de Israel “tendrás también entre tus armas una estaca; y cuando estuvieres allí fuera, cavarás con ella, y luego al volverte cubrirás tu excremento; porque Yahveh tu Dios anda en medio de tu campamento, (...) tu campamento ha de ser santo, para que él no vea en tí cosa inmunda, y se vuelva de en pos de tí” (Dt 23: 13, 14).² Esto fue ordenado así porque el campamento de los hijos de Israel representaba la iglesia, y las cosas inmundas correspondían a los principios lascivos de la prostitución, y el caminar de Dios Yahveh en medio de su campamento significaba su presencia con los ángeles. La razón por la que debían cubrirlas era porque todos esos lugares en el infierno donde batallones de espíritus tales

2 Según la versión Reina-Valera, 1960.

tienen su morada fueron cubiertos y clausurados, por lo que además se dice “para que él no vea en ti cosa inmundada”.³ Me fue otorgado ver que todos esos lugares en el infierno están clausurados, y también que cuando se abrían, como cuando llegaba un nuevo demonio, surgía un hedor tan horrible de ellos que infestaba mi panza. Y lo increíble es que esos hedores son para sus habitantes tan deliciosos como los estercoleros para los cerdos. De estas consideraciones es evidente, como debe entenderse, que la impureza en la iglesia viene del amor adúltero, y su pureza del amor conyugal.

432. VIII. *El amor adúltero cada vez más hace a un hombre menos un hombre (homo) y menos un hombre (vir), y el amor conyugal hace a un hombre cada vez más un hombre (homo) y un hombre (vir).*⁴ Que el amor conyugal hace a un hombre (*homo*) fue ilustrado y confirmado por todas las consideraciones que fueron clara y racionalmente demostradas en la primera parte de este trabajo acerca de ese amor y las delicias de su sabiduría, es decir: 1. Que aquel que es de principios verdaderamente conyugales se vuelve más y más espiritual, y dada la proporción en que cualquiera es más espiritual, en la misma proporción es más un hombre (*homo*). 2. Que ese mismo se vuelve más y más sabio, y entre más sabio sea cualquiera, tanto más es un hombre (*homo*). 3. Que en ese los interiores de la mente se abren más y más, en tanto que ve o reconoce intuitivamente al Señor; y entre más se halla alguien

3 Swedenborg en realidad dice “lest he see the nakedness of the thing”, lo que literalmente equivale a “no sea que veiese la desnudez de la cosa”. La versión King James (la de uso más extendido en la época en que se hizo la traducción al inglés, y acaso aun en esta) dice “that he see no unclean thing in thee”, lo que se corresponde muy de cerca con la versión de la Reina-Valera que hemos dado. Swedenborg conocía el hebreo, por lo que suponemos que se trata de una versión suya (a menos que usase una traducción latina distinta de la Vulgata, que lee este pasaje de modo similar a las otras dos); estas diferencias abarcan todo el pasaje anterior del Deuteronomio.

4 Como puede verse, Swedenborg distingue en el original entre *homo*, que se refiere a “hombre” en su acepción antropológica, y *vir*, que hace referencia a la masculinidad propiamente dicha.

en su visión o reconocimiento, tanto más es un hombre. 4. Que ese mismo se vuelve más y más moral y civil, pues un alma espiritual está en su moralidad y civilidad; y entre más moralmente civil es cualquiera, más es un hombre. 5. Que además tras su muerte se convierte en un ángel del cielo, y un ángel es en su esencia y forma un hombre, y además el principio humano genuino en su rostro irradia de su conversación y sus modales; por todas estas consideraciones es manifiesto que el amor conyugal hace a un hombre (*homo*) más y más un hombre (*homo*). Que lo contrario es el caso de los adúlteros se sigue como consecuencia de la oposición entre el adulterio y el matrimonio, que es el tema tratado en este capítulo, por tanto: 1. Que no son espirituales, sino en el máximo grado naturales, y el hombre natural separado del hombre espiritual es un hombre solo en el entendimiento, pero no en la voluntad, la cual se sumerge en el cuerpo y en la concupiscencia de la carne, y en esos momentos el entendimiento también la acompaña. Que uno tal es apenas la mitad de un hombre (*homo*) puede verlo el mismo por la razón de su entendimiento, en caso de que la eleve. 2. Que los adúlteros no son sabios, excepto en su conversación y comportamiento cuando están en la compañía de aquellos de condición elevada, o que se distinguen por su erudición o su moral; pero que cuando están solos son unos dementes, teniendo por nada las cosas divinas y santas de la iglesia, y profanando la moral de la vida con impúdicos e incastos principios, será demostrado en el capítulo correspondiente. ¿Quién no ve que tales gesticuladores son hombres tan solo en la figura externa, y no en la forma interna? 3. Que los adúlteros devienen menos y menos hombres me ha sido abundantemente confirmado por lo que respecto de ellos he atestiguado yo mismo en el infierno: pues ahí son demonios, y vistos con la luz del cielo, aparecen con sus caras llenas de granos, sus cuerpos deformados, sus voces roncas y sus gestos grotescos. Pero debe observarse que tales

son los adúlteros determinados y confirmados, pero no los adúlteros no deliberados, pues en el capítulo concerniente a los adulterios y sus grados se tratan cuatro clases de estos. Los adúlteros determinados son aquellos que lo son por una lascivia de la voluntad; los adúlteros confirmados son aquellos que lo son por una persuasión del entendimiento; los adúlteros deliberados son aquellos que lo son por las atracciones de los sentidos; y los adúlteros no deliberados son aquellos que no tienen la facultad o la libertad de consultar el entendimiento. Las dos primeras clases de adúlteros son aquellas que devienen menos y menos hombres, mientras que las otras dos se vuelven hombres en tanto se alejan de esos errores, y posteriormente se vuelven sabios.

433. Que el amor conyugal hace a un hombre (*homo*) más un hombre (*vir*) también es ilustrado por lo que se alegó en la parte anterior respecto del amor conyugal y sus delicias, es decir: 1. Que la facultad y el poder viril acompañan a la sabiduría, en tanto esta es estimulada por las cosas espirituales de la iglesia, y por tanto está en el amor conyugal; y que la sabiduría de este amor abre una vena desde su fuente en el alma, y así vigoriza y además bendice con permanencia la vida intelectual, que es la misma vida esencial masculina. 2. Que en tanto es así, los ángeles del cielo están en esta permanencia en la eternidad, de acuerdo con sus propias declaraciones en el Relato Memorable, parágrafos 355, 356. Que los hombres más antiguos en las edades de oro y plata estaban en permanente eficacia porque amaban las caricias de sus mujeres y aborrecían las caricias de ramerías, lo he escuchado de sus propios labios; ver los Relatos Memorables, parágrafos 75, 76. Que esa suficiencia espiritual está también en el principio natural y no será escasa a aquellos que hoy día vienen al Señor y abominan de los adulterios como infernales, me ha sido dicho por el cielo. Pero lo contrario acaece a los adúlteros determinados y confirmados que son tratados arriba (parágrafo 432). Que la

facultad y el poder viril de estos se debilita incluso hasta cesar, y que tras esto comienza una frialdad hacia el sexo, y que la frialdad es seguida por una especie de fastidio que se acerca al asco, son cosas bien conocidas, aunque se las comente poco. Que este es el caso de tales adúlteros en el infierno lo he escuchado a distancia de las sirenas, que no son sino lujurias venéreas ya obsoletas, y también de las rameras allí. De estas consideraciones se sigue que el amor adúltero cada vez más hace a un hombre (*homo*) menos un hombre (*homo*) y menos un hombre (*vir*) y que el amor conyugal hace a un hombre cada vez más un hombre (*homo*) y un hombre (*vir*).

434. IX. *Hay una esfera del amor adúltero y una esfera del amor conyugal.* Qué se quiere decir con esferas, y que son varias, y que aquellas que son del amor y la sabiduría proceden del Señor y a través de los cielos angélicos descienden al mundo y lo penetran hasta el último grado; todo esto fue mostrado antes, parágrafos 222 al 225 y 386 al 397. Que todo en el universo tiene su contrario puede verse arriba, parágrafo 425; de donde se sigue que en tanto hay una esfera del amor conyugal, hay también una esfera que se le opone, que es llamada la esfera del amor adúltero, pues estas esferas están opuestas la una a la otra como el amor al adulterio se opone al amor al matrimonio. Esta oposición ha sido tratada en las partes anteriores de este capítulo.

435. X. *La esfera del amor adúltero asciende del infierno, y la esfera del amor conyugal desciende del cielo.* Que la esfera del amor conyugal desciende del cielo fue mostrado en los lugares recién citados arriba, parágrafo 434, pero la razón por la que la esfera del amor adúltero asciende del infierno es porque su amor proviene de allí, ver parágrafo 429. Esa esfera asciende entonces de las impurezas en que son transformadas las delicias del adulterio junto con aquellos que allí son de cada sexo; respecto de tales delicias ver arriba, parágrafos 430 y 431.

436. XI. *Esas dos esferas se encuentran mutuamente en cada mundo, pero no se unen.* Los dos mundos son el mundo espiritual y el mundo natural. En el mundo espiritual estas esferas se encuentran mutuamente en el mundo de los espíritus, porque este es el intermedio entre el cielo y el infierno, pero en el mundo natural se encuentran mutuamente en el plano racional correspondiente al hombre, que también es el intermedio entre el cielo y el infierno, pues el matrimonio del bien y la verdad fluye a él desde arriba, y el matrimonio del mal y la falsedad fluye a él desde abajo. Este matrimonio fluye a través del mundo, pero el primero lo hace a través del cielo. Así es que el principio racional humano puede volverse a cada lado como desee y así recibir su influjo. Si se vuelve al bien lo recibe de arriba, en cuyo caso el principio racional del hombre se ajusta más y más a la recepción del cielo, pero si se vuelve al mal recibe ese influjo de abajo, en cuyo caso el principio racional del hombre se ajusta más y más a la recepción del infierno. La razón por la que estas dos esferas no se unen es porque son contrarias, y un contrario actúa sobre otro como actúan dos enemigos de los cuales uno, ardiendo con odio mortal, asalta furiosamente al otro, que no responde con odio, sino que intenta solamente defenderse. Por estas consideraciones es evidente que estas dos esferas solo se encuentran, pero no se unen. El intersticio que dejan en medio consiste de un lado del mal que no es falso, y de lo falso que no es del mal, y del otro lado del bien que no es verdad, y de la verdad que no es del bien; de los cuales pueden llegar a tocarse dos, pero aún así no a unirse.

437. XII. *Entre ambas esferas hay un equilibrio, donde está el hombre.* El equilibrio entre estas es un equilibrio espiritual, porque está entre el bien y el mal; por este equilibrio tiene un hombre libre albedrío, en y por el que piensa y quiere, y por tanto habla y actúa como desde sí mismo. Su principio racional consiste en tener la opción de recibir ya sea el bien

o el mal; por consecuencia, en entregarse libre y racionalmente al amor conyugal o al amor adúltero. Si al segundo, vuelve la parte posterior de la cabeza y la espalda al Señor; si al primero, vuelve la parte anterior de la cabeza y el pecho al Señor. Si se vuelve al Señor, su raciocinio y libertad son guiados por este; pero si se vuelve de espaldas al Señor, su raciocinio y libertad son guiados por el infierno.

438. XIII. *Un hombre es capaz de volverse hacia la esfera que le plazca, pero en tanto se vuelve hacia una, en la misma medida se aparta de la otra.* El hombre fue creado de modo que pueda hacer cualquier cosa libremente, de acuerdo con razón y enteramente desde sí mismo: sin estas dos facultades no sería un hombre sino una bestia, pues no recibiría cosa alguna que fluyera del cielo para luego apropiársela como si fuera propia, y por tanto no sería posible que nada de la vida eterna se inscribiera en él. Pues esta debe inscribirse en él como suya para que pueda ser propiamente suya, y no puede haber libertad de un lado si no hay una libertad equivalente del otro, como sería imposible pesar algo a menos que las escalas de un equilibrio pudieran inclinarse a cualquier lado. Así, a menos que un hombre tuviese libertad de razón para acercarse también al mal y, así como gira de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, para volverse tanto a la esfera infernal, que es la del adulterio, como a la esfera celeste, que es la del matrimonio, [sería imposible para él recibir cosa alguna que fluyese del cielo, y apropiársela a sí mismo].⁵

439. XIV. *Cada esfera trae delicias consigo;* es decir, tanto la esfera del amor adúltero que asciende del infierno como la esfera del amor conyugal que desciende del cielo afectan al hombre recipiente (*homo*) con delicias, porque el plano

5 Lo que aparece entre corchetes es un añadido de la versión en inglés, subsanando una hipotética omisión en el original en latín.

último en que desembocan las delicias de cada amor, y donde se llenan y completan a sí mismas, y que las exhibe en su propio elemento sensorial, es el mismo. Así, en los extremos, las caricias adúlteras y las caricias conyugales son percibidas como similares, aunque en lo interno sean absolutamente disímiles; que por tanto son también disímiles en los extremos es algo que no decide ningún sentido de discriminación, pues las disimilitudes no se hacen sensibles, por sus determinaciones en los extremos, a nadie más que a aquellos de principios verdaderamente conyugales, pues el mal se conoce por el bien, pero no el bien por el mal, así como un olor dulce no es percibido por la nariz cuando está presente en ella un olor desagradable. He oído de los ángeles que ellos distinguen en los extremos lo que es lascivo de lo que no, como cualquiera distingue la llama de un estercolero por su mal olor, y la llama de especias o canela quemándose por su olor dulce, y que esto surge de la distinción de las delicias internas que componen a las externas.

440. XV. *Las delicias del amor adúltero comienzan en la carne y son de la carne aun en el espíritu, pero las delicias del amor conyugal comienzan en el espíritu y son del espíritu aun en la carne.* La razón por la que las delicias del amor adúltero comienzan en la carne es porque sus orígenes son los calores estimulantes de la carne. La razón por la que infectan al espíritu y son de la carne incluso en el espíritu es porque el espíritu, y no la carne, es sensible a esas cosas que suceden en la carne. Es lo mismo con este sentido que con los demás: así como el ojo no ve y discierne particularidades varias en los objetos, sino que son vistas y discernidas por el espíritu, tampoco el oído escucha y discierne las armonías de las tonadas en el canto y las concordancias de la articulación de sonidos en el habla, sino que son oídas y discernidas por el espíritu; más aún, el espíritu es sensible a toda cosa de acuerdo con su elevación en sabiduría. El espíritu que no está elevado por sobre las

cosas sensuales del cuerpo, y por tanto adhiere a ellas, no es sensible a otras delicias que aquellas que fluyen de la carne y del mundo a través de los sentidos del cuerpo: aprehende estas delicias, se deleita con ellas y las hace suyas. Ahora, puesto que los orígenes del amor adúltero son solo los fuegos estimulantes y los comezones de la carne, es evidente que estas cosas son en el espíritu tentaciones inmundas, a las que excitan e inflaman al ascender, descender y reciprocarse. En general las avaricias de la carne no son nada más que la concupiscencia acumulada de lo malvado y lo falso; de allí viene esta verdad de la iglesia: que la carne lujuria contra el espíritu, es decir, contra el hombre espiritual. De donde se sigue que las delicias de la carne, respecto de las delicias del amor adúltero no son sino la efervescencia de lascivias, que en el espíritu se vuelven ebulliciones de impudor.

441. Pero las delicias del amor conyugal no tienen nada en común con las delicias inmundas del amor adúltero; estas en efecto están en el espíritu de cada hombre, pero se van separando y removiendo al elevarse el espíritu del hombre sobre las cosas sensuales del hombre, de cuya elevación puede ver sus apariencias y falacias por debajo. En este caso el mismo percibe las delicias carnales primero como aparentes y falaces, luego como libidinosas y lascivas, dignas de ser rehuídas, y posteriormente como condenables y dañinas para el alma, hasta que finalmente tiene una percepción de ellas como desagradables y nauseabundas; en tanto que así siente y percibe a estas delicias, en la misma medida percibe las delicias del amor conyugal como inocentes y castas, y a la larga como deliciosas y benditas. La razón por la que las delicias del amor conyugal se vuelven también las delicias del espíritu en la carne es porque, después que las delicias del amor adúltero son purgadas, como recién se dijo arriba, el espíritu, habiéndose soltado de ellas, entra casto en el cuerpo y llena el pecho con las delicias de su beatitud, y del pecho

pasa a llenar el cuerpo con lo máximo de ese amor; por consecuencia, el espíritu con este máximo, y este máximo con los espíritus, actúan luego en comunión absoluta.

442. XVI. *Las delicias del amor adúltero son los placeres de la demencia, pero las delicias del amor conyugal son las delicias de la sabiduría.* La razón por la que las delicias del amor adúltero son los placeres de la demencia es porque solo los hombres naturales están en ese amor, y el hombre natural es un demente en las cosas espirituales, pues es contrario a ellas, y por lo tanto abraza solamente delicias naturales, sensuales y corporales. Se ha dicho que abraza delicias naturales, sensuales y corporales porque el principio natural se distingue en tres grados: en el grado más alto están los hombres naturales que por su visión racional ven estas delicias como demencias, y aún así son arrastrados por ellas, como botes por la corriente de un río; en un grado inferior están los hombres naturales que solo ven y juzgan por los sentidos del cuerpo, despreciando y rechazando como cosa irrelevante los principios racionales que son contrarios a las apariencias y falacias; en el grado más bajo están los hombres naturales que sin juzgar son arrastrados por los calores atractivos y estimulantes del cuerpo. Estos últimos son llamados natural-corpóreos, los anteriores natural-sensuales, y los primeros naturales. En estos hombres, el amor adúltero y sus demencias y placeres son de grados similares.

443. La razón por la que las delicias del amor conyugal son las delicias de la sabiduría es porque solo los hombres espirituales están en ese amor, y el hombre espiritual está en sabiduría, y por tanto no abraza delicias que no sean acorde con la sabiduría espiritual. Las cualidades respectivas de las delicias del amor adúltero y el conyugal pueden elucidarse comparándolas con casas: las delicias del amor adúltero son comparables a una casa cuyas paredes brillan exteriormente

como conchas de mar o piedras transparentes, de las llamadas selenitas, de un color dorado, a la vez que las habitaciones dentro de las paredes están llenas de mugre y suciedad; en cambio, las delicias del amor conyugal son comparables a una casa cuyas paredes son de oro refulgente, y adentro las habitaciones resplandecen, con gabinetes llenos de variadas piedras preciosas.

Un relato memorable

Emanuel Swedenborg

Parágrafo 477 de *Conjugal Love and its Chaste Delights; also, Adulterous Love and its Sinful Pleasures*, 1858. Nueva York, American Swedenborg Printing and Publishing Society, pp. 474-478. Mario Rucavado Rojas (trad.).

477. A lo anterior añadiré el siguiente Relato Memorable. Escuché a un cierto espíritu, a un joven recién fallecido, alardear de su libertinaje, ansioso por hacerse la reputación de un hombre de poderes masculinos superiores; y en la insolencia de su alardeo así se expresó: “¿Qué es más lúgubre para un hombre que aprisionar su amor, y confinarse a sí mismo a una mujer? ¿Y qué es más delicioso que poner al amor en libertad? ¿Quién no se cansa de una, y quién no es reanimado por varias? ¿Qué es más dulce que la libertad promiscua, la variedad, desfloraciones, ardides para engañar maridos y planes de hipocresía adúltera? ¿Acaso estas cosas que se obtienen mediante astucia, fraude y hurto no deleitan a los principios más íntimos de la mente?” Al oír estas cosas, los que estaban cerca dijeron: “No hables en tales términos, no sabés dónde y con quiénes estás, no sos sino un recién llegado. El infierno está bajo tus pies, y el cielo sobre tu cabeza; estás ahora en el mundo que está entre esos dos, llamado el mundo de los espíritus. Todos los que dejan el mundo vienen acá, y estando reunidos son examinadas sus cualidades, y aquí son preparados, los malvados para el infierno y los virtuosos

para el cielo. Puede que aún retengas lo que habrás oído de los sacerdotes en el mundo, que los adúlteros y los mujeriegos son enviados al infierno, mientras las parejas castas y casadas son elevadas al cielo.” A esto el novato se rió, diciendo: “¿Qué son el cielo y el infierno? ¿No es el cielo allí donde cualquiera es libre, y no es libre aquel que puede amar a tantas como desee? ¿Y no es el infierno allí donde cualquiera es un sirviente, y no es un sirviente aquel que está obligado a limitarse a una?” Pero un cierto ángel, mirando desde el cielo, oyó lo que dijo e interrumpió la conversación antes que el joven llegase a profanar los matrimonios, y le dijo: “Ven aquí arriba, y te mostraré claramente lo que son el cielo y el infierno, y qué les espera en este a los adúlteros confirmados.” Le señaló entonces el camino y el joven ascendió. Tras ser admitido, fue llevado primero a un jardín paradisíaco, con flores y árboles frutales que, por su belleza, agrado y fragancia llenaban la mente con las delicias de la vida. Cuando él vio estas cosas las admiró en grado sumo, pero miraba entonces con visión externa, como la que había disfrutado en el mundo cuando veía objetos similares, y en esta mirada era racional; pero en la visión interna, en la que su adulterio era el principal agente y ocupaba cada porción de su pensamiento, no era racional. Entonces se le cerró la visión externa y se abrió la interna, y dijo él: “¿Qué veo ahora? ¿No es paja y madera seca? ¿Y qué huelo ahora? ¿No es un hedor? ¿Qué ha sido de los objetos paradisíacos?” El ángel dijo: “Están presentes y al alcance de la mano, pero no aparecen ante tu mirada interna, que es adúltera, pues convierte las cosas celestes en infernales, y ve solamente contrarios. Cada hombre tiene una mente interna y una externa, y así una mirada interna y otra externa. En los malvados la mente interna está loca, y la externa es sabia; pero en los buenos la mente interna es sabia, y por eso también la externa; y según es la mente de un hombre, así este ve los objetos en el mundo espiritual.” Tras esto el ángel, por el poder que le fue dado, cerró su mirada interna

y abrió la externa, y lo llevó a través de las puertas al punto intermedio de unas habitaciones. Ahí vio palacios magníficos de alabastro, mármol y varias piedras preciosas, y cerca de ellos pórticos, y en derredor pilares cubiertos de maravillosos ornamentos y decoraciones. Cuando el joven vio estas cosas se asombró, y dijo: “¿Que es lo que veo? Veo objetos magníficos en su propia y verdadera magnificencia, y objetos arquitectónicos en su verdadero arte.” En ese instante el ángel nuevamente cerró su mirada externa y abrió la interna, que era malvada por sucia y adúltera; tras lo cual exclamó este: “¿Qué veo ahora? ¿Dónde estoy? ¿Qué ha sido de esos palacios y objetos magníficos? Veo solamente montones confusos, escombros y cavernas.” Pero en eso se le devolvió su mirada externa, y se lo introdujo en uno de los palacios, donde vio las decoraciones de las puertas, las ventanas, las paredes y los techos, y especialmente de los utensilios, en torno a los que habían formas celestiales de oro y piedras preciosas, que no pueden ser descritas en ningún lenguaje o esbozadas por ningún arte, pues sobrepasan las ideas del lenguaje y las nociones del arte. Viendo estas cosas exclamó nuevamente: “Estas son la esencia misma de la maravilla, tal como ningún ojo ha visto.” Pero al instante, como antes, su mirada interna fue abierta, cerrada la externa, y se le preguntó por lo que veía ahora. Respondió: “Nada sino pilas descompuestas de hojas por aquí, de paja por allí y de cenizas por allá.” Nuevamente se lo puso en un estado de mente externo y entraron unas doncellas extremadamente bellas, imágenes de afecto celeste, y ellas con la dulce voz de su afecto se dirigieron a él. Pero al momento de verlas y oírlas, su semblante cambió, y regresó a sus interiores, que eran adúlteros, y como tales interiores no pueden soportar cosa alguna del amor celestial, ni pueden por otra parte ser soportados por ese amor, ambas partes se desvanecieron: las doncellas desaparecieron de la vista del joven, y el joven de la de las doncellas. Luego de esto, el ángel lo informó acerca del fundamento y el origen de estos cambios de

estado de sus visiones, diciendo: “Percibo que en el mundo del que viniste has tenido doble faz, siendo un hombre muy diferente en lo interno de lo que eras en lo externo: externamente has sido un hombre civil, moral y racional, mientras que internamente no has sido ni civil, ni moral, ni racional, sino un libertino y un adúltero, y tales hombres, cuando les es permitido ascender al cielo, y se los mantiene con su mirada externa, pueden ver las cosas celestiales allí contenidas, pero cuando se abren sus interiores, en vez de cosas celestes ven infernales. Sin embargo, en este mundo lo externo de cada uno es cerrado y lo interno abierto, y así son preparados para el cielo o el infierno; y como el mal del adulterio profana lo interno de la mente por sobre cualquier otro mal, necesariamente se te conduce abajo a los principios profanados de tu amor, y estos pertenecen al infierno, donde las cavernas están llenas del hedor que surge de los estercoleros. ¿Quién puede no saber por la razón que un principio incasto y lascivo es en el mundo de espíritus impuro e inmundo, y por tanto que nada contamina y profana más a un hombre, e induce más en él un principio infernal? Por lo tanto, cuidate de seguir alardeando de tus puteríos, o de poseer poderes masculinos por sobre otros hombres. Te advierto con anticipación que te volverás tan débil que apenas sabrás dónde está tu poder masculino. Tal es el sino que espera a los que alardean de su habilidad adúltera.” Tras escuchar estas palabras descendió, y regresó al mundo de los espíritus a donde sus anteriores compañeros, y conversó con ellos con modestia y castidad, pero no por mucho tiempo.

Primer Congreso General de la Nueva Jerusalén

Robert Hindmarsh

The Rise and Progress of the New Jerusalem Church in England, America, and Other Parts. Madely, Edward (ed.). Londres, Hodson, 1861, pp. 70-84, 97, 101-108. Jerónimo Ledesma y Yamila Bêgné (trads.).

La Sociedad de Londres, habiendo avanzado hasta este punto en sus esfuerzos, primero para llevar la Iglesia [de la Nueva Jerusalén] a una existencia externa efectiva, luego para introducir en ella un Ministerio regular y ordenado y, finalmente, para invitar a sus hermanos de otras partes del reino a unírsele con el objetivo de darle impulso más completo a sus humildes esfuerzos por propagar la verdad entre los hombres, ahora pasó a considerar la conveniencia de convocar un Congreso General de todos los lectores de los *Escritos Teológicos* de Emanuel Swedenborg, para que las medidas que se adoptaran en lo sucesivo fueran actos no de una sola Sociedad sino de la Nueva Iglesia en su conjunto. Con este fin se convocó a una Reunión de todos los miembros de la Sociedad de Londres, los cuales designaron un Comité para redactar una Carta Circular dirigida a todas las Sociedades de la Nueva Iglesia en Gran Bretaña y a los individuos que, sin pertenecer a sociedad alguna, fueran receptivos de las nuevas doctrinas y favorables a la idea de formar una Iglesia visible externa. Esta Reunión fue celebrada en la Capilla de Great East Cheap, en Londres, el 7 de diciembre de 1788. En esa oportunidad la siguiente Carta Circular, conteniendo

cuarenta y cuatro Propositiones Teológicas tomadas de los escritos de Emanuel Swedenborg y una invitación general para todos los lectores a asistir al Congreso propuesto, fue puesta a consideración de la Junta y aprobada por ella con la indicación de ser enviada a todas las Sociedades e individuos a los que pudiera suponerse interesados en el establecimiento y la prosperidad de la Nueva Jerusalén.

Copia de la Circular, dirigida a todos los Lectores de los Escritos Teológicos del Honorable Emanuel Swedenborg que estén deseosos de rechazar la Vieja Iglesia y de separarse de ella o de las actuales Iglesias Establecidas, así como de todos sus Sectarios en la Cristianidad, y de abrazar plenamente las Divinas Doctrinas de la Nueva Jerusalén.

Iglesia de la Nueva Jerusalén,
Great East Cheap, Londres
7 de diciembre, 1788

En una Reunión Plenaria de los miembros de la Iglesia de la Nueva Jerusalén, congregados en el sitio arriba mencionado con el objetivo de considerar los modos más eficaces para promover el establecimiento de la Nueva Iglesia, diferenciada de la Vieja, tanto en este como en otros países, fue acordado unánimemente que se celebre un CONGRESO GENERAL con todos los lectores de los *Escritos Teológicos* de Emanuel Swedenborg que estén deseosos de rechazar la Vieja Iglesia y de separarse de ella o de las actuales Iglesias Establecidas, así como de todos sus Sectarios en la Cristianidad, y de abrazar plenamente las Divinas Doctrinas de la Nueva Iglesia, el cual tendrá lugar en Great East Cheap, Londres, el lunes de Pascua, el décimo tercer día de abril de 1789, cuando las siguientes Propositiones, que contienen las principales Doctrinas de la Nueva Iglesia, serán seriamente debatidas, y se someterán a la consideración de la Asamblea

las Resoluciones que se crean necesarias para promover el propósito arriba mencionado.

Proposiciones

I. Que Dios Jehová, el Creador del cielo y de la tierra, es uno en Esencia y Persona, en quien existe una Divina Trinidad, que consiste en Padre, Hijo y Espíritu Santo, como Alma, Cuerpo y Operación en el Hombre; y que el Señor y Salvador Jesucristo es ese Dios. *True Christian Religion*, n. 5 a 24, 25, 164 a 171, 180.

II. Que el mismo Dios Jehová bajó del cielo como Verdad Divina, que es la Palabra, y adoptó Naturaleza Humana con el propósito de remover el infierno del hombre, de restaurar el orden de los cielos y de preparar el camino para el establecimiento de una Nueva Iglesia en la tierra; y que en esto consiste la verdadera naturaleza de la redención, que fue efectuada solamente por la omnipotencia de la Divina Humanidad del Señor. *True Christ. Rel.* n. 85, 86, 115 a 117, 124, 125.

III. Que una Trinidad de Personas Divinas, existentes desde la eternidad, o desde antes de la creación del mundo, concebida como idea, es una Trinidad de Dioses que no puede ser destituida por la confesión oral de Un Dios. *True Christ. Rel.* n. 172, 173.

IV. Que creer que la Redención consistió en la pasión de la cruz es un error fundamental de la Vieja Iglesia; y que este error, junto con el referido a la existencia de Tres Personas Divinas desde la eternidad, ha pervertido toda la Iglesia Cristiana, de modo que no queda en ella nada espiritual. *True Christ. Rel.* n. 132, 133.

V. Que todas la Oraciones dirigidas a una Trinidad de personas diferenciadas, y no a una Trinidad unida en Una Persona, en lo sucesivo no son escuchadas y son en el cielo como malos olores. *True Christ. Rel.* n. 108.

VI. Que en lo sucesivo ningún Cristiano puede ser admitido en el cielo si no cree en Dios el Señor y Salvador Jesucristo, y si no se dirige solo a Él. *True Christ. Rel.* n. 26, 107, 108.

VII. Que las doctrinas universalmente enseñadas en la Vieja Iglesia, en particular sobre las Tres Personas Divinas, la Expiación, la Justificación solo por la Fe, la Resurrección del Cuerpo material, etc., etc., son altamente peligrosas para las nuevas generaciones, en la medida en que tienden a injertar en las mentes de sus niños principios diametralmente opuestos a los de la Nueva Iglesia, y que, en consecuencia, son dañinas para su salvación. *True Christ. Rel.* n. 23, 173.

VIII. Que las doctrinas Nicenas y Atanasianas sobre la Trinidad han dado nacimiento juntas a una fe que ha destruido la Iglesia Cristiana. *True Christ. Rel.* n. 177.

IX. Que de aquí proviene esa abominación de la desolación y esa aflicción que no existían en el mundo, ni existirán, y que el Señor había predicho en Daniel, en los Evangelios y en el Apocalipsis. *True Christ. Rel.* n. 177.

X. Que de aquí también ha llegado a ocurrir que, a menos que un Nuevo Cielo y una Nueva Iglesia sean establecidos por el Señor, la carne no podrá ser salvada. *True. Christ. Rel.* n. 182.

XI. Que la Palabra del Señor es Santa; y que contiene un Sentido triple, a saber, el Celestial, el Espiritual y el Natural, los cuales se unen por Correspondencias; y que en cada sentido está la Verdad Divina, adaptada respectivamente a los ángeles de los tres cielos, y también a los hombres en la tierra. *True Christ. Rel.* n. 193 a 213.

XII. Que los Libros de la Palabra son aquellos que tienen el Sentido Interior, que son los siguientes, a saber: en el Antiguo Testamento, los cinco Libros de Moisés, llamados Génesis, Éxodo, Levítico, Números, Deuteronomio; el Libro de Josué, el Libro de los Jueces, los dos Libros de Samuel, los dos Libros de los Reyes, los Salmos de David, los Profetas Isaías, Jeremías, Lamentaciones, Ezequiel, Daniel, Oseas,

Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahum, Habacuc, Sofonías, Hageo, Zacarías, Malaquías; y en el Nuevo Testamento los cuatro Evangelios, Mateo, Marcos, Lucas, Juan, y el Apocalipsis. Y que los otros Libros, al no tener el Sentido Interior, no son la Palabra. *Arcana Caelestia*, n. 10325. *New Jer.* n. 266. *White Horse*, n. 16.

XIII. Que en el Mundo Espiritual hay un Sol distinto al del Mundo Natural, cuya esencia es puro amor de Dios Jehová, que está en medio del mismo: que el calor que también procede de ese Sol es en su esencia amor, y la luz que de allí procede es en su esencia sabiduría; y que por medio de ese Sol todas las cosas fueron creadas, y continúan existiendo, tanto en el Mundo Espiritual como en el Natural. *True Christ. Rel.* n. 75. *Influx*, n. 5.

XIV. Que inmediatamente en la Muerte del cuerpo material (que nunca será recuperado) el hombre se alza nuevamente como a su cuerpo espiritual o sustancial, donde existe en una perfecta forma humana; y que en consecuencia la Muerte solo es continuación de la Vida. *New Jer.* n. 223 a 228.

XV. Que el Estado y la Condición del hombre después de la muerte están en consonancia con su vida pasada en este mundo; y que el Amor Predominante, que lleva consigo al Mundo Espiritual, se queda para siempre con él, y nunca en toda la eternidad puede ser modificado; consecuentemente, que si este Amor Predominante es bueno, mora en el cielo por toda la eternidad, pero si es malo, sufre en el infierno por toda la eternidad. *Heaven and Hell*, n. 480, 521 a 527. *True Christ. Rel.* n. 199. *Arc Cael.* n. 10296, 10749. *De Amore Conjug.* n. 524. *Apoc. Explic.* n. 745, 837, 971, 1164, 1220.

XVI. Que no hay en el cielo universal un solo Ángel que fuera creado como tal al comienzo, ni un solo Demonio en todo el infierno que haya sido creado como un ángel de luz y que haya sido luego arrojado del cielo; sino que todos, tanto en el cielo como en el infierno, son de la raza humana; en el cielo tal como habían vivido en el mundo, en amor y fe celestiales; y

en el infierno tal como habían vivido, en amor y fe infernales. *Last Judgment*, n. 14. *Heaven and Hell*, n. 311 a 317.

XVII. Que el hombre no es Vida en sí mismo, sino únicamente un Receptor de Vida proveniente del Señor, el único que es Vida en Sí Mismo; y esta vida es comunicada por influjo a todo en el Mundo Espiritual, ya sea en el Cielo o en el Infierno, o en el estado intermedio llamado el Mundo de los Espíritus, y a todo en el Mundo Natural; pero cada uno la recibe en diferente forma, de acuerdo con la cualidad del sujeto receptor. *True Christ. Rel.* n. 470 a 474.

XVIII. Que el hombre tiene el poder de procurarse a sí mismo tanto Fe como Caridad, y también la Vida de la Fe y la de la Caridad; pero que, sin embargo, nada perteneciente a la Fe, nada perteneciente a la Caridad, y nada perteneciente a la Vida de cada una, es del hombre, sino que todo procede del Señor. *True Christ. Rel.* n. 356 a 359.

XIX. Que la Caridad y la Fe son cosas meramente mentales y perecederas, salvo que sean puestas en Acciones, y existen en ellas, siempre que es factible. Y que ni la Caridad sola, ni la Fe sola producen buenas Acciones, sino que ambas, la Caridad y la Fe juntas, son necesarias para producirlas. *True Christ. Rel.* n. 375 a 377, 450 a 453.

XX. Que hay tres Amores universales, a saber, el Amor del Cielo, el Amor del Mundo y el Amor de Uno Mismo, los cuales, cuando están correctamente ordenados, hacen perfecto al hombre; pero cuando no están correctamente ordenados, lo pervierten y lo invierten. *True Christ. Rel.* n. 394 a 405.

XXI. Que el hombre tiene Libre Albedrío en las cosas espirituales, y que sin este Libre Albedrío la Palabra no tendría ningún modo de ser usada, y consecuentemente ninguna iglesia podría existir; y que sin Libre Albedrío en las cosas espirituales no habría nada en el hombre a través de lo cual pudiera unirse con el Señor por reciprocidad, sino que Dios mismo sería acusado como el Autor del mal, y todo sería mera y absoluta predestinación, lo que es

escandaloso y detestable. *True Christ. Rel.* n. 479 a 485. *New Jer.* n. 141 a 149.

XXII. Que no se deben esperar Milagros en estos días porque llevan consigo coacción y quitan el Libre Albedrío del hombre en las cosas espirituales. *True Christ. Rel.* n. 501, 849. *Div. Prov.* n. 130.

XXIII. Que el Arrepentimiento es el comienzo y la base de la Iglesia en el hombre; y que consiste en el examen que el hombre hace no solo de las acciones de su vida, sino también de las intenciones de su voluntad; y en que se abstenga de los males, pues son pecados contra Dios. *True Christ. Rel.* n. 510 a 566.

XXIV. Que la Regeneración o el Nuevo Nacimiento es efecto solo del Señor, por la caridad y la fe, durante la cooperación del hombre; y que es una obra gradual, no instantánea, cuyas varias etapas se corresponden a las del nacimiento natural del hombre, en tanto es concebido, llevado en el útero, dado a luz y educado. *True Christ. Rel.* n. 576 a 578, 583 a 586.

XXV. Que en la misma proporción en que el hombre es regenerado, son sus Pecados removidos; y que esta Remoción es lo que expresa la Palabra cuando se refiere a la Remisión de los Pecados. *True Christ. Rel.* n. 611 a 614.

XXVI. Que todos tienen la Capacidad de ser regenerados, porque todos son redimidos, cada uno según su estado. *True Christ. Rel.* n. 579 a 582.

XXVII. Que tanto los Espíritus malos como los Espíritus buenos acechan en cada hombre y que los espíritus malos residen en sus malos sentimientos y los estimulan, y que los Espíritus buenos residen en sus buenos sentimientos y los estimulan. *True Christ. Rel.* n. 596, etc.

XXVIII. Que las Tentaciones espirituales, que son Conflictos entre el bien y el mal, entre verdad y falsedad, son un medio de purificación y regeneración, y que solo el Señor lucha en ellas por el hombre. *Ibid.*

XXIX. Que la Imputación del Mérito y Rectitud de Cristo, que consiste en la Redención, es una cosa imposible; y que ya no puede ser aplicada o atribuida a ningún ángel u hombre, como tampoco a la Creación y a la Preservación del Universo; siendo la Redención una suerte de nueva Creación del Cielo Angélico y también de la Iglesia. *True Christ. Rel.* n. 640.

XXX. Que la Imputación que realmente tiene lugar, y que la Nueva Iglesia conserva por la Palabra, es una Imputación del Bien y el Mal, y al mismo tiempo de la Fe; y que el Señor imputa el Bien a todos los hombres, y que el Infierno imputa el Mal a todos los hombres. *True Christ. Rel.* n. 643 a 646.

XXXI. Que la Fe y la Imputación de la Nueva Iglesia no pueden sostenerse conjuntamente con la Fe y la Imputación de la Vieja Iglesia; y que en el caso de que se sostengan juntas, va a seguirse tal colisión y conflicto que va a resultar fatal para todas las cosas que se relacionen con la Iglesia en el hombre. *True Christ. Rel.* n. 647 a 649. *Brief Expos.* n. 96, 103.

XXXII. Que no queda ni una sola Verdad genuina en la Vieja Iglesia, sino solo lo falsificado; y que aquí se cumple la predicción del Señor en Mateo 24, 2, según la cual “no quedará aquí piedra sobre piedra, que no sea derribada”. *True Christ. Rel.* n. 174, 177, 180, 758.

XXXIII. Que Ahora está permitido entrar intelectualmente a los Misterios de la Fe, contrariamente a la máxima reinante de la Vieja Iglesia, según la cual la Interpretación debe mantenerse unificada bajo la Obediencia de la Fe. *True Christ. Rel.* n. 185, 508. *Apoc. Rev.* n. 564, 914.

XXXIV. Que las formas exteriores de la Adoración, aceptables en las doctrinas de la Nueva Iglesia, son necesarias para que los miembros de la Nueva Iglesia puedan adorar a Dios en Una Persona, de acuerdo con los dictados de sus propias conciencias, y para que su reconocimiento del Señor pueda, descendiendo hasta lo último, ser confirmado, y así sus hombres exteriores actúen en unidad con sus hombres interiores. *Apoc. Rev.* n. 533, 707. *True Christ. Rel.* n. 23, 55, 177, 508.

XXXV. Que los dos Sacramentos del Bautismo y la Santa Cena son instituciones esenciales en la Nueva Iglesia, cuyos usos son ahora revelados, junto con el sentido espiritual de la Palabra. *True Christ. Rel.* n. 667 a 730.

XXXVI. Que el Reino del Señor, tanto en el cielo como en la tierra, es un Reino de Usos. *True Christ. Rel.* n. 387, 459. *Arc. Cael.* N. 5395.

XXXVII. Que el verdadero Amor Conyugal, que solo puede existir entre Un Esposo y Una Esposa, es una característica primaria de la Nueva Iglesia, y se basa en el matrimonio de bondad y verdad y está en correspondencia con el matrimonio del Señor con su Iglesia; y que, entonces, es más celestial, espiritual, santo, puro y limpio que cualquier otro amor entre ángeles u hombres. *De Amore Conjug.* n. 57 a 73.

XXXVIII. Que el Juicio Final tuvo lugar en el Mundo Espiritual en el año 1757; y que el antiguo cielo y la antigua tierra, o la Antigua Iglesia, han fenecido, y que todas las cosas se han vuelto Nuevas. *Last Judgment,* n. 45. *True Christ. Rel.* n. 115, 772. *Apoc. Rev.* N. 886. *Brief Expos.* N. 95.

XXXIX. Que Ahora ocurre el Segundo Advenimiento del Señor, que es una Llegada no en Persona, sino en el poder y la gloria del Sentido Espiritual de la Santa Palabra, que es Él Mismo. *True Christ. Rel.* n. 776 a 778.

XL. Que esta Segunda Llegada del Señor es efectuada por medio de su servidor EMANUEL SWEDENBORG, ante quien se ha manifestado a Sí Mismo en Persona, y a quien ha llenado con su Espíritu, para enseñar las doctrinas de la Nueva Iglesia a través de la Palabra que de Él viene. *True Christ. Rel.* n. 779.

XLI. Que esto es lo que expresa el Apocalipsis cuando dice Nuevo Cielo y Nueva Tierra, y la Nueva Jerusalén descendiendo desde allí, preparada como una Novia adornada para su Esposo. *True Christ. Rel.* n. 781.

XLII. Que esta Nueva Iglesia es la Corona de todas las Iglesias que han existido hasta el momento en este globo,

como consecuencia de su adoración de Un Dios Visible, en quien está lo Invisible, como el Alma está en el Cuerpo. *True Christ. Rel.* n. 786 a 790.

Señor,

Como amigo del establecimiento de la Nueva Iglesia, diferenciada de la Vieja, por la presente queda usted invitado al Congreso arriba mencionado, que se llevará a cabo en Great East Cheap, Londres, el Lunes de Pascua, 13 de abril próximo, a las Nueve de la mañana. Está en libertad de invitar a cualquier persona de su círculo de conocidos que usted sepa que ama las verdades contenidas en los *Escritos Teológicos* de Emanuel Swedenborg, que sea favorable a la formación de la Nueva Iglesia y que esté de acuerdo con las doctrinas contenidas en las mencionadas Escrituras y con el plan propuesto en la Circular, ya que la intención de La Presente no es otra que el bienestar real y la promoción de la Nueva Iglesia de Jerusalén, cuyo fin, pensamos, puede ser satisfecho más eficazmente por una concurrencia general de los miembros de toda la Nueva Iglesia.

Firmado en nombre de la Nueva Iglesia, en Londres,
Thomas Wright, Presidente
Robert Hindmarsh, Tesorero y Secretario
John Augustus Tulk
Thomas Willdon
Richard Thompson
Isaac Hawkins
Manoah Sibly
Samuel Smith
James Hindmarsh

El Comité

Great East Cheap, Londres
7 de diciembre de 1788

Al publicarse esta circular y las proposiciones que la acompañaban, por algún medio se enteró el por entonces obispo de Londres (Dr. Beilby Porteus) e inmediatamente envió a mi casa a su Capellán, el Reverendo Sr. Sellon, Ministro de la Iglesia de Saint James en Clerkenwell, para procurarse una copia y a la vez interrogarme sobre qué significaba todo aquello y cuáles eran nuestras intenciones al convocar una Asamblea como la descripta. En respuesta a esta demanda, envié al Obispo dos o tres copias de la Circular, con saludos atentos, y rogué al mensajero que le asegurara a su Señoría que no había intenciones de ejercer la violencia o la irrespetuosidad contra algún orden de la sociedad, y que el objetivo era difundir las doctrinas de la Nueva Jerusalén entre los hombres, tan pública y extensamente como fuera posible. No volví a saber del Obispo después de eso. Pero tengo motivos para creer que su Señoría estaba familiarizado con la naturaleza y tendencia de dichas doctrinas y que estaba lejos de abrazar una opinión desfavorable acerca de ellas. Su Capellán, el Señor Sellon, quien era vecino mío, luego de eso me visitó a menudo y compró los libros ni bien salían de la imprenta, en parte por su propia cuenta y, me pareció, en parte a por la del Obispo.

Cuando llegó el día establecido para la reunión del Congreso General, que comenzó el lunes de Pascuas, el día 13, y siguió hasta el 17 de abril de 1789, una numerosa congregación de lectores asistió al lugar de culto en Great East Cheap, Londres. Además de la Sociedad de Londres, se presentaron individuos de Kensington en Middlesex, Rotherham en Yorkshire, Derby, Liverpool, Salisbury y otras partes de Inglaterra; también de Suecia, Estados Unidos y Jamaica. Todos parecían deseosos de promover, en lo que estuviera a su alcance, el gran objetivo por el que habían sido convocados, y aunque muchos de ellos no se había visto nunca antes, todos se regocijaban con la oportunidad de testificar su sincera adhesión a la causa que los había reunido y estaban ansiosos

por manifestar al mundo su sentimiento de bendición, que los aguardaba en esta nueva era de la Iglesia.

La Asamblea se inició como se describe en las actas del Primer Congreso General de los Miembros de la Iglesia de la Nueva Jerusalén. Luego de una plegaria adecuada a la ocasión particular de la fecha y para la prosperidad de la Nueva Iglesia en conjunto, un miembro de la Sociedad de Londres [el Sr. Robert Hindmarsh] se dirigió a la Asamblea con las siguientes palabras:

Amigos y Hermanos,

He sido instruido por los miembros de la Iglesia de la Nueva Jerusalén en Londres para agradecerles en su nombre por la buena disposición que han mostrado al aceptar la invitación a este Congreso General. Les produce un inefable placer descubrir que las celestiales doctrinas de la Nueva Jerusalén se están manifestando ahora en esta tierra, y que en todos los rincones del globo la Nueva Iglesia del Señor está comenzando a aparecer poco a poco. ¡Ojalá el Señor apurase la llegada del tiempo en que la justicia cubrirá toda la tierra como las aguas cubren el océano!

Tengan la seguridad de que solamente un amor sincero por la humanidad y un deseo ardiente de promover su bienestar espiritual podrían haberlos inducido a dar un paso adelante en esta oportunidad y llamar su atención sobre temas que, aun siendo nuevos u oponiéndose a los prejuicios o errores del presente, son de la mayor importancia y relevancia para todos.

Con los corazones llenos de agradecimiento para con el piadoso Señor Jesús por la más grande de todas sus mercedes, la Segunda Venida, y eternecidos de afecto por sus hermanos de la Nueva Iglesia, la Sociedad de Londres puede con libertad y confianza comunicar sus sentimientos a todos los presentes; sin dudas, la misma caridad y

benevolencia que honestamente practican ellos mismos, se manifestará igualmente de parte de los amigos aquí congregados. Con esta idea y para que todas nuestras actividades puedan ser realizadas con orden y armonía, me han instruido para solicitarle al conjunto de la Asamblea que proceda ahora a la elección de un Presidente y un Secretario que oficiarán en sus funciones respectivas durante el presente Congreso.

Acto seguido la Asamblea unánimemente designó al Sr. Henry Peckitt, de Londres, como presidente y al Sr. Robert Beatson, de Rotherham, Yorkshire, como secretario.

Después de que el Presidente ocupó su asiento, presentó la tarea del Congreso de la siguiente manera:

Es de suponer que todos los presentes están familiarizados con el objeto de la presente Asamblea, que se realiza, como se declara en la circular, con el propósito de considerar los medios más eficaces de promover el establecimiento de la Nueva Iglesia, diferenciada de la Vieja, y tomar las Resoluciones que parezcan necesarias para conseguir un propósito de esta envergadura. Confío en que se conservará la máxima armonía durante toda esta Conferencia; y que cada miembro, al expresar sus sentimientos, tendrá siempre en mente la necesidad de ser humilde y se cuidará de los espíritus dominadores que pudieran intentar infectar su mente persuadiéndolo de que solo él ha recibido la verdadera iluminación o de que su juicio es superior al de los otros; sabrá que por sí mismo no puede ni tener un buen pensamiento ni decir una palabra adecuada sino que todo talento bueno y perfecto procede del Padre de las mercedes, incluso el Salvador Jesucristo, Dios y Señor Nuestro, puesto que Él es la única fuente y origen de toda vida y luz. En su Nombre, y por influencia del Espíritu Santo, ¡qué comiencen y se desarrollen nuestras ponencias!

Conscientes de las muchas dificultades que debemos enfrentar y de la incapacidad para ejecutar la tarea que tenemos por delante sin asistencia divina, recordemos que cualquier cosa que hagamos en nuestro estado presente de imperfección y debilidad solo puede ser preparatoria para el establecimiento futuro, completo y perfecto, del reino del Señor sobre la tierra; para alcanzar este objetivo bendito y grandioso, serán necesarios, sin duda, asiduos Congresos que hagan prevalecer la unanimidad y la armonía en todas las sociedades de la Nueva Iglesia, en cualquier parte del mundo que se constituyan. Entre tanto, ofrezcamos nuestras comunes oraciones al Omnipotente Jehová Jesús, que es Rey de reyes y Señor de señores, para que se complazca en presidir esta Asamblea y para que, a través de su presencia divina, insufla a nuestros corazones el calor del amor a su persona y su reino, ilumine nuestras inteligencias con la luz pura y genuina del cielo y bendiga de esa forma nuestros pobres esfuerzos de esta hora para que contribuyan a la mayor exaltación de su Nombre santo y grande, y a una recepción más extendida de las gloriosas verdades de la Nueva Jerusalén.

Se leyeron pasajes de *La verdadera religión cristiana* [*True Christian Religion*], del honorable Emanuel Swedenborg, que contiene una descripción del Nuevo Cielo Angélico dando forma al mundo espiritual y una visión de los principales Arcanos de la Nueva Iglesia ahora revelados a los hombres [TCR n. 108, n. 846-851].

Concluida la lectura de los pasajes, se leyó la circular de convocatoria al Congreso. Los reunidos se dispusieron luego, con una solemnidad y deliberación acordes a la magnitud de la ocasión, a considerar seriamente las diversas proposiciones de la circular; y luego de un debate muy interesante e instructivo sobre sus importantes contenidos, se mocionaron las siguientes resoluciones, que fueron aprobadas por unanimidad.

Resoluciones

I. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que los trabajos teológicos del Honorable Emanuel Swedenborg son perfectamente consistentes con la palabra sagrada y que, al mismo tiempo, explican su sentido interno de un modo tan maravilloso que nada sino el estatuto de la Divina Revelación parece corresponderle. También contienen las Divinas Doctrinas de la Nueva Iglesia, representada en el Apocalipsis por la Nueva Jerusalén; cuyas doctrinas el Señor solo a él le concedió extraer de la palabra sagrada, bajo inspiración e iluminación del espíritu santo.

II. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que la primera proposición de la circular, que afirma la Unidad de Dios Jehová, tanto en Esencia como en Persona, es una verdad fundada en las Sagradas Escrituras o Palabra de Dios y demostrable a partir de ellas, así como consistente con la racionalidad sana. Esta Unidad implica un principio triple, que consiste en el Divino Amor o Divino Bien, la Divina Sabiduría o Divina Verdad y el Divino Proceder u Operación, que en la Palabra son llamados Padre, Hijo y Espíritu Santo; estas denominaciones se adaptan a las capacidades del hombre, en quien también existe una Trinidad, aunque finita, de alma, cuerpo y operación, que se corresponde con la Divina e Infinita Trinidad, la cual solo existe en la humanidad glorificada del Señor y Salvador Jesucristo.

III. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que la segunda proposición, que establece la naturaleza y el fin de la Redención, junto con el modo de alcanzarla, está de acuerdo con el sentido genuino de la palabra sagrada.

IV. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que la Vieja Iglesia, con lo cual se designa a la llamada Iglesia Cristiana actual, como existe tanto entre católicos romanos como entre los protestantes de todas las denominaciones, en este día ha alcanzado el fin de su ciclo o consumación,

como consecuencia de su fe destructiva, cuyos efectos fatales se describen en las proposiciones que van de la 3^a a la 10^a y en las 32^a y 38^a.

V. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que la Fe de la Vieja Iglesia es una Fe dirigida a Tres Dioses, y la consecuencia última de esto es una creencia en que o bien la Naturaleza es Dios o bien no hay ningún Dios.

VI. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que se debe abolir la Fe de la Vieja Iglesia de las conciencias de todos los individuos, de modo que la Fe en la Nueva Iglesia gane aceptación y sea establecida.

VII. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que mientras los hombres se adhieran a la Fe de la Vieja Iglesia o sean influidos por ella, el Nuevo Cielo no podrá descender sobre ellos y en consecuencia la Nueva Iglesia no podrá ser establecida.

VIII. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que las Doctrinas y el Culto de la Vieja Iglesia son altamente peligrosos para la generación en ascenso, en la medida en que tienden a implantar en los jóvenes la idea de Tres Personas Divinas, a la cual se anexa inevitablemente la idea de Tres Dioses; la consecuencia de lo cual es muerte espiritual para todos los que se confirman en esa opinión.

X. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que el deber de todo verdadero Cristiano es preparar a sus Hijos en los Principios y Divinas Doctrinas de la Iglesia de la Nueva Jerusalén únicamente, cuyos dos Fundamentos, tal como se afirma en las proposiciones 1^a, 23^a y 42^a son: I. Que el Señor y Salvador jesucristo es el Único Dios del Cielo y la Tierra, y que su Humanidad es Divina; II. que con el objeto de salvarse, el hombre debe vivir una vida de acuerdo con los tres mandamientos, apartándose de los males como de pecados contra Dios.

XI. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que para cumplir el propósito antedicho es necesario

redactar un catecismo para el uso de la Nueva Iglesia; y que una comisión de este Congreso se reúna para procurar su ejecución.

XII. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que se requiere un Separación total y completa de la Vieja Iglesia no solo para los *Escritos Teológicos* de Emanuel Swedenborg sino también para la Palabra Sagrada; y que este separatismo debe comenzar en la convicción de cada individuo acerca de la verdad de las Divinas Doctrinas de la Nueva Iglesia y de sus diferencias con aquellas de la Vieja. *Véanse Prop. 29, 30, 31 y 33.*

XIII. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que debido a que las Doctrinas de la Nueva y la Vieja Iglesia se oponen directa y plenamente y como la Fe de cada Iglesia contiene o debería contener una perspectiva clara, explícita y determinada de su Interpretación de la Palabra, por ello ninguna persona, una vez que se haya convencido de la verdad de las Doctrinas Celestiales de la Nueva Jerusalén, deberá asentir o respetar ninguno de los Artículos de Fe de la Vieja Iglesia ni Plegarias dirigidas a otro que no sea Jesucristo.

XIV. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que el establecimiento de la Nueva Iglesia se realizará por la Separación gradual de la Vieja Iglesia como consecuencia de una convicción racional producida en la mente de aquellos que están en busca de la Verdad por la Verdad misma y que están decididos a juzgar por sí mismos en cuestiones espirituales sin ninguna consideración de la autoridad del Clero de la Vieja Iglesia, ni de esperanzas o promociones en la Iglesia o el Estado.

XV. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que el establecimiento de la Nueva Iglesia diferente de la Vieja probablemente producirá los servicios más eminentes para la humanidad en general, en la medida en que la comunicación entre el Cielo Angélico y la Iglesia en la tierra se hará

más plena y completa; y en consecuencia que supone más caridad separarse de la Vieja Iglesia que permanecer en ella.

XVI. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que la Proposición Onceava, que afirma la Santidad y Divinidad de la Palabra, y su Triple Sentido, está abundantemente probada en los escritos de Emanuel Swedenborg por la evidencia más satisfactoria [tomada] de la Palabra misma.

XVII. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este congreso que solo esos Libros que contienen Sentido Interno y se enumeran en la Proposición Doceava, deben ser recibidos por la Nueva Iglesia como Canónicos, o de Autoridad Divina, en tanto y en cuanto tratan solo del Señor y de las cosas más sagradas del Cielo y la Iglesia.

XVIII. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que suponer la existencia de un Sol en el Mundo Espiritual, diferente de aquel del Mundo Natural, como primera Causa instrumental de Creación y Preservación, de acuerdo con las Proposiciones 13 y 17, es altamente racional y al mismo tiempo perfectamente consistente con la Palabra Sagrada.

XIX. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que las Doctrinas de la Nueva Iglesia en lo concerniente a la naturaleza de la Resurrección del hombre, su estado eterno y su condición después de la Muerte según su vida pasada en este mundo y el Seminario de donde procede la población del Cielo y el Infierno; en lo concerniente a la caridad, la Fe y las Buenas Obras; en lo concerniente al orden según el cual debe regularse la Vida del hombre; en lo concerniente al Libre-Albedrío, el Arrepentimiento y la Regeneración; en lo concerniente a la Imputación, el ejercicio del Entendimiento Racional en cuestiones de Fe y la necesidad de una Vida de Usos; y en lo concerniente al Amor Conyugal, tal como se describe desde la Proposición 14 a la 30, y en las 33, 36 y 37, son Doctrinas tomadas del sentido puro y genuino de la Palabra Sagrada, y calculadas, a través

de la piedad divina, para instruir, reformar y bendecir a la humanidad.

XX. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que el accionar de los Milagros, que fue necesario para el establecimiento de la primera Iglesia Cristiana, ahora es superado por la Manifestación directa de la Verdad Divina en la Palabra Sagrada y la Revelación de su sentido Interno; el efecto de lo cual es muy superior al de los Milagros, en cuanto el Entendimiento es superior al ojo corporal. Véase Proposición 22.

XXI. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que corresponde al Orden Divino que la Nueva Iglesia de Jerusalén adopte una Apariencia Externa, distinta de la de la Vieja Iglesia, tanto en Doctrina como en Culto; pero que puede haber muchas variedades de Culto Externo dentro de ella, siempre que todas estén influidas por la genuina Doctrina del Señor y de la Caridad. Véase Prop. 34.

XXII. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que el Bautismo de la Vieja Iglesia es un Bautismo en la Fe en Tres Dioses, y entre esta Fe y el Cielo no puede haber conjunción; por ello el Bautismo en la Nueva Iglesia, siendo un Bautismo en la Fe en un solo Dios, y existiendo conjunción entre dicha Fe y el Cielo, es altamente necesario, en tanto la persona bautizada asume en el acto la investidura y la profesión de la genuina Cristiandad; y al mismo tiempo se inserta entre Cristianos incluso en el Mundo Espiritual. Véase Proposición 35. Por lo tanto se recomienda a todos los que deseen convertirse en miembros de la Nueva Iglesia de Jerusalén que se bauticen ellos y que bauticen a sus niños en la Fe de esta Iglesia; y en caso de que se hubieran bautizado en la Fe de la Vieja Iglesia, que se re-bauticen en la Fe de la Nueva.

XXIII. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que la Comunión (*Holy Supper*) en la Nueva Iglesia es lo más sagrado y solemne del Culto; pero que no debería ser recibida en la Vieja Iglesia por aquellos que deseen ser

miembros de la Nueva Iglesia; porque esto sería reconocer solemnemente la existencia de Tres Dioses, y que la suma y sustancia de la redención consistió en la pasión de la cruz, como una retribución o expiación realizada para aplacar la cólera del Padre. Véanse Prop. 3, 4, 7 y 35.

XXIV. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que el estado de Matrimonio, cuando se halla bajo la influencia del verdadero Amor Conyugal, es el más sagrado, casto y perfecto estado que el hombre o los Ángeles sean capaces de alcanzar, siendo el terreno o el plano que recibe el influjo del Señor sobre esta Nueva Iglesia.

XXV. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que la Segunda Venida del Señor, que es una Venida en el sentido interno de la Palabra Sagrada, ya ha comenzado y debe ser anunciada al mundo entero. Que esta Segunda Venida supone dos cosas, a saber, el Juicio Final o Destrucción de la Vieja Iglesia, que ocurrió en el Mundo Espiritual el año 1757, y la subsecuente Formación o Establecimiento de la Nueva Iglesia. Véanse Prop. 38 a 41.

XXVI. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que la verdadera Religión Cristiana solo puede encontrarse en la Nueva Iglesia de Jerusalén, porque esta es la única Iglesia que reconoce y adora a Jesucristo solamente, como Padre, Hijo y Espíritu Santo, en Una Persona Divina, y en consecuencia como el Gran Jehová, el eterno Dios del Cielo y la Tierra, en una Visible Forma Humana; una Iglesia que, siendo la Corona de todas las Iglesias que han existido hasta hoy en la tierra, no tendrá final.

XXVII. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que todos los hombres, de cualquier Religión o Creencia, en todo el mundo, incluso Paganos e Idólatras, se salvan luego de recibir instrucción en el Mundo Espiritual, siempre y cuando hayan vivido una vida de Caridad, de acuerdo con su conocimiento. Y sin embargo, la verdadera Religión Cristiana, que se funda en la Palabra, que es el Señor mismo

en lo que respecta a la Verdad Divina, es aquello a lo cual todas las otras Religiones tienden como hacia su Centro, y de lo cual reciben toda su Santidad, junto con todo su Poder de Salvación.

XXVIII. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que la Evidencia de la verdad del Cristianismo surge principalmente del Sentido Interno de la Palabra; por virtud de cuyo Sentido, entendido racionalmente, de acuerdo con la ciencia de las Correspondencias, la Nueva Iglesia está en poder de Evidencia más cierta en favor de la Religión Cristiana que la que puede obtenerse sin él.

XXIX. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que, a pesar de la aparente severidad de algunas de estas Resoluciones, que han sido pensadas para dirigir las contra los Males y Falsedades de la Vieja Iglesia y no contra las Personas de algún Cuerpo religioso, la más grande Caridad debe mantenerse hacia aquellos de la Vieja Iglesia que, estando en condición de simplicidad, y no habiendo sido confirmados en Falsedades de Doctrina, son los Restos a partir de los cuales el Señor creará su Nueva Iglesia cuando reciban las Doctrinas Celestiales de la Nueva Jersualén.

XXX. Aprobada por unanimidad. Debe recomendarse a todos los lectores y amantes de las *Obras Teológicas* de Emanuel Swedenborg, tanto en este como en otros países, que se integren en sociedades separadas de la Vieja Iglesia, y que se reúnan tanto como sea conveniente, para leer y conversar sobre los Escritos mencionados e iniciar una correspondencia general para la asistencia mutua de todos.

XXXI. Aprobada por unanimidad. Es opinión de este Congreso que los *Escritos* de Emanuel Swedenborg están pensados para promover la Paz y la Felicidad de la Humanidad, haciendo de ellos súbditos leales, Amantes de su País, y Miembros útiles de la Sociedad: y que por lo tanto estas Resoluciones no tiene el propósito de militar contra la Autoridad Civil en país alguno, y mucho menos anularla, sino solo

emancipar a la humanidad de su Esclavitud y Sometimiento mentales, en los que han vivido cautivos tanto tiempo por los Líderes y Gobernantes de la Vieja Iglesia.

XXXII. Aprobada por unanimidad. Que un Congreso General de los Miembros de la Nueva Iglesia sea celebrado nuevamente en Londres, el lunes de Pascua, el día 5 de Abril, 1790, cuando, por la Divina Piedad de nuestro Señor, se tomarán en consideración nuevos asuntos concernientes al Establecimiento de la Nueva Iglesia como diferente de la Vieja, según parezca necesario en ese momento.

Firmado en nombre de este Congreso,
Henry Peckitt, de Londres, Presidente
Robert Beatson, de Rotherham, Secretario
Augusto Nordenskjöld, de Suecia
Charles Berns Wadstrom, de Suecia
Samuel Hands, de Derby
Henry Servanté, de Londres
Benjamin Banks, de Salisbury
Charles Harford, de Liverpool
John Willdon, de Londres
John Ashpinshaw, de Londres
Robert Jackson, de Jamaica
James Cruden, de América
John Augustus Tulk, de Kensington
Benedict Chastanier, de Londres

Great East Cheap, Londres,
16 de abril de 1789.

Discurso sobre el amor a la patria

Richard Price

A Discourse on the Love of Our Country, delivered on Nov. 4, 1789, at the Meeting-House in the Old Jewry, to the Society for Commemorating the Revolution in Britain. With an Appendix, 1789, 2da. ed. Londres, T. Cadell. Laura Gavilán (trad.).

Un discurso sobre el amor a la patria dirigido a la sociedad el 4 de Noviembre 1789, en la Casa de reunión de Old Jewry, en conmemoración de la revolución de Gran Bretaña.

Salmos 122: 2 y 4-9

Nuestros pies estarán ante tus puertas, Oh Jerusalén, donde suben las tribus, las tribus del Señor conforme al testimonio de Israel. Para alabar el nombre del Señor, pues allí están los tronos del Juicio, el trono de la casa de David. Recen por la paz de Jerusalén. Serán prósperos los que te aman. Sea la paz dentro de tus paredes y la prosperidad en tus palacios. Por mis hermanos y compañeros diré que la paz esté contigo. Por la casa del Señor nuestro Dios, buscaré tu bien.

Con estas palabras expresa el salmista, en lenguaje fuerte y bello, el amor a su patria y las razones en las que se funda. Mi objetivo ahora es aprovechar la ocasión para explicar el deber que tenemos hacia nuestro país y la naturaleza, la fundamentación y las expresiones apropiadas de ese amor que debemos cultivar. Considero este tema particularmente adecuado para los oficios de hoy y para el aniversario de nuestra

liberación durante la Revolución de los peligros del papismo y del poder arbitrario. Y si, en esta ocasión, me inclino a tratar asuntos políticos más de lo que podría ser apropiado para el púlpito, ustedes, no tengo dudas, me disculparán.

El amor a nuestro país ha sido en todas las épocas un tema de cálidos elogios y es ciertamente una pasión noble, pero, como todas las otras pasiones, requiere regulación y orientación. Hay errores y prejuicios por los que, en este caso, estamos en peligro de ser engañados. Les mencionaré brevemente algunos de ellos:

En primer lugar, nuestro país no significa, en este caso, el suelo o el lugar de la tierra en el que hemos nacido, ni los bosques y campos, sino esa comunidad de la que somos miembros o aquel cuerpo de compañeros, amigos y familiares que están asociados a nosotros bajo la misma constitución de gobierno, protegidos por las mismas leyes y unidos por el mismo sistema civil.

En segundo lugar, conviene observar que, aun en este sentido, el amor por él, que es nuestro deber, no implica creer que somos superiores respecto de otros países, ni ninguna preferencia particular hacia nuestras leyes y constitución de gobierno. Si esto fuera así, el amor al país sería el deber de solo una muy pequeña parte de la humanidad, pues hay pocos países que disfrutan de las ventajas de leyes y gobiernos que merecen ser señalados. Fundar, por lo tanto, este deber en semejante preferencia sería hacerlo sobre un error y un engaño. Es, sin embargo, un engaño común. Existe la misma tendencia en los países y en las personas. Todos nuestros lazos de afecto deberían estar acompañados, tanto como sea posible, de opiniones justas. Somos propensos a delimitar la sabiduría y la virtud dentro del círculo de nuestras relaciones y grupos. Estamos predispuestos a sobrevaluar a nuestros amigos, a nuestro país y, en una palabra, a cada cosa relativa a nosotros. Un hombre sabio se protegerá a sí mismo contra este engaño. Estudiará para considerar todas las cosas como son y no se

dejará llevar por emociones que nublen su entendimiento. En otras familias debe haber tanto de valioso como en la suya. En otros círculos de amigos debe haber mucha sabiduría y en otros países muchas cosas que merezcan ser estimadas pero, a pesar de esto, nuestra obligación de amar a nuestras propias familias, amigos y país y a buscar, en primer lugar su bien, seguirá siendo la misma.

En tercer lugar, es apropiado que les ruegue a ustedes particularmente que distingan entre el amor a nuestro país y aquel espíritu de rivalidad y ambición que ha sido común entre las naciones. ¿Qué ha sido hasta ahora el amor al país entre la humanidad? ¿Qué ha sido sino amor a la dominación, al deseo de conquista y una sed de grandeza y gloria por la extensión territorial y por la esclavización de los países vecinos? ¿Qué ha sido sino un principio ciego y obtuso, que produjo en cada país un desprecio por los otros países y dividió a los hombres en grupos y facciones en contra de sus derechos y libertades comunes? Este es el principio, que tan a menudo se ha exaltado como una virtud de primer orden: un principio del mismo tipo es el que gobierna los clanes de las *Indias* y las tribus de *Arabia* y los conduce al saqueo y a la masacre. Así como la mayoría de los males que han ocurrido en la vida privada y entre los individuos, han sido provocados por privilegiar el interés privado sobre los intereses públicos, del mismo modo, la mayoría de los males que han ocurrido entre las corporaciones de los hombres han sido ocasionados por privilegiar el interés propio sobre el principio universal de benevolencia y los ha llevado a atacar territorios ajenos para cercenar los derechos de los otros e intentar por todos los medios edificar su grandeza sobre la humillación de todos. ¿Qué era el amor a su país entre los *judíos*, sino una espantosa inclinación hacia sí mismos y un desprecio pedante por el resto de las otras naciones? ¿Qué era el amor a su país entre los antiguos *romanos*? Hemos oído mucho acerca ello, pero no dudo al decir que, a pesar de lo

grandiosas que parecieron algunas de sus obras, en general no fue más que un principio que amparó a una banda de ladrones en sus intentos por aplastar toda libertad, excepto la de ellos. ¿Qué es ahora el amor a su patria para un *español*, un *turco* o un *ruso*? ¿Puede ser considerado como algo mejor que un fervor por la esclavitud o un apego ciego a un sitio donde él no goza de derechos y es desechado como si fuera una bestia?

Aprendamos por medio de estas reflexiones a corregir y purificar este fervor y a hacer de él un principio de acción justo y racional.

Es muy sorprendente que el fundador de nuestra religión no haya mencionado nunca este deber ni nos haya dado recomendación alguna sobre el tema. Esto ha sido una objeción al cristianismo por parte de los no creyentes. Lo que he dicho elimina por entero esta objeción. Es cierto que, en el momento en que se difundió el cristianismo, el estímulo en los hombres hacia el afecto por su país, podría haber producido más daño que beneficio de una manera atroz. Entre los *judíos* podría haber sido un motivo de guerra e insurrecciones, pues en ese momento esperaban con ansias convertirse rápidamente (en tanto el pueblo elegido del Cielo) en amos y conquistadores de la tierra bajo el reinado triunfante del *Mesías*. Entre los *romanos*, asimismo, este principio, como recién he observado, había excedido los límites justos y los había convertido en enemigos de la paz y la felicidad de la humanidad. Por lo tanto, si el cristianismo lo hubiera estimulado, habría confirmado una de las faltas más perniciosas tanto de judíos como de gentiles. Nuestro Señor y sus apóstoles hicieron algo mejor. Recomendaron aquella Benevolencia Universal que es, inefablemente, un principio más noble que cualquier afecto parcial. Ellos han puesto tanto énfasis en el amor a todos los hombres, aún a nuestros enemigos y han hecho de la ardiente y vasta caridad un elemento tan esencial de la virtud, que la religión que han predicado puede,

al diferenciarse de las otras, llamarse la Religión de la Benevolencia. No hay nada que posea más estima para los derechos de la humanidad en general. Si se la obedeciera y practicara debidamente, cada hombre consideraría al otro como su hermano y toda la hostilidad que hoy existe entre las naciones enemigas quedaría abolida. Si ustedes necesitan alguna prueba de esto, piensen en la parábola del buen *Samaritano* de nuestro Salvador. Los judíos y los samaritanos eran dos naciones rivales que se odiaron mutuamente por años. El propósito de esta parábola era mostrarle a un judío que incluso un samaritano, y consecuentemente, todos los hombres de todas las naciones y las religiones, estaban incluidos en el precepto: *Amarás a tu prójimo como a ti mismo*.

Pero me estoy alejando del punto más importante, que era, luego de señalar aquel amor a nuestra patria que es falso y espurio, explicar la naturaleza y los efectos del amor que es justo y razonable. Les ruego que recuerden que estamos constituidos de tal modo que nuestros sentimientos se inclinan más hacia unos que hacia otros, según cuán próximos estén de nosotros y de nuestra posibilidad de serles útiles. Es evidente que esto es parte de la constitución de nuestra naturaleza, la cual prueba la sabiduría y bondad de nuestro Creador, porque si nuestros sentimientos hubieran sido definidos al igual que los de todos nuestros semejantes, la vida humana habría sido una escena de vergüenza y distracción. Nuestro respeto, de acuerdo con el orden de la naturaleza, comienza en nosotros, y todo hombre está obligado, en primer lugar, a cuidar de sí mismo. Luego vienen nuestras familias, benefactores, amigos y, luego, nuestro país. Podemos hacer poco por el interés de la humanidad en general. A este interés, sin embargo, se subordinan todos los otros. El principio más noble en nuestra naturaleza es el respeto hacia la justicia general y hacia la buena voluntad que abarca a todo el mundo. Ya lo he dicho, sin embargo, vale la pena repetirlo.

Aunque nuestra preocupación inmediata deba dirigirse a promover nuestros propios intereses y los de nuestros vínculos más cercanos, debemos recordar que el interés más cercano siempre debe impulsar un interés más amplio. En particular, al buscar el interés de nuestro país debemos conducir nuestra mirada más allá de él. Debemos amarlo ardientemente pero no exclusivamente. Debemos buscar su bien, por todos los medios que nuestras circunstancias y habilidades diferentes lo permitan; pero al mismo tiempo debemos considerarnos como ciudadanos del mundo y procurar tener un respeto justo por los derechos de los otros países.

La pregunta sobre los medios (sujeta a esta limitación) con los que mejor podemos promover el interés por nuestro país es muy importante, todo lo que resta de este discurso será empleado en responderla y en exhortarlos a expresar el amor a la patria de la siguiente manera:

Las principales bendiciones de la naturaleza humana son tres: verdad, virtud y libertad. El interés por nuestro país reside en poseer, por lo tanto, estas bendiciones. Y nuestro amor a la patria debería orientar nuestros esfuerzos para alcanzar dichas bendiciones. Nuestro país debe distinguirse de un país de *bárbaros* mediante la difusión del conocimiento; por medio de la práctica de la virtud religiosa, debe distinguirse de un país de *jugadores, ateos y libertinos* y por medio de la posesión de la libertad, debe distinguirse de un país de *esclavos*. Me detendré, por unos pocos instantes, en cada uno de estos pilares.

Nuestra primera preocupación como personas que aman a su país debe ser la de ilustrarlo. ¿Por qué las naciones del mundo son tan pacientes bajo el despotismo? ¿Por qué se inclinan ante los tiranos o se someten a ser tratados como si fueran una manada de animales? *Ilústrenlos* y los elevarán. Muéstrenles que ellos son *hombres* y actuarán como *hombres*. Denles ideas justas del gobierno civil y háganles saber que es un recurso para obtener protección en contra del daño y

defender sus derechos,¹ y les será imposible someterse a gobiernos que, como la mayoría de ellos en el mundo, son usurpaciones de los derechos de los hombres y tan solo aparatos para permitir que los *pocos* opriman a la *mayoría*. Convénzanlos de que Dios es un ser justo, benevolente y también omnipotente, que mira por igual a todas sus criaturas y que sus favores solo están al servicio de un deseo honesto por conocer y hacer su voluntad. Ese fervor por las doctrinas místicas que ha llevado a los hombres a odiar y a hostigar a los otros será exterminado. Pongan la religión ante ellos como un servicio racional que no consista en ningún rito o ceremonia, sino en la adoración a Dios con un corazón puro y en la rectitud en la conducta por temor a su disgusto y a un futuro juicio justo. Esa sombría y cruel superstición será abolida, la cual hasta ahora se ha conocido con el nombre de religión y ha pervertido al gobierno civil cuando se apoyó en ella. La ignorancia es pariente del fanatismo, la intolerancia, la persecución y la esclavitud. Formen e instruyan a la humanidad y estos males serán eliminados. Feliz es aquel que al elevarse por encima de los errores vulgares, es consciente de haber intentado dar a la humanidad esta enseñanza. Feliz es el estudioso o filósofo que en el final de su vida considera que ha empleado de este modo su aprendizaje y sus habilidades, pero será más feliz aún si tiene motivos para creer que ha tenido éxito y, en verdad, ha contribuido por medio de sus enseñanzas a diseminar entre sus semejantes nociones sobre ellos mismos, sobre sus derechos, su religión, la naturaleza y finalidad del gobierno civil. Como lo fueron *Milton, Locke, Sydney y Hoadly*, entre otros, en este país, como lo fueron *Montesquieu, Fenelon y Turgot*, en Francia. Ellos plantaron una semilla que ya ha echado raíces y ahora está creciendo para una cosecha gloriosa. Mediante sus escritos conocimos las revoluciones

1 Ver "La Declaración de Derechos" de la Asamblea Nacional de Francia.

en las que cada partidario de la humanidad se regocija ahora. ¿Qué aliento son para nuestros esfuerzos por ilustrar al mundo? Cada grado de ilustración que podamos comunicar debe producir un bien mayor. Ayuda a preparar las mentes de los hombres para recuperar sus derechos y a acelerar el derrocamiento de los engaños de la iglesia y la tiranía. Para decirlo brevemente, podemos, en este caso, aprender nuestro deber de la conducta de los opresores del mundo. Ellos saben que la luz les es hostil y por eso trabajan para mantener a los hombres en la oscuridad. Con este propósito han puesto autoridades en la prensa y, en los países papistas, han prohibido la lectura de la Biblia. Eliminen la oscuridad en la que han envuelto al mundo y sus usurpaciones serán expuestas, su poder será subvertido y el mundo emancipado.

La siguiente gran bendición de la naturaleza humana que he mencionado es la virtud. El conocimiento debiera precederla y guiarla. La virtud sin conocimiento produce entusiasmados y el conocimiento sin virtud produce demonios, pero juntos conducen hacia lo más alto de la dignidad y perfección humanas. Debemos, por lo tanto, si queremos servir a nuestro país, hacer de ambos los objetos de nuestro fervor. Debemos desalentar el vicio en todas sus formas y nuestros esfuerzos por conocer deben apuntar, en última instancia, a una reforma de nuestras costumbres y a una práctica virtuosa.

Debo agregar aquí que en la práctica de la virtud incluyo el cumplimiento de los deberes públicos de la religión. Por medio de su descuido podemos dañar a nuestro país de manera esencial. Pero es triste observar que es un descuido común entre nosotros. En gran medida se debe a una causa que no parece que pueda eliminarse prontamente: me refiero a los defectos (¿por no decir, absurdos?) de nuestros códigos de fe y de culto. En países extranjeros, los hombres de más alto rango, que no distinguen entre la religión que ellos creen establecida y la religión cristiana, se vuelcan, por lo general, a la irreligión e infidelidad. El mismo mal

es producto de la misma causa en este país y, si no pueden reformarse nuestros preceptos, es de esperar que la religión pierda su estima y que quede poco de ella, excepto entre la gente de las clases más bajas. Muchos de ellos, mientras que los que pertenecen a las clases superiores abandonan la religión, están sumidos en un entusiasmo por la religión que ha resurgido últimamente y confunden, como a menudo lo ha hecho el mundo, el culto aceptable a Dios por un sistema de fe que malogra el carácter y un ritual de formas que reemplaza a la moralidad.

Espero que no malinterpreten lo que estoy diciendo, o que lo consideren como el efecto de mis prejuicios como no conformista de la iglesia establecida. El reclamo que hago es un reclamo de muchos de los hombres más sabios y mejores de la propia iglesia, quienes durante mucho tiempo han insistido en la necesidad de renovar su liturgia y sus artículos.² Estos se formularon hace más de dos siglos cuando el cristianismo recién emergía de la ignorancia y de la barbarie del oscurantismo. Y siguen siendo casi los mismos que entonces, por eso, no pueden adaptarse apropiadamente al buen sentido y tolerancia de los tiempos actuales. Esta imperfección en nuestras formas públicas de culto, sin embargo, no es excusa para desatender el culto público. Todas las comunidades necesitan alguna religión y es de suma importancia que tengan como finalidad aquello que es beneficioso para la sociedad, fortaleciendo las obligaciones de la virtud y procurando que los hombres se amen en lugar de condenarse unos a otros.

Si hay un Gobernador del mundo que dirige todos los acontecimientos, debería ser invocado y adorado. Aquellos que no acuerdan con la forma de culto prescrita por la

2 Ver el panfleto atribuido a un gran nombre pero que podría dignificar cualquier nombre, titulado *Hints, &c. submitted to the serious Attention of the Clergy, Nobility, and Gentry, newly assembled. By a Layman, a Friend to the true Principles of the Constitution in Church and State, and to Civil and Religious Liberty*, 3a. ed. corregida e impresa por White y Debrett, 1789.

autoridad pública deberían (si no pueden hallar un culto *por fuera* de la iglesia que les satisfaga) instaurar un culto separado para sí mismos. Al ofrecer un ejemplo de culto racional y viril, hombres de peso, por su rango o conocimiento, pueden hacer el bien más grandioso a la sociedad y al mundo. Pueden oponer su testimonio a aquella aplicación del poder civil que, al dar su apoyo a determinadas formas de fe, obstruye el desarrollo humano y perpetúa el error. Pueden, además, ser un modelo que desaliente la superstición y, al mismo tiempo, predicar la religión de modo que parezca (lo que ciertamente es, cuando se la entiende correctamente) el incentivo más fuerte hacia todo lo que es generoso, digno y, en consecuencia, el mejor aliado del orden público y la felicidad.

La libertad es la siguiente gran bendición que he mencionado como el objeto del fervor patriótico. Es inseparable del conocimiento y la virtud y, junto a ellos, completa la gloria de una comunidad. Un país ilustrado y virtuoso debe ser un país libre. No puede sufrir invasiones a sus derechos o someterse a los tiranos. En esta oportunidad, no necesito esforzarme para mostrarles lo grandiosa que es la bendición de la libertad. La más mínima atención hacia la historia de épocas pasadas y al estado actual de la humanidad, los hará conscientes de su importancia. Miren alrededor del mundo y hallarán a casi todos los países, respetables o despreciables, felices o desdichados, florecientes o atrozmente desérticos, según posean o no esta bendición. Piensen en *Grecia*, fue el sitio de las artes, las ciencias y el lugar más distinguido bajo el cielo. Ahora, habiendo perdido su libertad, es un lugar vil y desgraciado, una región de oscuridad, de pobreza y barbarie. Estas reflexiones deben convencerlos de que si aman a su país no cejarán en promover la causa de la libertad en él. A continuación agregaré algo más al respecto.

Las observaciones que hice incluyen por entero el deber hacia nuestro país, pues mediante el esfuerzo por liberarlo e ilustrarlo, desalentar el vicio y promover la virtud en él,

reafirmar y apoyar sus libertades, estaremos haciendo todo lo que se necesita para volverlo grande y feliz. Pero conviene, en esta ocasión, que sea más explícito y ejemplifique el deber hacia nuestro país observando además que es necesario obedecer sus leyes y respetar a sus autoridades.

El gobierno civil (como dije anteriormente) es una institución creada para defender a nuestros ciudadanos, nuestra propiedad y nuestro buen nombre contra la invasión y para asegurar a los miembros de una comunidad la libertad, a la que todos tenemos derecho por igual, en tanto no dañe la libertad de los otros. Las leyes civiles son normas convenidas por la comunidad para alcanzar estos fines³ y las autoridades civiles son funcionarios nombrados por la comunidad para ejecutar estas leyes. La obediencia, por lo tanto, a las leyes y a las autoridades, es una expresión necesaria de nuestro respeto hacia la comunidad. Sin ella, la comunidad caerá en un estado de anarquía que destruirá aquellos derechos y subvertirá esa libertad que el gobierno aspira a proteger.

Espero que pueda darles una explicación adecuada de la importancia de esta observación. Muestra la base sobre la que se establece un gobierno civil y, además, dos extremos que deberían evitarse. Estos extremos son la adulación y el servilismo, por un lado, y el orgullo o el desprecio insolente, por el otro. El primero es aquel hacia el cual la humanidad ha sido más propensa, pues con frecuencia los hombres son demasiado pasivos antes que rebeldes, y la rebelión de los reyes en contra de su pueblo es más común y causa más daño que la rebelión del pueblo en contra de sus reyes.

La adulación es siempre odiosa. Cuando está dirigida a hombres poderosos, los corrompe, dándoles una impresión equivocada de su condición. Y envilece a los aduladores al exponer su bajeza, la cual se funda en impresiones equivocadas

3 Ver los artículos III y IV de la "Declaración de Derechos" de la Asamblea Nacional de Francia.

acerca de *sí mismos*. Con anterioridad, he dicho que este reino se acerca demasiado a dicha bajeza. En nuestros últimos discursos al rey, luego de la recuperación de su grave enfermedad producto de la voluntad divina, nos hemos asemejado más a una manada rastrera a los pies del amo que a ciudadanos ilustrados y viriles regocijados por el soberano amado. Pero, al mismo tiempo, somos conscientes de que todo su poder deriva de nosotros. Sin embargo, esta sumisión en el lenguaje de nuestros últimos discursos, quizás pueda interpretarse solo como una *forma* de cortesía y como la expresión de un desborde de amabilidad. No obstante, tienen una tendencia peligrosa. Los poderosos de este mundo son propensos a considerarse como propietarios de una superioridad inherente que les da derecho a gobernar y hacer *suya* a la humanidad. Esta infatuación que está en ellos por todas partes es promovida por los aduladores que se arrastran a sus pies y por el lenguaje lisonjero que oyen continuamente.

Los jefes civiles son en verdad los sirvientes de lo público y el rey no es más que el primer sirviente de lo público, creado por él, sostenido por él y responsable ante él. Todo el honor que se le rinde solo está motivado por su vínculo con lo público. Su sacralidad es la sacralidad de la comunidad. Su autoridad es la autoridad de la comunidad y el término *Majestad*, que a menudo se le aplica, no refiere a *su propia* majestad, sino a la majestad del pueblo. Por esta razón, más allá de lo sea en el ámbito privado y de lo que piense, en lo que respecta a sus cualidades personales, así sea distinto o incluso inferior a muchos de nosotros –por esta razón, digo (es decir, como representante de la comunidad y como su primera autoridad) él merece nuestra veneración y obediencia. Las palabras *Excelentísima Majestad* se ajustan correctamente a él y negarle ese respeto podría ser un crimen.

No deben olvidarlo. El progreso del mundo depende ello: la humanidad no será nunca virtuosa y feliz todo lo que es capaz hasta que el interés por esta cuestión no se

vuelva universal y efectivo. Si lo olvidamos caeremos peligrosamente en una idolatría tan flagrante y estúpida como la de los antiguos paganos, quienes luego de construir torres de madera y de piedra se arrodillaban y las adoraban. La predisposición de la humanidad a este tipo de idolatría es humillante. En Turquía, millones de seres humanos adoran a un simple mortal y están dispuestos a arrojarse a sus pies y a someter sus vidas a su voluntad. En Rusia, la gente común es solo un inventario en las tierras de los nobles o un apéndice de sus propiedades, que, como los muebles de una casa, se compran y venden con ella. En España, Alemania y en la mayoría de los gobiernos del mundo, la humanidad está en la misma situación de humillación. ¿Quién, con un sentido justo de su dignidad, puede evitar reprobar una degradación así?

Si hubiera tenido que ofrecerle un discurso al rey, lo habría hecho en un estilo muy distinto al de la mayoría de los oradores. Y habría utilizado un lenguaje como el siguiente:

Me alegra, Señor, su recuperación. Agradezco a Dios por su bondad. Le rindo honor, no solo como mi rey, sino como casi el único rey legítimo en el mundo, por ser el único al que le pertenece su corona por elección del pueblo. Que pueda gozar de toda la felicidad posible. Quiera Dios mostrarle los desatinos de esos desbordes de adulación que ahora recibe y protegerlo de sus efectos. Que sea guiado para comprender cuál es la naturaleza de su posición, que sea dotado de una sabiduría tal que su recuperación resulte una bendición para los gobiernos de estos reinos y asuma el compromiso de considerarse más como el *serviente* que como el *soberano* de su pueblo.

Pero no debo olvidar el extremo opuesto, es decir, el desdén orgulloso derivado de la conciencia de igualdad, o quizás, de superioridad con respecto a todo aquello que les

otorga una verdadera dignidad a los hombres que están en el poder, provocando que se los desprecie, se los ofenda y se los trate groseramente. Es una frase trillada aquella de que los extremos generalmente se unen. En este caso, es particularmente cierta. Al ver hombres que se deslumbran ante las altas posiciones sociales y que su lealtad llega a extremos de ignorancia y servilismo, es posible que quienes saben de gobiernos se enfurezcan con la autoridad pública y rechacen el respeto que dicha autoridad merece. No hay dudas acerca de la especial deferencia y del respeto que se les debe a los funcionarios civiles por sus posiciones y cargos. Un hombre no es verdaderamente sabio y virtuoso si desprecia a los gobernantes y gratuitamente *maldice a sus soberanos* o si, con todos los medios que posee, no intenta afianzar sus posiciones y apoyar los esfuerzos que hacen en el desempeño de su deber. *Temed a Dios* dice San Pedro, *Ama a tus semejantes. Honra a todos los hombres. Honra al Rey. Debes* —dice San Pablo— *someterte a tus soberanos, no solo por temor a la ira de Dios* (es decir, por el temor a sufrir los castigos en el incumplimiento de las leyes) *sino por el bien de tu conciencia. Pues los soberanos son ministros de Dios y vengadores que castigan a todos aquellos que obran mal.*

Otro gesto de amor a la patria es defenderlo contra los enemigos. Los enemigos son de dos tipos: internos y externos, nacionales y extranjeros. Los primeros son los más peligrosos y, por lo general, han sido los más exitosos. Recién dije que existe una entrega que se le debe a los funcionarios del gobierno, pero no deben olvidar que también dije que no debe ser una entrega ciega y servil. Los hombres poderosos (a menos que estén mejor determinados que el común) siempre intentan extender su poder. Rechazan el principio que afirma que un cargo proviene del pueblo y creen que es un *derecho* inalienable en sí mismo. Por esta razón, todo gobierno tiende al despotismo. Los mejores gobiernos terminan de este modo, si el pueblo no está alerta, preparado para reaccionar y decidido a resistir los primeros abusos. Por

lo tanto, es nuestro deber sostener esta vigilancia. Si se la descuida y el pueblo deja de defender sus derechos y de estar alerta ante los abusos, correrá el riesgo de ser esclavizado y pronto sus *sirvientes* se volverán sus *amos*.

No necesito decir lo importante que es defender a nuestro país en contra de enemigos extranjeros. Cuando un país ataca cualquiera de los derechos de otro o cuando poderes ambiciosos externos intentan dañarlo, la guerra se torna necesaria para defenderlo. En tales circunstancias, morir por nuestra patria es meritorio y noble. Las guerras *defensivas* son, en mi opinión, las únicas guerras justas. Las guerras *ofensivas* son siempre ilegales. Buscar el engrandecimiento del país por este medio, es decir, atacando a otros países para extender su poderío o satisfacer la avaricia, es cruel y aborrecible. Sin embargo, así fue la mayoría de las guerras que han tenido lugar en el mundo. Pero, está llegando el momento, espero, de que la condena se imponga sobre la locura⁴ así como sobre la iniquidad de las guerras; el momento en que las naciones de la tierra, felices bajo gobiernos justos, y ya no más sometidas a las pasiones de los reyes, encuentren formas mejores de resolver sus disputas y transformen (como Isaías profetiza) *sus espadas en arados* y *sus lanzas en hoces*.

Entre los elementos que integran aquel deber hacia nuestra patria, descontando el amor que deberíamos mostrar hacia él, solo mencionaré a continuación el rezar por él y dar las gracias a Dios por cada acción que lo beneficie. En este momento se nos exige manifestar de este modo nuestro

4 Ver la notable representación de la locura de las guerras, en la última sección del *Tratado sobre la administración de las finanzas de Francia* de Necker. Hay razones para creer que los sentimientos acerca del tema en ese tratado son los que predominan ahora en la corte y en la legislatura de Francia y, en consecuencia, que uno de los felices efectos de la revolución en ese país puede ser la armonía entre los dos reinos principales del mundo, fortalecidos por el apoyo en común a las bendiciones de la libertad. De modo que no solo impedirá su participación en futuras guerras con otros países, sino que favorecerá la unión entre ellos para prevenir guerras en otros lugares y hacer libre y feliz al mundo.

amor a la patria. Es la tarea de hoy y nuestro deber actual, por lo tanto, es necesario que ahora me refiera a ello.

Estamos reunidos para agradecerle a Dios por aquel acontecimiento en el país al que se le ha dado el nombre de La Revolución y que, por más de un siglo, los amigos de la libertad y, especialmente, los protestantes no conformistas han celebrado con alegría y júbilo. Mi valioso y excelente amigo,⁵ que para esta ocasión habló ante ustedes el año pasado, les ha relatado las circunstancias principales y las razones de nuestra alegría por ese acontecimiento. Gracias a una victoria sin sangre, se rompieron las cadenas que el despotismo había forjado durante años, el pueblo impuso sus derechos, un tirano fue expulsado y en su lugar elegimos a un soberano. Nuestra propiedad se vio asegurada y nuestras conciencias se emanciparon. Se ampliaron las fronteras del libre pensamiento, el libro en donde están las palabras de la vida eterna se abrió más a nuestro estudio y entre nosotros se introdujo un *æra* de luz y libertad, por la cual nos hemos convertido en un ejemplo para otros reinos y en maestros del mundo. Es probable que si no fuera por esta liberación, en lugar de ser distinguidos, seríamos ahora un pueblo vulgar padeciendo la infamia y la miseria del papismo y la esclavitud. Demos, por lo tanto, gracias a Dios, el autor de todas nuestras bendiciones. *Si él no hubiera estado de nuestro lado, habríamos sido devorados rápidamente y las aguas habrían anegado nuestras almas. Pero nuestras almas escaparon y el lazo se rompió. Bendito sea el nombre del Señor, el creador del cielo y la tierra.* Salmos 124.

Se sabe que el rey Jacobo no estuvo lejos de alcanzar su propósito y que, probablemente habría tenido éxito de no haber sido menos impaciente. Pero él carecía de coraje, así como también de prudencia y, entonces, huyó y nos permitió establecer por nosotros mismos ese gobierno que ahora es

5 Ver el sermón del Dr. Kippis, brindado el 14 de noviembre de 1788, a la *Revolution Society* e impreso por el Sr. Cadell.

nuestro orgullo. Como protestantes no conformistas, tenemos una razón especial para alegrarnos por este acontecimiento. En ese momento fuimos rescatados de la persecución y obtuvimos libertad para rendirle culto a Dios en la forma que nos parece la más adecuada. En ese momento, se abrieron nuestras casas de reunión, nuestro culto quedó bajo la protección de la ley y triunfaron los principios de tolerancia. Por lo tanto, tenemos razones especiales para agradecer. Pero recordemos que no debemos conformarnos con agradecer. Nuestra gratitud, si es genuina, estará acompañada de esfuerzos por estabilizar la libertad que nuestro país ha conseguido, por extender y mejorar la felicidad con la que la Revolución nos ha bendecido. En particular, procuremos no olvidar los principios de la Revolución. Esta sociedad ha sostenido, apropiadamente, estos principios como una enseñanza para el público. Solo llamaré la atención sobre los tres siguientes:

Primero, el derecho a la libertad de conciencia en los asuntos religiosos.

Segundo, el derecho a resistirse al poder cuando se abusa de él.

Tercero, el derecho a elegir a nuestros propios gobernantes, a separarlos por mala conducta y a formar un gobierno por nuestra cuenta.

Sobre estos tres principios y, más específicamente sobre el último, se ha fundado la Revolución. Si no fuera cierto que la libertad de conciencia es un derecho sagrado, que el poder abusivo justifica la resistencia y que la autoridad civil es una delegación del pueblo; si esto no fuera cierto, digo, la Revolución no habría sido una declaración sino una invasión de derechos, no una revolución sino una rebelión. Atesoren en sus corazones esta certeza y actúen bajo su influencia, rechazando las doctrinas horribles de obediencia pasiva, de no resistencia y el derecho divino de los reyes. Doctrinas que si se hubieran seguido en este país, podrían

habernos convertido en esclavos desdichados, doctrinas que suponen que Dios creó a la humanidad para oprimirla y saquearla, doctrinas que no son tanto una blasfemia en su contra, sin un insulto al sentido común.

Quisiera, a continuación, pedirles que recuerden que, a pesar de que la Revolución fue una grandiosa tarea, en modo alguno fue perfecta. Que no se obtuvo todo lo necesario para poner al reino a resguardo y poseer por completo las bendiciones de la libertad. En particular, deberían recordar que la tolerancia que se alcanzó en aquel momento fue imperfecta. Incluía solo a aquellos que podían declarar su fe en los artículos doctrinales de la iglesia de Inglaterra. Se extendió, pero no lo suficiente, pues todavía existen leyes penales ligadas a las opiniones religiosas que (si se ejecutaran) podrían clausurar muchos de nuestros templos, censurar y encarcelar a algunos de los hombres más capaces y mejores. Las Leyes de Prueba [*Test Laws*] todavía están en vigencia e impiden la posibilidad de elegir para cargos civiles y militares a todos aquellos que no acuerden con el culto oficial. Me da mucho placer que los protestantes no conformistas, a pesar de haber fracasado en sus intentos por liberar a su país de esta desgracia, hayan decidido perseverar. Al final es probable que tengan éxito y que alcancen la satisfacción no solo de liberarse de una proscripción que no merecen, sino de contribuir a disminuir la cantidad de injusticias públicas. Pues no puedo emplear una palabra más suave para referirme a las leyes que transforman un mandato fijado por nuestro Salvador para conmemorar su muerte en un instrumento de política opresiva y en requisitos de inmoralidad y ateísmo para ocupar cargos civiles. He dicho *es probable* que tengan éxito, pero quizás no deba insinuar ninguna duda acerca de su éxito.⁶ Y, en efecto, cuando reflexiono que en

6 Fue una desgracia para los no conformistas que el Sr. Pitt se haya opuesto a la petición de rechazo de las Leyes de Prueba. Pitt argumentó que, en tanto no creyentes y practicantes de la Iglesia de Inglaterra,

Escocia ninguna prueba semejante protege a la iglesia oficial, que en Irlanda se la ha abolido, que un gran país vecino ha declarado que es un derecho inalienable de todos los ciudadanos poder ser elegidos igualmente para cargos públicos, que en el mismo reino un no conformista de la iglesia oficial ocupa el primer cargo en el Estado, que en los territorios del Emperador, a los *judíos* finalmente se les ha permitido gozar de los mismos privilegios que al resto de los ciudadanos y que, en este importante país, un no conformista, a pesar de estar excluido del poder de *ejecutar* las

ellos debían ser excluidos de la elección de cargos públicos, algo que es un derecho de todos los ciudadanos. En consecuencia negó la posibilidad de una *completa* tolerancia. Aunque reconoció su integridad y respetabilidad, consideró que lo más necesario era proteger a la iglesia nacional de ellos. Semejantes sentimientos en estas épocas no pueden honrar a ningún hombre, menos aún al hijo del último Lord Chatham, cuyas opiniones acerca de la tolerancia y de los protestantes no conformistas pueden conocerse en el siguiente relato: en 1769 y 1772, los sacerdotes no conformistas solicitaron al Parlamento ser liberados de la obligación de aceptar los artículos doctrinales de la Iglesia de Inglaterra con el objeto de tener derecho a la tolerancia. Ambos casos tuvieron éxito en la Cámara de los Comunes (*House of Commons*), gracias a la neutralidad de Lord North, pero fueron rechazados en la Cámara de los Lores (*House of Lords*), a causa de la oposición del episcopado de Bench. Sin embargo, ellos perseveraron, los obispos se retractaron y, en la tercera petición, tuvieron éxito en ambas Cámaras. En el debate librado en la Cámara de los Lores durante la *segunda* petición, cuando el Dr. Drummond, Arzobispo de York, se refirió a los sacerdotes no conformistas como “hombres de cerrada ambición”, Lord Chatham dijo que aquel era un juicio mezquino y que cualquiera que levantara cargos en su contra sin tener pruebas, los calumniaba. Aquí se detuvo y luego continuó: “Se representa a los sacerdotes no conformistas como hombres de cerrada ambición. Así son, mis señores, y su ambición tiene el objeto de estar *cerca* de la congregación de los pescadores, no de los cardenales y de mantener la doctrina de los apóstoles inspirados, no los decretos de los obispos interesados y ambiciosos. Ellos luchan por un credo espiritual y por rendirle culto a las escrituras. Tenemos un culto calvinista, una liturgia papal y un clero arminiano. La Reforma ha abierto las escrituras a todos. No permitamos que los obispos las cierren otra vez. Se presentaron leyes en apoyo al poder eclesiástico lo que podría alentar a la humanidad a ejecutarlas. Se dijo que las sectas religiosas han causado grandes problemas cuando no estaban sujetas a controles: pero la historia no tiene pruebas de que hayan causado algún daño cuando no estaban libres de la opresión y persecución de la iglesia dominante”. Ver los debates parlamentarios de 1772. En una de las cartas que me envié, desde Burton-Pynsent, el 16 de enero de 1773, se expresa en los siguientes términos: “al escribirle, es imposible que mi alma no se traslade hacia el más interesante de todos los objetos para el hombre falible —la Tolerancia. Tenga la seguridad de que sobre este derecho sagrado e inalienable de la naturaleza y baluarte de la verdad, mis cálidos deseos siempre estarán en paz con los suyos. Feliz, si los tiempos nos han permitido sumar esperanzas a nuestros deseos”.

leyes, puede, sin embargo, *hacerlas...* Cuando considero hechos como estos, pienso que es posible que los enemigos de la revocación de las Leyes de Prueba [*Test Laws*] pronto se sientan avergonzados y desistan de su oposición.

Pero el ejemplo más importante del estado imperfecto en que la Revolución ha dejado nuestra constitución es la inequidad de nuestra representación. Creo, en verdad, que este defecto en nuestra constitución es tan flagrante y evidente que lo vuelve el más sobresaliente en forma y en teoría. Deberían recordar que la representación en la legislatura de un reino es la *base* de su libertad constitucional y de todo gobierno legítimo y que, sin ella, un gobierno no es más que usurpación.⁷ Cuando la representación es justa y equitativa y, al mismo tiempo, inalienable de esos poderes como nuestra Cámara de los Comunes [*House of Commons*], un reino puede decir que se gobierna a sí mismo y que, en consecuencia, posee verdadera libertad. Cuando la representación es parcial, y si lo es de un modo extremo, es solo una *apariencia* de libertad. Pero si no solamente es en extremo parcial, sino elegida corruptamente y luego de ello continúa bajo la influencia de esa corrupción, se convierte en un *perjuicio* y produce la peor de todas las formas de gobierno: un gobierno de corrupción —un gobierno dirigido y apoyado por la venalidad y el despilfarro extendido a través del reino. ¡Que el cielo proteja a este reino de una calamidad tan horrorosa! Es la cima de la depravación hacia la que tienden naturalmente los abusos en un gobierno como el nuestro y el último paso de la infelicidad nacional. Actualmente estamos, confío, a una gran distancia de eso. Pero no es posible fingir que no hay intentos de esto o razones para preocuparse y estar alertas.

Durante mucho tiempo, la deficiencia en nuestra representación fue un tema de protesta. Esta es nuestra reivindicación

7 Con excepción de los Estados demasiado pequeños como para admitir una Asamblea Legislativa que incluya a todos los miembros del Estado.

fundamental y no creo que tengamos un deber mayor, como hombres que aman a su patria y están agradecidos a la Revolución, que el de unir nuestro fervor en la tarea de recomponerla. Durante la guerra americana, se formaron asociaciones con este objetivo en Londres y en otras partes del reino. Desde esta guerra, nuestro actual ministro ha hecho esfuerzos a su favor, que lo han convertido en una persona estimable junto a muchos de nosotros. Sin embargo, parece haberse perdido todo interés al respecto y, es probable, que continúe así y que no se haga nada para que podamos obtener esta bendición esencial hasta que nuevamente una gran calamidad despierte nuestros temores o hasta que un gran abuso de poder provoque nuestro resentimiento o quizás hasta que una representación pura e igual en otros países (mientras nosotros quedamos ridiculizados en las sombras)⁸ encienda nuestra vergüenza.

Así es la forma en que debemos manifestar nuestra gratitud por la Revolución. Deberíamos tener siempre en mente los principios que la justifican. Deberíamos contribuir en todo lo que podamos a suplir aquello que ha quedado deficiente y mostrarnos deseosos de transmitir a nuestra posteridad las bendiciones obtenidas, intactas y mejoradas. Pero, hermanos, al tiempo que expresamos nuestro fervor patriótico, procuremos no deshonar la causa del patriotismo con ninguna conducta insolente o inmoral. ¡Oh, cómo deseo de todo corazón que todos los que profesan un fervor por esta causa sean tan reconocidos por la pureza de su moral así como lo son por su talento, y poder demostrarles las ventajas de ser virtuosos, las sospechas que provocan y el descrédito que sufren por carecer de virtud! ¡Oh, Cómo deseo poder ver en los hombres que se oponen a la tiranía del Estado, un desprecio por la tiranía de las bajas pasiones en sí mismos

8 Una representación elegida principalmente por la Secretaría de Hacienda y por unos pocos cientos que pertenecen a la minoría del pueblo y que, por lo general, reciben dinero a cambio de sus votos.

o, al menos, un sentimiento de vergüenza, de respeto por el orden público y de decencia que los induzca a *ocultar* sus faltas y evite ofender a la parte virtuosa de la comunidad con la abierta exhibición del vicio! No puedo admitir la idea de un patriota inmoral o la separación entre la virtud privada y la pública, como algunos creen. Si es posible imaginar algo así, yo debo abstenerme. Me resisto a concesiones que muchos están dispuestos a hacer. No podría justificarlas.

Les he explicado la naturaleza y las manifestaciones de un respeto justo por nuestra patria. Permítanme exhortarlos a examinar su conducta a partir de lo que les he dicho. Ustedes aman a su patria y desean su felicidad, y no hay duda de que tienen un gran motivo para amarla. Durante mucho tiempo ha sido un país sobresaliente y privilegiado. En muchas ocasiones Dios se nos ha hecho presente y nos ha hablado. Estudiemos para mostrarnos dignos del privilegio que nos ha ofrecido. ¿Ejercitan su propia virtud y estudian para promoverla en los demás? ¿Obedecen las leyes de su país y procuran trabajar en pos del mantenimiento y la perpetuación de sus privilegios? ¿Se colocan siempre del lado de la libertad pública y están dispuestos a derramar su sangre para defenderla? ¿Le piden a Dios que mantenga su benevolencia en el país y rezan por su prosperidad, preservando, al mismo tiempo, el estricto respeto hacia los derechos de los otros países y considerándose siempre ciudadanos del mundo antes que miembros de una comunidad en particular? Si este es su carácter y conducta ustedes bendicen a su patria y, si así son, pronto este mundo será un paraíso.

Les hablo a los cristianos. De modo que permítanme referirme al ejemplo de nuestro bendito Salvador. Al comienzo de este discurso, dije que él no había inculcado en su auditorio el amor a la patria o que no había hecho hincapié en ello como parte de nuestros deberes. En lugar de esto, dije que había predicado acerca de la obligación de amar a toda la humanidad y que había señalado a la benevolencia

universal (junto con el amor a Dios) como nuestro principal deber. También creo que les he mostrado que, en el mundo de aquel entonces, sus preceptos fueron un ejemplo de sabiduría y bondad incomparables. Pero no debemos inferir de esto que él no incluyó el amor a la patria como parte de nuestros deberes. Por medio de su ejemplo, Él ha mostrado lo contrario. Se cree que tenía un afecto particular por su patria, a pesar de que era un país muy cruel. En Lucas 19:42 leemos que en uno de sus últimos viajes, al acercarse a Jerusalén, la miró, lloró y dijo: *¡Ah! Si en este día al menos conocieras el mensaje de la paz.* Qué sensible preocupación por su patria implica el lamento hacia Jerusalén que se relata en el mismo evangelio, en 13:34 *¡Ah! Jerusalén, Jerusalén, que matas a los profetas y apedreas a los que te son enviados, ¡Cuántas veces quise reunir a tus hijos, como la gallina a sus polluelos debajo de sus alas, pero no quisiste!*

Quizás no sea inoportuno mencionar a continuación el amor de San Pablo por su patria cuando afirmó que por el bien de sus hermanos y parientes hubiera deseado incluso ser *separado de Cristo* (Romanos 9:3). Las palabras originales son *Anatema de Cristo* y aluden a que podría haber sufrido las calamidades que azotaron al pueblo judío, si mediante ese sacrificio hubiera podido salvarlos.

Es muy evidente que nuestro país se ha vuelto objeto de preocupación e inquietud por el estado en que se encuentra. Carece (se los he mostrado) de la magnífica seguridad de la libertad pública. El incremento del lujo ha multiplicado los abusos. El peso monstruoso de la deuda lo está paralizándolo. El vicio y la venalidad están provocando el rechazo de Dios. Aquel espíritu, al que se debe nuestra honra, está en decadencia⁹ y algunos de los últimos acontecimientos

9 Una de estas distinciones es la que permite que, gracias a las formas de una excelente constitución de gobierno, se puedan realizar todos los cambios o mejoras necesarios para corregir abusos y alcanzar una libertad perfecta sin tumultos ni peligro. Mientras que otros países, carentes de estas formas, al tener la

parecen demostrar que, cada día más, está a favor de vulnerar las garantías de sus libertades.¹⁰ Por lo tanto, necesita de sus acciones patrióticas, por los privilegios de los que durante tanto tiempo ha gozado, por nuestros hermanos, compañeros y todos los que valoran a un pueblo libre. Debemos hacer todo lo posible por salvarlo de los peligros que lo amenazan, recordando que mediante actos así podemos fomentar, de la mejor manera, nuestro interés privado así como el interés de nuestro país. Pues cuando una comunidad hace prósperos a los individuos que la integran, prospera con ellos. Sin embargo, si esto no sucede o si, incluso, se perjudican nuestros intereses seculares por promover el interés de nuestro país, nos sentiremos satisfechos en nuestros corazones. Esto es mejor que todo lo que este mundo pueda brindar y gozaremos de la placentera esperanza de convertirnos pronto en los miembros futuros de una comunidad perfecta en el cielo y *tendremos una entrada celestial, generosa en el reino eterno de nuestro Señor y Salvador Jesucristo.*

Quizás ustedes esperan con razón que ahora finalice mi discurso. Pero todavía no puedo despedirme. No debo concluir sin recordarles un tema al que he aludido más de una vez y que, probablemente, todos hayan estado esperando: un tema por el que mi alma está más impresionada de lo que puedo expresar. Me refiero a los auspicios de los tiempos actuales en la lucha por la causa de la libertad pública.

¡Qué época repleta de acontecimientos es esta! Estoy agradecido de haber vivido para verlo y casi puedo decir, *Señor, deja ahora a tu sirviente partir en paz, pues mis ojos han visto tu salvación.* He vivido para ver la expansión del conocimiento

necesidad de erigir una nueva constitución sobre las ruinas de la antigua, no pueden alcanzar la libertad sin hundirse y salir de la esclavitud sin caer en los peligros de la anarquía.

10 Entre estas usurpaciones debo mencionar la ampliación de las leyes de impuesto, la introducción de obligaciones tributarias a la agricultura y los problemas adicionales que han azotado últimamente a la libertad de prensa y a la circulación de la información.

que ha debilitado la superstición y el error. He vivido para ver los derechos de los hombres más reconocidos que nunca y a las naciones procurando recuperar una libertad que parecía olvidada. He vivido para ver treinta millones de personas, indignadas y resueltas, humilladas por la esclavitud y reclamando su libertad con una voz irresistible, con su rey arrastrado triunfalmente y un monarca arbitrario rendido ante sus súbditos. Luego de haber disfrutado las ventajas de una Revolución, se me ha permitido ser testigo de otras dos Revoluciones, ambas gloriosas. Y ahora, me parece ver que el fervor de la libertad es contagioso y expansivo, que está comenzando una reforma general de los asuntos humanos, que se ha cambiado el dominio de los reyes por el dominio de las leyes y que el dominio de los sacerdotes está dando paso al de la razón y la conciencia.

¡Sean valientes, ustedes, los partidarios de la libertad y los escritores que la defienden! Los tiempos son auspiciosos. Sus esfuerzos no fueron en vano. ¡Miren los reinos, aconsejados por ustedes, despertando del sueño, rompiendo sus cadenas y reclamando justicia a sus opresores! ¡Miren, la luz que han encendido, luego de la liberación de América, reflejada en Francia y allí convertida en un fuego que reduce a cenizas el despotismo y calienta e ilumina a Europa!

¡Tiemblen opresores del mundo! ¡Cuidense, ustedes, los defensores de gobiernos y jerarquías serviles! No pidan más (absurda y cruelmente) por la reforma, la innovación. Ya no pueden mantener al mundo en la oscuridad. No luchen más en contra de la luz y de la liberación. Devuelvan a la humanidad sus derechos y permitan la corrección de los abusos, antes de que ellos y ustedes sean destruidos.

El matrimonio del cielo y el infierno: el mito de Satán en Blake y su matriz cultural

Peter A. Schock

“The Marriage of Heaven and Hell: Blake’s Myth of Satan and Its Cultural Matrix”, en *ELH*, vol. 60, N° 2 (verano 1993), pp. 441-470. Yamila Bègné y Agustina Fracchia (trads.).

El Infierno me ordenó que no imprima esto, porque es lo que desean nuestros Enemigos.

Richard Watson, “Anotaciones”, *An Apology of the Bible*, 1982¹

El Prolegómeno a “La Biblia del Infierno” de Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno* (1790-1793), ofrece una expresión programática de muchos de los pensamientos políticos, morales y metafísicos que, interconectados, ocuparon al autor los primeros años de la década de 1790: la convicción de que el Apocalipsis, anunciado en la Revolución Francesa, era inminente; la idea de una percepción sensorial expandida; los principios duales que Blake da en llamar “contrarios”; y la ética no convencional basada en la energía y el deseo infinito. El vehículo retórico para el argumento intelectual de *El matrimonio* es una versión desfamiliarizada de la mitología en torno a Satán, una reorganización de esta tradición que fue característica del arte romántico: el mito transformado se convierte en un medio para negociaciones ideológicas. En *El matrimonio*, el mundo infernal ha sido reimaginado: desde

1 William Blake, “Anotaciones” a *An Apology of the Bible*, en Erdman (1982: 611). Todas las citas de los poemas y prosas de Blake (incluyendo anotaciones en libros) son de esta edición, antes citadas entre paréntesis con número de plancha y de página.

el narrador, que es partidario del infierno, a la oracular “voz del Diablo”, en todos sus niveles la ficción se construye de tal forma que las ideas principales de Blake aparezcan como surgidas de un infierno imaginado en términos llamativamente poco convencionales.

El diabolismo de *El matrimonio del cielo y el infierno* participa, por supuesto, de la extendida revisión del mito de Satán en la época romántica. Para el fin del siglo XVIII, la creencia en la existencia del Diablo se había extinguido casi por completo en los círculos literarios de Inglaterra. Sin embargo, escritores, pintores y artistas populares, tanto ingleses como continentales, demostraron una fascinación renovada por el mito de Satán, y el diablo asumió en sus obras una preeminencia hasta entonces inédita, casi compitiendo con Prometeo como la figura mítica más característica de la época. Los escritores ingleses de la época romántica convirtieron a Satán en un símbolo ideológico con un amplio espectro de funciones: la expresión de valores transgresores o poco convencionales en lo político, lo moral y lo religioso, y la producción de los correspondientes efectos literarios, tales como la ironía y la sátira.

Basándonos en estudios recientes del entorno cultural de Blake (especialmente los de Marilyn Butler, Jerome McGann y Robert Essick), podemos estudiar el “satanismo” de *El matrimonio* con precisión histórica. Partiremos de la premisa de que entre 1790 y 1793, Blake fue un creador de mitos con orientación partidaria, un miembro del “partido de los Diablos” en un sentido diferente al que suponen las lecturas irónicas del diabolismo en su obra.² Más específicamente, durante

2 Los fundamentos de la crítica histórica de *El Matrimonio del Cielo y el Infierno* se hallan en “The Eternal Hell Revives” (Erdman, 1977: 175-97). Sobre la base de ese trabajo se han escrito: Howard, 1970; Marilyn Butler, 1981; McGann, 1988; y Essick, 1991. Northrop Frye fue el primero en definir el infierno de *El Matrimonio* en términos irónicos; y fue necesario enfatizar este punto para dejar de lado la concepción diabólica de Blake que sugerían sus contemporáneos, Thomas Butts y Frederick Tatham, luego desarrollada en una

estos años el alejamiento de Blake de la Iglesia Swedenborgiana de la Nueva Jerusalén coincidió con el fortalecimiento de sus vínculos con el círculo radical de Joseph Johnson, el libre de Londres. A medida que su identificación con este grupo fue creciendo, Blake se vio impulsado a realizar una audaz revisión del mito de Satán, combinándolo con elementos provenientes de la ideología del círculo de Johnson, tal como él

dirección sádica por Swinburne y Mario Praz. Ver Keynes (1968: 43); Bentley, (1969: 417-418); Swinburne, ([1868] 1967: 158); Praz (1951: 278 y 223). Frye introdujo una distinción entre los dos significados que Blake otorga a la palabra “infierno”, “uno real y el otro irónico” (Frye, 1947: 198). El infierno real de Blake es el estado de muerte espiritual que describe en una nota que toma en los márgenes de *Aphorism on Man*, de Lavater (1788), en la que lo define como estar “encerrado en la posesión de deseos corporales, que pronto hartan al hombre”. El hecho de que Blake niegue simultáneamente la creencia en un infierno tradicional y literal da lugar a la caracterización que Frye hace del infierno de *El Matrimonio* como meramente irónico. El énfasis de Frye sobre el infierno irónico de *El Matrimonio* ha permitido relegar los malentendidos acumulados que veían en Blake un satánico literal que simplemente invierte el bien y el mal, pero, a la vez, ha autorizado lecturas excesivamente irónicas y escépticas de la obra, “excesivamente” incluso cuando se considera el carácter satírico del texto. Por ejemplo, en el influente ensayo “Dialectic in *The Marriage of Heaven and Hell*”, (1958), Harold Bloom concluye que la ironía prácticamente atraviesa todo *El Matrimonio* y que Blake “habla sin vueltas” únicamente en las planchas tres y cuatro. Más tarde, Bloom cambió de opinión, y en *Blake’s Apocalypse* (1970), sostiene que solo en la fábula de los que devoraron y de los prolíficos (plancha 16) Blake abandona la ironía: “si alguna vez en *El Matrimonio* Blake habla sin vueltas, dejando de lado toda ironía, es justamente aquí” (Bloom, 1970: 90).

Desde una perspectiva diferente, Joseph Anthony Wittreich, Jr. también ha desmitificado el infierno de Blake. Como Frye, Wittreich ofrece una refutación digna de encomio de la ficción crítica del satanismo de Blake; sin embargo, su argumento resulta poco concluyente al explicar el exceso diabólico de *El Matrimonio*: el “claro entusiasmo” de Blake, sostiene Wittreich, “muchas veces confunde en lugar de aclarar sus visiones, especialmente aquellas expresadas mediante la Voz del Diablo, que habla tan errática e intempestivamente como el abastecedor de los códigos sagrados a quien está asaltando” (Wittreich, 1968: 821). El ensayo de Dan Miller sobre *El Matrimonio* deconstruye de manera brillante el paradigma de los contrarios, pero algunos de sus hallazgos específicos —por ejemplo, que la palabra del Diablo es profundamente contradictoria— como así también sus conclusiones más generales —que *El Matrimonio* no contiene voces de autoridad retórica— reducen excesivamente el alcance y el poder de la radical reorganización blakeana del mito satánico. Miller concluye que las verdades contrarias que enuncia el Diablo acerca del cuerpo y el alma y la energía y la razón en la plancha cuatro en realidad “debilitan su pretensión de una verdad de gran amplitud/abarcativa” (Miller, 1985: 497). Más adelante, concluye de forma general que “no hay ninguna voz a la que creer en *El Matrimonio* que no sea angélica o diabólica, ningún orden de valores excepto aquellos expresados por uno u otro bando, y ninguna perspectiva acerca de los contrarios excepto la que surge de un punto de vista o del de su contrario” (Miller, 1985: 506).

los concebía desde su perspectiva visionaria. En este sentido, Blake convirtió una historia tradicional u “oficial” al servicio de la institución cristiana en un mito que abrazaba la revolución, el revisionismo moral y el apocalipsis. En *El matrimonio*, entonces, el mito de Satán pone en escena lo que Raymond Williams llama, extendiendo el concepto gramsciano de hegemonía, “formación de oposición”, una práctica específica que se opone a la dominación cultural de instituciones y tradiciones (Williams, 1977: 115-20).

El mito de Satán aparece en la obra de Blake en *El matrimonio del cielo y el infierno* y en las profecías revolucionarias de principios de la década de 1790: *America* (1793), *Europe* (1794), y *The Song of Los* (1795). En estas obras Blake trabaja las figuras satánicas del Diablo y de Orc como vehículos mitológicos del deseo y la energía; estas dos figuras encarnan una rebeldía moral y política identificada con el apocalipsis. Blake sigue transformando el mito en todas las profecías subsiguientes: convirtiendo a Satán, finalmente, en una figura tiránica, Blake llega a agotar el mito en su último libro ilustrado, *The Ghost of Abel* (1822). Sin embargo, la figura de Satán, que forma parte importante del trabajo pictórico y verbal de Blake, no tiene en su obra apariciones significativas antes de *El matrimonio*. Allí el mito satánico irrumpe de repente. ¿Qué es lo que llevó a Blake a reconcebir la identidad y el rol del villano más tradicional de su cultura? El mito blakeano de Satán emerge en este momento porque procede, al igual que otras revisiones románticas del mito, de una matriz de fuerzas e influencias culturales específicas, las cuales, en este caso, confluyen en los primeros años de la década de 1790. La primera dimensión de esta matriz es religiosa: el debilitamiento de la creencia en la existencia del diablo y el auge de una mitografía sincrética y comparativa establecieron a Satán como figura mítica, habilitando su uso para fines artísticos e ideológicos. La segunda dimensión involucra la extendida apropiación ideológica del mito por

parte tanto de conservadores como de radicales en la Inglaterra de los primeros años de la Revolución Francesa, que cargó al mito de significado político. La tercera dimensión de la matriz cultural está constituida por las interpretaciones del Satán de Milton que circularon en la crítica y las ilustraciones de *El Paraíso perdido* en la época; esas interpretaciones idealizaron cada vez más al ángel caído, representándolo como figura sublime, humana y heroica. Estas tres dimensiones en conjunto produjeron el siguiente resultado: el mito religioso del adversario perdió autoridad y la figura de Satán fue reconstituida por la ideología y por la concepción idealizada del Satán miltoniano. El carismático ángel caído de Milton sobrevivió en el romanticismo como un vehículo ideológico, como un abanderado de los valores morales, políticos y religiosos.

Cada una de las tres dimensiones de la matriz cultural del mito blakeano de Satán puede ser identificada no solo en su medio cultural general, sino también en el círculo de escritores y artistas de Joseph Johnson. Durante muchos años Blake había realizado grabados para Johnson, y en los primeros años de la década de 1790 era un invitado al menos ocasional en sus cenas semanales, donde se daban cita William Godwin, Mary Wollstonecraft, Henry Fuseli, Joseph Priestley y Thomas Paine (Erdman, 1977: 152-158). En estas reuniones, Blake se encontró con la ideología radical y racionalista del círculo de Johnson. Como este publicaba o vendía las obras de muchas de estas figuras, las visitas a la librería también pueden haber familiarizado a Blake con el modo de pensar del grupo. De especial relevancia para la mitografía de *El matrimonio* fue la escritura religiosa del círculo, que en consonancia con el pensamiento francés escéptico y sincrético subyacente, desacralizaba el mito bíblico de Satán (y, en los casos de Paine y Priestley, lo interpretaba como una fábula universal que la institución cristiana se había apropiado para ganar poder). La crítica ideológica del mito de Satán, que

empieza con Voltaire y termina en Paine, funcionó como base para la transformación de la diabolología cristiana de *El matrimonio*. Además, el mito, políticamente cargado, había sido usado como propaganda para demonizar a los miembros del círculo de Johnson; esto está registrado en *El matrimonio*, donde Blake transforma y celebra su identidad satánica. Finalmente, la rehabilitación del Satán miltoniano en la crítica y las ilustraciones tuvo repercusiones especialmente fuertes en el círculo de Johnson. La galería de Milton proyectada por Fuseli y los escritos de William Godwin y Mary Wollstonecraft dan testimonio de la voluntad del grupo por idealizar al arcángel caído y fundir su figura con su propia ideología.

1. El mito desacralizado

El ataque contra el aspecto mítico del cristianismo que el escepticismo filosófico, el racionalismo y el deísmo llevaron adelante en el siglo dieciocho no dejó fuera al diablo. Como quienes sostenían la verdad literal de las escrituras ya combatían en retirada, las doctrinas concernientes a Satán, no siendo ellas mismas más que extrapolaciones de distintos pasajes de la Biblia, rara vez eran invocadas como fundamentos de fe. Así, los dogmas teológicos relacionados con Satán y el infierno se desvanecieron; la prédica sobre estos temas decayó.³ A lo largo del siglo dieciocho, la idea misma de una condena eterna fue perdiendo gradualmente su poder sobre el espíritu, como demostró el estudio de D. P. Walker (1964), *The Decline of Hell (La Decadencia del Infierno)*. La atrofia doctrinal y el impulso desmitologizador eran extensos: por ejemplo, ni Butler ni Paley mencionan al Diablo

3 Sobre este tema, ver el trabajo de Burton Russell (1986).

en sus clásicas apologías de la fe, *Analogy of Religion* (*Analogía de la Religión*, 1736) y *Evidences of Christianity* (*Evidencias de la Cristiandad*, 1784). Incluso los espectáculos de títeres de Covent Garden durante la década de 1780 dramatizaban la muerte del demonio típica del siglo XVIII; en este diminuto escenario cómico, es asesinado por Punch:

El Diablo peleó con su tridente,
Mientras Punch sólo con un palo, Señor,
Pero mató al Diablo, como se lo merecía.
¡Ey! Ya no más Mandinga, Señor.
(E. M. Butler, 1952: 65)⁴

La muerte del diablo hizo posible la posterior reorganización del mito: Satán se convirtió en materia prima artística e ideológica cuando muchos comenzaron a declarar que su historia era solo un mito, una afirmación habitual en una época de creciente interés por la mitografía comparada. Voltaire impulsó este cambio de perspectiva con sus influyentes ataques a la autoridad histórica de la Biblia, o a su “sentido natural”, tal como Blake describía aprobadoramente las polémicas voltaireanas.⁵ Aunque Voltaire no fue el primero en proponerla, en sus escritos la inversión dieciochesca de la asunción básica de la alegoresis cristiana (que los mitos paganos descendían de las historias bíblicas y las distorsionaban) se presenta con un matiz vengativo.⁶ En el *Diccionario Filosófico* (1764) Blake habría encontrado a Voltaire insistiendo en la

4 The Devil with his pitch-fork fought,/ While Punch had but a stick, Sir,/ But kill 's the Devil, as he ought./ Huzza! There's no Old Nick, Sir.

5 Estos escritos estaban disponibles para Blake en traducciones populares, aunque también sabía leer francés. Es útil recordar que la respuesta de Blake a Voltaire, a pesar de las observaciones de “Mock on Mock on. Voltaire Rousseau”, tenía otro aspecto a considerar: Blake le dijo a Crabb Robinson que Voltaire fue enviado por Dios para exponer el sentido natural de la Biblia (Bentley, 1969: 322).

6 Ver el trabajo de Schwarzbach (1971: 179-230).

idea de que la tradición cristiana de la guerra en el cielo y la caída de los ángeles rebeldes no tenía justificación bíblica, sino que derivaba de mitos presentes en diferentes culturas de Medio Oriente: la griega, la egipcia y la caldea (es decir, la persa). Su fuente, creía Voltaire, estaba en la India. Además, Voltaire destacaba que Satán no es mencionado nunca en el Pentateuco, y que el Génesis tampoco insinúa que Satán habite en la serpiente.⁷

Durante la última década del siglo, uno de los miembros del círculo de Johnson atacó violentamente la religión revelada y deconstruyó el mito de Satán. *The Age of Reason* (*La Edad de la Razón*, 1794) de Thomas Paine no solo ridiculiza la historia que atribuye a Satán el origen del mal sino que reduce los relatos de la guerra en el cielo, la caída y redención del hombre al nivel de la mera fábula: “mitología cristiana”, como la llama Paine irónicamente. Además de redefinir la diabolología cristiana como un mito, Paine sigue la huella de Voltaire y la asimila a la tradición pagana: la guerra del cielo, sostiene Paine, deriva del mito griego de la Titanomaquia. Los mitólogos de la Iglesia, argumenta Paine, han adaptado el mito a “los propósitos del poder y el dinero”: la historia, falsamente sublime, del adversario sobrenatural de Dios (la “deificación de Satán”) mistifica y refuerza las doctrinas centrales del Pecado Original, la Expiación y la Redención, que sirven a la religión estatal para “aterrorizar y esclavizar a la humanidad” (Paine, 1967: 4:29, 25, 30, 22). Aunque Paine no publicó *The Age of Reason* hasta 1794, es muy probable que Blake ya

7 Ver Voltaire (1785: 47 :441-61) sobre la circulación del mito. Sobre la serpiente del Génesis, ver las entradas del *Dictionnaire Philosophique* “Ange” y “Genese” (Voltaire, 1785: 47:454 y 52:28-29). En una obra posterior, *La Bible enfin expliquée* (1776), la tentación de Eva emerge de la crítica de Voltaire como una pieza de relato folclórico de prosopopeya: “La conversation de la femme et du serpent n’est point racontée comme une chose surnaturelle et incroyable, comme un miracle ou comme une allégorie” (“La conversación de la mujer y la serpiente no es representada como algo sobrenatural e increíble sino como un milagro o una alegoría”) (Voltaire, 1785: 43:16).

estuviera familiarizado con estas ideas incendiarias hacia 1790 o antes.⁸ Las interpretaciones de Paine de la mitología cristiana tampoco eran inusuales: Holbach, cuyos escritos Blake seguramente conocía, también degradó el mito cristiano de Satán, asociando la historia de la caída de los ángeles rebeldes a la de los titanes. Y el mitógrafo Charles Dupuis también universalizó la mitología en torno a la lucha entre Dios y Satán incorporando la historia a su patrón totalizante del mito solar (Holbach, [1821] 1984: 2:144-46).⁹

Además de Paine, otros dos escritores del círculo de Johnson hicieron posible la reconfiguración del mito cristiano de Satán. El controversial escrito de Alexander Geddes, publicado por Joseph Johnson entre 1781 y 1797, cuestionó las bases bíblicas de la diabolología cristiana. En el prefacio que acompañaba el primer volumen de su traducción inconclusa de la Biblia (1792), Geddes estudia la historia de las interpretaciones del capítulo tercero del *Génesis*: concluye describiendo la narrativa como “mitología” y se rehúsa a identificar la serpiente con Satán (Geddes, 1872-1797 1: ix-xi).¹⁰ Y en su

8 Aunque *The Age of Reason* se publicó demasiado tarde como para tener influencia sobre *El matrimonio*, la frecuentación de Blake del círculo de Johnson, así como también su amistad con Paine, pudo haberlo puesto en contacto con esos pensamientos; probablemente Blake estaba familiarizado con las ideas de *The Age of Reason* para 1790 o antes, porque la procedencia del tratado de Paine es incierta: supuestamente lo compuso mientras estaba en prisión en Francia en 1793, pero, curiosamente, menciona solo seis planetas del sistema solar (Paine, 1967: 69), aunque Urano fue descubierto por Herschel en 1781; es más que probable que al menos un esbozo de *The Age of Reason*, como así también de sus ideas centrales, haya existido antes de lo que se supone.

9 Todas las religiones, dice Dupuis, mitologizan la alternancia de luz y oscuridad, transformándola en un conflicto cósmico entre el bien y el mal —Ahriman versus Ormazd, Júpiter versus los Titanes, Dios versus Satán. Dupuis interpreta el combate entre Dios y Satán en el *Génesis* como una alegoría que reproduce este paradigma. El aparente triunfo del principio maligno en la Caída del hombre simboliza la embestida del invierno (Dupuis, [1872] 1984: 73-78). Esta idea era común; Paine la usó en su réplica de 1810 a *Apology of the Bible*, de Richard Watson (1797): “es la caída del año, el acercamiento y la malignidad del invierno, anunciadas por la ascensión de la constelación de la serpiente del zodiaco, y no la caída moral del hombre, esa es la clave de la alegoría y de la fábula del *Génesis* que de allí surge” (Paine, 1967: 4:262).

10 La perspectiva histórica de Geddes acerca del estudio del Antiguo Testamento alienaba la jerarquía cristiana: su “hipótesis fragmentada” sobre la composición del *Génesis* indetermina la integridad de las

respuesta a *The Age of Reason*, Joseph Priestley desaprueba a Paine por concentrarse demasiado en el mito de Satán, que es solo un producto de una mala lectura de las Escrituras: “La historia de Satán, aunque se encuentra todo a lo largo de la obra de Milton, de donde el Sr. Paine seguramente la aprendió, no se encuentra en los escritos de Moisés, quien tampoco menciona ni a Satán ni al diablo (...) es más probable que los escritores sagrados se refirieran a una persona alegórica, no real. Nuestro Salvador llama a Judas ‘diablo...’” (Priestley, 1817-1832: 4:161). Aunque Priestley ataca el mito desde un ángulo opuesto al de Paine (Priestley cree en la verdad histórica de la Biblia), también considera el mito de Satán como una imposición sacerdotal, como una corrupción doctrinal similar a la del pecado original y la expiación.

Así, para 1790-1793 las bases teológicas y mitográficas a través de las cuales Blake se apropió del mito de Satán ya están bien establecidas. Todos los argumentos de Voltaire, Paine, Holbach, Dupuis, Geddes y Priestley tienen una obvia implicancia para un artista como Blake: destruida como motivo de la creencia tradicional, la historia de Satán se ha convertido en una forma desacralizada y flexible; y su estructura y su significado han quedado expuestos a la reorganización radical y la manipulación ideológica. Al igual que en estos autores polémicos, la concepción de Blake acerca del significado de las Escrituras era todo menos literal y piadosa. Es una concepción escéptica y sincrética, tal como indican las afirmaciones de *All Religions are One (Todas las Religiones son Una*, 1788): “Las religiones de todas las naciones derivan del modo particular en que cada una ha recibido el Genio Poético...”

Las escrituras judías y cristianas son una derivación original del Genio Poético...” (1) Como todas las deidades son

Escrituras. Para un resumen de información sobre Geddes, ver McGann (1988: 58-70).

proyecciones del Genio Poético, se sigue que la figura representada en tantas culturas como el antagonista de Dios puede ser radicalmente reconcebida. Si Satán ya no es considerado como el autor del mal, entonces es posible sugerir, en consonancia con perspectivas gnósticas, que su identidad potencial ha sido suprimida o distorsionada por la tradición cristiana, o que es posible adjudicarle una nueva identidad. Blake explora ambas posibilidades en *El matrimonio*.

2. Satán como símbolo político

Apropiaciones ideológicas del mito de Satán comienzan a aparecer en la década de 1790, cuando el diablo resucita en el simbolismo político de la década. Los desconcertantes acontecimientos de los años revolucionarios exigían a los escritores y artistas ingleses imágenes que pudieran funcionar como marcos de referencia para dar coherencia a estos procesos y reflejar o formar la opinión pública sobre los mismos. Entre las diversas representaciones de la Revolución Francesa (canibalismo, parricidio, cataclismo natural, regeneración primaveral), el mito de Satán servía ampliamente como símbolo ideológico para vehiculizar un discurso político polarizado.¹¹ Esto es, los acontecimientos de la Revolución solían interpretarse como obra de Su Majestad Satánica; además, aquellos que empleaban el mito rara vez cambiaban su signo y lo invocaban casi sin excepción en el sentido más convencional: Satán personificaba el mal de la oposición, ya fuera esta revolucionaria o reaccionaria.

Por ejemplo, Alexander Pirie describió la Revolución como una “bestia que asciende de un pozo sin fondo, o de un vasto abismo, ya que sus políticas son tan dañinas y profundas como

11 Una discusión pertinente acerca de las representaciones inglesas de la Revolución Francesa en escritos y arte es la de Paulson (1983: 1-36).

el infierno, y sus acciones, obras del Diablo” (Pirie, 1795: 49). El mismo gobierno británico parece haber comenzado a hacer propaganda en este sentido hacia 1791, diseminando en diarios y panfletos profecías apocalípticas con “la Revolución Francesa en el personaje de la Bestia del Apocalipsis” (Garret, 1975: 167). A su vez, en el sector radical, aquellos que saludaban la revolución como el advenimiento del milenio veían los tronos de Europa como satánicos. Joseph Priestley declaró que los diez cuernos de la Bestia del Apocalipsis eran las diez monarquías de Europa, que el Papa era el anticristo y que tanto los tronos como el Papa caerían (Garret, 1975: 130-6). El más celebrado profeta milenarista de la década de 1790, Richard Brothers, tuvo una visión políticamente afín a la profecía de Priestley: en 1791, Brothers vio a “Satán entrando en Londres despreocupadamente (...) vestido con túnicas blancas y escarlatas”. No mucho después de esta visión de Satán con atavíos monárquicos, Brothers manifestó un intenso interés por la política e intentó advertir a la Casa de los Comunes que no se enfrentara a la Revolución Francesa, puesto que era el juicio de Dios contra la monarquía (Garret, 1975: 181-82).

Los impresos satíricos de la década de 1790 demonizaban sistemáticamente el radicalismo inglés, reproduciendo la aplicación conservadora del mito al portento francés.¹² A la manera de Burke, “A Word of Comfort” (“Una palabra de consuelo”, 22 marzo de 1790; figura 1), de William Dent, identifica como compañeros de Satán, en el tercer intento por revocar las Leyes de Prueba¹³ durante marzo de 1790, a

12 Si estos impresos reflejaban o, por el contrario, daban forma a la opinión pública es incierto. M. Dorothy George (1959: 1:1-3) desestima completamente la función propagandística de la prensa popular, que era un producto perecedero en la medida en que reflejaba la inconstancia de la opinión pública. Peter Thomas observa, en cambio, que durante este período “los impresos reemplazaron a las baladas como la principal influencia sobre, y reflejo de, la opinión popular en todos los estratos de la sociedad” (Thomas, 1986: 12).

13 Las *Test Acts* o Leyes de Prueba exigían a los funcionarios del Estado aceptar el sacramento de la Iglesia Anglicana. Los disidentes no conformistas, es decir, quienes no reconocían la Iglesia Anglicana, quedaban excluidos del sistema político si no cumplían con esa ley. [N. de las T]



Figura 1. William Dent, "A Word of Comfort" (1790).

Priestley y Charles James Fox, el líder de la facción liberal *whig*. En el dibujo, Priestley predica ante Fox sobre un barril que tiene inscrita la palabra "Fanatismo" (disenso religioso) acerca de la inexistencia del diablo mientras este se oculta detrás y se burla de Priestley. La imagen es un comentario directo sobre la posición teológica de Priestley y sus implicancias políticas: los repetidos ataques de los líderes unitarios a los dogmas de la caída y el pecado original obedecen a una negación ingenua del carácter maligno de la naturaleza humana y su manipulación satánica. Así, Priestley se mostraba olvidadizo de (o deseoso de ocultar) la conexión entre la campaña de los disidentes contra la Ley de Pruebas y el mal de la Revolución Francesa, con la cual la disidencia inglesa simpatizaba acaloradamente.

El vínculo era lo suficientemente claro para los conservadores ingleses, que temían que los disidentes quisieran derribar la institución de la Iglesia, como lo habían hecho recientemente los jacobinos franceses. La imagen de Dent sugiere que la “palabra de consuelo” de Priestley emitida desde su barril-púlpito inspiró el discurso que Fox diera en la Casa de los Comunes en el mes de marzo, apoyando a los disidentes y alabando la Revolución. A la vez, representa la teología de Priestley y la política de ambos hombres como ilusiones solidarias del liberalismo secular: ambos están ciegos ante la existencia del diablo, que anima, sin ser visto, tanto la ideología reformista como la Revolución.¹⁴

“The Friends of the People” (“Los amigos del pueblo”, 1792; figura 2), de Isaac Cruikshank, revela que los satánicos jacobinos son los faros que guían al grupo de reformistas liberales con ese nombre: Priestley se sienta a la mesa con Paine, mientras que un demonio con alas de murciélago se posa entre ellos, encima de una pila de armas. Hay libros esparcidos por el cuarto, con títulos como *Complots, Rebeliones y Derechos del hombre* (Dickinson, 1986: plancha 49).¹⁵ En la caricatura más estrictamente satánica de Cruikshank, “A Picture of Great Britain in the Year 1793” (“Un retrato de Gran Bretaña en el año 1793”, 1794; figura 3), las fuerzas del bien y del mal (es decir, Dios y William Pitt *versus* Satán, Fox y Richard Sheridan) luchan sobre el templo de la Constitución Británica (Dickinson, 1986: plancha 56). El diablo lidera un grupo de radicales londinenses que trata de destruir el templo; aplicando su tridente (etiquetado “Reforma”) en la base del templo, Satán grita “mejor reinar en el

14 El análisis más completo del movimiento de revocación de las Test and Corporation Acts se encuentra en Goodwin (1979: 65-78).

15 Constituido en abril de 1792, los Amigos del Pueblo difícilmente mereciera el mote de “satánico”: abogaban no por una revolución sino por una reforma moderada del Parlamento como medio para evitarla. Ni Paine ni Priestley pertenecían a este grupo (Dickinson, 1985: 8).

infierno que servir en el cielo”. Por debajo de las fuerzas del bien, un título hacia la izquierda presenta el primer discurso del Dios Padre en el libro tercero de *Paradise Lost* (*El paraíso perdido*), que prevé tanto el éxito transitorio de Satán como su caída definitiva. De este modo Dios tiene en cuenta los peligros temporarios pero, en último término, ineficaces de los jacobinos ingleses.

Cruikshank dedicó la caricatura a la *Association for Preserving Liberty and Property Against Republicans and Levellers* (Asociación para la Preservación de la Libertad y la Propiedad



Figura 2. Isaac Cruikshank, “The Friends of the People” (1792).

incluso aquí el contexto es irónico) se registra en *Politics for the people* (*Política para el pueblo*, 1793), el periódico del editor radical Daniel Isaac Eaton. Una serie de notas titulada “El origen del jacobinismo” comienza con la siguiente afirmación: “el diablo fue el primer jacobino, por lo que fue arrojado del cielo” (Eaton, 1793: 173). Derivado de la máxima conservadora inglesa “El primer Whig fue el Diablo”, este eslogan tiene una connotación más positiva que negativa en el contexto del diario radical de Eaton. Pero en el resto de los casos, “satánico” funciona como una etiqueta injuriosa para la oposición, por medio de la cual las variadas figuras humanas y los caóticos acontecimientos se reducen a un significado claro y tipificado: un único agente, causal y diabólico.¹⁶ Sobre todo, la satanización estigmatizaba al adversario político; la propaganda funcionó justamente de esta manera en el caso de Paine. El panfleto de William Jones, “One Pennyworth More” (“Un penique más”, 1792), representa a Paine como un agente del diablo que debía enseñarle a John Bull a comer “sopa revolucionaria” caníbal (Hole, 1983: 57). “Paine, Sin, and the Devil” (“Paine, el Pecado y el Diablo”), un pliego de 1793, funciona de manera similar: adaptando la parodia de “Satán, el Pecado y la Muerte” (1764), de Hogarth, el dibujo incluye “correspondencia interceptada de Satán dirigida al ciudadano Paine” (Aldrige, 1959: 183). En estricto contraste con todos estos casos, *El matrimonio del cielo y el infierno* rediseña el uso político del mito de Satán en lugar de limitarse a aplicarlo en términos convencionales. Sin embargo, el tratamiento blakeano del mito no es por eso menos ideológico que la imaginería satánica de los impresos, panfletos y profecías milenaristas de la década de 1790. Adquiere su forma peculiar, en parte, por su creciente identificación con el círculo de Johnson y su alejamiento de la Iglesia swedenborgiana.

16 Para una discusión acerca de una similar utilización del mito, después de 1973, en pos de simplificar la interpretación de la Revolución Francesa, ver Paulson (1983: 40).

El interés de Blake por la Iglesia de la Nueva Jerusalén declinó hacia 1789-1790, cuando esta se declaró en contra de la revolución política, comenzó a enfatizar la centralidad del decálogo, institucionalizó el clero y entró en controversias teológicas con el círculo de Johnson. *The Analytical Review*, la publicación de Johnson, había atacado las posiciones swedenborgianas ya desde 1789; más tarde tomó la ofensiva Joseph Priestley con sus *Letters to the Members of the New Jerusalem Church (Cartas a los Miembros de la Iglesia de la Nueva Jerusalén, 1791)*.¹⁷ El hecho de que el ministro de la Nueva Iglesia de Birmingham haya prácticamente despachado la multitud hacia la casa de Priestley durante los motines de los Leales de 1791 pudo haberle parecido a Blake una acción que trazaba claramente la línea divisoria entre partidos. Estos acontecimientos, junto con la percepción de que Paine y Priestley eran representados como figuras satánicas por los propagandistas, deben haber incitado a Blake a invertir el simbolismo político convencional. Es decir, el mito satánico de *El matrimonio* deriva parcialmente de que Blake haya descubierto una identidad colectiva demoníaca en el círculo radical de Johnson.¹⁸ Mantuvo esta posición partidaria hasta 1798, como sugieren sus apuntes marginales a *An Apology for the Bible (Una apología para la Biblia)*, de Richard Watson: sobre el título de la vindicación del obispo sobre la religión estatal, Blake resume su indignada respuesta: “El Infierno me ordenó que no imprima esto, ya que es lo que desean nuestros Enemigos.”

La frase “partido de los Diablos” adquiere así resonancia ideológica y la mitología satánica de *El matrimonio* desarrolla en términos específicos esta perspectiva de oposición.

17 *Analytical Review* 5 (1789): 61-64, 352-353; *Analytical Review* 6 (1790): 80, 332-333; 10 (1791): 546; 11 (1791): 517-520; 14 (1792): 190-193.

18 Argumentando que el círculo de Johnson era, específicamente, la audiencia de *El matrimonio*, Howard fue el primero en insinuar que el “partido de los Diablos” se refiere a este grupo (Howard, 1970: 30).

En estricto contraste con la concepción que el círculo de Johnson tenía de la mitología cristiana de Satán, los escritos visionarios de Swedenborg –especialmente *Heaven and Hell* (*El Cielo y el Infierno*, 1784), que es la base para la parodia en *El matrimonio*– perpetúan la concepción convencional del infierno y la identificación tradicional de lo demoníaco con el mal. Estas concepciones del mito deben haberle parecido a Blake el sostén de la opresión sacerdotal y el creciente conservadurismo teológico y político de la Iglesia de la Nueva Jerusalén. Para hacer frente a esto Blake produjo una reforma revolucionaria del mito de Satán, en una dirección que complementaba e incluso trascendía la visión audaz, desacralizante, del mito bíblico y satánico que sostenían, entre otros, Priestley y Paine. Ya sea usada por la Nueva iglesia swedenborgiana o por la Antigua Iglesia, la mitología en torno a Satán forma parte de los “códigos sagrados” que constituyen la tradición religiosa, imposición sacerdotal utilizada para oprimir a la humanidad a través del miedo. El objetivo de Paine en *The Age of Reason* es destruir el poder de esta mitología; el propósito político de Blake en *El matrimonio* es diferente porque considera posible una reformulación imaginativa del mito de Satán en la línea de la ideología revolucionaria. En consecuencia, Blake hace de este mito un vehículo para nuevos valores, usándolo no para anatematizar sino para abrazar el portento demoníaco de la revolución, y para imaginar un mundo de energía liberada y de deseo.

3. El ascenso del Satán miltoniano

Mezclada con las dimensiones teológicas e ideológicas de la matriz cultural, la perspectiva contemporánea acerca del ángel caído de Milton influyó en el *El matrimonio*, tal como se manifiesta en la famosa interpretación de *El Paraíso Perdido*. La tercera dimensión de la matriz del mito es

una influencia penetrante y crucial, que implica un cambio gradual y extendido en relación con el poema largo más publicado e influyente de Inglaterra en el siglo XVIII. La reinterpretación del Satán miltoniano en la crítica y en las ilustraciones de *El Paraíso Perdido* durante el siglo XVIII dieron fundamento imaginativo al mito romántico de Satán: la representación del ángel caído miltoniano como una figura humana sublime convirtió a Satán en un vehículo conveniente para ideologías opositoras. En los inicios del siglo XVIII, declarar a Satán el héroe de *El Paraíso Perdido* y retratarlo de ese modo era una operación temeraria. A fin de siglo, no obstante, ya casi no se cuestionaba que Satán fuera el héroe. Más aún, se estaba volviendo aceptable no solo afirmar que Satán era el héroe formal del poema (lectura establecida por Dryden en 1697) sino también que se trataba de una gran figura humana. Las opiniones de Hugh Blair acerca de Satán en sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres (Disertaciones sobre Retórica y Bellas Letras, 1783)* son representativas; descansan sobre todo en la consideración del carácter sublime de Satán, que había caracterizado de manera creciente a la crítica inglesa de *El Paraíso Perdido* desde John Dennis. Para Blair, el centro de la descripción sublime del arcángel caído en Milton (*El Paraíso Perdido* 1: 589-594) es la personalidad de Satán. Sus comentarios hacen foco en “la naturaleza elevada y superior que, aun caída, se yergue contra la miseria” y eliminan casi todo indicio de la naturaleza depravada, del carácter absurdo y de la degradación final de Satán. Mientras que críticos anteriores como Addison habían destacado esas cualidades, Blair humaniza a Satán, subrayando el hecho de que “lo impulsa la ambición y el resentimiento antes que la pura malicia” (Blair, 1783: 2:472-473). El auge de la moda en torno a la sublimidad de Satán está muy vívidamente ilustrado en la máquina proto-cinemática de Philip de Louthembourg de la década de 1780, la *Eidophusikon*. La escena final de este

dispositivo, que iluminaba modelos de cartón con luces de colores y utilizaba efectos de sonido sofisticados, se titulaba “Satán alineando sus tropas en los bancos del Lago Ardiente, y la construcción del Pandemonio, de Milton”. En el dibujo de Edward Francis Burney acerca de esta escena, la figura gigante y alada de Satán se ubica en primer plano, dirigiéndose a las huestes angélicas desde un tablado entre los macizos pilares del Pandemonio (Altick, 1978: 121-127). Es probable que esta clase de representación visual sublime de Satán influyera más profundamente en Blake que la crítica revisionista de Blair. A comienzos de la década de 1790, artistas ingleses como James Barry, Richard Westall y Henry Richter por primera vez estaban retratando a Satán de manera heroica e idealizada. Antes de esta década, los ilustradores de Milton habían retratado al arcángel caído, sin excepción, a través de formas monstruosas o, en el mejor de los casos, a través de formas humanas.¹⁹ Debido a incertidumbres en las fechas, no hay un prototipo claro de la nueva imagen de Satán; pero la figura triunfante y muscular de “Satán y sus Legiones lanzando un desafío contra la bóveda celeste” (1792-1797; figura 4) de Barry rompe definitivamente con la representación tradicional del Satán miltoniano. Además, Blake, que conocía a Barry, probablemente haya visto este dibujo y haya sido influido por su concepción heroica de Satán: de hecho, Blake traza una figura curiosamente similar en su cuaderno de bocetos, transformándola en una imagen emblemática de “Fuego”, la figura satánica y prototípica de Orc, que apareció por primera vez en “Una canción de libertad”, el apéndice agregado a *El matrimonio* en 1792-1793.

De nuevo, sin embargo, el círculo de Johnson parece ser especialmente importante en la conversión blakeana del

19 Las ilustraciones de *El Paraíso Perdido* anteriores a la década de 1790, al igual que las de los pintores románticos, están reproducidas en Pointon (1977: 1-59); pero ver Pressly (1981: 152-53) acerca de la datación de las ilustraciones de Barry, y también Kimbell (1965).

Satán de Milton en símbolo ideológico. En 1790, Blake esperaba recibir mucho trabajo como grabador para un proyecto de Johnson y Edwards que consistía en grabar pinturas de



Figura 4. James Barry, “Satan and his Legions Hurling Defiance toward the Vault of Heaven” [“Satán y sus Legiones lanzando un desafío contra la bóveda celeste”] (ca. 1792-1797).

Henry Fuseli, amigo de Blake, como ilustraciones de una edición de Milton que publicaría Joseph Johnson. Aunque el proyecto quedó trunco, Fuseli comenzó a bosquejar temas miltonianos hacia 1790; Blake probablemente haya sido testigo de la elaboración de esos retratos sublimes de Satán. Pero la creación del mito satánico de *El matrimonio* no expresa solo la identificación de Blake con el proyecto de Fuseli; muy probablemente también acuse la influencia de las conversaciones del círculo de Johnson, como lo sugirió Howard (1970: 33). Es probable que la epopeya de Milton haya sido un tópico frecuente de conversación; y la discusión pudo haber estado condimentada no solo por la simpatía romántica hacia Satán que había ido gestándose en la crítica inglesa durante décadas sino, más aún, por la concepción politizada que el círculo tenía de la mitología cristiana. Los escritos de William Godwin y de Mary Wollstonecraft ejemplifican esta concepción del Satán miltoniano, combinando sus propios valores con la imagen de Satán difundida por los críticos y los ilustradores. En *Enquiry Concerning Political Justice (Investigación acerca de la justicia política, 1793)*, Godwin transforma al sublime ángel caído de Milton en un símbolo noble, en una instancia de virtuosa resistencia contra el poder arbitrario (Godwin, 1946: 1:315-326). Por su parte, *Vindication of the Rights of Woman (Vindicación de los derechos de la mujer, 1792)*, de Wollstonecraft, equipara a Satán con la mujer “excluida de la fortuna”, que se sobrepone a “la pasión y el descontento” (Wollstonecraft, 1988: 25). De manera similar, Blake adopta la figura de Satán como la personificación de su ética no convencional del deseo. Establecido por la crítica y las ilustraciones como una figura heroica y humanizada, Satán fue adaptado hábilmente al contenido ideológico que Godwin, Wollstonecraft y Blake buscaban proyectar.

4. El mito satánico de *El matrimonio del cielo y el infierno*

Las influencias culturales que ingresan a *El matrimonio del cielo y el infierno* son poderosas, pero no determinan el carácter de su mito satánico. La respuesta de Blake al mito desacralizado, al simbolismo político satánico y a la interpretación romántica del Satán de Milton transforma el mito de un modo que no tiene paralelo ni en el círculo de Johnson ni fuera de él. En la síntesis entre la perspectiva de Blake y el racionalismo secular de Paine, Priestley y otros, el mito satánico de *El matrimonio* revisa o, incluso, trasciende las posiciones ideológicas del círculo de Johnson. Por ejemplo, la conclusión en prosa de los versos del “Argumento” con que comienza *El matrimonio*, enuncia una profecía milenarista que identifica la figura de Cristo, la revolución y el apocalipsis, y sataniza a los tres de una forma que se diferencia de todas las otras apropiaciones políticas del mito:

Como un Nuevo cielo ha comenzado y hace ya treinta y tres años de su advenimiento: el Infierno Eterno resucita. ¡Y vean! Swedenborg es el Ángel sentado sobre la tumba; sus escritos son las telas de lino plegadas. Ahora rige el dominio de Edom y Adán retorna al Paraíso; véanse los Caps XXXIV y XXXV de *Isaías*. (plancha 3: 34)²⁰

Asimilar la regeneración del infierno en 1790 (fecha que Blake anotó con lápiz en esta página en una de las copias de *El matrimonio*) a la realización de la misión de Cristo equivale a postular que está teniendo lugar una versión satánica de la Resurrección: esta última sería un acontecimiento idéntico al renacimiento del Infierno Eterno. La profecía satánica concluye con una referencia más específica, cuando el narrador

²⁰ Ver *Isaías* 34 y 35.

proclama el “dominio de Edom” y superpone la geografía de la Biblia al mapa de Europa. De la misma manera que el capítulo 63 de *Isaías* profetiza que las tierras del sudeste (asociadas con el Anticristo, según los exégetas cristianos) se cobrarán venganza de Israel, el narrador pronostica que el influjo revolucionario se propagará desde Francia hacia el Norte. El segundo sentido de Edom –Esau, el hermano mayor desheredado de Jacob, fundador de la nación epónima de Edom– intensifica el sentido satánico de la profecía: descendiente tipológico de Caín y, en última instancia, de Satán, el hombre rojo de *Génesis* 25:30 y 27:40 rompe su yugo en medio del resurgimiento del infierno.²¹ Estas declaraciones, por un lado, son más indirectas a nivel político que las profecías apocalípticas de Brothers y Priestley, pero, por el otro, son mucho más osadas en su reformulación del mito ideológico de Satán. Dejando de lado la referencia a Swedenborg, la profecía de Blake evita la equiparación directa de eventos y figuras específicas con significados de las Escrituras; su estilo es aquí mucho más equívoco que las usuales apropiaciones políticas del mito satánico a comienzos de 1790, las cuales identificaban explícitamente la Monarquía, el Jacobinismo o a Tom Paine con el Anticristo o con Satán. No obstante, en un sentido de mayor importancia, Blake supera todas estas formulaciones. Las profecías milenaristas en torno a la Revolución Francesa eran un lugar común, tanto para los racionalistas como Priestley y Paine como para los entusiastas como Brothers. Tampoco era infrecuente en esta época invocar a Cristo para justificar la revolución: en su sermón del 14 de julio de 1791, Mark Wilks declaró que “Jesucristo era un Revolucionario”.²² Y sin embargo ninguna otra profecía de la época santanizaba con

21 Tannenbaum (1982: 109-33) expone hábilmente la tipología y la geografía bíblica simbólica en este pasaje.

22 Mark Wilks, *The Origin and Stability of the French Revolution; A Sermon Preached at St. Paul's Chapel, Norwich, July 14, 1791*. Citado en Schorer (1946: 205).

entusiasmo ni a Cristo el revolucionario ni la visión de un apocalipsis causado por la revolución: solamente Blake vislumbra la acción conjunta del resurgimiento del infierno, el Cristo satánico resucitado y Edom, la tierra del Anticristo, como disparador de un apocalipsis: “Ahora... Adán retorna al Paraíso”.²³ El Cristo infernal no es tampoco una identificación casual por parte de Blake: reaparece en la última “Fantasía Memorable” de *El matrimonio*, donde un Satán particularmente explícito declara que la lealtad de un Cristo que obedece sus impulsos y rompe las reglas está con el infierno (plancha 21, 43). En efecto, la profecía de un apocalipsis impulsado demoníacamente, como el lector descubrirá más tarde, está representada como el fragmento de un Libro del Apocalipsis infernal: “la antigua tradición de que el mundo sería consumido por el fuego al cabo de seis mil años es verdadera, tal como oí en el Infierno” (plancha 14, 39). Satán y Cristo, Apocalipsis infernal, prestan sanción divina a la revolución nacida del infierno: en cada caso el efecto es agotar una oposición binaria, asimilando lo que no solo la tradición cristiana sino también el Milenarismo de la década de 1790 habían mantenido separado. Fusionarlos es conseguir una “masa crítica” ontológica, que sirve de base para el conjunto de valores revolucionarios que *El matrimonio* proyecta.

El apocalipsis infernal del Argumento también especifica sus motivos ideológicos: el abandono de las enseñanzas de Swedenborg, los ropajes de lino desechados por el Cristo satánico de Blake. En *Heaven and Hell* (1784) Blake no solo descubrió los fundamentos metafísicos del conservadurismo y el ritualismo de la Nueva Iglesia; en esta misma obra encontró el medio para derrocar la visión de mundo swedenborgiana: mediante la utilización del mito satánico como

23 El artículo de Jon Mee (1991), pone en evidencia las afinidades entre *El matrimonio* y otras profesías milenaristas de principios de la década de 1790, pero no menciona ninguna otra profecía que manifieste entusiasmo diabólico.

vehículo de valores revolucionarios, ideología opuesta a la del círculo de Johnson. La revisión diabólica que se produce en las primeras planchas de *El matrimonio* involucra la transformación de los significados que Swedenborg atribuye al mundo divino y al infernal. El tratado de Swedenborg divide la realidad en dos mundos opuestos gobernados por Dios, el del bien y el del mal; el cielo y el infierno se reflejan entre sí simétricamente en todos los aspectos y mantienen un equilibrio que solo Dios puede regular.²⁴ En un principio Blake leyó y anotó *Heaven and Hell* con aprobación, suscribiendo la ecuación swedenborgiana que igualaba el cielo con el mundo del espíritu y el infierno con lo externo y material. Junto a un pasaje en que se establece esta distinción, Blake escribió: “bajo todo *Bien* hay un infierno, esto es, el infierno es lo externo o visible del cielo. Y pertenece al cuerpo del Señor. Porque nada se destruye” (602).²⁵ Sin embargo, en menos de dos años Blake transformaría este dualismo al invertirlo en *El matrimonio*, identificando al infierno con un mundo interior de energía espiritual y al cielo con el estéril límite exterior de la razón. Incluso, y no obstante la preocupación manifiesta de esta obra con el “equilibrio”, *Heaven and Hell* es una revelación del dominio angelical sobre el mundo infernal: “el Señor permite el tormento en los infiernos” para llevar adelante su política de “contención y sometimiento del mal y para mantener a las huestes infernales bajo control” (Swedenborg, 1946: 379). Mientras que Swedenborg justifica la acción de la policía angelical en el infierno, “encargada de vigilar los infiernos y contener sus locuras y disturbios”, *El*

24 Martin Nurmi (1957) fue el primero en sugerir que Blake refuta el principio swedenborgiano de equilibrio mediante su concepción de los contrarios.

25 El pasaje en Swedenborg es el siguiente: “Que los Infiernos son muchos y variados me ha sido dado a conocer por el hecho de que debajo de cada montaña, colina, roca, llanura y valle existen infiernos particulares de diferente extensión en cuanto a su longitud, ancho y profundidad. En una palabra, tanto el Cielo como el Mundo de los Espíritus pueden ser considerados como superficies convexas, bajo las cuales se extienden estas mansiones infernales. Esto en cuanto a la Pluralidad de los Infiernos” (602).

matrimonio depone la autoridad angelical; el narrador representa a los ángeles como espectadores desconcertados cuando se describe a sí mismo “mientras caminaba por los fuegos del infierno, deleitándome con los goces de la Genialidad, que a los Ángeles parecen tormento y locura” (plancha 6, 35) (Swedenborg, 1946: 352).

Los últimos enunciados del Argumento reemplazan por completo el dualismo y el autoritarismo de la perspectiva swedenborgiana por la “metafísica infernal” del círculo de Johnson. Esta última revela aquello que en realidad constituye el mundo: la lucha sin reglas de los Contrarios, que no produce la quietud del equilibrio sino el movimiento y la acción:

Sin Contrarios no hay progreso. Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio son necesarios para la Existencia Humana.

De estos contrarios surge lo que los religiosos llaman Bien y Mal. El Bien es lo pasivo que obedece a la razón (...) El Mal es lo activo que surge de la Energía.

El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno. (plancha 3, 34)

Para oponerse al equilibrio de Swedenborg, Blake proyecta su versión de la metafísica del círculo de Johnson, asimilando y transformando ideas materialistas de las *Disquisitions Relating to Matter and Spirit* (*Disquisiciones sobre la Materia y el Espíritu*, 1777) de Priestley y el *System of Nature* (*Sistema de la Naturaleza*, 1770) de Holbach para desarrollar sus propias declaraciones acerca de los Contrarios.²⁶ Reclutados de este

26 Ver Hoagwood (1978: 183). El análisis de la doctrina medular de los contrarios, que tiene su origen en la obra marginal *Divine Love and Divine Wisdom* (1788), conlleva numerosas dificultades. ¿Se trata de una perspectiva monista o dualista respecto de la naturaleza de las cosas? Es evidente que los contrarios existen como principios fundamentales, pues la realidad está construida en base al conflicto o la tensión; pero la naturaleza de su interacción resulta difícil de definir. Fuera de la insistencia de Blake en el progreso mediante contrarios, la doctrina presenta pocas semejanzas con el esquema de la dialéctica hegeliana. El análisis más perspicaz acerca de la ambigüedad de la retórica de Blake en relación a los

modo por tener una perspectiva contraria al pensamiento de Swedenborg, las descripciones de Priestley y Holbach incluyen no solo el comportamiento de los cuerpos físicos sino también de las emociones del amor y el odio en términos de energías de “atracción y repulsión”, lo que implica un *continuum* virtualmente monista.²⁷ Transvalorando este materialismo –como indican las subsiguientes declaraciones del Diablo, Blake hace una lectura idealista del “cuerpo”–, Blake transforma sus conceptos en una descripción de la infinidad de fuerzas y energías que la religión abstrae y reduce a los dualismos cuerpo-alma, bien-mal.

La articulación de este relato oficia de nuevo portavoz para el monismo infernal de Blake. El Dios de Swedenborg posee una autoridad tan formidable que no deja lugar para ningún líder de la oposición: en *Heaven and Hell* no hay Satán; de hecho, Swedenborg desacredita el mito describiéndolo como la consecuencia de una lectura excesivamente literal de las palabras “Satán” y “diablo” en la Biblia (Swedenborg, 1946: 352). Blake replica introduciendo un Diablo con una voz de autoridad profética, cuyos principios metafísicos anuncian que el dualismo convencional cuerpo-alma es en realidad una ilusión. Su equívoco tercer postulado concluye que poseemos no un alma y un cuerpo sino un cuerpo espiritual, del que emanan tanto la energía como la razón: “La Energía es la única vida y es del Cuerpo y la razón, es el límite o circunferencia exterior de la Energía.”²⁸ Como

contrarios es el de Miller, que postula que esta doctrina no es ni monista ni dualista (Miller, 1985: 496). Los trabajos de Damrosch (1980) y Nurmi (1957: 19-23) también resultan útiles para abordar este tema.

27 En relación con la materia, Priestley afirma que “los poderes de atracción o repulsión son necesarios para su existencia” (Priestley, 1817-1832: 3: 219). Ver también Hoagwood (1978: 183), para declaraciones compatibles de Holbach.

28 Habiendo negado el dualismo cuerpo-alma, el Diablo parece volver a postularlo al proclamar que el cuerpo es la fuente de energía. Esto podría entenderse como una contradicción, un despliegue de ironía que revela el error en las declaraciones del Diablo. Pero leer “cuerpo” en el segundo de los principios contrarios como “cuerpo espiritual” –unidad de existencia en la que el cuerpo sensible es solo la porción

sucede con la doctrina de los contrarios, esta fusión monista de cuerpo y alma es partidaria del infierno: expresa su concepción de la ideología del “partido de los Diablos”. Michael Scrivener ha argumentado convincentemente que el círculo racionalista de Johnson habría respondido de forma adversa al entusiasmo religioso de *El matrimonio*, pero esto no significa que Blake fuera poco receptivo respecto de sus ideas o que, como sostiene Scrivener, se posicionara en *El matrimonio* en contra de Priestley (Scrivener, 1987-1988: 102). La metafísica del Diablo no es evidencia ni de rechazo ni de pasiva asimilación del materialismo cristiano de Priestley por parte de Blake, sino de un trabajo de apropiación y transformación. En una etapa inicial del ejercicio de su crítica visionaria —la compleja respuesta a través de la cual Blake incorporaba figuras como Dante o Milton—, Blake utiliza la tesis de *Disquisitions Relating to Matter and Spirit* para refutar la espiritualidad atenuada y la naturaleza dualista tanto del swedenborgismo como del cristianismo tradicional. Los postulados del Diablo hacen eco y a la vez revisan los de Priestley, quien anuncia en sus primeras páginas que “el principal objetivo es probar la composición uniforme del hombre, o que aquello que llamamos *mente*, o principio de percepción y pensamiento, *no es una sustancia distinta del cuerpo*” (Priestley, 1817-1832: 3:220, el subrayado es mío). Priestley reduce la mente a la materia, pero, de acuerdo con la perspectiva de Blake, solo sugiriéndolo: por ejemplo, al señalar que la materia posee poderes en sí misma; lo cual, junto con su convicción de que cada átomo resucitará en el Juicio Final, habría conducido a Blake a la

exterior— parece la mejor solución al problema que aquí se presenta. De otra manera, resulta difícil explicar por qué Blake querría que el Diablo sonara tan cabeza hueca en este punto, especialmente considerando que cuenta con el apoyo autoral en las otras partes del texto. Es un error demasiado obvio como para ser una ironía; se trata o de un desliz por parte de Blake o de una anotación que busca mantener el tono lacónico del Diablo; esto es, “cuerpo” refiere a la entidad alma-cuerpo. Miller acuerda con esta última alternativa: el Diablo de Blake “se refiere no al cuerpo caído sino a la forma humana que, ‘si las puertas de la percepción se limpiaran’, sería tan infinita como el alma” (Miller, 1985: 497).

conclusión que su concepción de la materia no estaba tan alejada de Priestley.²⁹ En consecuencia, Blake se apropió del materialismo de este último para refutar la metafísica dualista tradicional, transformando la concepción de cuerpo de Priestley en el monismo infernal del Diablo.

Los conocidos postulados acerca de *El Paraíso Perdido* que aparecen a continuación en *El matrimonio* constituyen una interpretación ideológica del Satán miltoniano que pone en evidencia tanto afinidades como alejamientos de la lectura de Milton del círculo de Johnson, en particular con respecto a los escritos más polémicos de dicho círculo. Blake reelabora la figura sublime del ángel caído de Milton y la convierte una personificación del deseo infinito. Apropiación menos sorprendente, el Satán de William Godwin y Mary Wollstonecraft también funciona como vehículo de los valores que estos escritores articulan y proyectan. En su *Enquiry Concerning Political Justice (Investigación acerca de la justicia política, 1793)*, Godwin presenta a Satán como un rebelde virtuoso que abraza “el espíritu de oposición (...) porque desdeña verse sometido por un poder despótico. Buscó venganza porque no pudo aceptar con docilidad la autoridad incontestable que decidió disponer de él” (Godwin, 1946: 1:324). La extraordinaria interpretación de Godwin prácticamente borra las cualidades negativas de Satán, aquí, muy significativamente, su autoritarismo. Lee su rebelión exclusivamente como un desplazamiento teológico del principio que define en la *Enquiry*: la virtud godwiniana o la benevolencia que surge de una percepción racional de la justicia, la línea de resistencia contra el poder arbitrario que gobierna mediante “la prescripción y el precedente”.

En una nota agregada al segundo capítulo de *A Vindication of the Rights of Women (Vindicación de los derechos de la*

29 La ambigüedad del materialismo de Priestley es discutido con mucha lucidez en Schofield (1970: 263-264).

mujer, 1792), Mary Wollstonecraft identifica tanto su propia figura como la de la mujer solitaria con los ángeles caídos de Milton: despreciando las escenas de “humilde amor correspondido”, confiesa que “con dignidad consciente, u orgullo satánico, ha recurrido al infierno en busca de objetos más sublimes” (Wollstonecraft, 1988: 25). “El espectáculo humano más grandioso”, afirma Wollstonecraft, es el del “excluido por la fortuna, que se sobrepone al dolor y la desdicha”. Esta última expresión reitera el argumento de su texto: que “las luchas nobles del mérito que sufre” son las únicas dignas de admiración. En ambas formulaciones, Wollstonecraft recurre a la imagen heroica del arcángel caído que lucha contra la adversidad con el fin de exaltar el poder de la adúltera o de la viuda para soportar con dignidad la vida solitaria.³⁰ En este manifiesto que aboga prudentemente por educar a las mujeres para hacer de ellas esposas y madres más capaces, la idealización satánica de la mujer solitaria resulta llamativa y enfática: apunta directamente, si bien de manera algo fugaz, a los valores más profundos de Wollstonecraft, que se oponen a los más modestos ideales que dan forma a la *Vindication*.

La interpretación de Blake de *El Paraíso Perdido* en *El Matrimonio* hace de Satán el vehículo para un refinamiento de la ética infernal: la introducción del principio del deseo. Para sostener que el deseo debe ser liberado de toda restricción, el narrador le otorga a *El Paraíso Perdido* el carácter de un ejemplo. Interpretada según el principio infernal de las intenciones inconscientes (“sin saberlo pertenecía al partido de los Diablos” [plancha 6, 35]), la epopeya de Milton no justifica el trato de Dios para con los hombres, ni hace una crónica de la lucha del bien contra el mal: *El Paraíso Perdido*

30 Ronald Paulson ha leído este pasaje con perspicacia y ha puesto en evidencia el punto de intersección entre la ideología y el atractivo del Satán miltoniano: “una mujer agraviada en relación con los hombres es un Satán para cual el mal activo es preferible al bien pasivo. En tanto es viuda —y madre para sus hijos—, la mujer es un Satán autosuficiente que no tiene en absoluto necesidad de un hombre” (Paulson, 1983: 86).

narra la usurpación de la autoridad por parte de la razón y la correlativa expulsión del deseo. Así, la reinterpretación ideológica de Milton por parte de Blake, al igual que las de Godwin y Wollstonecraft, convierte a Satán en personificación de un sistema de valores. Sin embargo, el método de Blake para transformar a Satán es más radical. No solo la crítica de *El Paraíso Perdido* tiene más importancia a nivel textual en *El matrimonio* (Godwin y Wollstonecraft relegan sus interpretaciones de Satán a apéndices y notas al pie); *El matrimonio* sugiere que la epopeya de Milton ha cooptado y pervertido la historia más fundamental de la cultura occidental, ocultando su significado. El Diablo de Blake lee la historia de Satán como una versión distorsionada y corrompida de la suya, entendiendo que la lealtad consciente de Milton para con el partido de Dios lo llevó a deformar la historia. Si bien Milton, por ejemplo, no asigna a Satán “el mando de la hueste del cielo”, el narrador de Blake “corrige” este punto para insistir en la primacía del deseo/Diablo, “el Arcángel original”. Más aún, la figura humanizada y heroica de Satán se reviste aquí de una significación más abarcadora que en Godwin y Wollstonecraft: el valor que encarna el Satán de Blake, y que puede ser interpretado en varios niveles, incluye los ideales sociales y políticos que los otros dos escritores descubren en el arcángel caído. El “deseo” que Satán personifica no tiene solo el significado antinómico que se desarrolla extensamente en los “Proverbios del Infierno” y la inflexión política (el deseo es, después de todo, la plataforma del “partido de los Diablos”, que cuenta al revolucionario Milton entre sus simpatizantes); también hay un aspecto metafísico que recubre estas dimensiones de significado: Satán encarna el deseo infinito del hombre. Como lo formuló Blake en los términos del incondicional idealismo de *There is No Natural Religion* (*No hay religión natural*, 1788), ese deseo posee una infinita realidad que trasciende el mundo captado por los sentidos.

El trabajo de reformulación de la diabolología cristiana de *El Paraíso Perdido* y la Biblia se vuelve todavía más iconoclasta en el resto del texto, y produce un efecto impactante que recuerda el tratamiento del mito bíblico en *The Age of Reason*. Como patrocinado por Paine, Blake juega irreverentemente con las sospechosas historias oficiales. El narrador infernal señala que mientras Milton al menos designaba a sus personajes de manera correcta, en el erróneo código sagrado de la Biblia los nombres de la mitología están asignados incorrectamente: “Pero en el Libro de Job el Mesías de Milton es llamado Satán” (plancha 5, 34). Esto es, el verdadero nombre de la figura que atormenta a Job no es Satán, sino Mesías o Gobernante. “Pues esta historia ha sido adoptada por ambos partidos” (plancha 5, 34), continúa el narrador: Job es la versión de la historia que cuentan los Ángeles, y *El Paraíso Perdido* es la versión del Diablo, si bien algo corrompida por las lealtades de Milton. En este punto el narrador cambia de dirección e introduce una narración enigmática tendiente a corregir el relato distorsionado de Milton acerca de la expulsión original. La redacción del Diablo invierte la narración miltoniana de la caída del deseo en términos análogos a los del mito gnóstico de la creación como obra de un demiurgo caído:

En efecto a la Razón le ha parecido que el Deseo fue desterrado, pero la versión del Diablo es que fue el Mesías quien cayó. Y fundó un cielo con lo que robó del Abismo.

Esto se manifiesta en los Evangelios cuando ruega al Padre que envíe al consolador o Deseo para que la Razón disponga de Ideas sobre las cuales construir, no siendo el Jehová de la Biblia sino el que mora en el fuego ardiente.

Sean que después de la muerte de Cristo, se convirtió en Jehová. (planchas 5-6, 34-35)

Al invertir el relato oficial, la versión infernal de *El Paraíso Perdido* presenta al Gobernante cayendo “hacia arriba” desde

el Abismo, presumiblemente luego de un intento fallido por usurpar el lugar del Diablo, el Arcángel original. El robo de la esencia infernal por parte del Mesías invierte a la vez el mito de Prometeo y la concepción miltoniana del Infierno como contraparte imitativa del Cielo. Dado que la primacía ontológica del infierno, la energía y el deseo ya ha sido establecida por la voz del Diablo, se sigue naturalmente la conclusión de que el cielo se crea por derivación del infierno.

El narrador de Blake continúa diabolizando el mito cristiano en una radical reformulación de *Juan 14:16-17*. A partir de una interpretación literal de las “lenguas hendidas como de fuego” (*Hechos 2:3*), forma en la que el Espíritu Santo desciende sobre los discípulos, “el Paráclito” que Cristo les prometió a sus discípulos que “les enseñará todo y les recordará lo que les he dicho” (*Juan 14:26*) deviene el Santo Espíritu Infernal del Deseo, que provee a la mera Razón “Ideas sobre las cuales construir”. Este pasaje completa la inversión de la historia oficial al equiparar al “Jehová de la Biblia” con el Diablo: así como en la versión original de la plancha de cobre aparentemente se leía no “el que mora en el fuego ardiente” sino “*el Diablo* que mora en el fuego ardiente”, los primeros pensamientos de Blake los fusionaron todavía más.³¹ El fundamento de esta extraña transformación de la identidad de Jehová yace en la imaginería infernal del Antiguo Testamento: las conflagraciones iracundas profetizadas por Isaías (66:15) y Ezequiel (15:6-7), la zarza ardiente y la columna de fuego sugieren que la identidad demoníaca de Jehová está disfrazada en el relato oficial. Para concluir el

31 No resulta claro por qué Blake optó por aligerar la identificación de Jehová con el Diablo; tal vez se deba a que reconoció que era demasiado explícita y controvertida. Las otras inversiones de lo divino y lo infernal no evidencian una confrontación tan directa con la ortodoxia. En cualquier caso, exceptuando dos de las once copias de *El matrimonio*, el único vestigio que deja “el Diablo” es un gran e incómodo espacio en blanco. En las copias D e I este espacio es llenado con una llama y un borrón rojo y otro amarillo respectivamente (ver Erdman, 1974: 103).

argumento de la primacía del Infierno, Blake revisa la doctrina del Adopcionismo para dar cuenta de una apoteosis demoníaca que redime al Mesías: luego de su muerte se convierte en el padre infernal.³²

Tomada en su totalidad, esta inversión de la narración de Milton y de las Escrituras refleja y parece poner en práctica la sugerencia de Paine de que el relato ortodoxo debería haberse contado “del modo contrario”, invirtiendo las posiciones de Dios y Satán.³³ Sin embargo aquí, como en otras instancias, la revisión blakeana del mito bíblico trasciende la propuesta de Paine: este último supone que la historia oficial de Satán –la guerra en el Cielo, la tentación de Eva, la caída del hombre– aparece bajo una nueva luz cuando se la analiza racionalmente. Absurda, profana y necesariamente inconsistente con el poder y la sabiduría de Dios, no es más que una “extraña fábula”. Y sin embargo el mito de Satán –al igual que el resto de la mitología cristiana– es un poderoso instrumento “para aterrorizar y esclavizar a la humanidad” (Paine, 1967: 4:22). Y es debido a este poder que Paine retoma el mito de Satán en el comienzo de *The Age of Reason* para destruir la autoridad del sacerdocio demoliendo su fundación mítica. En *El matrimonio*, Blake parece igualmente consciente del poder de los mitos que se apropiaron las instituciones: el “sistema” del “sacerdocio” conformado a partir de “ficciones poéticas”, “que algunos aprovecharon y que esclavizó al vulgo” (plancha 11, 38). Pero Blake también percibe

32 Más adelante, Blake invoca un Cristo infernal que actúa impulsivamente y no a partir de reglas (plancha 23, 43), al que distingue del Mesías de la misma forma en que separa a Satán del Acusador. Sin embargo, este pasaje parece asimilar a Cristo con el Mesías limitador, caído y alienado del Padre infernal. En otra instancia (muchos años después), Blake suscribió al Adopcionismo: le dijo a Henry Crabb Robinson que Cristo no tenía ningún derecho de atacar el Gobierno Romano. Cuando Robinson le objetó que esta descripción de las falencias de Cristo era “inconsistente con la santidad y las cualidades divinas”, Blake replicó que “Cristo todavía no se había convertido en el Padre” (Bentley, 1969: 540).

33 Paine (1967, 4:31). Essick (1991) sugiere que Paine proporcionó la hermenéutica de la inversión que informa la contra-narrativa de Blake (196-97).

–no es el caso de Paine– que estos mitos contienen en potencia otra forma de poder. Tanto Paine como Blake apuntan a despojar a los mitólogos de la Iglesia de los mitos opresores; lo que separa a Blake de Paine es su determinación de conseguir algo más con la revisión del mito. Mientras Paine busca deconstruir y acabar con estas fábulas despreciables, Blake las transforma en una Biblia del Infierno, un conjunto de ficciones que expresan valores liberadores, revolucionarios.

Agregada en 1792 o 1793 como pieza final de *El matrimonio*, “Una canción de libertad” vuelve sobre la profecía política apocalíptica de la tercera plancha, que relacionaba estrechamente el mundo infernal con la liberación moral y, de manera indirecta, con la revolución en Francia. Pero “Una canción de libertad” se abre a un panorama revolucionario global en América, España e Italia; e interpreta el conflicto universal a través del mito demoníaco en el que el “fuego recién nacido” aparece más explícitamente como la personificación de la revolución política. Esta intensidad y alcance nuevos de la profecía milenarista satanizada deriva de la situación que probablemente ocasionó la composición de “Canción de Libertad” –la victoria de los franceses en Valmy y los asombrosos acontecimientos que siguieron, la declaración de la República y el establecimiento del calendario revolucionario (Erdman, 1977: 192). En una narración mítica, por demás compacta, el feroz “terror” innominado –prototipo de la figura de Orc, que se introduce en las siguientes profecías políticas– apenas nace y ya confronta al “rey estelar”, figura que aúna al Dios Padre de Milton con el monarca arquetípico:

8. ¡En esas infinitas montañas de luz, cercadas ahora por el océano Atlántico, el fuego recién nacido se irguió ante el rey estelar!

9. Cerniéndose con sus cejas de nieve gris y atronadoras expresiones sus celosas alas ondeaban sobre el abismo.

10. La mano ardía en lo alto como una lanza, desatado estaba el escudo; la mano de los celos avanzó de la desconfianza hasta la cabellera ardiente y arrojó al prodigio recién nacido por la noche estrellada.
(planchas 25-26, 44)

El relato de esta confrontación reduce a tal punto la rebelión miltoniana en el Cielo y la expulsión de Satán a unas pocas anotaciones míticas, que la figura demoníaca no cae en una región de fuego sino que nace en ese elemento, y se levanta, como el Satán de Milton, armado con lanza y escudo. Que Blake imagina aquí la energía revolucionaria específicamente en términos de la figura satánica desarrollada colectivamente por artistas ingleses se deduce de un boceto relacionado con el tema, *The Gates of Paradise (Las puertas del Paraíso)*, plancha 5 (figura 5). Reflejo del Satán de Barry, el “Fuego” de Blake se alza entre el torbellino de llamas con los brazos abiertos, sosteniendo lanza y escudo como el fuego recién nacido de “Canción de Libertad”. Una leyenda parcialmente borrada en la tapa del cuaderno liga la imagen del prototipo de Orc directamente al ascenso de Satán desde el lago llameante, citando *Paradise Lost* 1:220: “De pronto erecto levanta del charco su potente estatura...”.

El resultado de la expulsión es el colapso del reino del rey estelar y la reaparición del fuego recién nacido como el sol naciente y el espíritu victorioso de la revolución:

el hijo del fuego en su nube oriental, mientras la mañana plumerea su pecho dorado,
20. Apartando las nubes escritas con maldiciones, pisotea la pétrea luz hasta convertirla en polvo, liberando los caballos eternos de la cueva de la noche, y grita:
¡Ya no hay imperio! ¡Y ahora el león y el libo cesarán!

El matrimonio del cielo y el infierno concluye de esta manera con una visión satánica de la revolución política mundial y con una figura infernal en el rol de la libertad guiando al pueblo, una imagen sin precedentes en ninguna elaboración del mito de Satán en la era Romántica. Al cabo de este trabajo,



Figura 5. William Blake, Bosquejo preliminar para "Fuego" (Notebook, ca. 1792-1793).

todos los elementos del mito revolucionario de Satán según Blake están en su sitio –la ética y la metafísica de la Energía, la profecía satánica de la revolución y sus encarnaciones míticas, los Diablos y el Hijo del Fuego. En las siguientes profecías, *America*, *Europa* y *The Song of Los*, la figura de Orc reemplaza al Diablo y al Hijo del Fuego como agente satánico de la revolución y el apocalipsis, y pasa a ocupar el rol central en la mitología de Blake hasta *The Book of Urizen* (*El Libro de Urizen*).

En su provocativa discusión de la carrera de Blake en *Romantics, Rebels and Reactionaries*, Marilyn Butler sostiene que es un error “leer a Blake como si fuera el único autor de su propio texto”. La obra de Blake es producto de un “autor corporativo”, su “subclase urbana” radical, afirma Butler (1981: 43). Dada la complejidad y diversidad de influencias culturales que operan en la construcción del mito satánico en *El matrimonio del cielo y el infierno*, la afirmación de Butler es significativa: su poder explicativo debe sopesarse. En efecto, cada episodio de *El matrimonio* –las profecías satánicas milenaristas, las refutaciones infernales del mito swedenborgiano y cristiano– manifiesta una fascinación y una libertad en el tratamiento de la diabolología cristiana que si no fueron posibilitadas fueron al menos promovidas por el ambiente ideológico de 1790, especialmente en el círculo de Johnson. La concepción sincrética y escéptica que postula Blake respecto de la autoridad de la Biblia –en tanto “derivación original” del Genio– tiene afinidades con la actitud por momentos burlona que manifiesta el círculo de Johnson hacia las Escrituras. Por más perturbador que haya resultado para ellos el entusiasmo visionario de *El matrimonio*, su irreverencia respecto de “todas las Biblias o códigos sagrados” resultaba afín; el tono escéptico de esta frase difiere poco de la desestimación que Mary Wollstonecraft hace de la creación de Eva en *Vindication of the Rights of Woman*, a la que tilda de “ficción poética de Moisés” (Wollstonecraft, 1988: 26). Esta actitud compartida respecto del mito

bíblico autoriza las audaces transformaciones del mito satánico en *El matrimonio*. Sin embargo, mientras que las improvisaciones de Blake en relación con el mito demoníaco comparten las ideas sobre la Biblia que sustentan *The Age of Reason*, su manejo artístico del mito en *El matrimonio* con frecuencia implica una concepción radicalmente diferente de la función y el valor potencial de la mitología cristiana. Como sostiene Essick en su estudio sobre las afinidades entre Paine y Blake, en *El matrimonio* estamos conscientes permanentemente de las tensiones entre este último y el autor corporativo, en la síntesis que busca de su propia perspectiva visionaria y el radicalismo secular del círculo de Johnson (Essick, 1991: 194). Lo mismo sucede con la apropiación del mito satánico en *El matrimonio*, que subsume y transforma sistemáticamente las posiciones de varios de los integrantes del círculo. En cada caso Blake se asimila la ideología de este grupo y simultáneamente toma distancia de ella, reformulándola en el proceso. El vínculo entre *El matrimonio* y su entorno cultural es, sin dudas, importante; sin embargo, el análisis de los elementos del mito satánico de Blake revela finalmente no cómo su trabajo emerge de un autor corporativo homogéneo sino cómo se distingue de él.

New Orleans

Quisiera agradecer a mis colegas, Nancy Easterlin y Joyce Zonana, quienes leyeron el manuscrito de este artículo y me hicieron sugerencias muy útiles.

Bibliografía

- Aldrige, Alfred Owen. 1959. *Man of Reason: The Life of Thomas Paine*. Filadelfia, J. B. Lippincott.
- Altick, Richard. 1978. *The Shows of London*. Cambridge, Belknap Press.
- Analytical Review* 5, 1789: 61-64, 352-353.

- Analytical Review* 6, 1790: 80, 332-333; 10, 1791: 546; 11, 1791: 517-520; 14, 1792: 190-193.
- Bentley, G. E. Jr. 1969. *Blake Records*. Oxford, Clarendon Press.
- Blair, Hugh. 1783. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 2 vols. Londres, W. Strahan/T. Cadell and W. Creech.
- Bloom, Harold. 1958. "Dialectic in *The Marriage of Heaven and Hell*", *PMLA* 73, 501-4. Reeditado en Abrams, M. H. 1960. *English Romantic Poets: Modern essays in criticism*. Nueva York, Oxford University Press.
- . 1970. *Blake's apocalypse*. Ithaca, Cornell University Press.
- Burton Russell, Jeffrey. 1986. "Satan Expiring", *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. Ithaca, Cornell University Press.
- Butler, E. M. 1952. *The Fortunes of Faust*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Butler, Marilyn. 1981. *Romantics, Rebels, and Reactionaries*. Nueva York, Oxford University Press.
- Damrosch, Leopold Jr. 1980. *Symbol and Truth in Blake's Myth*. Princeton, Princeton University Press.
- Dickinson, H. T. 1985. *British Radicalism and the French Revolution 1789-1815*. Oxford, Basil Blackwell.
- . 1986. *Caricatures and the Constitution*, vol. 2 de *The English Satirical Print 1600-1832*. Cambridge, Chadwick-Healey.
- Dupuis, Charles. [1872] 1984. *The origin of all religious worship*. Nueva York, Garland.
- Eaton, Daniel Isaac. 1793. *Politics for the People*, 1.12.
- Erdman, David E. 1974. *The Illuminated Blake*. Garden City, Anchor Books.
- . 1977. *Blake: Prophet Against Empire*, 3^a ed. Princeton, Princeton University Press.
- Erdman, David V. (ed.). 1982. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Berkeley, University of California Press.
- Essick, Robert. 1991. "William Blake, Thomas Paine, and Biblical Revolution", *Studies in Romanticism* 30, pp. 189-212.
- Frye, Northrop. 1947. *Fearful Symmetry: A study of William Blake*. Princeton, Princeton University Press.
- Garret, Clarke. 1975. *Respectable Folly: Millenarians and the French Revolution in France and England*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Geddes, Alexander. [1797] 1872. *The Holy Bible*, 2 vols. Londres, R. Jo. Davis, 1: ix-xi.
- George, M. Dorothy. 1959. *English Political Caricature*, 2 vols. Oxford, Clarendon Press.

- Goodwin, Albert. 1979. *The Friends of Liberty*. Cambridge, Harvard University Press.
- Godwin, William. 1946. *An Enquiry Concerning Political Justice*. Priestley, F. E. L. (ed.), 3 vols. Toronto, University of Toronto Press.
- Hoagwood, Terence. 1978. "Holbach and Blake's Philosophical Statement in 'The Voice of the Devil'", *English Language Notes* 15.
- Holbach, Paul-Henri Thiry, Baron d'. [1821] 1984. *The System of Nature*. Wilkinson, Samuel (trad.), 3 vols. Nueva York, Garland.
- Hole, Robert. 1983. "British Counter-Revolutionary Popular Propaganda in the 1790s", en Jones, Colin (ed.). *Britain and Revolutionary France: Conflict, Subversion and Propaganda*. Exeter, University of Exeter.
- Howard, John. 1970. "An Audience for The Marriage of Heaven and Hell", *Blake Studies* 3, pp. 19-52.
- Keynes, Geoffrey (ed.). 1968. *The Letters of William Blake*. Oxford, Oxford University Press.
- Kimbell, Leonard. 1965. "The Illustration of *Paradise Lost* in England - 1688-1802" (Ph. D dissertation, University of Iowa).
- McGann, Jerome. 1988. "The idea of an Indeterminate Text: Blake's Bible of Hell and Dr. Alexander Geddes", en *Social Values and Poetic Acts: The historical judgment of literary work*. Cambridge, Harvard University Press, pp. 152-172.
- Mee, Jon. 1991. "The Radical Enthusiasm of The Marriage of Heaven and Hell", *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 14, pp. 51-60.
- Miller, Dan. 1985. "Contrary Revelation: The Marriage of Heaven and Hell", *Studies in Romanticism* 24, p. 497.
- Nurmi, Martin. 1957. *Blake's Marriage of Heaven and Hell: A Critical Study*, Research Series III, *Kent State University Bulletin* 45, pp. 19-23.
- Paine, Thomas. 1967. *The Age of Reason*, en Moncure, Daniel Conway (ed.). *The writings of Thomas Paine*, 4 vols. Nueva York, AMS Press.
- Paulson, Ronald. 1983. *Representations of Revolution (1789-1820)*. Nueva York, Yale University Press.
- Pirie, Alexander. 1795. *The French Revolution Exhibited in the Light of Sacred Oracles*. Perth, Morrison and Son.
- Pointon, Marcia. 1977. *Milton and English Art*. Toronto, University of Toronto Press.
- Praz, Mario. 1951. *The Romantic Agony*. Oxford, Oxford University Press.
- Pressly, William. 1981. *The Life and Art of James Berry*. New Haven, Yale University Press.

- Priestley, Joseph. 1817-1832. *Letters to a Philosophical Unbeliever, Part III in Theological and Miscellaneous Works*. Rutt, John T. (ed.), 25 vols. Londres, G. Smithfiled.
- Schofield, Robert E. *Mechanism and Materialism: British Natural Philosophy in an Age of Reason*. Princeton, Princeton University Press.
- Schorer, Mark. 1946. *William Blake: The Politics of Vision*. Nueva York, Henry Holt.
- Schwarzbach, Bertram Eugene. 1971. *Voltaire's Old Testament Criticism*. Ginebra, Librairie Droz.
- Scrivener, Michael. 1987-1988. "A Swedenborgian Visionary and *The Marriage of Heaven and Hell*", *Blake: An Illustrated Quarterly* 21.
- Swedenborg, Emanuel. 1946. *Heaven and its Wonders and Hell*. Nueva York, Swedenborg Foundation.
- Swinburne, Algernon Charles. 1967. *William Blake: A Critical Essay*. Nueva York, Benjamin Bloom.
- Tannenbaum, Leslie. 1982. *Biblical Tradition in Blake's Early Prophesies*. Princeton, Princeton University Press.
- Thomas, Peter. 1986. *The American Revolution*, vol. 1, *The English Satirical Print 1600-1832*, 7 vols. Cambridge, Chadwick-Healey.
- Voltaire. 1785. *Œuvres complètes*, 92 vols. París, Imprimerie de la Société Littéraire-Typographique.
- Walker, D. P. 1964. *The Decline of Hell*. Chicago, University of Chicago Press.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press.
- Wittreich, Joseph Anthony Jr. 1968. "The satanism of Blake and Shelley reconsidered", *Studies in Philology* 65, p. 821.
- Wollstonecraft, Mary. 1988. *A Vindication of The Rights of Woman*. Pos-ton, Carol (ed.). Nueva York, Norton.

En las cuevas del Cielo y el Infierno: Swedenborg y la impresión en *El matrimonio* de Blake [Parte III de *La evolución de El matrimonio del cielo y el infierno de William Blake*]

Joseph Viscomi

"In the caves of heaven and hell: Swedenborg and Printmaking in Blake's Marriage". Clark, Steven y Worrall, David (eds.). *Blake in the Nineties*. 1999. Londres, Macmillan, pp. 27-60. Mario Rucavado Rojas (trad.).¹

Me fue concedido ver desde el principio hasta el final cómo fue consumado el juicio final; y asimismo cómo la Babilonia fue destruida (Ap. 18), cómo aquellos que son comprendidos por el dragón fueron lanzados al abismo; y cómo el nuevo cielo fue formado; y una nueva iglesia fue instituida en los cielos, que es representada por la Nueva Jerusalén. Me fue concedido ver todas estas cosas con mis propios ojos, de modo que sea capaz de testimoniarlas. Este juicio final comenzó a principios del año 1757, y fue consumado por completo al final de ese año.

Emanuel Swedenborg, *A Treatise Concerning the Last Judgment and the Destruction of Babylon* (1758; traducción al inglés, 1788)

Pues un nuevo cielo ha comenzado, y son ya treinta y tres años desde su advenimiento, el Infierno Eterno revive. ¡Y vean! Swedenborg es el Ángel sentado en la tumba; sus escritos son las ropas de lino plegadas.

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (1988: 34)

El presente es el último de tres ensayos sobre la evolución de *El matrimonio del cielo y el infierno* de William Blake (Viscomi, 1997a, 1998). El primero argumenta que *El matrimonio*

1 Las traducciones de los pasajes citados de Blake y de Swedenborg son libres; tienden a ser literales, pero no se ajustan en todo al original, en particular la puntuación o el uso de mayúsculas. Las referencias de páginas son a David V. Erdman (1988). Las citas bíblicas siguen la versión Reina-Valera (1960). [N. del T.]

evolucionó en una secuencia de entre 4 y 6 sesiones de impresión distintas en el siguiente orden de placas: 21-24; 12-13, 5-6, 11, 6-10; 14-15, 24; 16-20; y 25-27. De la cronología de producción de placas, podemos inferir que Blake comenzó *El matrimonio* sin un manuscrito completo, hipótesis respaldada por las exigencias técnicas de la impresión iluminada. Podemos asimismo inferir que la estructura dislocada de *El matrimonio* fue, al menos en parte, consecuencia de su historia de producción. Aunque ciertos modelos literarios, como la sátira menipea o la teoría del historicismo crítico de que el Viejo Testamento fue una reunión de fragmentos redactados, pueden haber influido en su estructura, estos parecen haber entrado en juego solo una vez que las placas 21-24 fueron escritas y ejecutadas. Estas cuatro placas constituyen un texto autónomo que expresa casi exclusivamente la crítica de Blake a Emanuel Swedenborg. La autonomía del texto y el hecho de que sus cuatro placas fueron cuartos cortados de la misma lámina de cobre (la primera de siete láminas eventualmente cortadas) apoya la hipótesis de que fue escrito como un panfleto anti-swedenborgiano independiente, como también el hecho de que las placas 21-24 fueron primero impresas con tinta negra en una hoja de papel doblada al medio.² Pero en lugar de ser distribuido por separado, este texto de cuatro placas devino el núcleo intelectual de lo que terminó siendo *El matrimonio*, ayudando a generar 20 de sus subsiguientes 23 placas.³

El segundo ensayo lee en detalle las placas 21-24 como un panfleto para demostrar su coherencia temática, estética

2 La impresión separada de las placas 21-24 es denominada copia K del *Matrimonio*. Ver Bentley (1977: 287-288).

3 La idea de que el método compositivo de Blake, único en su flexibilidad, permitió que las diferentes unidades del *Matrimonio* fueran "generando" (o al menos sugiriendo) las subsiguientes en un proceso creativo muy dinámico, es defendida persuasivamente por Viscomi en ese primer ensayo, y recibe en este una nueva confirmación (ver sección III); conviene tenerla presente al seguir su argumentación. [N. del T.]

y retórica. Plantea asimismo que “La Biblia del Infierno”, anunciada en la placa 24 como próxima, es decir antes de que las otras placas de *El matrimonio* fueran escritas y ejecutadas, probablemente se refería a los 70 Proverbios del Infierno o a una obra anticipada (o una serie de panfletos) que los incluía. Este ensayo también fecha el interés de Blake en Swedenborg y su posterior desilusión, ubicando lo segundo en el contexto de las críticas más probablemente conocidas por Blake, y además identifica los principales textos y temas swedenborgianos que Blake satiriza, así como la audiencia a la que se dirige. La decisión de Blake de combinar dos proyectos separados –el panfleto anti-swedenborgiano y la Biblia del diablo– para formar lo que se convirtió en *El matrimonio* exigió escribir nuevas placas para contextualizar los proverbios y conectarlos con lo que ya había sido escrito. Esta decisión proporcionó nuevas oportunidades para satirizar a Swedenborg y lo que este vino a representar para Blake, como religión organizada, opresión, imitación, usurpación y mala interpretación.

El presente ensayo se centra en las alusiones de Blake al arte gráfico, sus conexiones con Swedenborg y la forma en que estas evolucionaron. Las placas a examinar son la 10, 11, 14, 15, 16, 17 y 20. Cada una presenta una cueva, un símbolo literario y mitológico que tiene varios referentes, a menudo contradictorios. Aunque puede referirse al universo material, oscuridad, ilusión, sexo, nacimiento o muerte, en *El matrimonio* es ante todo un emblema del infierno, la abertura tradicionalmente representada del mismo. En este mundo invertido, el infierno representa energía creativa y originalidad, temas que Blake explora y expone. Sus ubicaciones son placas iluminadas –las impresiones que leemos y las placas de cobre de las que se imprimieron– y mentes ilustradas, ambas simbolizadas por una caverna abierta. Lo contrario de esto –la mente cerrada a todo salvo a la razón y los cinco sentidos– es simbolizado por una cueva totalmen-

te cerrada salvo por unas estrechas grietas.⁴ Como símbolo de la placa iluminada, la cueva, junto con otras alusiones a la mecánica y materialidad de la palabra escrita e impresa, pone en juego la autoreflexión usualmente asociada con el formalismo. Leído a la luz de Swedenborg, sin embargo, este símbolo puede ser visto como parte del intenso expresionismo de Blake.

A primera vista, las cuevas parecen presentes solo en las placas 14, 15 y 17 de *El matrimonio*, y de modo exclusivamente verbal. En la placa 14, una cueva significa percepción limitada: “Pues el hombre se ha cerrado a sí mismo, hasta ver todas las cosas por estrechas grietas de su caverna” (Blake, 1988: 39). En la placa 15, en “la Imprenta en el Infierno” (Blake, 1988: 40), una cueva es transformada en un libro. Y en la placa 17, una cueva se abre al abismo inmenso que alberga al leviatán. Estas referencias parecen no guardar relación, y ser demasiado infrecuentes para apoyar la tesis de que la cueva es un símbolo central en *El matrimonio*. No obstante, una mirada más atenta a las placas de *El matrimonio*, como fueron diseñadas y ejecutadas originalmente, revela que la cueva es un motivo visual en las placas 10, 11, 15 y 20.⁵ El motivo está claramente presente en las copias G e I de *El matrimonio*, pero como estas fueron las últimas dos copias impresas (ca. 1818 y 1827, respectivamente), se cree que fue un añadido a las impresiones (Bentley, 1977: 290). En realidad, las figuras de cueva fueron dibujadas en las mismas placas de cobre, como parte de los diseños originales; su ausencia en las siete copias impresas entre 1790 y 1795 (es decir, copias A-F y H,

4 Para la “cueva” en la “Imprenta en el Infierno” como la placa de metal y su impresión y, por extensión, el libro iluminado como un “inmenso mundo de deleite”, ver Erdman (1974: 19).

5 Para seguir cabalmente la argumentación de Viscomi (en realidad, para verdaderamente leer el *Matrimonio*) es imprescindible tener ante sí el libro iluminado, y no solo su componente textual. En el Blake Archive (www.blakearchive.com) se encuentran digitalizadas las obras iluminadas en todas sus copias existentes; del *Matrimonio* ver las copias G e I. [N. del T.]

aunque hay rastros de tinta del diseño de cueva en la copia B) se debe a la forma en que Blake entintaba e imprimía las placas iluminadas en ese momento. De 1789 a 1795, Blake limpiaba la tinta de los bordes de las placas, escondiendo así la forma rectangular de las placas y produciendo impresiones que parecían más como páginas que como estampas.⁶ Pero eliminar los bordes alteró aquellas imágenes cuyas figuras eran parcialmente delineadas por la línea del borde. En el caso de las *Songs of Innocence*, esto removió los arroyos en las placas 4, 7, 8, 10, 20, 21 y 23, al borrar la línea inferior que los definía; en *El matrimonio*, el borrado de los bordes removió las cuevas en las placas 10, 11, 15 y 20 porque se borraron las líneas exteriores que las delimitaban. Cuando Blake empezó a imprimir los bordes de las placas, reaparecieron arroyos y cuevas.

Las placas 21-24 son cuartos de una misma lámina de cobre (lámina I); la segunda lámina dividida parece haber sido *The Approach of Doom* (lámina II), que produjo las placas 12 y 13, tras las cuales parece que hubo un hiato (ver Viscomi, 1997a). La producción recomenzó con tres láminas del mismo tamaño (III, IV y V) cortadas para obtener placas para los proverbios (7-10) y su material introductorio (5-7), la introducción de *El matrimonio* mismo (1-3), el episodio de los antiguos poetas (11) y dos narraciones entrelazadas que explican el origen, propósito y método de la modalidad particular de impresión de Blake (14-15). Los textos de estas últimas dos placas pueden haber sido escritos y ejecutados junto con las placas 1-3 y 5-10, o haber sido escritos poco después, junto con la placa 4. En cualquier caso, el motivo de la cueva aparece con las placas cortadas de las láminas III, IV y

6 Los bordes de las placas los constituyen franjas de metal en relieve alrededor de la placa de cobre. Fueron creadas por franjas de cera que formaban una especie de dique para contener el ácido. Después del grabado, la cera era removida, y el metal que protegía del ácido se convertía en parte del sistema de líneas en relieve y ayudaba a apoyar el aplicador de tinta. Para un relato más completo, ver Viscomi (1993: cap. 8).

V, en las placas 10, 11, 14 y 15, y continúa en la siguiente unidad textual, que fue escrita y ejecutada en varias placas. Esta unidad consiste en las placas 16-20, cortadas de la lámina VI (16-19) y II (20), y tiene cuevas en las placas 17, 20 y, como se argumentará, 16, en la forma de la celda de los Gigantes. Visual y/o verbalmente, pues, hay cuevas presentes en la placas 10, 11, 14, 15, 16, 17 y 20, e ingresaron a *El matrimonio* durante la tercera fase de su producción, y continuaron durante una o dos fases más.

No es coincidencia que las placas 10 y 11 muestren tres figuras en una isla ubicada dentro de una cueva abierta al texto.⁷ La cronología de producción, sin embargo, sugiere que la placa 11 fue con toda probabilidad compuesta y ejecutada antes que la placa 10. Como Blake trabajaba con textos pero no con modelos para sus páginas iluminadas,⁸ la ilustración en la placa 10 probablemente no estaba bosquejada cuando la placa 11 fue diseñada y ejecutada (Viscomi 1993, caps. 1-4). Se podría argumentar que el texto de la placa 11 fue escrito con los de las placas 14 y 15, donde Blake usa la metáfora de la cueva para significar percepción limitada y grabar una placa de cobre, y por ende que el *diseño* de la placa 11 fue influenciado por su imaginería verbal. Pero el registro de producción sugiere con fuerza que las unidades textuales eran ejecutadas poco después de ser escritas, y que las placas 14 y 15 probablemente fueron escritas cuando la placa 11 ya había sido escrita y ejecutada y fueron influenciadas por esta (ver más abajo). Incluso si sus textos hubiesen precedido al diseño y la ejecución de la placa 11, tal secuencia no explica

7 En las copias H, I y G el suelo está enmarcado por agua.

8 En el primer ensayo Viscomi se extiende sobre este punto: Blake no necesitaba un modelo para sus placas, sino que las componía directamente sobre el cobre, por lo que no existen manuscritos para sus libros iluminados: "En vez de transferir o copiar la apariencia de una página ya diseñada, Blake diseñaba su página *mientras la ejecutaba*, combinando su materia prima —texto e imagen— por primera vez en la placa misma en vez de en papel". (Viscomi, 1997a) [N. del T.]

lo que la cueva significa en la placa 11, o si vemos esta escena desde el interior de una caverna, como propone Erdman, o estamos afuera mirando el interior de una cueva (1974: 108). Responder estas preguntas –y determinar si las diversas cuevas cohesionan como un símbolo unificado– requiere reconocer las alusiones a Swedenborg de la placa 11 y la dialéctica interior-exterior que continúa de las placas 21-24 y 12-13.

1. “Los poetas antiguos animaron todos los objetos sensibles”

La Fantasía Memorable de las placas 22-24 presenta un ángel y un diablo debatiendo acerca de la naturaleza de Dios. Para el diablo, Dios está encarnado en los “grandes hombres” y el “mejor hombre” es Cristo, que fue “todo virtud y actuó a partir de impulsos, no de reglas”. Para el ángel, Cristo dio “sanción a la ley de los diez mandamientos”, es un poderoso legislador externo y “todos los demás hombres [son] tontos, pecadores y nada”. Dadas las connotaciones de “diablo” y “ángel”, la victoria del diablo desafía la moralidad ortodoxa y, más perturbadoramente, revela cómo el lenguaje afecta la percepción y la experiencia, un punto que Blake hará explícito en la placa 3, cuando afirma que “Bien y Mal” son apenas como “los religiosos *llaman*” a aquellas cualidades que “surgen” de “la razón” y “la energía”. En el debate, estos contrarios corresponden a “reglas” pasivamente seguidas por los ángeles e “impulsos” asociados con los diablos aunque seguidos por Cristo. Lo uno, amparado en la pereza intelectual, valida la imitación y racionaliza la restricción; lo otro alienta la originalidad y la libertad. Que la originalidad requiere más esfuerzo y coraje que la imitación lo explicitará Blake en las placas 12-13, 11, 5-6 y 16-20; en el debate, está implícito en la respuesta al argumento del diablo: “abraz[ó] las llamas de fuego” para surgir “como Elías” y “volverse un Diablo” –y el “amigo particular” de

Blake (ver también Viscomi, 1997a: n. 24).

La conversión del ángel señala la verdad de la posición del diablo. Las placas 12-13, que muestran a Blake aprendiendo de los profetas y no, como Swedenborg, de los ángeles, ofrecen otra versión del mismo debate y una conversión similar. Cenando con los profetas Isaías y Ezequiel, Blake pregunta por la naturaleza de Dios. Nuevamente, la cuestión es si Dios es trascendente o encarnado; Blake al comienzo acusa a los profetas de ser como Swedenborg, “afirm[ando] que Dios les habló”, y siendo así una causa potencial de “imposición” (placa 13). Blake desacredita las fuentes angelicales de Swedenborg pero cree en el “Genio Poético” de los profetas, que ellos identifican como “el primer principio” de “la percepción humana”, del cual “todos los Dioses se probaría al cabo que se originaron” (placas 12-13) (ver también Viscomi, 1997b). Mientras las placas 21-24 diferencian a Blake de Swedenborg, asociando al primero con grandes escritores y profetas y al segundo con imitadores y discípulos, las placas 12-13 diferencian a los verdaderos profetas de los meros discípulos, a aquellos que continúan la Palabra y a aquellos que la codifican. Blake “conf[iesa] su propia convicción” señalando, como el ángel convertido, la validez de la posición de los profetas.

En la placa 11 resuenan temáticas planteadas en estas y en las otras placas compuestas con anterioridad. Afirma que “los antiguos Poetas animaron todos los objetos sensibles con Dioses o Genios (...) Hasta que se formó un sistema, del cual algunos se aprovecharon y esclavizaron al vulgo intentando concebir o abstraer de sus objetos las deidades mentales: así comenzó el Sacerdocio” (Blake, 1988: 38). La placa 11 presenta el origen de la religión organizada como otra versión más de la caída del hombre, un tema planteado también en las placas 2 y 5-6. Asimismo, sirve de comentario a las placas 12-13 y 21-24 en cuanto explica por qué la creencia en “el código judío y el culto [del] dios judío” –es decir, aceptar la

versión angélica de Dios— es el “sometimiento” que denuncian Isaías y Ezequiel. El “vulgo” fue sometido o “esclavizado” porque “olvid[ó] que todas las deidades residen en el corazón humano” (placa 11), es decir, olvidaron lo que los profetas bien sabían, que “de todos los Dioses se probaría al cabo que se originaron en el nuestro, siendo tributarios del Genio Poético” (Blake, 1988: 39). En esta creencia en la divinidad del hombre, expresada antes en *There is No Natural Religion* y *All Religions are One* (1788) de Blake, resuena la versión del diablo de Dios como encarnado, una creencia que Blake reafirma en la placa 16 de *El matrimonio*: “Dios solo Actúa y Es en seres existentes u Hombres” (Blake, 1988: 40).

Aunque expresa los sentimientos de la Revolución Francesa, el anticlericalismo de Blake sigue de cerca la descripción de Babilonia de Swedenborg (donde esta significa la iglesia cristiana degenerada, pero más específicamente la Iglesia Católica), la cual por su parte sigue de cerca la ideología protestante que representa a los sacerdotes como mediadores que deliberadamente alejan la Palabra del pueblo. “Todos aquellos que hacen del Dominio su fin, y de la Religión un medio conducente a ello, constituyen en general Babilonia”. En el “Mundo Espiritual” aquellos de Babilonia “consultan sobre varias cosas relacionadas con su Religión, especialmente cómo el Vulgo ha de ser mantenido en Obediencia ciega, y su dominio extendido”. Mantienen al “Pueblo en Ignorancia” extinguiendo “la Luz del Cielo con la prohibición de la Lectura de la Palabra” (Swedenborg, 1788: nn. 54-56). Blake le da a esta fina causalidad un giro infernal, acusando a los “Sacerdotes” de *crear* la luz del “cielo” al malinterpretar —y prohibir la continuación de— la Palabra poética/profética. Al atender a lo externo antes que a lo interno, a la letra antes que al espíritu y a la fuente de los textos poético/proféticos, crearon rituales, “formas de culto” derivadas de “cuentos poéticos”, un desplazamiento que, según afirmaron, “los Dioses habían ordenado”. Al frustrar la percepción

infinita, los “Sacerdotes” son a los “antiguos Poetas” lo que el “cielo” es al “infierno” (placa 6); son derivativos, imitaciones, un alejarse del original –y proveen el modelo para Urizen, “el sacerdote primigenio”.⁹

La descripción de Swedenborg de la iglesia de Adán y su caída también figura en la placa 11. Según Swedenborg, las “cuatro Iglesias” que preceden a la Nueva Iglesia eran las de Adán (“la Más Antigua”), Noé (“la Antigua”), los judíos (“la Israelita”) y los apóstoles (“la Cristiana”) (Swedenborg, [1786] 1795: n. 760). De estas, la Más Antigua estaba más cerca de Dios. Sus miembros entendían la “ciencia de correspondencias”, el sistema de analogías que vincula toda cosa y evento percibido a su causa y contraparte espiritual. Más aún, ellos

no tenían otro culto que el interno, tal como es en el cielo; pues con ellos el cielo se comunicaba de tal manera que se volvía uno con el hombre. Esta comunicación era la percepción de la que tanto se ha dicho más arriba (...) percibir en todos los objetos de sentido algo Divino y celestial... Así era con el hombre de la Más Antigua iglesia; cuanto veía con sus ojos era para él celestial; y para él cada una y todas las cosas estaban como vivas. De aquí es evidente cuál era la naturaleza de su culto Divino; era interno, y en ningún aspecto externo. (Swedenborg, [1875] 1974: n. 502)

No se mantuvo auténtico, sin embargo. Según Swedenborg, “los ritos representativos de la [Más Antigua] iglesia” fueron lentamente “convertidos en cosas idólatras”, y “el conocimiento [de correspondencias] (...) gradualmente se perdió, y se olvidó por completo entre los pueblos israelí y judío” (Swedenborg, [1786] 1795: n. 204). “Imágenes representati-

9 *The Book of Urizen*, placa 2 (Blake, 1988: 70).

vas de verdades espirituales” “devinieron objetos de culto” y “adoradas como deidades” (Swedenborg, [1875] 1974: n. 78). La iglesia cristiana ofrece solo una corrección parcial, pues profesa un solo Dios cuando de hecho le reza a una “Trinidad de Personas Divinas” (Swedenborg, [1786] 1795: nn. 132, 172), que Blake identifica como “el Padre [como] Destino, el Hijo, una Proporción de los cinco sentidos, y el Espíritu Santo, un Vacío” (placa 6) (Blake, 1988: 35).

Estos son los “ídolos” del “sacerdocio”, pero el “Dios Único” de la Nueva Iglesia es también un ídolo, una abstracción inconsciente de su origen en el “Genio Poético”, el origen de “todos los Dioses”. Los “ritos representativos” de Swedenborg no degeneraron en idolatría sino que ya eran idólatras pues, como derivaciones de “relatos poéticos”, representan las malas lecturas más tempranas de productos de la imaginación y el comienzo de su represión. Blake analiza la misma historia que Swedenborg, y una vez más insinúa que Swedenborg no ha ido suficientemente lejos y es parte de aquello que critica, un sacerdote cómplice de la represión de los poetas.¹⁰ Blake también insinúa que él, no Swedenborg, restaurará nuestro estado de ser original y adánico.

El conflicto entre antiguos poetas y sacerdotes replica aquel entre diablos y ángeles, así como el de Blake y Swedenborg: los segundos, obsesionados con formas externas, buscan respuestas afuera, mientras los primeros miran al Genio Poético interior (un conflicto que tiene su expresión más exigente en *Jerusalem*). A luz del debate con Swedenborg, la cueva de la placa parece antiplatónica, con la realidad residiendo en y dentro de la cueva antes que afuera y trascendentemente. Las deidades de la isla viviente residen en el “corazón humano” y son “mentales”, representando

10 Para 1790, la Nueva Iglesia swedenborgiana hacía hincapié en rituales externos, el decálogo y el sacerdocio (ver Viscomi, 1997b).

no objetos externos percibidos sino un modo de percibir.¹¹ Como tal, una cueva que se abre para revelar una isla recuerda el mensaje del diablo: “¿Cómo sabés sino que cada Ave que surca la senda aérea/ es un inmenso mundo de deleite, cerrado por tus sentidos cinco?” (Blake, 1988: 35).¹² Al asomarse a la cueva, los lectores se asoman a la mente de los antiguos poetas, vislumbrando su propio potencial en este “inmenso mundo de deleite” (placa 7). Usar un emblema del infierno para simbolizar la mente creativa refuerza el vínculo entre infierno y “Genio” planteado en la placa 6 y, como veremos, señala al libro iluminado como la encarnación de ese “Genio”. Dibujar en cobre el “inmenso mundo” de la cueva es “descubrir el infinito que yacía escondido” (placa 14) de Blake, una tarea profética expresada con concisión en *Jerusalem* (5:17-20):

...no descanso de mi gran tarea!
Abrir los Mundos Eternos, abrir los Ojos inmortales
del Hombre adentro a los Mundos de Pensamiento: a la Eternidad
siempre expandiéndose en el Seno de Dios, la Imaginación
Humana.

Quizá uno quiera coincidir con Erdman en que el diseño ubica al espectador dentro de una cueva y representa la percepción limitada, ilustrando lo “cerrado” antes que lo “inmenso” en el mensaje del diablo, o bien que “el hombre se ha cerrado a sí mismo, hasta ver todas las cosas por estrechas

11 Una cueva que encierra procesos mentales alude visualmente a la calavera humana, la “cavidad del cráneo” (ver “Anatomía”, sección IV del Cerebro en la *Encyclopaedia Britannica*, 1769). Para dioses en cuevas, ver también Jacob Bryant (1807: 269). Agradezco a Denise Vultee por esta referencia.

12 Para la fuente en Thomas Chatterton, ver Eaves *et al.* (1993: 212, nn. 3-4). Swedenborg escribió que “las aves corresponden, según su especie, a las cosas intelectuales de la mente tanto espiritual como natural” (1778: n. 110).

grietas de su caverna” (placa 14) (Blake, 1988: 39). El Hombre Encavernado es el Hombre cual piedra, con los sentidos como resquicios o grietas por los que experimenta el mundo externo. Como se señaló, sin embargo, las placas 14 y 15 fueron ejecutadas después de la 11, aunque no es seguro a partir del registro de producción que sus textos también fueran escritos después. Las cuevas, el viaje al infierno y las representaciones de escritura y grabado en las placas 11, 6-7 y 10 figuran todas en las placas 14 y 15 y pueden haberlas motivado. Sea como fuere, el diseño de la placa 11 pinta una caverna bien abierta, no una grieta estrecha, y si bien la visión está limitada por nuestro estar fuera de la abertura –y en un estado mental distinto del representado– el modo de percepción dibujado adentro es más probablemente el contrario de la percepción limitada. Las cuevas en *El Matrimonio* vienen en dos estados, abiertas y cerradas, representando la percepción limitada o, como en la placa 11 y aquellas placas que tratan la creatividad y la impresión iluminada (placas 10, 15, 20; ver abajo), la ilimitable.

Al identificar la creatividad con el infierno y el infierno con mentes abiertas, Blake invierte las metáforas frecuentes en Swedenborg de abierto y cerrado, claro y oscuro. En efecto, Blake parece invertir deliberadamente los principales términos de Swedenborg sobre las mentes abiertas: “en la Medida en que los Interiores de la Mente están abiertos, en la misma Medida el Hombre mira hacia el Cielo, pero en la Medida en que los Interiores están cerrados y los Exteriores abiertos, en la misma Medida mira hacia el Infierno” (Swedenborg, [1786] 1795: n. 188).¹³ En *El matrimonio*, la mente mirando hacia o desde el “Cielo” definido por los “religiosos” es pasiva, imitativa y por ende cerrada, mientras

13 Ver también *Heaven and Hell* (nn. 250, 76). Bajo esta luz, las figuras en las placas 21 y 24 están, irónicamente, abiertas y cerradas. Para las alusiones visuales de Blake como Cristo y Swedenborg como Nabucodonosor y/o el Rey Jorge III, ver Viscomi (1997b).

la mente mirando hacia o desde el “Infierno” definido por Blake es activa, original y abierta. La una es un ascenso a la constrictión, la otra un descenso a la expansión.

2. “...en libertad cuando de Diablos e Infierno”

La excursión recreativa de Blake al infierno para recuperar sus proverbios no solo vuelve explícita la conexión entre la creatividad y el infierno, sino que además revela los miedos más profundos de los ángeles y sacerdotes. “Para los Ángeles”, los “fuegos del infierno” y los “goces del Genio” –esto es, deseo y energía– “parecen tormentos y demencias” (placa 6). Esto, el primer uso registrado de las palabras “demencia” y “tormento” en Blake, alude posiblemente a la afirmación de Swedenborg de que “los males no pueden ser refrenados y sujetados” de otro modo que con “tormentos” y “miedo al castigo”, sin los cuales “los malvados estallarían en locura y el mundo entero sería dispersado, como un reino en la tierra donde no hay ley ni castigo” (Swedenborg, 1778: n. 581). Al entrar al infierno, Blake se muestra a sí mismo *no* “refrenan[do] el deseo” (placa 5) ni “resist[iendo] su genio” (placa 13), aunque el origen de la visita acaso esté en su acusación a Swedenborg de nunca haber hecho tal visita, de no haber “conversado (...) con Diablos” (placa 22). El fracaso de Swedenborg implicaba su falta de información y, más sutilmente, de inspiración: esta crítica es ahora reforzada. Swedenborg comparte el miedo angélico al fuego infernal, al “Infierno Eterno”, cuya personificación como una mujer desnuda, lujuriosa e impudicamente envuelta en llamas (placa 3), vincula el fuego creador con lo sensual y lo físico.

La presencia física de la cueva abierta en las placas 10, 15 y 20 también sugiere que la creatividad tiene un componente material, igual que la llegada de Blake “a casa, en el abismo de los cinco sentidos” (placa 6). Al principio, Blake sue-

na como Swedenborg, asemejando el cuerpo a un “abismo”, pero a la luz de la sátira el término es positivo, un sinónimo del infierno.¹⁴ Más aún, Blake usa la preposición “en” (*on*) en vez de “a” (*to*),¹⁵ sugiriendo que el “abismo” es un vehículo de transporte y no la cosa a la que regresa. Al llegar a casa “en” el cuerpo, no “a” él, y al identificar el cuerpo de este modo, Blake mezcla lo sensualmente material con lo creativo. Su regreso “a casa” de hecho critica a Swedenborg. Por ejemplo, Swedenborg afirma: “Oyendo y entendiendo todas estas Cosas, mi Corazón se regocijó dentro de mí, y volví a Casa con Alegría, y entonces regresé al Cuerpo, luego de estar en el Espíritu, y escribí las Cosas que he visto y oído” (Swedenborg, [1786] 1795: n. 625). Blake, por otra parte, no separa la visión y el cuerpo; recolectó/escribió los proverbios en el “infierno” y regresó a casa con ellos. En vez de referirse a la conciencia, a un retorno a la sensación tras estar dormido, “a casa” más probablemente se refiere a la vida cotidiana, semejante a dejar el estudio del artista para sacar la basura –esto es, un cese del proceso manifiestamente artístico. En el contexto inmediato del viajar, “a casa” sugiere Inglaterra, “donde un acantilado raso frunce el ceño sobre el mundo presente” (Blake, 1988: 35). Que un “Diablo” escriba sobre “los costados de la piedra” sugiere que el Infierno y la Tierra no son mutuamente exclusivos y que Blake regresa sin dejar por completo el infierno. La presencia de cosas terrenales (“Hombres” y “bibliotecas”) en la sexta cámara de la “Imprenta” del Infierno sugiere lo mismo (ver abajo).

Blake se volvió más y más escéptico respecto de una vi-

14 *Abyss* (“abismo”) del griego, que significa “lugar de gran profundidad”, es una traducción de la palabra hebrea para *deep* (“abismo”, “hondura”, “profundidad”). En el Libro de Enoch (21:7), se refiere a un castigo ardiente; en el Nuevo Testamento al nombre del Hades y al lugar de los muertos; en el Apocalipsis, a the *bottomless pit* (“foso sin fondo”).

15 Visconti contrapone las preposiciones *on* y *to*; los matices contrastados son conservados por “en” y “a”, respectivamente. [N. del T.]

sión que exigiese una separación entre cuerpo y espíritu. A la afirmación de Swedenborg de que “el Hombre, en quien el Grado espiritual está abierto, llega a esa Sabiduría cuando muere, y también puede llegar a ella durmiendo las Sensaciones del Cuerpo, y por Influjo simultáneo de arriba en los Espirituales de su Mente”, Blake anota “esto es mientras se está en el Cuerpo. Esto debe entenderse como inusual en nuestro tiempo pero común en el antiguo” (Blake, 1988: 606).¹⁶ Al principio Blake trató de defender a Swedenborg acusando a sus seguidores de “entenderlo perversamente, como si el hombre mientras está en el cuerpo conversara únicamente con sustancias naturales, porque ellos mismos son mercenarios y mundanos y no piensan en nada salvo provecho mundano” (Blake, 1988: 606). En verdad, la creencia de Blake de que “el Hombre no tiene un cuerpo distinto de su Alma” (placa 4) (Blake, 1988: 34) volvía imposible tener visiones fuera del cuerpo “en este tiempo” (placa 4).¹⁷ Blake entrando al infierno está entrando al estado creativo, que para un artista debe manifestarse materialmente, en su cuerpo y arte físicos. La mente abierta y visionaria, en otras palabras, es realizable en el cuerpo y, como arte visionario, materialmente realizable. Esta perspectiva de la unidad de espíritu y cuerpo subyace a las ideas de Blake sobre la invención y la ejecución (E636, 643, 657) y su idea de sí mismo como un artista visionario. En este sentido, el arte es la forma física de la visión, el matrimonio del cielo y el infierno.

Los antiguos poetas y los profetas Isaías y Ezequiel ejem-

16 Anotaciones de Blake a *Divine Love and Divine Wisdom*, Londres, 1788.

17 Las palabras “cuerpo” y “alma” no aparecen en el *Matrimonio* hasta las placas 14 y 4, que explícitamente refutan “la noción de que el hombre tiene un cuerpo distinto de su alma” (14) y aseveran que el cuerpo es “una Porción del Alma discernida por los cinco Sentidos, las principales entradas del Alma en este tiempo” (4). La cronología de producción sugiere que las placas 14 y 4 fueron ejecutadas una cerca de la otra, luego de la excursión al infierno y los proverbios, y que la placa 14 probablemente fue escrita y ejecutada antes de la 4.

plifican la mente visionaria. Estos se identifican a sí mismos como “poetas”, afirman el Genio Poético como una voz interna y la voz de Dios, refutan la instrucción externa y no distinguen la visión de la escritura, ni el espíritu del cuerpo sensible. Isaías dice:

No vi ningún Dios, ni oí ninguno en una percepción orgánica finita, sino que mis sentidos descubrieron lo infinito en cada cosa, y como estaba entonces convencido, y sigo persuadido, de que la voz de la indignación honesta es la voz de Dios, no pensé en consecuencias y escribí. (Placa 12) (Blake, 1988: 38)

Escuchar la voz interior y escribir parecen ser actos simultáneos antes que secuenciales. Así, en todo caso, es como Blake se dibuja a sí mismo trabajando en la placa 10, escribiendo a partir de dictado, de “la voz del diablo”.¹⁸

El diablo que dicta los “Proverbios del Infierno” –que, afirma Blake, “muestran la naturaleza de la sabiduría Infernal mejor que cualquier descripción de edificios o vestimentas” (placa 6) (Blake, 1988: 35)– está desnudo (como ese otro paradigma de inspiración, el niño dictando al Flautista en la “Introducción” de las *Songs of Innocence*). Puede suponerse que Blake pretende presentar la Sabiduría de los Diablos como la “verdad desnuda”, semejante al Cristo resurrecto y (libre de lino y por ende) desnudo (placa 3) y a Blake-como-Cristo (placa 21; ver nota 43), y contrastarla con la *Sabiduría de los Angeles* de Swedenborg.¹⁹ El diablo que

18 Para Blake trabajando a partir de dictado, ver *Europe*, placa 3, y las cartas del 25 de abril y 6 de julio de 1803 (1988: 729-30). Para una discusión incisiva, ver Essick (1989: cap. 4).

19 Ver también Peter Provo, *Wisdom's Dictates; or, a collection of maxims and observations concerning divine, and spiritual truths (...) Extracted (...) particularly from [the works] of Emanuel Swedenborg*, publicado en 1789 y vendido por Hindmarsh. Provo, un swedenborgiano, celebraba la compostura, la sumisión y el orden como virtudes.

dicta se arrodilla entre dos escribas. Erdman identifica al escriba a la izquierda del diablo como Blake, porque él y el diablo están los dos de perfil (1974: 107). Parece más probable que Blake sea el escriba registrando lo que *oye*. En términos del proceso de composición de *El matrimonio*, Blake había oído la voz del diablo cuando presencié el debate entre este y el ángel (placas 22-24), la vio inscrita en piedra (placas 6-7) y ahora se retrata a sí mismo trabajando creativamente a partir de esa voz. (Estas instancias de diablos hablando preceden todas a la escritura y ejecución de “La voz del Diablo” (placa 4), la cual, por así decir, le da al diablo lo suyo.) Blake se dibuja a sí mismo escribiendo a partir de dictado, indiferente a las consecuencias, lo cual no solo muestra que es parte del bando del diablo, como Milton y el profeta Elías, que escuchó la voz del señor en una cueva (I Reyes 19:13), pero también lo asemeja a los profetas Isaías y Ezequiel (placas 12-13).

El comentario irónico de la ilustración sobre la originalidad asocia asimismo al diablo con el Genio Poético. Si bien Blake aparece ilustrando el verso sobre registrar los proverbios del diablo (placa 6), los proverbios son claramente sus propias creaciones, representados como originándose en una voz diabólica e inspiradora. Que la voz/fuente es interna es sugerido por la forma en que Blake trabaja, atento exclusivamente a lo que escribe (o dibuja) y no a referentes, figuras o modelos externos.²⁰ La otra figura también ignora al diablo, pero por razones muy distintas: se esfuerza en ver el trabajo del primer escriba, totalmente inconsciente de su origen. El primero, trabajando a partir del origen, es creativo, mientras el segundo, imitando la forma o letra de un texto inspirado, ejemplifica la apropiación y mala lectura de los poetas por los sacerdotes —el corazón de la crítica de Blake a Swedenborg.

20 Sobre copiar a la Imaginación y no a la Naturaleza, véase Blake (1988: 547, 574, 577).

Escribiendo a partir del Genio Poético sin miedo a las consecuencias, Blake no solo se comporta como los profetas pero también como Cristo, actuando “a partir de impulsos; no de reglas”. Su arte, lugar de originalidad e inspiración y no de imitación, contrasta vivamente con el “razonamiento sistemático” de los ángeles (placa 21) y los rituales y leyes sacerdotales. Ubicando a los poetas y profetas, a Cristo, y ahora a sí mismo en el bando del diablo, Blake aclara el conflicto entre ángeles y diablos como una lucha entre Religión y Arte. Al dibujarse a sí mismo escribiendo, Blake refleja el proceso creativo encarnado en la placa y el libro iluminado. Esta conexión entre la mente –tanto del artista como del lector– y la placa/libro se vuelve explícita cuando las cuevas reaparecen verbal y visualmente en las placas 14, 15 y 20 para representar la percepción, la placa iluminada y la impresión iluminada. Y en todos estos casos, estados de abierto y cerrado representan el infierno y el cielo de Blake e invierten lo que Swedenborg identifica como vista abierta y vista cerrada.

3. ¿“Disolviendo las superficies aparentes” o “estrechas grietas de su caverna”?

Los textos de las placas 14 y 15, que parecen haber sido ejecutados juntos, también pueden ser los primeros que Blake *escribió* después de escribir y representar la escritura, excursiones al infierno, mensajes infernales y antiguos poetas (placas 6-7, 10, 11), en cuyo caso no solo extienden o desarrollan las metáforas anteriores sobre el libro y la percepción sino que posiblemente hayan sido generados por las mismas. Si se inventaron en respuesta a placas previamente ejecutadas, como sin duda ocurrió con muchos de los diseños y unidades textuales posteriores, entonces ejemplifican la fluidez y flexibilidad del proceso de composición de Blake, que literalmente permitía a la ejecución generar invención, y

a Blake imprimir placas y secciones de libros sin completar el manuscrito. Incluso si los textos de las placas 14 y 15 fueron ejecutados con las otras placas de las láminas III, IV y V, parecen haber sido escritos para desarrollar temas previamente ejecutados y para expresar la conciencia de Blake de su modo de producción. Blake afirma que va a imprimir “con el método infernal, mediante corrosivos (...) disolviendo las superficies aparentes” (placa 14), lo cual no es sino el grabado al aguafuerte en relieve descrito poéticamente.²¹ Las superficies no grabadas y grabadas de una placa de cobre son identificadas como “la roca y la cueva” (placa 15), “roca” que recuerda el medio en que el “poderoso Diablo” inscribe –tumbas abiertas–²² (placa 6), mientras que la “cueva” recuerda la del diablo en la que Blake escribe su libro (placa 10), así como las mentes de los antiguos poetas (placa 11).

Al imprimir “con el método infernal”, Blake pretende descubrir “el infinito que yacía escondido” y borrar “la noción de que el hombre tiene un cuerpo distinto de su alma”, noción responsable de que “el hombre [se haya] cerrado a sí mismo, hasta ver todas las cosas por estrechas grietas de su caverna” (placa 14). Al afirmar que “el hombre se ha cerrado a sí mismo”, Blake implica al hombre –individuo y especie– en su propio encarcelamiento. Blake lo ve de las dos formas: fuerzas externas restringen a los individuos, y los individuos participan en su propia restricción. Los individuos tienen el poder de abrir sus “puertas de la percepción” pero necesitan ayuda para abrirlas –o al menos para ver que están cerradas. Su necesidad define el papel del artista, que es, como el del diablo y los profetas –y el apoyado por Swedenborg– abrir

21 Blake empleó un proceso original de grabado para producir sus obras. A diferencia del grabado al aguafuerte tradicional, donde se raspa el barniz que cubre la placa en aquellos lugares donde se quiere que el ácido disuelva el metal, Blake trazaba líneas con el barniz para que el ácido atacara las superficies en blanco, creando de este modo placas donde el diseño queda como un relieve, no una incisión. [N. del T.]

22 *graves open*: Viscomi hace un juego no traducible con *grave-engrave*, tumba-grabar. [N. del T.]

la mente. El medio de Blake para abrir la mente, el libro iluminado, es asimismo el paradigma de la mente abierta. Así como la placa iluminada descubre el “infinito” cuando sus “superficies aparentes” son disueltas, así también la percepción: “Si las puertas de la percepción se despejaran, cada cosa parecería al hombre como es: infinita” (placa 14) (Blake, 1988: 39). El “método infernal” o su manifestación, el libro iluminado, aquí símbolo del arte original, es el agente que despeja. La relación entre placa iluminada y mente es entonces causal a la vez que análoga, lo uno la llave para abrir lo otro.

La metáfora de la percepción de Blake fue bien escogida. Una puerta, la cual, como una cueva, señala una entrada o pasaje a un mundo escondido, y puede estar abierta o cerrada, también fue usada por Swedenborg para el mismo propósito:

¿Quién puede dejar de ver que el Señor no puede entrar en tanto el diablo esté ahí? Y está ahí en tanto el hombre mantiene la puerta cerrada (...) Que el Señor entra cuando por medio del hombre esta puerta se abre lo enseña el Señor en el Apocalipsis: “He aquí, yo estoy a la puerta y llamo; si alguno oye mi voz y abre la puerta, entraré a él, y cenaré con él, y el conmigo (Ap 3:20) (Swedenborg, [1785] 1974: 233).²³

Para Blake el diablo –en la forma de Blake y su “método infernal”– abre la puerta, y la puerta abierta revela al demonio, pues se abre al infierno, al deseo, la energía y creatividad, y ahí está Cristo. Uno no abre la puerta para dejar pasar a Cristo; uno abre la puerta para hallar a Cristo ahí: “Dios solo es y actúa en seres existentes u Hombres” (placa 16).

23 Ver también n. 119. Para la puerta abierta como metáfora del entendimiento, ver *True Christian Religion*, n. 178, y además Juan 10: 9: “Yo soy la puerta; el que por mí entrare será salvo; y entrará, y saldrá, y hallará pastos.”

La relación causal entre placa iluminada y lector también parece aludir a Swedenborg. Como profeta/poeta/impresor, Blake pretende abrir las puertas de la percepción –transformarlas en las puertas del infierno– mediante la luz infernal de la impresión iluminada. Irónicamente, al ayudar y estimular la entrada del lector al infierno, Blake funciona como el Dios de Swedenborg: “el hombre interno no se abre excepto por la Verdad Divina que procede del Señor, porque esa es la luz del cielo y la vida del cielo” (Swedenborg, 1778: n. 250). En la estética encarnacionista de Blake, el “Señor” o Cristo simboliza la Imaginación y se manifiesta en Blake como Blake se manifiesta en su libro; leer/entrar al libro iluminado (y por extensión a todas las obras originales y visionarias de la imaginación) es participar del cuerpo de Cristo. En otras palabras, el arte visionario altera la percepción y abre la posibilidad de conversión y salvación, los temas expresados por la ilustración en la placa 14.

Con los brazos extendidos (como los del Dios del cielo al fondo de la placa 11), una figura femenina se ciernen sobre un cuerpo masculino desnudo, y aparentemente muerto, en llamas. La ilustración acaso simbolice la noción errónea del alma separada del cuerpo, o al “querubín con su espada ardiente” custodiando el “árbol de la vida” (placa 14; ver Génesis 3:24), en cuyo caso el cuerpo supino representa ya un Edén durmiente, ya un árbol de la vida. La sexualidad manifiesta de la imagen, sin embargo, y su lugar en la cronología de producción sugieren que el cuerpo es el mostrado en la placa 21 como resurrecto. Presumiblemente, en este momento de la composición de *El matrimonio*. Blake sabe que va a concluirlo con las placas 21-24, permitiéndole conectar las dos figuras masculinas causalmente. La transformación del cuerpo de supino a erguido es análoga a la de la placa, de una superficie plana y sin grabar a un diseño hecho en relieve. En esta analogía, la ilustración alude tanto al “método infernal” como al diablo “suspendido” sobre la piedra,

escribiendo con “fuegos corrosivos” (placas 6-7); el cuerpo simboliza una placa de cobre, las llamas el ácido (“fuegos corrosivos”) y, en lugar del abstracto dios del cielo, la figura flotante es el artista gráfico. Suspendidos sobre toda la creación están tanto Blake como su lector.

Las ideas de Swedenborg sobre la Más Antigua Iglesia y sobre la ley y restricción subyacentes a las placas 3, 11 y 5-6 reaparecen en la placa 14. Para Swedenborg “Adán y su Esposa (...) significan la más antigua Iglesia”, y “el Jardín del Edén... significa la Sabiduría de los Hombres de esa Iglesia”, y “el Árbol de la Vida [significa] el Señor en el Hombre, y el Hombre en el Señor” (Swedenborg, [1786] 1795: n. 466). Para Blake, el regreso de Adán al Paraíso era la restauración de los antiguos poetas, lo que exigía remover al “querubín con su espada ardiente (...) custodia[ndo] el árbol de la vida”.²⁴ Blake nuevamente invierte los términos: un ángel, claramente miembro del bando de Swedenborg, *previene* el Apocalipsis y, como los prejuicios y la superficie de la placa de cobre, debe ser removido, y en ese punto “la creación entera será consumida y aparecerá infinita y sagrada, mientras que ahora parece finita y corrupta” (placa 14). Pero Blake también afirma que esta transformación “llegará a darse por un aumento del goce sensual” (Blake, 1988: 39). Al dar dos fuentes para alterar la percepción, Blake parece equiparar remover el ángel/la superficie de la placa y aumentar el goce sensual. Ambas acciones serán realizadas mediante la impresión iluminada.

Como se mencionó, Blake regresa del infierno “en” y no “a” el cuerpo, e identifica el cuerpo como un “abismo” dentro de y en el cual los “goces del Genio” tienen lugar, asociando así el infierno tanto con la mente creativa como con

24 Un ángel es apostado para custodiar el árbol de la vida (Gn 3: 24), pero Ezequiel profetiza que el “querubín protector” será quemado (28: 11-19), lo cual le sucede al ángel en la placa 24 cuando se convierte y se vuelve un diablo.

el cuerpo sensual. La celebración de los sentidos a lo largo de *El matrimonio* está, sin duda, dirigida a Swedenborg, quien constantemente asocia lo sensual con el mal.

Es ilegítimo indagar en los misterios de la fe por medio de cosas de sentido y conocimiento, por cuales medios la cualidad celestial es destruida. Un deseo de investigar los misterios de la fe por medio de cosas sensuales y conocidas, no sólo fue la causa de la caída o decadencia de la Más Antigua Iglesia (...) sino que es la causa de la caída (...) de cada iglesia; pues de ahí vienen no solamente opiniones falsas, sino asimismo males de la vida. (Swedenborg, [1875] 1974: nn. 126-127)

Blake argumenta que lo contrario es el medio de volver “a casa”, que solo mediante un “aumento del goce sensual” reingresa uno al Edén o la “Más Antigua Iglesia” de Adán.

“Pero primero”, antes que tal aumento pueda tener lugar, “la noción de que el hombre tiene un cuerpo distinto de su alma debe ser borrada” (placa 14) (Blake, 1988: 39). La relación entre percepción o prejuicio (“noción”) y experiencia (“goce sensual”) recuerda la incapacidad de los ángeles para entrar en los fuegos creadores del infierno, y anticipa los Gigantes, el arpista y el episodio del leviatán en las placas 16-20. Lógicamente, si la noción de que el cuerpo y el alma son distintos obstruye la percepción y la experiencia, entonces debe ser removida. Pero nótese que Blake se propone despejar la mente de este prejuicio de percepción restrictivo y autocumplido mediante *ejemplo* y no argumento. Dice “esto haré yo imprimiendo con el método infernal, mediante corrosivos (...) disolviendo las superficies aparentes y descubriendo el infinito que yacía escondido” (Blake, 1988: 39). Quizá esté insinuando que va a imprimir textos iluminados específicamente atacando esta noción, pero aquí explícitamente propone rectificar el problema trabajando en un proceso de impresión cuyo producto material ejemplifica o

manifiesta la Imaginación infinita. En este proceso, la relación entre “superficie” e “infinito” no es análoga a aquella entre cuerpo y alma, como si disolviendo o removiendo el cuerpo revelara la esencia. Esa posición es ortodoxa y es la de Swedenborg. La palabra clave es “aparente” y no superficie; remover lo que *aparenta* ser verdad para ver lo que realmente es verdad. Si la percepción despejada es ejemplificada por el grabado al aguafuerte, donde lo “infinito” revelado tras grabar es el diseño hecho en relieve e incorporado al papel, entonces, como sugieren las cuevas en las placas 10 y 11, la mente visionaria se manifiesta materialmente. Además de proveer una analogía para la mente abierta y los medios para abrirla, la placa iluminada manifiesta el apocalipsis: el metal removido, consumido, borrado, despejado y disuelto descubre la “creación entera” luego de que es “consumida en fuego”. Como el “Ave” del diablo, la pequeña placa iluminada es un inmenso y edénico mundo de deleite.

La placa 14 trata de remover la restricción, en la forma de custodios angelicales, apariencias engañosas, superficies de metal y nociones falsas. Remover el ángel es remover la ley, el usurpador, gobernador, opresor y freno; es remover el “yugo” de Edom (placa 3, Gn 27: 40) y es sinónimo del regreso de Adán y la consumación de la creación. La palabra “consumido” (el primer uso registrado en Blake de esta palabra) parece jugar con la “consumación” de Swedenborg, que describe el fin o juicio final de una iglesia (Swedenborg, [1786] 1795: nn. 753-756). En *El matrimonio*, ser “consumido” en llamas representa la creatividad (como el paseo de Blake por el infierno), o representa la conversión y resurrección (como el ángel abrazando “la llama de fuego” y levantándose “como Elías”). Swedenborg creía que una Iglesia llega a su juicio final o consumación “por varias Causas, en particular por tales que hacen que lo que es falso parezca como lo que es verdadero” (Swedenborg, [1786] 1795: n. 754). Bien dicho, pero las causas que hacen que lo falso parezca verdadero,

afirma Blake, son la iglesia y el Estado, quienes disfrazan la “pasividad” y “razón” como buenas y la creatividad y “energía” como malas. Por ende, el mundo verdadero e infinito “ahora parece finito y corrupto”.

La placa 14 enriquece mediante alusiones gráficas la sátira a Swedenborg que comenzó en las placas 21-24. El anuncio, por ejemplo, de que Blake va a imprimir para cambiar el mundo no solo anticipa “La Biblia del Infierno” sino que también hace eco a Swedenborg:

Puesto que el Señor no puede manifestarse Él mismo en Persona (...) y sin embargo ha predicho que Él vendría y establecería una Nueva Iglesia, que es la Nueva Jerusalén, se sigue que esto será efectuado por medio de un hombre que es capaz no solo de recibir las doctrinas de esa iglesia en su entendimiento, sino además de publicarlas mediante la imprenta (Swedenborg, [1786] 1795: n. 779).²⁵

De nuevo, Blake ofrece el contrario, identificando su imprenta con la del diablo y argumentando que el Señor se manifiesta Él mismo en artistas verdaderos y obras de arte. Asimismo, al describir las etapas de la impresión infernal, Blake satiriza a Swedenborg, que reconoce que “los espíritus infernales” tienen sus “artes atroces”, la tercera clase de las cuales “se relaciona con (...) la comunicación y el influjo de pensamientos y afecciones, mediante conversiones, mediante inspecciones”. Swedenborg, sin embargo, rehúsa “describirlas específicamente (...) porque son demasiado perversas para ser contadas” (Swedenborg, 1778: n. 580). Blake las describe detalladamente en la placa 15. Son dragones, víboras, águilas y leones, una cuadrilla pintoresca tal vez diseñada para evocar la imprenta de Joseph Johnson

25 Blake puede estar satirizando a Robert Hindmarsh, el editor de Swedenborg y el impresor oficial del Príncipe de Gales.

en St. Paul's Churchyard y su círculo de amigos. Más obviamente recuerdan la isla animada de la placa 11, sugiriendo que son las deidades asignadas por el poeta que la presiden, lo cual a su vez refuerza la conexión de Blake con los poetas antiguos y su papel en el regreso de Adán al Edén (Eaves *et al.*, 1993: 215).

4. "Dragones ahuecaban la caverna"

La placa 15 continúa el reportaje desde el infierno con una representación del "método infernal" como un águila y una víbora que abren una cueva. Que el símbolo del infierno represente a la placa iluminada continúa el motivo del todo que se manifiesta en la parte. También juega con el grabado mismo [*engraving*], cuya palabra interior [*grave*: "tumba"] implica una abertura en la tierra. El método de Blake para hacer o ahuecar cuevas en la piedra tiene cinco etapas, que corresponden a preparar las placas de cobre, escribir y dibujar, grabar, entintar e imprimir. Estas etapas están figuradas como cámaras en la imprenta. Por ellas pasan "la roca y la cueva" que, como el hombre encavernado, serán transformadas de paisaje pétreo a infinito, con "inmensos riscos" y valles, las metáforas topográficas de las porciones planas y elevadas del relieve grabado en la placa.

En la primera cámara hay "un Hombre-Dragón barriendo la basura de la boca de una cueva; adentro, una cantidad de Dragones ahuecaban la caverna" (Blake, 1988: 40). La actividad del dragón no es mero aseo doméstico, pues se refiere a preparar la placa para el grabado removiendo la capa grasosa de su superficie para que el barniz adhiera con firmeza. Simbólicamente, barrer revela la entrada del infierno, haciendo posibles todas las etapas y los eventos posteriores. Como despejar "las puertas de la percepción", disolver las superficies aparentes y remover el querubín de las puertas del

Edén, barrer la basura es uno de los actos requeridos para la percepción infinita.

El “Hombre-Dragón” revive el debate entre la fe en Cristo (o la “convicción firme” en el “Genio Poético”) y la fe en el decálogo, primero expresada en las placas 21-24 y luego en las placas 12-13. Swedenborg identifica a aquellos que creen en Cristo pero rechazan la ley como los “dragones” mencionados en la Biblia.

Está dicho que el dragón tiene mucho poder, porque la salvación del hombre por fe sola, sin los trabajos de la ley –la cual está significada por el dragón– cautiva las mentes de los hombres, y luego confirmaciones producen convicción. Cautiva porque cuando un hombre oye que la condena de la ley es retirada, y que el mérito del Señor se le imputa a él por fe sola, entonces puede consentir en los placeres de la mente y el cuerpo sin ningún temor del infierno. (Swedenborg, [1875] 1974: n. 539)

Exactamente. Temor del “tormento” cierra “inmensos mundos de deleite”, como la respuesta angelical al infierno demuestra (placa 6); del mismo modo, como lo demuestra el paseo infernal de Blake, el “Infierno” no temido es placer mental y sensual. Al ubicar al “dragón” (su primer uso registrado de la palabra) dentro de la primera y fundamental cámara, Blake reafirma su fe en un Cristo impulsivo, encarnado y rompedor de reglas (22-23).

El dragón de Blake, que representa la desenfrenada energía creativa que temen la Iglesia y el Estado, es pintado como una “serpiente alada” o “voladora”, descripción tradicional de los dragones. Está formado por una víbora en los talones de un águila y aparentemente diseñado para hacer eco del diablo y su rollo serpentino (placa 10). El dibujo de Blake podría además aludir a Swedenborg:

Las serpientes en general significan las cosas sensuales del hombre, y por ende a los hombres sensuales; y por ende el dragón, que es una serpiente voladora, significa el hombre sensual que aunque sensual vuela hacia el cielo, en tanto habla y piensa según la Palabra, o según una doctrina derivada de la Palabra (Swedenborg, [1875] 1974: n. 714).

La víbora y el águila habitan las cámaras segunda y tercera, que en la analogía técnica representan escritura y grabado. La una es la línea caligráfica “envolviendo la roca y la cueva”, y la otra “hacia que el interior de la caverna fue-se infinito” y “construí[a] palacios en los inmensos riscos”. Como ser compuesto, la víbora/águila es el “Ave que surca la senda aérea”, “un inmenso mundo de deleite” (placa 7) que es la placa iluminada. Y en tanto mezcla de escritura y grabado, produce una mezcla de invención y ejecución. Como tal, representa el modo de producción del diablo escritor, en el que el texto se escribe “*con* fuegos corrosivos” (placas 6-7) en vez de ser escrito y luego grabado para hacerlo imprimible.²⁶ El implemento de escritura del diablo está dibujado al fondo de la placa 6 como un relámpago inscribiendo una “H” (la primera letra de “Cómo” [*How*]) en el mismo plano que el texto de Blake. Como instrumento de escritura, el rayo es como el “cincel de hierro” de Job (19:24). Más interesante es que Swedenborg afirma que en antiguo hebreo “la H, que fue añadida a los Nombres de Abram y Sarai, significaba Infinito y Eterno” (Swedenborg, [1786] 1795: n. 278). Como mezcla de escritura y grabado,

26 Viscomi alude nuevamente al debate tratado en el primer ensayo de esta serie (ver notas 4 y 11): la técnica y las herramientas de Blake le permitieron romper con el paradigma del texto impreso tradicional, donde el poeta compone un manuscrito que luego pasa a manos de un impresor, que es quien diseña y ejecuta su forma final impresa. Decir que Blake escribe “*con* fuegos corrosivos” es reiterar el matrimonio de invención y ejecución en la producción de sus obras; en otras palabras, subrayar la dinámica compositiva que permitía que la ejecución material de textos e ilustraciones, gracias a su inmediatez e independencia, influyera o incluso inspirara desarrollos ulteriores. [N. del T.]

el mensaje del diablo –la proverbial leyenda en el muro– alude a la “ley pétrea” de los “diez mandamientos” (placas 27 y 23), “escrit[a] con el dedo de Dios” (Ex. 31:18), y la invierte diabólicamente.²⁷

La cuarta y quinta cámaras de Blake se refieren al entintado y la impresión, que es la tarea de los impresores, “quienes aplican tinta sobre [el tipo] y remueven la impresión”.²⁸ Tras el matrimonio de placa y papel, el proceso creativo termina de manera anticlimática en la forma de un libro cerrado, no leído y archivado con otros muchos de su clase: los metales, “verti[dos] en la expansión” en la “quinta cámara”, “los recibían Hombres que ocupaban la sexta cámara, y tomaban la forma de libros que eran ordenados en bibliotecas” (Blake, 1988: 40). La sexta cámara está afuera del infierno propiamente, pero es parte del proceso creativo; al estar ocupada por lectores, sugiere que estos tienen un papel en la producción y terminación de una obra de arte. Como demuestra la presencia del diablo en la tierra y la de Blake en el infierno, lo creativo y lo cotidiano interactúan. En efecto, la relación causal entre placa y lector es inherentemente interactiva. Más aún, el libro iluminado, al encarnar un viaje fabuloso aunque escondido, ejemplifica el mensaje del diablo sobre objetos aparentemente comunes que pueden ser “inmensos mundos de deleite”. Su viaje a través del infierno hasta la superficie evoca el viaje del “justo” del jardín al exilio (placa 2). Más claramente evoca la portada de *El matrimonio*, donde una enorme cantidad de energía y deseo yace oculta apenas bajo la superficie, en una especie de cueva enmarcada por llamas y nubes, los elementos de Rintrah y el grabado al

27 El origen del grabado fue a menudo derivado del Éxodo 32:16, la “escritura de Dios grabada sobre las tablas”. Ver Joseph Strutt (1785: 8).

28 Ver la entrada de “Impresión” en la *Encyclopaedia Britannica* (1769).

aguafuerte.²⁹ La superficie es delineada por una línea delgada, cuyo borrado o disolución revelaría “el infinito que yacía escondido” (placa 14). La superficie es un pequeño y blando lugar, la “tierra” donde el libro es “percibido por las mentes de los hombres, y leído por ellos” (placa 7). La cuestión es si uno lo va a leer como ángel o como diablo, en el “sentido interno” [*internal sense*] de Swedenborg o en el “sentido infernal” [*infernal sense*] de Blake.

La escritura es un tema en las placas 21-4, 12-13, 3, 5-7 y 11, y está implícito en la lista de proverbios en las placas 7-10. Pero solo en la placa 10 es el sujeto de una ilustración, y solo en las placas 14 y 15 son explicados el propósito y la técnica de su diseminación. En estas placas, Blake se vuelve manifiestamente autorreferencial y reclama una significación mítica para su nueva técnica y para su cotidianidad como artista gráfico. Al modelar su propia imprenta sobre la del infierno, ya asociado con el cuerpo sensual y la mente creativa, Blake de nuevo alude a la inseparabilidad de ejecución e invención. Al llevarnos adentro y a través de la “Imprenta” del infierno, Blake nos sume más hondo en el proceso creativo en el que él y sus lectores están ocupados, transformando el “ahora” de la audiencia del diablo escritor (placa 7) en el “ahora” de Edom y Adán y los antiguos poetas (placas 3, 11), una realidad siempre presente pero oculta en el “ahora” del exilio del “justo” y el dominio de lo “finito y corrupto” (placas 2 y 14). Los procesos creativos y mitopoéticos de los poetas antiguos y visionarios se manifiestan en y surgen a través de la placa iluminada y la mente de su hacedor y lector. En efecto, las placas 14 y 15 fuerzan al lector a repensar el significado de las cuevas encontradas antes, en las placas 10 y 11, lo cual lleva a un primer plano el

29 Erdman señala que la cueva en la placa 15 está “indicada por costados y piso de piedra-nube” (1974: 112). Esta es una buena descripción, pues en el grabado al aguafuerte el nitrato se vuelve azul y, cuando ataca metal muy expuesto, se anubla con exhalaciones anaranjadas.

proceso figurativo, revelando el papel del lector en producir la obra de imaginación.

5. “...con toda la furia de una existencia espiritual”

Imágenes del infierno y de cavernas, que comenzaron en las placas 6, 11 y 10, continúan en las placas 14 y 15; las cinco placas parecen haber sido escritas y ejecutadas antes que las placas 16-20, que continúan la imaginería de cuevas, fueran escritas o ejecutadas. En la placa 16, los “Gigantes que formaron este mundo en su existencia sensible” son identificados como “las causas de su vida y la fuentes de toda actividad.” Son además identificados como “energía”, “porciones de ser”, “porciones de existencia”, “productores” y lo “prolífico”. Como “fuente” y “causa” de la vida y su “existencia sensual”, los Gigantes son una versión de los profetas y antiguos poetas. Como ellos, su visión del mundo y su lugar en él han sido usurpados. Pero, a diferencia de ellos, son retratados como prisioneros, acurrucados dentro de una celda parecida a una cueva. Son mostrados como aparecen a los no-productores, a “Aquellos que refrenan el deseo” (placa 5), tal como se muestra la caída del diablo según “pareció a la Razón” (placa 5) y como se muestra la impresión iluminada según le parece a los ángeles (placa 20, ver abajo).³⁰ Blake llama a los no-productores “devoradores”, uno de los “dos tipos de hombres (...) siempre en la tierra” y cuya reconciliación “destruir[ía] la existencia”. Los devoradores tienen “mentes mansas y débiles”, el “poder de resistir la energía”, una falta de “coraje” y una abundancia de “astucia”. Los “Gigantes (...) ahora parecen vivir” en las “cadenas” de los devoradores, pero “no es

30 En la placa 5 un hombre desnudo, una espada, un caballo y posiblemente un carruaje caen del cielo cabeza abajo a las llamas. Swedenborg afirma que los caídos son vistos desde el cielo “con sus Pies hacia arriba y su Cabeza hacia abajo” (*True Christian Religion*, n. 613).

así”, pues el devorador, como Swedenborg y otros que niegan la voz del diablo, “solo toma porciones de existencia y las fantasea el todo”. La porción encadenada, en otras palabras, es lo que excluyen y refrenan en ellos mismos y que desean refrenar en otros. Así, en un nivel, los prisioneros representan el desdén de los devoradores por la mente prolífica y creativa y, en otro nivel, representan la represión del individuo de sus propios deseos y energías. La placa 16 repite el diseño básico de la placa 11, con la cueva en el tope de la placa, salvo que aquí los lectores se asoman adentro del contrario de los antiguos poetas, la cueva/mente del devorador. Estos prisioneros estáticos e inanimados que evocan al antropofágico Ugolino y a sus hijos representan no solo lo que los devoradores se hacen a sí mismos y desean infligir a otros, sino cómo los ve el prolífico: un hombre encavernado que necesita emancipación.

Las placas 10, 15 y 20 también tienen diseños similares, con la cueva en la mitad inferior de la placa. En efecto, la placa 20 repite manifiestamente la forma de las dos cuevas anteriores, una repetición que de nuevo enfoca la atención de los lectores en lo que ocurre adentro de la cueva y que señala que esta cueva también se refiere de algún modo a la impresión iluminada. El leviatán es una víbora cada vez más parecida al dragón, es el pergamino del diablo más plenamente animado. Es el “método infernal” haciendo que “el interior de la caverna [sea] infinito” (placas 14 y 15). Es asimismo la serpiente del Apocalipsis 12:9: “Y fue lanzado [cast] fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás (...) fue arrojado [cast] a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él”.³¹ Swedenborg observa lo mismo: “Aquellos que son comprendidos por el dragón fueron lanza-

31 Señalamos el término que usa la cita original (siguiendo la biblia King James) porque Viscomi, en los siguientes renglones, se vale de las varias acepciones de *cast* (“lanzar” pero también “fundir” como verbo, y “pieza fundida” como sustantivo, entre otros sentidos) para relacionar el pasaje del Apocalipsis con la placa iluminada. [N. del T.]

dos [cast] al abismo” (Swedenborg, 1788: n. 45), lo cual tiene connotaciones creativas desde la perspectiva del diablo, pues la placa iluminada es ella misma una pieza fundida [cast], y fue “vertida” [cast], como el diablo, “en la expansión” (placa 15), descrita acá como el “Abismo infinito”. Este Abismo es “ardiente como el humo de una ciudad en llamas”, donde “nube y fuego estallaron y retumbaron (...) ennegreciendo todo debajo, de modo que el abismo inferior se oscureció como un mar y retumbó con un ruido terrible [... de] una tempestad negra” (placa 18) (Blake, 1988: 41). La imaginaria apocalíptica evoca aquella de la portada y hace eco de la descripción de Swedenborg de la destrucción de Babilonia: “Unos se empeñar[on] en escapar mediante Vuelo, unos ocultándose en Cuevas, unos en las Celdas y Bóvedas donde sus Tesoros estaban depositados”. Pero tras un terremoto, “ebullición” desde abajo y “un viento fuerte del Este”, todos en el “sector sur” fueron

lanzados a un Mar de Agua negra (...) después, se elevó Humo de toda aquella Región, como de un gran Fuego, y por fin una Polvareda espesa [... la cual] significa Condena-
ción. Al cabo se vio como si Algo negro volase sobre todo el Espacio, lo cual tenía la Apariencia de un Dragón, una señal de que la totalidad de esa Gran Ciudad, y la totalidad de ese Espacio, fue convertida en Desierto. La razón de tales apariencias es que con dragones son significadas las falsedades de esa religión, y por el lugar de su morada es significado un desierto luego de su derrocamiento, como en Jeremías IX, etc. (Swedenborg, 1788: n. 61)³²

32 El dragón es un poder celeste en la filosofía oriental. En el *Matrimonio*, el dragón aparece “hacia el este, como a tres grados de distancia” (placa 18). Blake escribe que la “filosofía del este enseñó los primeros principios de la percepción humana” (placa 12), y Swedenborg también identifica al Este con Dios y la percepción clara (1778: nn. 141, 148-149, 151); ver también Swedenborg ([1875] 1974: nn. 83-167). Swedenborg también escribió que la “mente natural” es una “forma e imagen del infierno” y descendiendo

El ángel, con quien Blake estaba “colgando sobre la inmensidad” y “contempl[ó] el Abismo infinito”, percibe al leviatán como el infierno, el poder revolucionario de la creación artística –aquí manifiesta en la impresión iluminada– y una buena razón para huir de la escena. Blake contempla el leviatán y la caverna sentado en las raíces de un roble. Flota como el diablo “envuelto en nubes negras” ante los acantilados de Inglaterra (placa 6), mientras que la estructura tripartita de la ilustración –Blake-leviatán-cueva– la asocia con las otras ilustraciones tripartitas: diablo-pergamino-cueva, mujer-llamas-cuerpo y águila-víbora-cueva de las placas 10, 14 y 15.

El “Abismo infinito” del leviatán estaba oculto por “una iglesia” y se accedía a él por medio de una “caverna” (placa 18), y sin duda para Blake era “un inmenso mundo de deleite”. Para el ángel, sin embargo, el Abismo y todo en su interior eran monstruosos. Tras removerse a sí mismo de la escena, como debe hacer el ángel ante el Edén (placa 14), la verdad del lugar y momento –y la percepción de Blake de la impresión iluminada– se revela. Blake yace “en una orilla agradable junto a un río a la luz de la luna escuchando un arpista” cantar sobre cómo el “hombre que nunca modifica su opinión (...) engendra reptiles de la mente” (placa 19; ver también Ap. 15:2) (Blake, 1988: 42). Que el ángel vea a un arpista, símbolo tradicional del poeta, como un leviatán, juega irónicamente con lo que Swedenborg afirma debe ser el caso: la apariencia externa de los diablos

es una falacia; pues tan pronto como un rayo de luz del cielo entra sus formas humanas se tornan formas monstruosas, tal como ellos son en sí mismos (...) Pues a la luz del cielo cada cosa aparece como es en sí misma. (Swedenborg, 1778: n. 553)

por “tres grados” o niveles ([1875] 1974: nn. 273-75); ver también nn. 237-39, que Blake anotó (1988: 605-06). Ver también Eaves *et al.* (1993: 217, n. 23).

Blake nuevamente invierte a Swedenborg, tratando a la angelical “luz del cielo” como una fuerza de distorsión, y afirmando que la forma del leviatán fue “debida” a la “metafísica” del ángel. El núcleo de esa metafísica se reveló en la creencia del ángel de que “Dios solo [es] el Prolífico”, y su contrario lo expresa Blake en su respuesta: “Dios solo Actúa y Es en seres existentes u Hombres”. Las placas 16-20 recapitulan el debate entre ángel y diablo, entre la “ley de los diez mandamientos” y, representada por la forma del cuasi-dragón leviatán, “la salvación del hombre por fe sola [en Cristo], sin los trabajos de la ley”.

La excursión al Abismo alude al n. 477 del *Conjugal Love* de Swedenborg, en donde un ángel muestra a un joven varias visiones contrarias para espantarlo hacia el sendero correcto. Al asumir erróneamente que él y Blake compartían los mismos miedos, el ángel tan solo reveló los suyos.

(...) volé al oeste a través de la noche hasta elevarnos sobre la sombra de la tierra: entonces me lancé con él directamente al cuerpo del Sol, aquí me vestí de blanco, y tomando en mi mano los volúmenes de Swedenborg, partí del clima glorioso, y pasé todos los planetas hasta que llegamos a Saturno, aquí paré a descansar y luego salté al vacío entre Saturno y las estrellas fijas. (placa 19) (Blake, 1988: 42).³³

Parodiando los viajes espaciales swedenborgianos, Blake sugiere una victoria final, pues la frase “vest[ido] de blanco” alude al Apocalipsis 3:5: “El que venciere será vestido de vestiduras blancas.” Como vencedor, Blake usa los escritos de Swedenborg como un ancla, para amparar su entrada al “vacío”, el cual es una cavidad o sima vacua y por ende solo una imitación de su modelo. En el “vacío”, Blake y el ángel

33 Según Swedenborg, los buenos espíritus giran de izquierda a derecha, y los malos de derecha a izquierda ([1875] 1974: n. 270).

ven “el establo y la iglesia”, y en el “altar (...) abr[en] la Biblia ¡y miren!, era un foso profundo”, una abertura como una tumba que no lleva a un “inmenso mundo de deleite” sino a una casa de simios antropofágicos (placa 20), cuyo hedor –una posible alusión al descenso a la tumba de Swedenborg– era abrumador (Paley, 1979: 25).

Los simios encadenados parecen ser una versión de los gigantes encadenados. Mientras estos reflejan lo que parecen los devoradores a los productores, aquellos reflejan cómo se ven para Blake. Tras atrapar a los débiles haciendo “muecas”, los fuertes “copulaban con y (...) devoraban” partes del cuerpo hasta que “el cuerpo quedaba hecho un tronco indefenso”, al cual “tras sonreír y besarlo con afecto fingido lo devoraban también” (placa 20). En la mente exclusivamente racional de los devoradores yacen el caos y la violencia.

Al regreso de Blake, no aguarda un diablo escritor. En su lugar, los escritos de Swedenborg revelan su verdadera naturaleza, volviéndose en la mano de Blake “el esqueleto de un cuerpo, que en el molino [se volvió] los Analíticos de Aristóteles”, un autor tratado con simpatía por Swedenborg en su *Worlds in the Universe*, n. 38, de lo cual Blake era consciente (Blake, 1988: 602).³⁴ En Swedenborg, las imágenes constantemente se transforman “en Virtud del Influjó de Luz” (Swedenborg, [1786] 1795: n. 187). Aquí, la transformación de los escritos de Swedenborg en “esqueleto” (presumiblemente simiesco) en *Categorías* refleja la transformación de víbora/águila en leviatán y en arpista. Blake presenta sus escritos como una continuación viva de la Palabra, y los de Swedenborg como amarrados al pasado muerto. Más aun, “esqueleto de un cuerpo” juega con el “esqueleto”, las porciones repetibles en el cuerpo de un libro.³⁵

34 Ver también *True Christian Religion*, n. 696, y Paley (1979: 27).

35 El esqueleto se refiere a la armazón del mobiliario en el marco de impresión que forma los márgenes de las páginas y sostiene la forma en que los tipos yacen. Porciones repetidas, como “los encabezamientos

Blake pinta a Swedenborg nuevamente como un copista del “razonamiento sistemático” o analítico de los “Ángeles”, aunque ahora el ataque es aún más ácido. Simbólicamente, al reducir sus libros a meros huesos, Blake mata a Swedenborg, y lo hace en marcado contraste con su propio autorretrato idealizado y resurrecto en la placa 21. Este juego de palabras prepara otro juego con la impresión. El ángel acusa a Blake de haber “impuesto” su “fantasía”, lo cual Blake ha hecho metafóricamente, en el sentido de imponer tipos en las páginas para crear libros, pero del mismo modo hizo el ángel, “cuyas obras son solo Analíticos”. Blake y el ángel se “impone[n] el uno al otro” en una especie de batalla de libros que deja a Blake abierto a acusaciones de que sus visiones se deben a su metafísica, y que las diversas versiones de la realidad son relativas e igualmente válidas –o inválidas. O, como argumento en la segunda parte de este estudio, esto sugiere una jerarquía de textos, del tipo que Blake establece claramente en su ataque a Swedenborg en la placa 22 y de nuevo en su defensa de los profetas y los antiguos poetas.

Conclusión

La retórica, imágenes e ideas de Swedenborg figuran constantemente en *El matrimonio* y ayudaron a generar los contraenunciados narrativos de Blake. Si Swedenborg solo habló con ángeles y publicó su sabiduría (placa 21), entonces Blake se presenta a sí mismo como el contrario de Swedenborg, alguien que habla con diablos y publica su sabiduría, su “Biblia del Infierno”. Si Swedenborg reclama al cielo, los ángeles y la razón para sí, entonces su

de un libro (...) quedaban en posición en el esqueleto luego de que los tipos eran distribuidos y páginas subsiguientes eran impuestas” (*Encyclopaedia Britannica*, 1769, Impresión [Printing]).

adversario reclama el infierno, los diablos y la energía, usando estas metáforas rectoras para expresar sus ideas diferentes de Dios, el remoto y externo dios del cielo de los ángeles contra el espíritu encarnado de los diablos. En el mundo invertido de *El matrimonio*, descender al infierno es ascender a la eternidad, y ascender al cielo descender al hombre encavernado. Como satírico, Blake pretende sonar como Swedenborg; él también anuncia que una nueva era ha comenzado, y está de acuerdo en que un tipo especial de lectura o percepción, una vez nuestra, debe ser restaurada para percibir lo que está oculto. La pérdida de esta percepción, sin embargo, no se debe a la involución de las Iglesias, sino a que la humanidad olvidó que “todas las deidades residen en el corazón humano”, un acto sinónimo con la usurpación del “justo” y el cerrarse “el hombre [...] a sí mismo, hasta ver todas las cosas por estrechas grietas de su caverna” (placas 11, 2 y 14). Su restauración no yace en los escritos de Swedenborg, sino en abrir la caverna –abrir los libros iluminados de Blake.

Leer las unidades textuales de *El matrimonio* en el orden en que fueron ejecutadas revela conexiones temáticas y visuales no tan aparentes en el orden final del libro. Revela a la cueva como motivo, y su papel en hacer *El matrimonio* abiertamente autorreflexivo y expresivo. El simbolismo de la cueva, al atraer la atención de los lectores al libro y al proceso creativo que encarna, revela claramente que uno de los principales propósitos de Blake en *El matrimonio* es mostrar lo que abre y cierra la mente humana. Blake ofrece “La Biblia del Infierno” y un modo infernal de leer la Biblia, demuestra su destreza en la lectura y nos lleva bien adentro de la mente creativa sin perder de vista el principal blanco de su crítica y sátira. Al hacerlo, produjo un manifiesto estético que define la naturaleza de Dios, a sí mismo como profeta y al arte como el matrimonio del cielo y el infierno.

Bibliografía citada

- Bellin, Harvey y Ruhl, Darrell (eds.). 1985. *Blake and Swedenborg: Opposition is True Friendship*. Nueva York, Swedenborg Foundation.
- Bentley, G. E. Jr. 1977. *Blake Books: Annotated Catalogues of William Blake's Writings in Illuminated Printing*. Oxford, Clarendon Press.
- Boime, Albert. 1987. *Art in the Age of Revolution: 1750-1800*. Chicago, University of Chicago Press.
- Bryant, Jacob. 1807. *A New System: or an Analysis of Ancient Mythology*, 3ra. ed., en 6 vols. Londres, J. Walker.
- Eaves, Morris; Essick, Robert N. y Viscomi, Joseph (eds.). 1993. *William Blake: The Early Illuminated Books*. Londres, The William Blake Trust/Tate Gallery, Princeton, Princeton University Press.
- Encyclopaedia Britannica*, 1769-1771, 3 vols. Londres.
- Erdman, David V. (ed.). 1988. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Bloom, Harold (coment.). Nueva ed. revisada. Nueva York, Doubleday.
- . 1974. *The Illuminated Blake*. Nueva York, Doubleday.
- Essick, Robert N. 1989. *William Blake and the Language of Adam*. Oxford, Clarendon Press.
- Paley, Morton, D. 1979. "A New Heaven is Begun": William Blake and Swedenborgianism", *Blake / An Illustrated Quarterly* 13, pp. 64-90. Reimpreso en Bellin y Ruhl, pp. 15-34.
- Strutt, Joseph. 1785. *A Biographical Dictionary; Containing an Historical Account of All the Engravers*, 2 vols. Londres.
- Swedenborg, Emanuel. [1875] 1974. *Apocalypse Explained, Apocalypse Revealed, Arcana Coelestia, Wisdom of Angels Concerning Divine Love and Wisdom, Wisdom of Angels Concerning Divine Providence*, en Warren, Samuel M. (ed.). *A Compendium of the Theological Writings of Emanuel Swedenborg*. Nueva York, Swedenborg Foundation, Inc.
- . 1778. *A Treatise Concerning Heaven and Hell*. Londres, J. Phillips.
- . 1788. *A Treatise Concerning the Last Judgment and the Destruction of Babylon*. Londres, Robert Hindmarsh.
- . [1786] 1795. *True Christian Religion; Containing the Universal Theology of the New Church*. Londres, Robert Hindmarsh.
- Viscomi, Joseph. 1993. *Blake and the Idea of the Book*. Princeton, Princeton University Press.
- . 1997a. "The Evolution of William Blake's *The Marriage of Heaven and Hell*", *Huntington Library Quarterly* 58, pp. 3-4.
- . 1997b. "Lessons of Swedenborg; or, the Origin of Blake's *The Marriage of Heaven and Hell*", en Gleckner, Robert y Pfau, Thomas (eds.). *Lessons of Romanticism*. Duke University Press.

Las “antiguas voces” de *La Revolución Francesa* de Blake

Lisa Plummer Crafton

“The ‘Ancient Voices’ of Blake’s *The French Revolution*”, en *The French Revolution Debate in English Literature and Culture*. Plummer Crafton, Lisa (ed.). Londres, Greenwood Press, 1997, pp.41-57. Agustina Fracchia (trad.).

La revolución y William Blake han sido vinculados desde hace largo tiempo: el estilo revolucionario de Blake en el arte visual y el narrativo, su presentación del ardiente y rebelde Orc en *América*, sus redefiniciones radicales de la religión y sus denuncias contra la tiranía en los ámbitos religioso, social, sexual y político, bastan para justificar su consideración en cualquier debate sobre la revolución y, en especial, sobre la Revolución Francesa, el acontecimiento que los radicales ingleses saludaron como un nuevo amanecer, el momento de una potencial regeneración del mundo, y con el cual Blake se vinculó por sus relaciones con el círculo de pensadores y artistas radicales del editor Joseph Johnson.¹

1 Si bien no era miembro de la London Corresponding Society, dirigida por el zapatero Thomas Hardy, ni tampoco de la más urbana Society for Constitutional Information liderada por John Horne Tooke, Blake era amigo de varios de sus miembros y formaba parte del círculo de escritores e intelectuales asociados con su editor, Joseph Johnson, entre los que se incluían Fuseli, Paine, Godwin y Wollstonecraft. En relación con la supuesta participación de Blake en actividades radicales y su conexión con el círculo de Johnson, ver los trabajos de Erdman (1977: 153-158) y Butler (1981: 43-44). Para lecturas históricas generales acerca de Blake y la Revolución Francesa, ver también Bronowski ([1944] 1954: 67-85). Muchos investigadores abordan la cuestión de Blake y la revolución en términos menos históricos, más mitológicos, principalmente Northrop Frye (1947) y Harold Bloom (1963).

Sin embargo, Blake no era miembro nominal ni efectivo de ninguna de las sociedades radicales de la década de 1790, y su énfasis cae sistemáticamente sobre cuestiones de alcance universal, que afectan a toda la humanidad, incluso cuando dirige sus críticas explícitamente a la sociedad en la que vive. En el debate acerca de la Revolución de la década de 1790, Blake participa de manera directa con la interpretación poética de los acontecimientos de *La Revolución Francesa* (1791).² Luego de permanecer olvidado durante años y haber sido despreciado por la inconsistencia u oscuridad de su visión mítica, el poema ha recibido últimamente una muy merecida atención. Al menos tres investigadores han defendido recientemente su inclusión como texto significativo en el debate, en tanto ofrece una interpretación poética y visionaria en defensa de los acontecimientos radicales de la Revolución (Brewster, 1991: 7-22; Richie, 1992: 817-837 y Crafton, 1993: 1-12). De todas maneras, el aporte del poema al debate histórico excede el enfrentamiento con Burke o la discusión en torno de la “naturaleza”, como se ha sostenido; su fuerza reside en la síntesis entre el dominio histórico y el mitológico, que nos permite considerar el poema no como una anomalía (como Bloom y otros sostienen) sino como un texto temprano importante para la formulación de la mitología blakeana, cuyo principio central postula que es a través de la visión imaginativa del individuo y de su reconocimiento de la misma, que los ideales de libertad, igualdad y fraternidad pueden alcanzarse. Así pues, el poema debe ser considerado tanto en su contexto histórico y cultural como en el marco de la propia creación de mitos de Blake, pues solo de esta manera puede apreciarse cabalmente.

Para examinar a Blake en el contexto del debate, volvamos sobre lo que puede ser considerado como el impulso

2 Las traducciones pertenecen a la versión de Laura Gavilán incluida en este volumen. [N. de la T.]

que lo suscitó, el discurso de Richard Price: *Discourse on the Love of Our Country* (Discurso sobre el amor a la patria). En este sermón, leído en Old Jewry en noviembre de 1789, el Dr. Richard Price, ministro no conformista, exhortó a su audiencia a contemplar el amanecer de un nuevo día. Su retórica es apocalíptica, cósmica, vincula los eventos de la reciente Revolución Francesa con imágenes milenaristas de paz y abstracciones de libertad. Su perspectiva en relación con la Revolución es también, por supuesto, partidista –incitaba a apoyar radicalmente el cambio no solo en Francia sino también en Inglaterra–, como lo son las perspectivas de sus interlocutores decididamente políticos Edmund Burke (sus *Reflexiones* comienzan con una respuesta a Price) y el radical Thomas Paine, cuyo *Derechos del Hombre* es una abierta réplica a las *Reflexiones* de Burke. Sin embargo, el *Discurso* de Price es cualitativamente distinto. Como han notado Marilyn Butler y otros autores, las polémicas no conformistas de Price difieren del racionalismo de Paine y Godwin; es una “cualidad de sentimiento”, de acuerdo con Butler, lo que define su visión (Butler, 1981: 44).³ La representación poética más comparable con este tipo de representación moral y apocalíptica es *La Revolución Francesa* de William Blake. Si bien otros poetas románticos se refieren a la revolución como un evento cataclísmico y extraordinario –como es el caso del *Preludio* de Wordsworth, por ejemplo–, Blake se distingue porque representa a la revolución sistemáticamente en términos mitológico-morales. No hay ninguna declaración blakeana de carácter político comparable a la Carta al Obispo de Llandaff [*Letter to the Bishop or Llandaff*] de Wordsworth; de hecho, hay muy pocas declaraciones acerca de los acontecimientos histórico-políticos. Más bien cabe pensar que parte del programa

3 Para una discusión más completa acerca de Price, ver Thomas (1977). El intercambio de argumentos entre Price y Burke permanece entre los tópicos de discusión de los especialistas; un artículo reciente es el de Steven Blakemore (1992), y el ensayo de John Faulkner (1997).

poético de Blake consiste en presentar los acontecimientos históricos a la luz de su propia visión.

Así, Blake, el poeta-profeta visionario, trata la Revolución exactamente como cabría esperar de él, esto es, no como un evento político sino como un mito, de la misma manera en que aborda la esclavitud y el sometimiento de las mujeres en *Visiones de las hijas de Albión* (*Visions of the Daughters of Albion*) y la inspiradora revolución norteamericana en América, trabajos ambos en que las temáticas políticas y sociales se presentan envueltas en una dimensión mitológica. Sin embargo, en ningún otro lugar es tan perceptible la habilidad de Blake para transformar la historia en mito como en *La Revolución Francesa*, que no solo ofrece esa síntesis sino que también presenta prototipos de los que más adelante constituirán dos de los personajes estables de su elenco mitológico, Los y Urizen. Y, lo que es más importante, el poema ofrece una de las visiones perdurables de Blake según la cual la Revolución lo es en el sentido amplio del término: un ciclo natural o rotación que devolverá a Francia (y al mundo) a su libertad originaria. La preocupación de Blake por redescubrir lo que Price llama “palabras del lenguaje eterno” establece un vínculo significativo y revelador entre el poema y el sermón (Price, 1991).⁴

De hecho, las similitudes entre el *Discurso* de Price de 1789 y *La Revolución Francesa* de Blake de 1791 señalan decididamente hacia un tipo de discurso revolucionario que subordina la discusión política a una reflexión de carácter moral y metafísico. Si bien ambos son políticos, difieren de sus contemporáneos por su veta persistentemente profética y protestante, como se evidencia en los patrones de imágenes, la retórica y la base a partir de la que tanto Price como Blake perciben la revolución como un acontecimiento po-

4 Todas las citas de Price están tomadas de la edición de D. O. Thomas (en Price, 1991).

tencialmente revivificador, sagrado. En la medida en que ambos se colocan el manto del orador profético, no resulta sorprendente que recurran a la retórica acerca del lenguaje en sí mismo como componente de su propio discurso revolucionario. De hecho, tanto los escritores revolucionarios como los contrarrevolucionarios reconocían la centralidad del lenguaje en sus argumentos políticos. Para los revolucionarios, palabras como “libertad”, “nación” y “pueblo” debían ser redefinidas, pues era la persistencia de las definiciones tradicionales de esos términos lo que permitía el mantenimiento del *statu quo* y la preservación de los sistemas sociales imperantes. Tanto los escritores revolucionarios como los contrarrevolucionarios discuten en términos de un lenguaje o bien “tradicional” o bien “democrático”.⁵ En un plano mucho más metafísico y espiritual, tanto Price como Blake sugieren que el auténtico lenguaje de la revolución – en palabras de Price, el “lenguaje eterno”; en el poema de Blake, las “antiguas voces”– es aquel que se pierde en la ciénaga retórica de ambos bandos. El énfasis que ponen sobre un lenguaje eterno o antiguo desvaloriza los debates contemporáneos en torno del lenguaje y permite superar tanto las controversias lingüísticas de la época acerca del lenguaje correcto como los debates políticos de las guerras de panfletos de la década de 1790. Examinar los contextos del debate político acerca del lenguaje y de los debates en relación con la teoría lingüística que en gran medida dieron forma a los parámetros del debate político contribuye a iluminar la lectura de *La Revolución Francesa* de Blake.

5 Considerese, por ejemplo, la aserción de Burke (1986: 115): “Hemos aprendido a hablar únicamente el lenguaje tradicional de la ley” (“We have learned to speak only the traditional language of the law”). En parte, la intensidad del enfoque sobre el lenguaje se derivaba de los esfuerzos de los radicales franceses por producir un nuevo léxico para la nueva república mediante, por ejemplo, la creación de un nuevo calendario, que comenzaba en el Año Uno y otorgaba nuevos nombres a los meses, las calles, las ciudades, e incluso las personas (Paulson, 1983: 15–20; Hunt, 1984: 19–21).

Que la Revolución Francesa fue un acontecimiento público de capital importancia resulta evidente no solo por la multitud de argumentos que suscitó a favor y en contra sino también, simplemente, porque provocó la mayor proliferación de periódicos y panfletos de la historia. La cantidad de diarios y periódicos ingleses se elevó de 90 en 1750 a 264 en 1800; en Francia, donde hasta la década de 1780 había habido tan solo alrededor de una docena de periódicos en circulación en París, aparecieron más de 500 entre 1789 y 1792.⁶ E. P. Thompson y Olivia Smith sugieren que el debate en general, y particularmente *Los Derechos del Hombre* de Paine, tuvieron un mayor impacto en el público lector y contribuyeron más al aumento de los índices de alfabetización que cualquier otro acontecimiento. El lenguaje no era, sin embargo, meramente un medio sino más bien un tópico de los discursos revolucionario y contrarrevolucionario. Entre los ejemplos que permiten dar cuenta de hasta qué punto la cuestión del lenguaje impulsó el acalorado debate, el más célebre es el alboroto que suscitó el epíteto, hoy infame, de Burke: “cochina multitud” (“*swinish multitude*”). La frase funcionó como catalizador de muchas respuestas radicales pues, al calificar al pueblo de bruto, lo compelió a producir un discurso que de otra manera hubiera quedado postergado. De hecho, la Sociedad Revolucionaria felicitó a Burke por haber “provocado la gran discusión que ocupa a todo el pueblo pensante” (Chandler, 1984: 18).⁷ Los escritores de panfletos radicales le dieron voz al “cerdo” silencioso en varias alegorías, como *Política para el pueblo: un puchero para cerdos* (*Politics for the People: A Salmagunday for Swine*), y *Carne de cerdo: una lección para la cochina multitud* (*Pig’s Meat: A Lesson*

6 En relación con el crecimiento de los periódicos en Inglaterra, ver Butler (1981: 15) y Thompson (1963). Para un análisis de este crecimiento en Francia, ver Hunt (1984: 19-20).

7 Para una interpretación histórica sólida acerca de las sociedades radicales y su relación con Burke, ver Smith (1984).

for the Swinish Multitude) de Eaton, donde Burke es ridiculizado por personajes tan memorables como Gregory Grunter, Porculus, Old Bristle Back y Spare Rib.⁸ Estas deformaciones cómicas de Burke iluminan los debates más significativos y de mayor alcance tanto en relación con la teoría lingüística como política.

Los debates políticos acerca del lenguaje estaban definidos en parte por los que habían florecido entre los lingüistas durante las últimas tres décadas del siglo dieciocho.⁹ Marilyn Butler distingue este período como una etapa de valiosa discusión en torno de la contraposición entre la creencia en un lenguaje aristocrático y hegemónico, y la aceptación de un lenguaje más democrático, el lenguaje de las clases bajas, el vulgo, algo similar a lo que bosqueja Wordsworth en relación con la poesía en el “Prefacio” (Butler, 1984: 14). En general los lingüistas del siglo XVIII sostenían teorías de carácter más bien prescriptivo, y definían el terreno del lenguaje separando lo refinado de lo vulgar. Esta tradición fue instituida por aquello que Olivia Smith denomina la “Trinidad Lingüística”: la gramática del obispo Lowth de 1762, el *Diccionario* de Johnson de 1755 y *Hermes*, de James Harris, de 1751, una gramática universal. Harris resulta significativo a nivel político porque consideraba que las palabras eran en sí mismas “ideas comprensivas y permanentes” y, en virtud de ello, denunciaba el lenguaje necesariamente específico de la política por inmoral. Términos como “rey” o “Constitución” debían ser entendidos como formas no sujetas al cambio histórico; teoría que, a nivel ideológico –si no ontológico–, era

8 Gregory Grunter, Porculus, Old Bristle Back y Spare Rib. Todos estos nombres aluden al calificativo de Burke: *grunt* significa “gruñir”, y es el sonido que emiten los cerdos; *bristle* se refiere al pelo del animal y *spare rib* significa “costilla con poca carne”, referida a los cerdos. Porculus es bastante transparente. [N. de la T.]

9 Cohen (1977) analiza el trasfondo de la controversia en sus primeros momentos, y Smith (1984) trabaja el debate revolucionario y posrevolucionario.

consistente con la propuesta de Burke. Así, los radicales, en sus intentos en favor de la democracia, debían no solamente justificar los derechos de los pobres sino también redefinir la naturaleza del lenguaje. Los movimientos en contra o a favor de las teorías del lenguaje hegemónico que daban forma a gran parte del debate lingüístico se convertían entonces en una cuestión política. Los radicales luchaban entonces por definir un “lenguaje vernáculo intelectual” que les permitiera enfrentar la teoría hegemónica que sistemáticamente eliminaba a las clases bajas (Smith, 1984: X). Como señala Smith, la efectividad política y social de las ideas acerca del lenguaje derivaba de la creencia en que este era una manifestación del pensamiento, de forma que la distinción entre lenguaje refinado y lenguaje vulgar contribuía a mantener los roles sociales establecidos.

Las figuras de tendencia radical que influyeron en los esfuerzos por democratizar el lenguaje incluyen a Paine, Cobbett, Spence, Hone y Tooke. Paine, cuyo *Derechos del Hombre* tuvo mayor impacto sobre el público lector que cualquier otro texto, fue un agente del cambio no solo por la temática de su obra sino también por la llaneza de su estilo.¹⁰ Paine combina la sencillez en la dicción con la simetría y el equilibrio, lo que, de acuerdo con Butler, funciona como rasgo de estilo “diseñado para atraer la atención y asegurar la confianza de un público que estaba acostumbrado a ser gobernado pero no a que escriban para él” (Butler, 1984: 109). Cobbett, que consideraba que las diferencias en el lenguaje, especialmente en la gramática, eran instrumentos de manipulación de clase y, al igual que Paine, creía que misterio y autoridad se reforzaban uno a otra para oprimir a la mayoría de la población, ofrecía una gramática para enseñar al autodidacta cómo participar en la vida pública. De manera

10 La cantidad de ventas de las *Reflexiones* de Burke, 30.000 copias en dos años, fenómeno hasta entonces inaudito, se convirtió en un precedente cuando *Los Derechos del Hombre* vendió 50.000 copias en 1791.

similar, Thomas Spence, escritor autodidacta, compiló un alfabeto fonético y un diccionario para quienes no tenían educación. John Horne Tooke, que participó de prácticamente todos los movimientos reformistas importantes de fines del siglo XVIII, abogaba en favor de la aceptación del cambio evolutivo en el lenguaje. En su obra principal, *The Diversions of Purley*, se opone abiertamente a Harris, cuyos preceptos lingüísticos veía como dispositivos ideológicos destinados a mantener el *statu quo*. Todas estas figuras representativas, junto con la de William Hone, quien, acusado de traición, elaboró su brillante defensa sobre la base de reflexiones acerca del lenguaje, sumadas a los avances de la imprenta, generaron un contexto en el que el lenguaje en sí mismo daba forma a –y en muchos sentidos constituía– la principal fuerza que subyacía al movimiento radical inglés.¹¹

En ningún otro lugar resulta más evidente el maridaje entre debate lingüístico y teorético y debate político que en los trabajos de Edmund Burke. Entre los conocidos argumentos de Burke en contra del cambio revolucionario, se incluye el temor a que este termine por suprimir el lenguaje tradicional de la religión y la monarquía. Acusa, por ejemplo, a los sermones del Dr. Price de hacer filípicas para envalentonar a congregaciones nuevas. En referencia a un debate real acerca de cómo debía mencionarse al rey, denuncia la posición revolucionaria que opta por “el Rey Francés, o el Rey de los Franceses, (o cualquiera sea el nombre con que se lo conoce en el nuevo vocabulario)” y con orgullo afirma que él y otros conservadores aún se refieren al rey como “Nuestro Soberano Señor el Rey... [nosotros], por nuestra parte, hemos aprendido a hablar solamente el lenguaje primitivo de la ley, y no la jerga confusa de sus púlpitos babilonios” (Burke, 1986: 178 y 115).

11 En *The Politics of Language*, Smith (1984), luego de una detallada introducción que aborda la cuestión en su totalidad, dedica capítulos particulares a Cobbett, Paine, Tooke y Hone.

Blake responde desde el púlpito, refiriéndose al Rey de Francia con un “nuevo vocabulario”, promoviendo una visión de paz democrática y apocalíptica presentada en términos de una guerra entre voces y una eventual armonía. *La Revolución Francesa* sugiere la existencia de un lenguaje primitivo o antiguo, pero muy diferente del “lenguaje primitivo de la ley” que defiende Burke. Resulta por lo tanto sorprendente que este énfasis haya permanecido inexplorado, cuando es con toda evidencia el elemento que hace a la unidad del poema. El tema es la revolución, presentada en términos de una guerra verbal; la estructura queda determinada por voces que se enfrentan entre sí. Los hablantes son caracterizados a partir de su lenguaje; el simbolismo se presenta en términos auditivos. Una de las escenas más importantes del poema, la representación de los siete prisioneros de la torre, se desarrolla a partir de la manera en que los prisioneros fueron privados de su derecho a hablar y, concomitantemente, a imaginar; lenguaje y acción se unen en varias instancias de la narración, lo que sugiere el poder y los efectos de la palabra proferida. Al examinar el poema atendiendo a la voz o al lenguaje, escuchamos los ecos de otras voces, como las de Burke y Wordsworth, pero más notablemente los de Richard Price y su *Discurso*. En este contexto, encontramos que tanto la representación poética que hace Blake de la calidad potencialmente expansiva de la Revolución como las exhortaciones en prosa de Price contra “el estrecho y cegador círculo de nuestras relaciones” abogan por una concepción de la Revolución como instancia de renovación moral, y no solo como acontecimiento político.

Luego de la apertura del poema, con las imágenes apocalípticas características de Blake, la neblina y las nubes, la primera voz que aparece en el texto es una voz de renovación, que llama al narrador a apartarse de la monarquía: “el antiguo amanecer nos llama/ para despertarnos de un sueño

de cinco mil años” (Blake, 1988).¹² La visión de Blake es la de una revolución en el sentido de una rotación cíclica, un retorno a un estado anterior, y no un derrocamiento directo, violento.¹³ Resulta significativo que esta primera voz es la del “antiguo amanecer” o el Edén, una suerte de paraíso perdido. El énfasis que hace aquí Blake sobre “antiguo” (que es utilizado en siete ocasiones en el poema) presenta similitudes con la estrategia de Paine que, en *Los Derechos del Hombre*, valida y autoriza como auténtico origen de los derechos solo las libertades originarias que otorga Dios a Adán y Eva, y no aquellas creadas por el hombre. Dirigiéndose principalmente a Burke, Paine explica: “El error de aquellos que razonan a partir de precedentes extraídos de la Antigüedad en relación con los derechos del hombre es que no se remontan lo suficiente en el pasado. Se quedan a mitad de camino... no llegan hasta el origen divino de los derechos del hombre en el momento de su creación” (Paine, 1967: 2:303:304).¹⁴

El comienzo del poema también prepara la transformación de la historia en mito mediante una variedad de técnicas. Blake condensa los acontecimientos de varios meses en un solo día, rompiendo con los límites temporales y espaciales para alcanzar una dimensión cósmica. Presenta personajes tanto míticos como históricos, mezclando nombres célebres vinculados a la Revolución –Orleans, Sieyès,

12 Líneas 7-8. Las citas subsiguientes están tomadas de esta edición y son señaladas con el número de línea. El comienzo es similar en tono y lenguaje a la “Introducción” de las Canciones de Experiencia, en las que un Bardo que ha escuchado la “Palabra Santa” de los “antiguos árboles” llama al alma aletargada a despertarse.

13 Esta visión de la revolución como ciclo natural se apoya en la persistencia de la imagen de la tempestad en Blake. Como es característico de las profecías de Blake, el poema recurre con frecuencia a las tormentas, eclipses y nubes para representar el tremendo levantamiento. El poema comienza con nubes y niebla y finaliza con calma y sol. Para un análisis de este complejo de imágenes en el arte revolucionario, ver Paulson (1983:1-5, 44).

14 Del mismo modo, la crítica social también utiliza el contraste entre antiguos y modernos para argumentar en favor del cambio, como el “estado de naturaleza” de Rousseau o las demandas de Priestley y Paine por una libertad sin restricciones en la Inglaterra anglosajona (Butler, 1981: 23; Thompson, 1963: 86).

Lafayette, Mirabeau— con sus propios personajes mitológicos —la “silueta de un anciano suspendida en la niebla”, que es un retrato temprano de Nobodaddy; el Duque de Borgoña [Burgundy], que entiendo se trata de un eco de Burke; el fantasma de Enrique IV, que simboliza el temprano compromiso de Francia con el republicanismo; y un elenco de reptiles que cierran el poema en una particular y efectiva inversión de la imaginería monstruosa comúnmente utilizada para retratar a los revolucionarios—. Finalmente, Blake presenta un escenario en el que el ominoso desfallecimiento del mundo de la naturaleza (“las montañas están enfermas, y todos sus viñedos lloran”, 6) funciona como comentario de los acontecimientos políticos y, en última instancia, imaginarios del relato.

El interés por la representación de las voces va más allá de la mítica voz “antigua” del comienzo; Blake presenta la tiranía ejercida sobre las voces del pueblo que prevaecía en ese momento bajo la forma de la represión y la censura gubernamentales. La histeria antirrevolucionaria, que incluye la acusación de calumnia de que fue objeto Paine en 1772 y los juicios por traición a Hardy, Thelwall y Tooke en 1794, es suficiente para confirmar, como algunos han sostenido, la ansiedad que sentía Blake (o Johnson) por la publicación de su poema.¹⁵ La represión de la libertad de expresión era entonces una realidad concreta, no solo un debate entre los lingüistas acerca de qué tipo de discurso debía ser permitido. Los argumentos políticos eran considerados y descartados sobre la base del lenguaje que utilizaban; los políticos radicales se encontraron, pues, derrotados antes de empezar. Muchas peticiones al Parlamento en favor del sufragio y la igualdad de derechos, por ejemplo, fueron rechazadas porque no alcanzaban los estándares

15 La portada del libro de Blake lo anunciaba como “Un poema en siete libros”, y el anuncio rezaba “Los restantes Libros de este Poema están terminados y serán publicados en su respectivo orden”. Sin embargo, solo hay un juego de pruebas de imprenta del Libro I en existencia (ni el manuscrito, ni ilustraciones).

de Wilberforce, que reclamaba un “lenguaje respetable y decente” para las peticiones.¹⁶ Un lenguaje decente no puede incluir palabras como “derechos”, “libertad” y “nación”, cuya sola mención sugería a aquellos en el poder que los radicales planeaban el derrocamiento del gobierno. Así, es con validez histórica que Paine advierte, en *Los Derechos del Hombre*, contra el peligro de quedar “encerrados en una Bastilla de palabras” (2:320).¹⁷

Blake toma la metáfora de Paine y la literaliza en la representación de los prisioneros, “encerrados” en la Bastilla *por* las palabras; esto es, prisioneros cuyas ofensas pueden ser caracterizadas en alguna medida por su relación con el lenguaje, tanto explícitamente en términos de una represión de su libertad de expresión, o bien metafóricamente en términos de una represión de su creatividad, de su imaginación –que se vincula con la represión explícita del discurso en la medida en que la pérdida del lenguaje es la pérdida del medio que permite imaginar–. De cualquier manera, los siete prisioneros en la torre representan instancias de opresión por parte de la monarquía francesa.¹⁸ El uso que hace Blake

16 En 1793, petitorios de Nottingham y Sheffield señalaban explícitamente a la clase de “comerciantes generales y artesanos” como los beneficiarios del petitorio. El documento terminaba afirmando que estas personas, “si bien no eran propietarios, eran hombres y no se consideraban habituados a que los excluyeran de sus derechos como ciudadanos”. El petitorio fue rechazado por su “lenguaje en extremo indecente e irrespetuoso”. Estas citas están tomadas de los *Parliamentary Debates* de Hansard, citados en Smith (1984: 30-32), donde la autora señala que las distinciones entre lenguaje decente e indecente dependían obviamente de quien hablaba.

17 La metáfora de Paine de la Bastilla como lenguaje hubiera sido ampliamente comprendida pues, como señala David Bindman, era un lugar común en la Inglaterra de la época el referirse a cualquier espacio de confinamiento injusto como “una Bastilla” (Bindman, 1989: 37-38).

18 Bindman (1993) califica a este poema como un “poema de la Bastilla”, dado que está construido principalmente en base al contraste entre gobernantes crueles y despóticos e inocentes víctimas. Richie (1992: 835 n. 15) contraponen el retrato de Blake de los prisioneros abusados con las “pinturas trágicas” de Burke de la nobleza abusada. Erdman (1977: 67) se refiere de manera más general a “tipos de opresión que deben ser removidos por el pueblo en su creación progresiva de un nuevo cielo y una nueva tierra”; Bloom (1963: 63-65) los ve, como grupo, en términos de la manifestación de “la tiranía propia del hombre natural” y considera la represión interna como revelada figurativamente por lo externo; Victor Paanenen (1977: 63) los llama “víctimas involuntarias de la tiranía perceptual y física del viejo

de la Bastilla se convierte de esta manera en una metáfora de la prisión o de la tiranía del lenguaje.

Los prisioneros de Blake son más que víctimas sociopolíticas. En la torre llamada “Horror”, se utilizan grilletes en el cuello para silenciar la voz del prisionero. Su crimen es apropiado: “el hombre estaba encerrado por un escrito profético” (29). El mismo Blake se nos viene a la mente, dada su renuencia ya a publicar, ya a dar por terminado (según consideremos a *La Revolución Francesa* como un texto terminado o como un fragmento) su propio escrito sedicioso. De manera similar, la torre llamada “Sangrienta” también aloja a un prisionero por un crimen de lenguaje. Su negativa a “firmar papeles execrables” (34) da cuenta de su rechazo a ceder, con la palabra, ante un sistema de opresión. Es más, encarcelado en la séptima torre llamada “de Dios”, hay un loco creativo que suspira por su libertad, confinado por expresarse libremente: “[por] una carta de advertencia a un rey” (51).

No todos los prisioneros han sido encarcelados por ostensibles crímenes del lenguaje o del discurso; de todas maneras, todos definen en algún sentido la perspectiva de Blake acerca de la pérdida de la libertad para imaginar. En la quinta torre, “Orden”, yace un prisionero víctima de la represión, pero cuya descripción apunta hacia algo más significativo. Esta torre encierra una voz creativa en un espacio estrecho “como una tumba para niño” (40), cuyo crimen fue la libertad de expresión: “Urgido por su conciencia, en la ciudad de París alzó un púlpito/ y predicó milagros a las almas en tinieblas” (42-43). Este prisionero, que “[predicó] milagros a las almas en tinieblas”, recuerda a Price, cuya retórica revolucionaria se apoyaba principalmente en imágenes de oscuridad e iluminismo, como puede verse en el siguiente ejemplo tomado del *Discurso*: “¡Miren, la luz que

orden”. Ningún crítico los ha vinculado explícitamente entre sí ni se ha referido a ellos en detalle.

han encendido, luego de la liberación de América, reflejada en Francia y allí convertida en un fuego que reduce a cenizas al despotismo y calienta e ilumina a Europa!”. En esta torre, Blake utiliza las asociaciones irónicas de “tumba”, no solo en referencia a la pérdida o la muerte –entendiendo “tumba” como lugar de entierro– sino como un espacio de potencial renacimiento. En la mitología blakeana, la tumba no es solamente un espacio vinculado con la muerte, sino también el espacio en el que Los, el Zoa de la imaginación, trabaja en pos de la creatividad y la expansión de la humanidad por el lenguaje, un espacio de renovación.¹⁹

Las torres segunda y cuarta alojan otros prisioneros cuyas descripciones metafóricas apuntan a la represión de la imaginación. El prisionero con “una máscara de hierro” (31) en la segunda torre, “Oscuridad”, es silenciado y ocultado del mundo. La alusión al heredero real injustamente encarcelado en el siglo XVII (el hombre de la máscara de hierro) es relevante por el hecho de que es la auténtica realeza la que se esconde tras la máscara, recuerdo de una dinastía más antigua que la de los Borbones. Blake describe en detalle la máscara del prisionero, que esconde “facciones/ de reyes antiguos. Y la severa frente del león eterno se ocultaba de la faz de la tierra” (31-32). Las palabras “antiguos” y “eterno” lo vinculan con la “antigua voz”, una voz que desplaza a la

19 En *The Four Zoas* de Blake, Los, con su martillo, recrea la palabra, lo que refuerza la teoría de Deen (1983) de que “Los” deriva de Logos, la palabra original: “Entonces Los construyó la tozuda estructura del lenguaje para que Albion no se sumiera en una muda desesperación” (36:59). Es válido buscar los primeros indicios del sistema mitológico de Blake aquí porque él mismo ha recurrido a esta asociación con anterioridad a este texto, particularmente en *Thel*, donde la tumba en la que se refleja Thel puede ser tanto el final como el comienzo, y esto solo es determinado por la perspectiva y la visión imaginativa del lector. Si bien Morton Paley acierta al señalar que no debe verse en el mito de Blake una evolución que se evidencia “con seguridad teleológica desde sus primeros trabajos líricos hasta su último período” (Paley, 1970: vii), este tipo de análisis intertextual contribuye a la interpretación del mundo simbólico blakeano. En relación con el mito de Blake, concuerdo con Leo Damrosch en que no es “una manera arbitraria de manipular símbolos, sino el marco conceptual en el que estos cobran sentido” y funciona como “un modo de organizar la experiencia antes que como un código para describirla” (Damrosch, 1980: 81).

monarquía contemporánea. Finalmente, la cuarta torre encierra a la Religión, que se rehúsa a someterse al ministro de Estado y que “con un cuchillo lo atacó” (37). Aquí, el verdadero emblema de la Religión resiste el poder del Estado. Al mismo tiempo, el cuchillo es tanto una herramienta para grabar como un instrumento de venganza; imagen que se sostiene, por supuesto, por el hecho de que Blake realizaba grabados. En suma, puede decirse que las representaciones que hace Blake de los prisioneros subrayan su creencia en que la represión de la imaginación y el poder creativo del hombre, presentados mediante una sinécdoque como la pérdida del lenguaje o del discurso, es el verdadero crimen de cualquier tiranía.

Otro aspecto que señala la importancia con que Blake concibe los efectos del lenguaje es el hecho de que lenguaje y acción aparecen unidos en el poema; con frecuencia una voz o sonido natural causa o engendra una acción: “La voz cesó. La Nación se sentó y las cadenas tres veces forjadas se rompieron” (62). En estas líneas, lenguaje y acción se vinculan en un único momento. Al cese de la voz corresponde el aflojarse de los grilletes, que se refiere no solo a las cadenas rotas dentro de la torre sino también, metafóricamente, a la libertad espiritual que el poema presenta hacia el final. Este lenguaje apocalíptico tiene similitudes con la declamación final del sermón de Richard Price, que sugiere que son las voces del pueblo que llama a la acción las que permiten aflojar las cadenas: “¡Miren los reinos, aconsejados por ustedes, despertando del sueño, rompiendo sus cadenas y reclamando justicia a sus opresores!” (32).

A la inversa, de la misma manera que el lenguaje es causa de la acción, los acontecimientos externos también afectan el lenguaje de los personajes. El primer giro en los acontecimientos causado por la revolución hace que el rey pierda el control de su propio lenguaje. El rey “brilló” (68), su corazón “ardía” (69), y “estas palabras brotaron de él” (69). Las palabras no son

ya proferidas con seguridad, sino que se le escapan. Escucha una profecía de los consejeros de los “reyes antiguos” (72) y se convierte en un mero médium de sus palabras. Estos consejeros, que ofrecen una visión reveladora de la “antigua” voz, una palabra que ha sido ya calificada como sagrada, se levantan de las tumbas de los reyes para ofrecer palabras de advertencia. Nuevamente, las voces del viejo orden se ven impedidas de continuar, el rey “calló”. En la manera en que Blake manipula su progresivo silencio se evidencia una representación de la derrota de la tiranía del viejo orden.

La guerra verbal se presenta con mayor claridad en el debate del consejo. Borgoña, el duque conservador, habla en favor de la guerra y es caracterizado a partir de su vestimenta, metáfora apropiada para el lenguaje: “un olor a guerra... emergió de sus ropajes” (84); “Brazos/ tapizados de llamas carmesíes” (86); “bata ardiente” (87). Borgoña argumenta en contra de la perspectiva revolucionaria y en favor de mantener la jerarquía tradicional en Francia. De esta forma, el personaje funciona como una parodia implícita de Burke, su contraparte histórica, con quien comparte similitudes fonológicas. Al yuxtaponer monarquía y democracia recuerda el lamento de Burke por la muerte de María Antonieta; Blake se une aquí a Paine al satirizar a Burke, que se compadece del “plumaje” en lugar del “ave moribunda”. A Borgoña le preocupa que todo el “plumaje” de la aristocracia sea destruido:

¿Podrá este cielo cubierto de mármol convertirse en una choza de barro, esta tierra en un roble podado y estas segadoras/ De las montañas atlánticas, podrán arrasar la gran cosecha estelar de seis mil años?/ Hasta que nuestros púrpura y carmesí queden reducidos a un oscuro ocre. (89-92)

Borgoña lamenta la pérdida de lo que Burke llamó “paños de la decencia” (“*decent drapery*”), y recurre a preguntas

retóricas, también como Burke, para suscitar la conformidad de la audiencia.²⁰

La defensa de Borgoña fortalece la resolución del rey, que se niega entonces a oír la voz de los ancianos que había intentando mediar a través suyo. Mientras los nobles se ubican a su alrededor “como el antiguo sol sofocado por las nubes” (68), el rey percibe que este sistema, estos nobles, representados simbólicamente por la niebla, oscurecen su “verdadero” conocimiento y “manchan las escrituras de Dios/ grabadas en mi pecho” (108-109). En un movimiento que recuerda las advertencias de Price respecto de las “palabras del lenguaje eterno”, Blake realiza un interesante giro en relación con la teoría lingüística del siglo XVIII – sostenida por el Obispo Lowth y otros– que postulaba que el lenguaje refinado, aristocrático, era un don de Dios y que cualquier otro constituía una perversión. Irónicamente, el rey blakeano sabe que debería escuchar las “escrituras de Dios”, que le dicen que su sistema monárquico y jerarquizado, que incluye su lenguaje, es incorrecto. Las “escrituras de Dios” representan entonces la voz auténtica a la que el rey se opone. Es consciente de que no mantiene un vínculo con lo antiguo o eterno, pero no puede modificarlo. Rechaza al noble liberal, Necker, que habría podido generar un acuerdo entre las dos partes; de hecho, su éxodo vincula a Necker con la figura de Cristo, como sugiere la imagen de las mujeres y los niños que “se arrodillaron ante él, y besaron sus ropajes y lloraron” (123).

Blake reserva para el final la voz jerárquica del arzobispo, que entra “con entrechocar de escamas y el silbido de

20 Para una discusión acerca de los paralelismos específicos entre Borgoña y Burke y de las maneras en que el poema de Blake funciona como una respuesta directa a las *Reflexiones* de Burke, ver Crafton (1993); para una discusión en relación con la manera en que Blake utiliza la épica en este poema como contrataque a Burke, ver Richie (1992: 817-837).

las llamas” (127).²¹ Esta descripción satánica del arzobispo provee el contexto de su sermón; supuestamente, él ofrecería un “consejo celestial”, pero Blake lo presenta como un falso profeta, mera imagen de la religión y solamente interesado en preservar las prácticas tradicionales. La visión del arzobispo de la “silueta de un anciano, blanca como la nieve que suspendida en niebla, lloraba en la luz incierta” (131) frustra la palabra sagrada. Esta figura blanca y en pena puede considerarse como prototipo del *Nobodaddy* de Blake, conocido luego como *Urizen*. Las características vestimentas blancas, el temblequeo y el llanto, así como la asociación con la niebla serán utilizadas luego en las descripciones que hace Blake de los abstractos dioses celestes que se apartan del pueblo y dictan leyes desde lo alto.²² Ciertamente, esta forma visionaria representa las convenciones de separación y diferencia jerárquica. El arzobispo lamenta que Dios se haya alejado de la vida del pueblo; específicamente, lamenta el cambio en el lenguaje de manera similar al lamento de Burke por la “jerga confusa” de los “púlpitos babilonios” (Burke, 1986: 115) creada por el lenguaje revolucionario. En primer lugar, la plegaria falla, visto “el himno sagrado de las lenguas pastosas” (140). El arzobispo teme que el proceso nivelador por el cual la mitra se vuelve negra y la corona desaparece

21 La descripción del arzobispo se asemeja particularmente al Satán del *Paraíso Perdido* de Milton. Varios críticos han notado los paralelismos entre la escena del consejo y el consejo de ángeles caídos miltoniano (Richie, 1992: 824; Crafton, 1993: 6). Esta semejanza es también referida brevemente en Schorer, ([1946] 1959: 258) y Halloran (1970, 39–40).

22 En *El Libro de Urizen* (1794), el dios pálido, abstracto y encerrado en sí mismo es exiliado a un sombrío y solitario “vacío”, “ubicado en el Norte” (3). Para una discusión acerca del uso general que hace Blake de esta imagen convencional de la divinidad celeste, ver Frye (1947), quien señala que Blake describe específicamente a la monarquía francesa como el “dios del espacio vacío y la voluntad ciega” (*Nobodaddy/Urizen*) (Frye, 1947: 62–63; 203–208). Bloom da cuenta del paralelismo entre esta figura innominada de connotaciones urizénicas, y la que es llamada específicamente “Urizen”, que “se sentaba por encima de todos los cielos”, en *América*.

se complete y, como signo de esta transformación, escucha el lenguaje refinado convertirse en las palabras del vulgo: “el sonido de las campanas, y la voz del Sabbath y el canto del coro sagrado/ se tornan en canciones de prostituta durante el día y gritos de virgen por la noche” (146-147). Mientras que el arzobispo se lamenta por esta situación, Blake la ve como el destino inevitable de una sociedad que ha confundido sus prioridades. Como la prostituta de las últimas líneas de “London” de Blake, sus canciones son un llamado contra la represión física y social de la libertad. En las líneas que le siguen inmediatamente, el arzobispo se traiciona inconscientemente y deja en evidencia que su verdadero problema con la noción de democracia es la nivelación de los roles sociales; lo que lo ofende es principalmente la idea de que, si todos fueran iguales, el sacerdote se vería forzado, luego de su muerte, a yacer junto al “adúltero”, “el santo junto al maldito” y, lo que es más perturbador, el rey “junto al labrador, y los gusanos se confundirán” (150). Aquí Blake con maestría hace que el arzobispo socave su propio argumento. Su temor a que los gusanos se confundan en la tumba evidencia hasta qué punto llega su horror por la igualdad, al mismo tiempo que la imagen enfatiza el destino que, reservado tanto al rey como al labrador, da cuenta de su común humanidad.

La visión del arzobispo y su advertencia contra el cambio es entonces enfrentada por una serie de voceros representantes de las antiguas voces de Blake. La antigua señal vuelve a Francia primero a través del liberal Orleans. De su mensajero, Aumont, se dice que es “como quien regresa de tumbas vacías” (161); retorna de una tumba con palabras de renacimiento. El arzobispo intenta intervenir, pero su lenguaje, para ese entonces, como el de Satán en el Libro X del *Paraíso Perdido*, está completamente pervertido y distorsionado: “en lugar de palabras, ásperos silbidos/ estremecieron la sala” (177-178) y “calló avergonzado” (178). El noble liberal

Orleans recoge aquí la causa de la revolución democrática, argumentando que la nobleza acepta el proceso de nivelación que es inevitable. Manteniendo la imaginaria de las vestimentas, Orleans “desplegó sus ropajes” (175), en abierto contraste con la descripción específica de cómo los nobles rodean al rey²³ (68) y la imagen de las almas en pena envueltas en la bata ardiente de Borgoña (87-88). Escuchamos ecos del debate en torno a la Revolución cuando Orleans retoma una de las metáforas que el arzobispo mencionó anteriormente para sus propósitos personales. El arzobispo se había quejado de las acciones revolucionarias recurriendo a la metáfora del cuerpo político, denunciando a los revolucionarios que habían bañado “sus pies/ en la sangre de la nobleza; pisando corazones y cabezas” (155-156). Orleans responde acudiendo a los mismos términos, y haciendo énfasis en la metáfora. Sirviéndose de alusiones al mandato bíblico, Orleans pregunta: “¿está el cuerpo enfermo cuando sus miembros son saludables?... ¿Puede un alma, cuando su mente y corazón/ fluyen como ríos de idéntico caudal a través del gran Paraíso, languidecer porque los pies/ manos, cabeza, pecho y partes del amor, perseveran en su más alta alegría vital?” (182-185).

Estas preguntas, cuyo tono remite al lema de *TheL*, parecen parábolas que revelan la fe visionaria y democrática de Blake. Todos deben ser iguales para que alguno pueda serlo: “aprende a considerar a todos los hombres como tus iguales;/ como tus hermanos, no como si fuesen tu pie o tu mano” (193-194). A través de Orleans, Blake pasa a argumentar específicamente contra la escritura solipsista de las leyes, el uso del lenguaje que se deriva de y se aplica solo a uno –sea este un individuo, clase, o género–.²⁴ Con ese espíritu, Orleans

23 En inglés: “unfolded his robe” (“desabrochó/ desplegó su bata”) y “the Nobles fold round the King” (“sus nobles le rodearon”). [N. de la T.]

24 En el contexto de los debates de fines del siglo XVIII, esta crítica representa un desafío a las teorías

desafía al rey a reconocer los efectos plenos, individuales de su lenguaje en lugar de enviar epístolas desde su abstracta posición divina: “Penetra, frío recluso, en el fuego/ de otro corazón fértil en altas llamas, y regresa intacto, y escribe leyes” (191-192). Y continúa: “si no puedes hacerlo, duda de tus teorías” (194). La respuesta de Orleans refuerza aún más la idea de que la visión del arzobispo anciano es precursora de la figura de Urizen en el posterior mito blakeano. En *El libro de Urizen*, el dios de los cielos, sentado en un vacío solitario, se deleita escribiendo leyes desde esta posición secreta: “Aquí solo en libros hechos de metales/ escribí los secretos de la sabiduría... Una orden, una alegría, un deseo... Un Rey, un Dios, una Ley” (24-25, 38, 40). Para Blake, que escribe en *El Matrimonio del Cielo y el Infierno* que “una misma Ley para el León y el Buey es Opresión”, el mandato de Orleans denuncia las narcisistas presunciones de superioridad preservadas únicamente por la separación y por la falta de empatía e identificación con la humanidad en su totalidad.

Más que ningún otro elemento del poema, este discurso condenatorio encuentra su eco en el *Discurso* de Price y en el contexto de la respuesta revolucionaria a las diferencias de jerarquía. Es en el corazón de lo que Price tiene para decir acerca del amor por la patria que debemos cultivar, y no en un egocentrismo fundado en el “error y la superstición” (25). Price aborda la cuestión de la “noble pasión” del patriotismo pero advierte que hasta que no resulte evidente que todo ser humano es un igual y que “en otras familias debe haber tanto de valioso como en la propia”, uno no puede permitirse sentimientos patrióticos sin convertirse en lo que Blake llamaría un “frío recluso”. Price aplica también este supuesto acerca de la superioridad del orgullo patriótico por sobre el orgullo individual: “Somos propen-

hegemónicas del lenguaje y un llamamiento a actitudes más tolerantes, evolucionadas, como las manifestadas por Cobbett y Tooke, entre otros.

sos a delimitar la sabiduría y la virtud dentro del círculo de nuestras relaciones y grupos” (25). En *La Revolución Francesa*, Blake utiliza también esta imagen del círculo cerrado cuando Orleans ordena a la nobleza: “¡Pero avanza, hombre despiadado! Ingresa al laberinto infinito de otra mente/ antes de medir el círculo que recorrerá” (190-191). Allí donde no se observa un espíritu de tolerancia y aceptación, el resultado es un deseo de conquista y dominación. Price se pregunta, en relación con esta especie de “amor” de sí: “¿Qué ha sido sino amor a la dominación, al deseo de conquista y una sed de grandeza y gloria...? ¿Qué ha sido sino un principio ciego y obtuso?” (25).²⁵

Este discurso es el punto culminante de la “guerra” del poema. Finalmente, es el Abate de Sièyes quien enuncia la Palabra Santa que el poema había anticipado. Él es la “voz del pueblo” (204) que se enfrenta al consejo de nobles (las “montañas para que sean renovados”) (205); y, lo que es aún más importante, él es “como la voz de Dios tras la tormenta” (202). Su palabra afirma que la palabra debe ser recreada; él habla desde los “valles”, y no desde las montañas, con un estilo muy repetitivo y enfático. En un pasaje que anticipa el comienzo de *Europa* de Blake, Sièyes traza una alegoría del hombre que, en su cavernosa existencia, espera por la redención “Hasta que el hombre levante sus brazos ennegrecidos más allá de los límites de la noche, que sus ojos y su corazón/ Se expandan: ¡hacia el espacio! Donde tú vives ¡Oh Sol! Donde tú esperas, ah tenue luna adormecida” (218-219).²⁶

25 En una acusación de carácter más marcadamente político pero de similar convicción moral, Wordsworth, en su “Carta al Obispo de Llandaff”, informa al prelado acerca de la verdadera función de un gobierno representativo: “estar calificado para la función legislativa requiere haberse sentido como la mayoría de la humanidad; sus sufrimientos deben resultarle familiares, porque si no, si usted los ignora, como podría removerlos?” (Wordsworth [1876] 1967: 1:20).

26 Comparar con las líneas 1-6 de *Europa*, que también exhortan a un cambio interno, de percepción: “Cinco ventanas iluminan al Hombre en la caverna”.

Sieyès llama a una expansión interna, un despertar imaginativo y, ciertamente, a una recreación del espacio y del tiempo. Continuando con la metáfora de la vestimenta, el abate vaticina que los “ropajes rojos del terror” serán dejados de lado cuando el dócil se una con el fuerte. Más aún, el clero revertirá, literalmente, su lenguaje tal como lo usa con los campesinos: “Nunca más injuriarte. Ahora yo te bendeciré” (225). Este apocalipsis interior llevará a la paz mediante la armonía de las voces: los “millones de iracundos salvajes” que “aúllan en los insondables y devastados páramos” (227) cantarán “en la aldea, y gritarán en la cosecha” (229). El abate marca el punto culminante de las reminiscencias de Los que habían aparecido a lo largo del poema, pues es a través de una revolución creativa, a través del lenguaje y el arte, que la revolución puede efectivamente llevarse a cabo. El abate pone en evidencia que la expansión de las mentes de los hombres será alcanzada mediante “la sierra, el martillo, el cincel, el lápiz, la pluma y los instrumentos/ del himno celestial” (231-232). Aquí se presenta pues la más completa alianza entre este personaje que recuerda a Los –golpeando el martillo en su taller, grabando con el cincel– y el poeta, hombre de la nueva voz –lapicera, lápiz, canción–. Y dado que los instrumentos de Los son utilizados bajo tierra en su forja creativa, resulta apropiado que los primeros en aprender esta nueva armonía sean “el labrador incasable/ y el pastor” (232-233), aquel que labra la tierra y aquel que está asociado con la flauta pastoril.

Lo que resta de la narración cobra forma a partir de la coincidencia entre lenguaje y acción, esta vez en términos de un cumplimiento de los anteriores paralelismos entre la oralidad y la libertad. La naturaleza responde al discurso del abate, no con un trueno estentóreo sino con un “murmullo” silencioso: “el murmullo del labrador, no su grito de alegría” (245), no la voz de la prensa de vino, como la de Borgoña, sino una que más bien se acerca al sonido de las “uvas [cuando] golpean sobre el pasto” (244); más vinculado

a una Comunión que a la guerra. Este sonido, la voz pacífica de los revolucionarios, se mezcla entonces con la sangre de la revolución; lenguaje y acción íntimamente conectados. Al sonar de la voz, “la sangre corría por las antiguas columnas” (246): estas líneas constituyen un poderoso anticipo de otras de “Londres”, en las que la palabra y la acción se conectan fuertemente y la enunciación efectúa o marca un cambio visible en los símbolos de la opresión: “Y el suspiro de los soldados desdichados/ baja ensangrentado por los muros del palacio” (11-12).²⁷ Evidentemente, el lenguaje revolucionario tiene ahora el poder para efectuar el cambio: la sola orden de Mirabeau “golpeó con fuerza el palacio” (293), la palabra lleva a cabo la acción. La renovación comienza cuando “el sol envejecido se asoma temeroso por las negras montañas” (270). El disiparse de las nieblas es asociado con Voltaire y Rousseau, que expulsan a los abstractos dioses celestes, meras supersticiones: Blake ve “espectros de hombres religiosos que sollozan;/ entre los vientos arrojados por las abadías... expulsados por la nube feroz de Voltaire y las rocas estruendosas de Rousseau” (274-275).²⁸

El poema ofrece un final profético y optimista, que pone de manifiesto las esperanzas de Blake en que serán las nuevas voces las que triunfen. El hecho de que la historia no las

27 Como la canción, *The French Revolution* describe un mundo de represión política y social pero ofrece un método de redención a través de las voces que no solo claman por la reforma, sino que de hecho la efectúan mediante sus gritos. Para una discusión acerca de la naturaleza esencialmente auditiva de “London”, ver Brenkman (1987: 124-133).

28 Blake no coincidía con Voltaire y Rousseau en la confianza iluminista que depositaban en la Razón ni en la subordinación de la Imaginación, como se evidencia en su satírica “Búrlense, Búrlense, Voltaire, Rousseau” (“Mock on, Mock on, Voltaire, Rousseau”), pero los admiraba por sus esfuerzos contra la superstición y el misterio de la religión ortodoxa. En parte, lo paradójico del rol de Blake en el debate acerca de la Revolución se deriva de su ubicación dentro del ámbito de los racionalistas Wollstonecraft, Godwin, y especialmente Paine, con cuya *Age of Reason* (*Edad de la razón*) se enfrentaría y a quien ataca por negarse a considerar la Biblia como un poema de “imposibilidades probables”. La extraña y absoluta creencia de Blake en la energía y el carácter divino de la Imaginación lo ubica, como es frecuente, por fuera de la mayoría de los grupos que podemos identificar llevando a cabo actividades radicales revolucionarias.

viera realizadas no niega el espíritu que Blake infundió a su historia. La narración termina, como la retórica de Price al final de su sermón, con una victoria de las nuevas voces y de la creatividad: “Y se abrieron las puertas del mundo y destaparon las tumbas de los arcángeles” (301). Con motivo de este renacimiento, la mañana revive, y el rey se ve ahora obligado a seguir la voz que lo ha traicionado a él y a sus nobles

El rey se levantó horroroso, los pares lo siguieron, hallaron las salas del Palacio/ Desiertas y a París sin un soldado, en silencio, porque el ruido había huido/ Tras el ejército y el Senado en paz, se sentó bajo el rayo de la mañana. (304-306)

Por supuesto, nada sabía Blake de que en efecto habría un regicidio y que los temores de Burke se verían confirmados. En el mundo del poema, tanto la opresión política como la represión del lenguaje y la creatividad han acabado. Una nueva voz se ha establecido; el duelo (*mourning*) se ha transformado en mañana (*morning*). La revolución en sentido natural se completa en el mundo del poema cuando el final da cumplimiento al comienzo profético. Evidentemente, el poema de Blake se inscribe en el contexto histórico del debate acerca de la Revolución, pero con el reconocimiento de que su potencia mitológica no puede, como se ha sostenido, subordinarse, limitarse o ser determinada por la historia. Muy por el contrario, la interpretación que hace Blake de la historia está sujeta a la aceptación de su mito central, la absoluta necesidad de un compromiso imaginativo individual con el mundo, un compromiso que involucra la creencia de que vivimos en un universo moral y de que, en la medida en que, como escribe Blake en *Visiones de las hijas de Albión*, “todo lo que vive es sagrado”, todo ser tiene un papel que jugar en la consumación de cualquier revolución.

Bibliografía citada

- Bindman, David. 1989. *The Shadow of the Guillotine: Britain and the French Revolution*. Londres, British Museum.
- . 1993. “‘My mind is my own church’: Blake, Paine, and the French Revolution”, en *Reflections of Revolution: Images of Romanticism*. Yarrington, Alison y Everest, Kelvin (eds.). Londres, Routledge.
- Blake, William. 1988. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Erdman, David (ed.). Ed. revisada. Nueva York, Doubleday.
- Blakemore, Steven. 1992. “Misrepresenting the Text: Price, Burke, y the ‘October Days’ of 1789”, *The Friend: Comment on Romanticism* 1, N° 4, octubre, pp. 1-9.
- Bloom, Harold. 1963. *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*. Garden City, N. J., Doubleday.
- Brenkman, John. 1987. *Culture and Domination*. Ithaca, N. Y., Cornell University Press.
- Brewster, Glen. 1991. “‘Out of Nature’: Blake and the French Revolution”, *South Atlantic Review* 56, N° 4, noviembre, pp. 7-22.
- Bronowski, Jacob. [1944] 1954. *William Blake 1757-1827: A Man whitout a Mask*. Nueva York, Penguin.
- Burke, Edmund. 1986. *Reflections on the Revolution in France*. Cruise O'Brien, Conor (ed.). Nueva York, Penguin.
- Butler, Marilyn. 1981. *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*. Oxford, Oxford University Press.
- . 1984. *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution Controversy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Chandler, James. 1984. *Wordsworth's Second Nature*. Chicago, University of Chicago Press.
- Cohen, Murray. 1977. *Sensible Words: Linguistic Practice in England 1640-1785*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Crafton, Lisa. 1993. “Blake's Swinish Multitude: The Response to Burke in Blake's The French Revolution”, *The Friend: Comment on Romanticism* 2, N° 1, abril, pp. 1-12.
- Damrosch, Leo. 1980. *Symbol and Truth in Blake's Myth*. Princeton, Princeton University Press.
- Deen, Leonard. 1983. *Conversing in Paradise*. Columbia, University of Missouri Press.
- Erdman, David. 1977. *Prophet Against Empire*. Princeton, Princeton University Press.

- Faulkner, John. 1997. "Burke's perception of Richard Price", en Plummer Crafton, Lisa (ed.). *The French Revolution Debate in English Literature and Culture*. Londres, Greenwood Press.
- Frye, Northrop. 1947. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton, Princeton University Press.
- Halloran, William. 1970. "The French Revolution: Revelation's New Form", en Erdman, David V. y Grant, John E. (eds.). *Blake's Visionary Forms Dramatic*. Princeton, Princeton University Press, pp. 30-56.
- Hunt, Lynn. 1984. *Politics, Culture and Class in the French Revolution*. Berkeley, University of California Press.
- Paanenen, Victor. 1977. *William Blake*. Boston, Twayne.
- Paine, Thomas. 1967. *Rights of Man*, en *The Writings of Thomas Paine*. Conway, M. Daniel (ed.), 4 vols. Nueva York, AMS Press, p. 2: 303-304.
- Paley, Morton. 1970. *Energy and the Imagination: A Study in the Development of Blake's Thought*. Oxford, Clarendon.
- Paulson, Ronald. 1983. *Representations of Revolution 1789-1820*. New Haven, Yale University Press.
- Price, Richard. 1991. *Political Writings*. Thomas, D. O. (ed.). Cambridge, Cambridge University Press.
- Richie, William. 1992. "The French Revolution: Blake's Epic Dialogue With Edmund Burke", *ELH* 59, pp. 817-837.
- Schorer, Mark. [1946] 1959. *The Politics of Vision*. Nueva York, Vintage.
- Smith, Olivia. 1984. *The Politics of Language 1791-1819*. Oxford, Oxford University Press.
- Thomas, D. O. 1977. *The Honest Mind: The Thought and Work of Richard Price*. Oxford, Clarendon.
- Thompson, E. P. 1963. *The Making of the English Working Class*. Nueva York, Random House.
- Wordsworth, William. [1876] 1967. *Prose Works of William Wordsworth*. Grosart, Alexander (ed.), 3 vols. Nueva York, AMS Press.

Büchner

DANTON: dondequiera que el Diluvio de la Revolución arrastre nuestros cadáveres, siempre será posible romperle el cráneo con nuestros fósiles a todos los reyes.

La muerte de Danton (1835)

La sentencia de muerte y la ejecución del ingenio en *La muerte de Danton* de Georg Büchner

Paul Levesque

"The Sentence of Death and the Execution of Wit in Georg Büchner's *Dantons Tod*", *The German Quarterly*, vol. 62, Nº 1, Focus: 18th/19th Centuries. Gellert, Lessing, Goethe, Fr. Schlegel, Novalis, Kleist, Büchner invierno de 1989, pp. 85-95. Germán Tosto (trad.).

En la literatura crítica dedicada a *La muerte de Danton* de Büchner, ha sido habitual durante mucho tiempo hablar de la revuelta política representada en la obra.¹ En la siguiente investigación deseo presentar un análisis de la revuelta del lenguaje que tiene lugar en *La muerte de Danton*, de su insurrección de las palabras. Me centraré en el uso del ingenio (*wit*) por parte de Büchner,² un elemento en la obra que ha sido a la vez elogiado y condenado y, sin embargo, nunca investigado satisfactoriamente. Espero mostrar cómo el ingenio, lejos de ser un mero ornamento de la obra, desempeña un rol crucial dentro del texto trabajando para socavar tanto el lenguaje como la política dominantes de las instituciones regentes retratadas en *La muerte de Danton*.³

1 El estudio clásico que trabaja con este tema es el de Meyer (1960). Uno más reciente (Benn, 1976) funciona como complemento del anterior. Puede encontrarse un panorama general de la reciente literatura sobre *La muerte de Danton* en el volumen de Knapp (1984).

2 Traducimos por "ingenio" y por "juego de palabras", la palabra inglesa *wit* que recubre, además de estos significados, el de "ocurrencia", "inteligencia", "agudeza", "mordacidad" y "buen juicio".

3 El rol subversivo que Büchner le adscribe al lenguaje no ha sido abordado por la mayor parte de la literatura secundaria. Las excepciones incluyen los artículos de Vietta (1982: 144-156), y de Ueding (1976). Vietta, trabajando principalmente con *Leonce y Lena* y *Woyzeck*, extiende la *Sprachkritik* ("crítica

I

Para poder rastrear esta revuelta que atraviesa *La muerte de Danton*, es importante determinar los tipos de lenguaje dominantes que Büchner se esfuerza por socavar. El blanco, a los ojos de Büchner, es el lenguaje rígido e implacable de Robespierre y sus seguidores, particularmente el lenguaje de Saint-Just. El que sigue es un extracto del discurso más famoso de Saint-Just, su denuncia de los dantonistas ante la Convención Nacional, en el cierre del acto II:

Los pasos del género humano son lentos, solo pueden contarse por siglos; tras cada uno de ellos se alzan las tumbas de generaciones enteras. El acceso a los inventos y principios más sencillos se ha producido a expensas de millones de personas que han muerto por el camino. ¿No salta a la vista que en tiempos en que la marcha de la historia se acelera también hay más hombres que pierden el aliento?

Concluiremos de manera breve y concisa: puesto que todos han sido creados en iguales condiciones, todos serán iguales, prescindiendo de las diferencias introducidas por la propia naturaleza.

En consecuencia, cada cual podrá contar con sus ventajas, pero nadie con privilegios, ni el individuo en particular ni una clase más o menos nutrida de individuos. Una vez aplicada a la realidad, cada una de las partes de esa sentencia (*Ersatz*) ha matado a los seres humanos que les correspondían, siendo el 14 de julio, el 10 de agosto, el 31 de mayo sus signos de puntuación. Ha

del lenguaje”) o *Phrasenkritik* (“crítica de la frase”) a un *Sprachskepsis* (“escepticismo del lenguaje”) general, un paso que diluye la crítica específica de Büchner al lenguaje dominante de Robespierre y sus seguidores. Ueding reconoce la naturaleza específica del ataque de Büchner al lenguaje de Robespierre y sus seguidores, aunque no admite que Büchner vea este ingenio subversivo como alternativa posible al lenguaje dominante. En general, hace falta aún mucho trabajo sobre la crítica de Büchner a los lenguajes dominantes y sobre críticas similares que encontramos en los escritos de *Junges Deutschland* (¡Heinel). Un buen ejemplo a seguir sería el estudio de Kieffer (1986).

necesitado cuatro años para hacerse realidad en el mundo físico, cuando en circunstancias normales habría requerido un siglo y los signos de puntuación hubieran venido dados por generaciones enteras. ¿Tan asombroso es que el raudal de la revolución expulse a cada tramo sus cadáveres, a cada recodo?

Aún hemos de añadir más conclusiones a nuestra sentencia (*Ersatz*), ¿van unos cientos de cadáveres a impedirnos que las formulemos? (Büchner, 2008: 140)

Muchos han comentado la naturaleza singular del discurso de Saint-Just. A diferencia de otros discursos largos de Robespierre o Danton, no consiste en un montaje de citas de las fuentes de Büchner (Behrmann y Wohlleben, 1980: 43-54). Son las propias palabras de Büchner. Dramáticamente, no cumple ningún rol directo en adelantar el argumento, dado que la moción de Legendre de que Danton acceda a hablar ante la Convención Nacional ya había sido terminantemente rechazada tras el discurso de Robespierre. ¿Por qué entonces se le da a Saint-Just la palabra final, el discurso que actúa como ardorosa conclusión del acto II? ¿Está allí simplemente para exponer el carácter de Saint-Just, habilitándolo a funcionar como figura semejante de Robespierre en la misma manera en la que Camille funciona como semejante de Danton? (Behrmann y Wohlleben, 1980: 108).

Me gustaría ofrecer una lectura alternativa del discurso de Saint-Just, una interpretación cuya naturaleza provocativa espero justificar. Este discurso está colocado en uno de los momentos coyunturales más importantes del texto a propósito de unas pocas oraciones que llamaré sentencias de muerte:

Una vez aplicada a la realidad, cada una de las partes de esa sentencia (*Ersatz*) ha matado a los seres humanos que les correspondían, siendo el 14 de julio, el 10 de agosto, el

31 de mayo sus signos de puntuación. Ha necesitado cuatro años para hacerse realidad en el mundo físico, cuando en circunstancias normales habría requerido un siglo y los signos de puntuación hubieran venido dados por generaciones enteras. ¿Tan asombroso es que el raudal de la revolución expulse a cada tramo sus cadáveres, a cada recodo? Aún hemos de añadir más sentencia (*ersatz*) a nuestra sentencia, ¿van unos cientos de cadáveres a impedirnos que las formulemos? (Büchner, 2008: 140-141)

En una obra repleta de adornos retóricos, la imagen de una “sentencia de muerte” (*sentence of death*), una oración o sentencia personificada como asesina, puede parecer una metáfora muy bien elaborada entre muchas. Y, sin embargo, revisando la obra nos encontramos con la metáfora una y otra vez. En el acto III, escena vi, Barère –al escuchar que el informante Laflotte ha provisto al Comité de Salvación Pública de la denuncia necesaria para condenar a Danton– le dice a Saint-Just, “Sí, ve, Saint-Just, vete y teje esos períodos tuyos donde cada coma es un tajo de sable y cada punto una cabeza rodando.” (Büchner, 2008: 158). Mercier, al encontrarse con Lacroix y los dantonistas en la Conciergerie (III,iii) los increpa con las siguientes palabras:

¿No era eso, Lacroix? ¡La igualdad bate su hoz por encima de todas y cada una de las cabezas, la lava de la revolución fluye de manera incontenible, con la guillotina se hace República! El gallinero aplaude y los romanos se frotan las manos, sin percatarse de que cada una de esas soflamas es el estertor de una víctima. Repasad por una vez vuestras tiradas hasta el momento en que tomen cuerpo.

Mirad a vuestro alrededor, todo esto lo habéis dicho vosotros mismos; es la traducción en mimo de vuestros discursos. Esta pobre gente, sus verdugos y la guillotina son vuestras arengas una vez que han cobrado vida. (Büchner, 2008: 149)

Mencioné antes que Büchner pretendía atacar la naturaleza rígida e inmóvil del lenguaje dominante. La personificación de la sentencia que vemos en los comentarios de Saint-Just y de Barère, las “arengas que han cobrado vida” en las palabras de Mercier, nos revelan lo que hace rígido e inmóvil al lenguaje dominante. Es un lenguaje que ha sido externalizado, que ha roto su atadura con el hablante, un lenguaje reificado. Sus oraciones han tomado forma y sustancia, moviéndose continua y unívocamente de cláusula en cláusula, “puntuadas” con los cuerpos, hasta que llegan a su punto: “una cabeza rodando”.

Esta palabra-encarnada que vemos en el discurso de Mercier, cercanamente relacionada con la sentencia de muerte de Saint-Just, resulta ser otra metáfora en *La muerte de Danton*. Así, la conclusión del soliloquio de Robespierre al final del acto I:

La noche, roncando por encima de la tierra y revolviéndose en ese sueño desolador. Ideas, deseos apenas atisbados, deseos confusos, informes; deseos que de día se escabullen de la luz del sol y ahora toman forma y hechura, para penetrar en la morada silenciosa del sueño. Abren las puertas, miran por las ventanas, toman casi cuerpo, los miembros se estiran mientras uno duerme, los labios se echan a murmurar. (Büchner, 2008: 121)

O la conversación de Danton con Julie en el acto II, escena v, donde Danton –perturbado por sus recuerdos de la Masacre de Septiembre– nos cuenta su horror al escuchar la palabra (“¿No se oía gritar ‘septiembre’? ¿No decías eso?” (Büchner, 2008: 133), palabra que parece correr por las calles de París. Por último, y quizá más patéticamente, Lucile –ya manifestando los signos de la locura que va a embargarla– ve la palabra “Muerte” delante de sus ojos e intenta atraparla, contenerla desesperadamente:

¡Morirte! ¿Eso qué significa? Dímelo tú, Camille. ¡Morirte! Déjame pensar. Ya está. Me voy tras la palabrita, ven aquí mi dulce amigo. Ayúdame a cazarla. ¡Ven! ¡Ven! (Büchner, 2008: 172)

En esta escena con Lucile –como en los soliloquios de Danton y Robespierre– estamos cara a cara con lo siniestro, con palabras que se han liberado de sus hablantes, palabras que han logrado una existencia separada e independiente. Conceptos abstractos, “deseos” y “pensamientos” asumen una materialidad amenazante en *La muerte de Danton*, ofreciéndonos en el proceso un vistazo del poder del lenguaje dominante, de la sentencia de muerte de Saint-Just. Cuando se encuentran enfrentados a la palabra-encarnada, palabra que, más que ser gobernada por ellos, gobierna a los hablantes, los personajes de la obra solo parecen reaccionar con horror y/o locura.

El poder de este lenguaje reificado puede parecer absoluto, y lleva a algunos críticos a concluir que *La muerte de Danton* nos ofrece una mirada de un mundo caótico en donde el lenguaje ha sido degradado a tal punto, que aliena inevitablemente al hombre de su verdadero ser.⁴ Y sin embargo, Büchner utiliza estrategias diferentes en el intento de socavar el lenguaje dominante dentro del texto; estrategias que una varie-

4 Esta posición ha sido sostenida vigorosamente por Wolfgang Wittkowski (1978: 160-175). Wittkowski ve acertadamente la importancia del ataque de Büchner al lenguaje reificado (en términos de Wittkowski, el *Entfremdung*, “extrañamiento, alienación”, del lenguaje), pero se resiste a efectuar una distinción entre el lenguaje dominante de los robespierristas y el contralenguaje de los dantonistas. Para Wittkowski, el lenguaje de los robespierristas representa meramente “la pomposa reivindicación de la ideología de la libertad revolucionaria”, mientras que el lenguaje de Danton permanece como mero “alarde de fuerza” o, en el mejor de los casos, como una fuente de confort para los que enfrentan un mundo hostil (“Sin ingenio e ironía no es posible soportar la miseria de la existencia” es la manera preferida de definirlo para Wittkowski). Desde el punto de vista de este autor, todas las formas de retórica política son sospechosas, debido a que no pueden ser integradas a su perspectiva de Büchner como pietista alemán. Para una crítica del abordaje general a Büchner de Wittkowski y otros intentos de reinterpretar a Büchner en términos de pietismo alemán, ver Anz (1976: 57-72).

dad de personajes –incluso antiguos portavoces del lenguaje oficial como Danton– pueden asumir provechosamente en un gesto subversivo. Tales estrategias incluyen, entre otras, el travestismo y la parodia.⁵ En lo que respecta al travestismo tenemos la interesante figura de Simon, un apuntador que incorpora alusiones y frases teatrales recordadas a medias en su ferviente lenguaje jacobino (I.ii). Simon ciertamente funciona como contrapunto cómico, aunque también sirve para mostrar la inestabilidad de la superestructura retórica sobre la cual los jacobinos habían construido sus esperanzas revolucionarias. Con Simon, la retórica de Saint-Just es expuesta, perdiendo en el proceso su rigidez, su sintaxis de hierro. Se vuelve susceptible al ataque, a la inversión, a través del doble sentido con su correspondiente liberación de la sexualidad. En la escena del paseo del acto II, por ejemplo, Simon, actuando como vocero autoproclamado de la revolución, aconseja a un ciudadano que busca un nombre para un hijo recién nacido. Esto podría haber sido un ejemplo del lenguaje dominante en su mayor potencia, tan poderoso que puede marcar a aquellos que se encuentran dominados por el mismo con su propia retórica –“Pica, Arado, Robespierre” (Büchner, 2008: 125)– como nombre propio, un ejemplo más de una palabra literalmente encarnada). En cambio, tenemos un travestismo del nombrar, comenzando con una

5 Para una introducción general al uso de la parodia y la sátira en Büchner, ver Schmidt (1970).

serie de dobles sentidos:

Ciudadano. La buena de mi Cornelia me ha obsequiado con un hijito.

Simon. A la República, ha obsequiado con un hijo a la República.

Ciudadano. “A la República” suena muy general, digo yo...

Simon. De eso se trata; lo particular se debe a lo general...

Ciudadano. No, si lo mismo dice mi mujer. (Büchner, 2008: 125)

Otro ejemplo, relacionado más con un juego de palabras sexual que con un doble sentido de manera estricta, involucra el arresto de Danton en el acto II, escena vi (que Simon sea el agente que efectúa la detención debería dejar en claro que no es simplemente un personaje “menor” en la obra). No presenciamos el arresto mismo, pero sí vemos a Simon mientras instiga a una banda de ciudadanos armados a irrumpir en la casa de Danton:

Simon. ¡Tenemos que subir! ¡Adelante, ciudadanos! Respondemos con nuestras cabezas. ¡Vivo o muerto! Mirad que es un tío fuerte. Yo iré adelante. ¡Vía libre a la libertad! ¡Os recomiendo a mi esposa! Le legaré una corona de roble (*Eichenkrone*).

Ciudadano primero. ¿Una corona de roble (*Eichelkrone*)? Como si no le cayeran ya suficientes bellotas (*Eichel*) en el regazo. (Büchner, 2008: 135)

Con el cambio de dos letras nos movemos de una interpretación simbólica de honor y deber patriótico (*Eichenkrone*) a una interpretación simbólica del pene (*Eichelkron*). Esta inestabilidad del lenguaje –la palabra, la letra– se revela en los parlamentos de Simon, una inestabilidad que puede ser explotada por un uso anarquista del lenguaje.

La naturaleza amenazadora de un uso turbulento del lenguaje no pasa desapercibida para los defensores del lenguaje dominante, a saber, los seguidores de Robespierre. Insisten

en la estabilidad del lenguaje, un monolingüismo que asegura que el terreno sobre el que el lenguaje se asienta nunca cambia.⁶ Legendre, dándole ventaja a Robespierre en el Club Jacobino, sin sagacidad, expone lo más amenazante acerca de Danton y sus seguidores: “Hacen alardes de ingenio y gustan decir que es hora de honrar con un martirio por partida doble a Marat y Chalier, guillotinéndolos ahora por poderes” (Büchner, 2008: 103). La reacción violenta entre los jacobinos revela la apuesta que han hecho de mantener la estabilidad del lenguaje dominante:

Algunas voces. Son gente muerta. La lengua los guillotina.
(Büchner, 2008: 103)

Robespierre, siguiendo a Legendre, continúa el ataque al ingenio, reservando sus comentarios más mordaces para aquellos que incurren en la parodia, primero, en el sentido figurado de la palabra, luego, en su sentido literal. Hablando de la doctrina de los hebertistas, Robespierre alega que “Se libró una parodia del sublime drama de la Revolución poniéndola en entredicho con sus premeditadas exageraciones.” (Büchner, 2008: 105). Viendo hacia los dantonistas, a quienes considera ser el segundo peligro para la República, Robespierre dice:

Tenemos derecho a asombrarnos cuando les oímos sus gracias y donaires, cuando percibimos ese cierto buen tono. No hace mucho se ha parodiado con desfachatez a Tácito [referencia a un ataque a Robespierre que apareció en el *Vieux Cordelier*, diciembre de 1793, de Camille Desmoulins]; yo podría responder con Salustio y parodiar a Catilina; pero

6 Significativamente, los pocos juegos verbales de ingenio verdaderos en el texto que emergen de territorio robespierrista, vienen de Barère, Callot, y Baillaud (III.vi). Ninguno de los tres puede ser descripto como seguidor devoto de Robespierre, ya que los tres miran con placer el día en que Robespierre siga a Danton en la guillotina.

creo que no es preciso dar más pinceladas, los retratos están acabados. (Büchner, 2008: 106)

Por último, es revelador que Robespierre –en principio dubitativo de condenar a su viejo amigo de colegio Camille Desmoulins, junto con Danton– otorga su aprobación cuando Saint-Just le da a leer la parodia maliciosa de Robespierre como Cristo: “¿Con que tú también, Camille? ¡Se acabó! ¡Rápido! Los muertos son los únicos que no regresan.” (Büchner, 2008: 121).

Es claro que Robespierre cumple el rol de resaltar la importancia y el peligro del ingenio, de la parodia, como programa político. Pareciera, sin embargo, que los críticos literarios que han leído *La muerte de Danton* a través de los años no han seguido este aspecto del ataque de Robespierre a Danton y sus seguidores. El ingenio y los juegos de palabras (especialmente los de naturaleza sexual) han sido ciertamente comentados, pero este elemento ha tendido a ser explicado ya como signos de la exuberancia juvenil de Büchner (i.e., todos los de veintitrés años tienden a lo ingenioso o lascivo), ya como un intento de Büchner de proveer elementos de color local en su obra (i.e., todos los franceses hablan de esta manera).⁷ Nadie ha intentado leer los juegos de palabras de la obra a través de los ojos de Robespierre, como un disturbio del lenguaje que amenazaba los cimientos de la república a la que él sentía estar sirviendo. Lo que sigue es un análisis selectivo de este disturbio del lenguaje, de ninguna manera completo pero, esperemos,

7 Para Carl Viëtor estaba claro que “con estas obscenidades de la historia, desde luego, en un sentido general y mediato, Büchner pudo manifestar su fidelidad: en tanto y en cuanto estas expresan precisamente una condición interior, cuyo signo es el dominio de los instintos y un escepticismo materialista. Pero el modo en el que Büchner representa este aspecto no debería ser llamado virtuoso. El hecho de que él no salga de los chistes obscenos habla de una clase de vida donde lo sexual aparece como más importante que las otras esferas de la vida” (Viëtor, 1949: 117).

representativo.

La obra comienza, bastante apropiadamente, con uno de los ingeniosos juegos de palabras de Danton:

¡Mira la damita! Con qué gracia maneja las cartas. Desde luego, sabe lo que hace. Al marido dicen que siempre le muestra corazones y a los demás, *carreau*. (Büchner, 2008: 91)

Con estas pocas primeras líneas, ya nos encontramos en un cambio de terreno lingüístico. Las palabras francesas en el texto en alemán apuntan a otro “lenguaje”, el código reglado del juego de cartas, que a su vez nos lleva a otro nivel simbólico en el que *coeur* –“corazón”– significa amor puro, mientras que *carreau* –“diamante” y/o “vagina”– significa libertinaje.⁸ Hérault construye sobre la metáfora extendida de Danton, una vez más solapando el lenguaje de la sexualidad con el del juego de cartas:

Andaba urdiendo un amorío con una reinilla de la baraja, mis dedos eran príncipes convertidos en arañas y usted, *madame*, era el hada; pero no ha cuajado. Cada dos por tres se me ponía la dama en parto, ¡con tanto mocito suelto en las sotas! Yo a mi hija no le permitiría que jugase a esto. Qué procacidad la de estas damas y caballeros; con qué desfachatez se revuelcan unos con otros y, luego, las sotas que van a la zaga. (Büchner, 2008: 92-93)

Este solapamiento de dos códigos disímiles es una estrategia con la cual nos encontraremos una y otra vez en *La muerte de Danton*. La apertura de la obra sirve entonces de modelo para aquello que sigue.⁹ Y, sin embargo, nuestro primer

8 Para un tratamiento interesante de esta escena, ver Reinhold Grimm (1979: 229-326).

9 Jürgen Siess ha provisto un análisis admirable de diferentes códigos o niveles de lenguajes que podemos encontrar en *La muerte de Danton*, especialmente con respecto al uso del francés por parte de

ejemplo no revela el lenguaje disruptivo de Büchner en su máxima expresión. Los códigos del juego de cartas y los de la sexualidad pueden ser de hecho disímiles pero, en términos de contenido, no parecen ser diametralmente opuestos. La verdadera naturaleza radical de la estrategia de Büchner recae en su intento de yuxtaponer lenguajes que parecen mutuamente excluyentes: sexualidad y muerte, por ejemplo, o cristiandad y sexualidad. En muchos casos, Büchner entreteje otros códigos en su discurso disruptivo (códigos de la Antigüedad y/o retórica política); un entretejido que torna problemática la búsqueda de oposiciones bipolares. En pos de la explicación, trataré de mantener separados los varios hilos del discurso de Büchner –con la conciencia de que todos los discursos permanecen bajo el signo de la sexualidad, bajo el imperativo de multiplicarse y ser fructíferos, de copular indiscriminadamente los unos con los otros.

Para presentar la yuxtaposición de sexualidad y muerte, Büchner comienza de modo shakespeariano, dejando a Danton actuar de Hamlet para la Ofelia de Julie en la primera escena de la obra:

Danton. No, Julie. Yo te quiero como se quiere a la tumba.

Julie. (Volviéndose). ¡Oh!

Danton. ¡Atiende, por favor! La gente cuenta que en la tumba se encuentra el reposo, que tumba y reposo son la misma cosa. Si es así, en tu regazo estoy ya bajo tierra. Tumba mía, mi dulce tumba, tus labios son campanas que doblan a muerto y tu voz, el tañido que me tocan por funeral; tu pecho es mi túmulo y el corazón, mi ataúd. (Büchner, 2008: 92)

Büchner y su uso de los relatos contemporáneos de la Revolución Francesa. Sin embargo, al evaluar el uso de dichos códigos, Siess pasa por alto la naturaleza subversiva de la ingeniosa yuxtaposición de códigos disímiles, destacando en cambio la naturaleza ambigua del lenguaje de Büchner. Esto se debe en parte a su reticencia a ver en Danton y sus seguidores algo más que explotadores decadentes de las masas parisinas. Como tales, no puede concebir a Danton como modelo para un contralenguaje viable.

Las metáforas de muerte, lógicamente, dominan en una obra cuyo título es *La muerte de Danton* y, sin embargo, la estrategia de Büchner recae en poner la muerte en relación directa con la sexualidad misma. En las escenas de la prisión de los actos II y IV, bajo la sombra de la guillotina, la yuxtaposición se encuentra en su punto más evidente:

Camille. ¡Si al menos se te viniera encima, te forzara, luchase y te arrancase el botín de entre los brazos ardorosos! ¡Pero con todas esas formalidades! ¡Como si te fueras a casar con una vieja y hubiera que redactar las capitulaciones, llamar a los testigos y esperar el amén, para luego empezar a levantar las sábanas y esperar a que ella se metiera dentro con el cuerpo helado! (Büchner, 2008: 160)

Danton. Mira si ha valido la pena alimentarme y darme abrigo. ¡A fin de cuentas, trabajo para el sepulturero! Tengo la sensación de estar ya apestando. Cuerpecito, voy a taparme las narices y a imaginarme que eras una dama que suda y huele de tanto bailar para decirte alguna lindeza. Juntos nos hemos ido alegrando la vida. (Büchner, 2008: 169)

Tales pasajes ilustran lo que llamaría, en contraste con las declaraciones de Danton de “Estoy coqueteando con la muerte” (Büchner, 2008: 132), un coqueteo con el lenguaje de la muerte, un juego con dicho lenguaje. En un nivel, dichos pasajes permanecen enteramente dentro de la tradición de la retórica de la muerte (piensa uno en Shakespeare, los poetas metafísicos ingleses y sus homólogos barrocos en Alemania), y algunos críticos han permanecido de hecho en este nivel, concluyendo que en cierta forma Büchner estaba reviviendo el topos de la *vanitas* del drama barroco a través del énfasis en la inexorabilidad de la muerte y los límites del ser cor-

póreo del hombre.¹⁰ Y a pesar de esto, en el contexto de la obra, los pasajes sirven para parodiar los modos dominantes de hablar de la muerte poniendo en contacto la retórica tradicional con la retórica sumamente sugestiva de la sexualidad; concretamente, tornando el *Eichenkrone* de Simon en un *Eichelkron*. Con dicho lenguaje hemos entrado en el reino de la parodia tan odiado por Robespierre.

El uso de la parodia también se extiende al lenguaje religioso, objeto del ridículo a lo largo de la obra. Solo se necesita pensar en el “catecismo” ateísta de Thomas Payne al comienzo de la obra. Los ataques más vehementes de Büchner vienen sin embargo de Lacroix (un juego de palabras en sí mismo), especialmente en la escena del burdel, en el acto I, en la que Lacroix relata sus experiencias recientes en el Palais Royal:

Legendre y yo acabamos de recorrer casi todas las celdas; las monjitas de la Revelación de la Carne no se nos descolgaban de los faldones pidiéndonos la bendición. Legendre le ha aplicado las disciplinas a una, pero le va a costar un mes de ayuno. Y yo traigo aquí a dos sacerdotisas del oficio corporal.

10 Esta posición ha sido mantenida de manera persuasiva en el artículo de David Horton (1988: 290-306). Para él, los motivos eróticos, los dobles sentidos, el lenguaje sexual y las obscenidades de la obra poseen todos una única función, i.e., “como comentario acerca de la validez del hombre y su actividad en el mundo, que es vista como fundamentalmente absurda”. Seguidamente caracteriza *La muerte de Danton* como una obra en la que “predominan imágenes repulsivas y manifestaciones de sexualidad convirtiendo cualquier esperanza de realización en mayor sufrimiento, y desdénando la idea de que el hombre pueda liberarse a través de la emancipación de la libido reprimida”. Horton provee una corrección muy necesaria para aquellos que tienden a idealizar el motivo erótico en *La muerte de Danton*, y aún así su interpretación, por provocativa que sea, resulta insatisfactoria. El error de Horton, a mi juicio, yace en su inhabilidad para ver el efecto liberador del ingenio de Büchner, especialmente en lo que respecta a su tratamiento de la sexualidad. La yuxtaposición de la retórica de la muerte con la retórica de la sexualidad no es meramente “repelente”; es también lúdica, paródica, subversiva. Desafortunadamente, Horton, como Viëtor antes que él, tiene poca paciencia para los ingeniosos juegos verbales de Büchner. A su modo de ver, son meramente una serie de “chistes burdos a la manera de las escenas subidas de tono de Shakespeare, correctamente rechazadas, bajo mi punto de vista, a causa de su pobreza, por la mayoría de los críticos”. Desde tal situación de ventaja sería por supuesto imposible ver las insinuaciones y la imaginaria sexuales en *La muerte de Danton* como algo más que repulsivas.

(Büchner, 2008: 111)

Una vez más, el anticatolicismo de la escena extrae su fuerza de su uso del lenguaje sexual, de la yuxtaposición del lenguaje de la iglesia con el del burdel: el cuerpo sexual y la eucaristía, la mortificación de la carne y el acto sexual, los ritos de penitencia y el tratamiento de la sífilis. La religión es aquí humillada y ridiculizada exactamente como lo fue antes la muerte, a través de la sexualidad.

Con Lacroix, otro lenguaje paródico pasa a primer plano: la parodia del código de la Antigüedad. Habíamos visto rastros de este lenguaje paródico antes (el desprecio de Camille hacia los romanos virtuosos: “No vamos a impedirles a los romanos que se acomoden en su rincón y se cuezan allí los nabos” (Büchner, 2008: 95) o el rechazo de Danton del “Catón envanecido” (Büchner, 2008: 96), pero con Lacroix encontramos el lenguaje de la mitología clásica yuxtapuesto en estilo büchneriano con el lenguaje de la sexualidad. Precediendo inmediatamente la escena del burdel, Lacroix es interrogado por el paradero de Danton. Él contesta:

¡Qué sé yo! Anda recomponiendo trozo a trozo la Venus de Médici entre las busconas del Palais Royal; trabajando el mosaico, como él dice. El cielo sabrá en qué tercio debe estar ahora. Es una lástima que la naturaleza haya despedazado la belleza como hizo Medea con su hermano, para guardar los fragmentos entre tanto cuerpo. (Büchner, 2008: 108)

Ya en el Palais Royal, Lacroix continúa en la vena de una mitología clásica pervertida agregando sobre la marcha ingeniosos juegos de palabras dirigidos a los romanos virtuosos tan apreciados por los seguidores de Robespierre. Imagina a un nuevo Adonis, marcado en sus entrañas por los signos de la sífilis; una nueva Arria, fiel esposa de Peto; una nueva roca Tarpeya, originalmente un acantilado en Roma

donde los enemigos del Estado eran arrojados a la muerte, y que ahora es el Monte de Venus de una prostituta. El nuevo Adonis, por impactante que pueda ser la imagen, carece de la potencia paródica de las alusiones romanas de Lacroix. Con la roca Tarpeya de Lacroix no tenemos una mera perversión de la retórica latina, sino también una perversión de todos los ornamentos romanos de la República Francesa. Al subvertir el lenguaje de Roma, Lacroix está subvirtiendo también el lenguaje dominante de la Revolución Francesa. Con su ingenio, Lacroix se revela como un enemigo de los que están apresados dentro de este lenguaje: los seguidores de Robespierre.

Al destacar la mecánica de los juegos de palabra ingeniosos de Büchner –sus orígenes en las yuxtaposiciones de códigos disímiles, por momentos mutuamente excluyentes– he intentado mostrar que la astucia trabaja socavando las formas dominantes de representar la nobleza de la muerte, la santidad de la religión y las virtudes de la política republicana. Revelando la inestabilidad lingüística del lenguaje dominante –a través de los equívocos, los juegos de palabras, la parodia y el doble sentido– los grandes juegos de astucia en *La muerte de Danton* demuestran que el lenguaje dominante puede ser manipulado, quebrado y/o reconfigurado en pos de crear un nuevo lenguaje, más personal, más lúdico, más anárquico. El ingenio no es, sin embargo, el único cimiento para dicho nuevo lenguaje. Quisiera esbozar otras varias estrategias que Büchner despliega para cimentarlo.

II

Dado que el ingenio que encontramos en *La muerte de Danton* suele ser alimentado por la sexualidad, no debería sorprender que el deseo sexual, libre de toda asociación con el ingenio corrosivo de los dantonistas, sea presentado como el

terreno para un nuevo contralenguaje. Muchos han esbozado ya la visión de una utopía erótica en la escena de Marion del acto I, pero esta utopía es muchas veces presentada meramente en términos de liberación de la libido equivocadamente reprimida.¹¹ Lo que interesa en el presente contexto es la muestra de un lenguaje corporal, erotizado, que vemos en la figura de Marion, pues en última instancia Büchner no está únicamente interesado en encontrar una nueva manera de alcanzar el goce, sino más bien en encontrar un nuevo medio de comunicación, un nuevo lenguaje libre de las constricciones del lenguaje dominante. Examinemos tres extractos de su extenso monólogo bajo este aspecto. Aquí, ella está describiendo las visitas iniciales de su primer pretendiente:

Por aquella época entró en mi casa un muchacho, guapo y aficionado a decir disparates. Yo no sabía a ciencia cierta qué quería, pero me hacía reír. Mi madre le mandaba muchas veces recado para que viniera y los dos estábamos encantados. Con el tiempo llegó el día en que no alcanzábamos a ver por qué no podíamos estarnos tendidos entre un par de sábanas, si al fin y al cabo podíamos estarnos sentados uno al lado del otro y cada cual en su silla. Yo disfrutaba más de plática con él y no comprendía por qué me consentían lo pequeño y me privaban de lo mayor. Lo hicimos a escondidas. Y así siguió un tiempo. Pero yo me convertí en una especie de mar que todo lo devoraba, un torbellino que cada vez que se arremolinaba en honduras más profundas. Para mí en todo aquello acabó habiendo solo un contrario, los hombres fueron fun-

11 Reinhold Grimm fue uno de los primeros en destacar las posibilidades utópicas de la escena de Marion en *La muerte de Danton*, y su interpretación hizo mucho para al fin traer a la luz la discusión de los motivos eróticos de la obra. Desafortunadamente, su interpretación se apoya en una mal definida congruencia que asevera encontrar en la concepción de Büchner del amor espiritual y carnal. Esto lleva a una idealización de lo erótico que David Horton ha criticado agudamente. Para un tratamiento más condescendiente de la interpretación de Grimm, ver Buck (1986), que ofrece al mismo tiempo un cotejo de la literatura reciente sobre este tópico y una consideración de los temas literarios y sociales involucrados.

diéndose todos en un solo cuerpo. Así era por naturaleza, ¿quién es capaz de dejarla de lado? (...)

Aquella tarde, mientras anocheecía, estuve sentada en la ventana; soy muy impresionable y basta una sola sensación para que me compenetre con todo lo que tengo alrededor; me quedé sumida en las oleadas del crepúsculo. (...)

Los demás tienen sus domingos y sus días de labor; trabajan seis y el séptimo rezan; una vez al año meditan, por Año Nuevo. Yo de todo eso no entiendo nada. No sé ni de recodos ni de mudanzas. Siempre soy la misma. Un anhelo y un asirlo todo que nunca se acaban, una brasa, un río. (Büchner, 2008: 109-110)

Queda claro que en el monólogo de Marion somos testigos de una devaluación del lenguaje como medio de comunicación a favor de la expresión sexual, un rechazo del placer menor a favor del mayor. Aún más interesante es la presentación del cuerpo como el verdadero garante de la percepción y el rechazo de Marion del concepto básico de diferenciación, o al menos de toda diferenciación que se extienda más allá de la diferencia sexual. Para Marion no hay exterior o interior, no hay sentido del tiempo, solo “un anhelo y un asirlo todo que nunca se acaban”. Como tal, su percepción del mundo se encuentra en conflicto con el lenguaje tradicional dominante –basado como está en el concepto de diferencia– tanto como la cosmovisión de Camille o Danton. De hecho, la revuelta de Marion podría ser aún más consistente. Danton y Camille esperaban subvertir el lenguaje dominante desde dentro a través de las tácticas guerrilleras de la parodia; Marion se posiciona por fuera del lenguaje, fuera de la diferencia, y vive el lenguaje que ella misma ha creado para sí misma. Su “superioridad” sobre Danton, si así queremos creerlo, está quizás inscrita en la reprimenda a Danton al final de la escena, después del politiquero y vulgaridad intercambiados con Lacroix:

“Los labios se te han enfriado, las palabras te han ahogado los besos.” (Büchner, 2008: 115).

El efecto anquilosado de las palabras, del lenguaje, es subrayado aquí por Marion; ofrece una nueva encarnación del lenguaje, un lenguaje del cuerpo como sustituto de la comunicación meramente verbal.¹² Al respecto, tiene mucho en común con otros lenguajes del cuerpo, otras “interpretaciones del cuerpo” que encontramos en el texto. Retrocediendo a la primera escena de la obra, encontramos el siguiente intercambio entre Hérault y una “Dama” sin nombre en la mesa de juego:

Dama. (A Hérault.) ¿Puede saberse qué hace usted con los dedos?

Hérault. Nada.

Dama. Pues deje de encoger el pulgar. No hay quien lo soporte.

(...)

Dama. ¡Ea, se perdió!

Hérault. De amores era el lance y cuesta dinero, como cualquier otro.

Dama. Habrá hecho usted sus declaraciones de amor con los dedos, como los sordomudos.

Hérault. ¿Y por qué no? Hay quien afirma que nada como ellos para entenderse. (Büchner, 2008: 92)

Leer el cuerpo, en este sentido los signos del sordomudo, es representado ingeniosamente como una manera más comprensible de comunicación que interpretar las enunciaci-ones de los hablantes. En esta misma modalidad ingenio-osa, Danton “lee” los cuerpos de las dos prostitutas, Rosalie y Adelaide, en el acto I, escena V, dilatándose en variaciones

12 El artículo de Harmut Rosshoff (1982: 157-169), parecería relevante aquí, pero no está a la altura de su título prometedor. Concentrándose en *Woyzeck* y *Lenz*, Rosshoff se ocupa solo del cuerpo como signo de sufrimiento de la criatura, no como garante de la percepción y la comunicación humana verdaderas. Su uso del *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari no puede ocultar el hecho de que permanece dentro de la tradición de aquellos que quieren ver en el trabajo de Büchner una *Philosophie des Leidens* schopenhaueriana.

elaboradas acerca de su corporalidad. Con el devenir de la obra, sin embargo, este ingenio del cuerpo se vuelve más amargo y por momentos desaparece. En la apertura del acto IV, Julie, la esposa de Danton, segura de la muerte inminente de su marido, envía un mensajero a la prisión:

Ha terminado. Temblaban de verlo. Lo matan porque le temen. ¡Vete! Ya no lo volveré a ver. Dile que no podría verlo *así*.
(*Le da un rizo*)

Toma, llévaselo y dile que no se marchará solo. Ya me entiendes; luego vuelve enseguida, quiero leerte su mirada en los ojos. (Büchner, 2008: 166)

“Leer” un mensaje del ser amado ante los ojos de un mensajero es por supuesto un viejo motivo (el *Werther* de Goethe, para mencionar uno, hace uso de esta estrategia), pero en *La muerte de Danton*, no es un agregado pequeño y aislado de retórica; forma parte de una larga cadena de motivos que hablan de la legibilidad del cuerpo, de su poder primigenio de expresión. Como lo expresa Danton antes de ser llevado a la guillotina: “Lo malo es que la orquestina somos nosotros y el instrumental, nuestro cuerpos.” (Büchner, 2008: 175). El cuerpo habla, ya sea en el lenguaje del éxtasis sexual o en el lenguaje del dolor, el sufrimiento y la degradación. Habla incluso cuando otros lenguajes resultan obsoletos:

Hérault. (Se dirige hacia Danton para abrazarlo.) ¡Ay, Danton, ya no se me ocurre ni una maldita gracia! Ha llegado la hora.
(*Un verdugo lo empuja hacia atrás.*)

Danton. (Al verdugo.) ¿Quieres ser más cruel que la muerte?
¿Acaso vas a poder evitar que nuestras cabezas se besen en el fondo del cesto? (Büchner, 2008: 179)

Aún en la muerte el cuerpo puede expresarse, a pesar de que la lengua haya sido acallada. Las cabezas de Danton y

Hérault, besándose en la canasta de la guillotina, hablan de su victoria sobre los imperativos y restricciones del lenguaje dominante.

III

No todos los contralenguajes presentados por Büchner están cimentados en el cuerpo individual –un fundamento que, en el caso de Marion, puede estar abierto a la acusación de que asegura una comunicación solipsista, únicamente con el yo más que con el otro (Horton, 1988: 296). El ejemplo final de un contralenguaje opera con la canción folclórica, un lenguaje social que Büchner presenta como posible lenguaje “a contrapelo”, contra el lenguaje dominante del orden regente. Volvamos a la figura de Lucile, la esposa de Camille Desmoulins. En el acto II, escena iii, Lucile acaba de enterarse del plan de arrestar a Danton por parte del Comité de Salvación Pública. Atemorizada por la seguridad de su esposo, intenta recomponerse:

Qué tiempos más malos. Pero así vienen. ¿Y quién se libra de ellos? Hay que conservar la calma.

(Canta) ¡Ay partidas, partidas! ¡Ay partidas!

¿Quién se ingenió las partidas?

¿Cómo se me viene esto justamente a las mientes? No es bueno que encuentre solo el camino.

Cuando se marchó he tenido la sensación de que ya no podría regresar, como si tuviera que seguir alejándose cada vez más de mí.

Qué vacía está la habitación; con las ventanas abiertas, como si hubieran tenido un muerto dentro. No aguanto más aquí arriba. *(Sale.)* (Büchner, 2008: 131)

Las líneas de la canción folclórica “Da drunten in jenem

Tale” (“Allá abajo en el valle”) parecen introducirse en los pensamientos de Lucile por propia voluntad y, sin embargo, esas líneas son marcadamente diferentes de las palabras del lenguaje dominante, como “Septiembre” o “Muerte”, que más tarde asolarán a Danton y a Lucile. La canción folclórica como se presenta aquí no ha sido desprendida de sus hablantes, pero funciona como una memoria colectiva y un recurso para aquellos que todavía son capaces de entonarla. Ofrece un modo alternativo de conocimiento, opuesto al lenguaje dominante. Aún en su locura, Lucile es capaz de expresar sus sentimientos directa y conmovedoramente a través del lenguaje colectivo de la canción folclórica, en especial con “Stehn zwei Stern am hohen Himmel” (“Dos estrellitas hay en el cielo”) (IV.iv) y en “Es ist ein Schnitter“ (“Es un segador”) (IV.ix). Al hablar esta lengua Lucile no está autoalienándose de su propia experiencia o disfrazándose en el lenguaje de otros; se incorpora a un cuerpo mayor, el cuerpo colectivo que más sufre bajo las instituciones regidas por el lenguaje dominante, es decir, el cuerpo colectivo de las masas.

Al introducir la canción folclórica en la discusión –y con la misma, el lenguaje de las masas– estamos introduciendo elementos que arrojan una nueva luz, decididamente más política, a la investigación del uso de los contralenguajes de Büchner en el texto. El foco ha recaído, hasta este punto, en los hablantes burgueses de los contralenguajes en *La muerte de Danton*; i.e., en Camille, Danton, Lacroix, Hérault, Julie y Lucile. La discusión sobre figuras de las clases más bajas ha sido limitada a Simon, quien es claro que se posiciona del lado del lenguaje dominante, y a Marion, una prostituta que no pertenece ni a la esfera burguesa de la cual depende económicamente, ni a la clase de origen, una clase que la rechaza debido a su “actividad inmoral”. En este punto es necesario investigar esas figuras anónimas (los verdugos, los carreteros, los hombres y mujeres del pueblo) que componen las escenas de multitudes en *La muerte de Danton*. ¿Son

ellos cautivos del lenguaje dominante como lo es el apunador Simon? ¿O pueden ser vistos como potenciales hablantes de los contralenguajes subversivos de Danton y Camille?

Solo puede decirse que la potencialidad reside allí. Büchner presenta a sus hombres y mujeres del pueblo tendiendo instintivamente hacia el contralenguaje subversivo del ingenio y la parodia practicados por Danton y sus seguidores. Después de todo, los despliegues fracasados del lenguaje dominante pronunciados a boca de jarro por Simon, no son ridiculizados por Danton y sus seguidores burgueses, sino por miembros de su propia clase. Büchner atribuye a las masas una vitalidad natural, un ingenio anárquico que se equipara –y por momentos hasta excede– el ingenio de los dantonistas. A sus ojos, poseen también un profundo respeto por el poder subversivo del lenguaje, un respeto que en una escena los lleva a liberar a un sospechado aristócrata al que habían planeado linchar desde el farol más cercano, simplemente por su demostración de ingenio (Ciudadano tercero: “¡Ea, a la farola!” Joven: “Si ha de ser..., pero no creáis que así se os vaya a iluminar nada.” (Büchner, 2008: 100)). La escena ha sido malinterpretada como un ejemplo de la volubilidad de la multitud o, peor, como un ejemplo más del uso del color local de Büchner; i.e., en Francia hasta las turbas aman el ingenio. Es de hecho solamente una de las muchas instancias de la obra en la que las masas revelan su afinidad con el lenguaje subversivo del ingenio.

Tales afinidades no prueban, sin embargo, ser suficientemente fuertes para posibilitar la unión de las fuerzas del ingenio anárquico de las masas y las estrategias subversivas de Danton y sus seguidores. En muchos sentidos, esta inhabilidad para construir por parte de una multiplicidad una coalición de ingenio subversivo contra el lenguaje dominante espeja la inhabilidad para construir una coalición política similar entre dantonistas y las masas de París con-

tra Robespierre y sus seguidores. Ambos fracasos aseguran el resultado trágico de *La muerte de Danton*, una tragedia que –al contrario de lo que cree el pensamiento académico reciente– es esencialmente política en su naturaleza y no está fundada en ninguna crisis metafísica vaga.¹³ Sin el apoyo de las masas, sus compañeros naturales tanto en la subversión política como lingüística, Danton apenas puede iniciar un intento condenado de antemano de derrocar el lenguaje dominante a través de las meras palabras. Büchner, zorro viejo de las tácticas revolucionarias –con el panfleto de agitación “Der hessische Landbote” (“El mensajero de Hessen”) y las actividades clandestinas como miembro de la sección Giessen de la proscripta *Gesellschaft für Menschenrechte* (Sociedad para los Derechos del Hombre) que lo acompañan–, debía ser muy consciente de la naturaleza infructuosa de semejante intento.

El reconocimiento del fracaso de Danton al final de la obra nos ayuda a poner en perspectiva la naturaleza de los contralenguajes dentro del texto. Son estrategias necesarias, pero de ninguna manera suficientes para remplazar el lenguaje dominante de las instituciones sociales por un lenguaje social nuevo; un nuevo lenguaje del juego, de la sexualidad, del cuerpo. Los atisbos de este nuevo lenguaje que vemos en el texto apuntan a futuras posibilidades, no a realidades presentes. Bajo la mirada de Büchner, tal lenguaje solo puede realizarse como lenguaje social cuando las fuerzas inherentes de las masas, su ingenio anárquico, son esgrimidas y utilizadas para aplastar al lenguaje dominante junto con sus instituciones sociales. El

13 Wittkowski ha dado razones vehementes contra una lectura política de *La muerte de Danton*, eligiendo en cambio ver la obra como una marca de la propia lucha de Büchner para llegar a un acuerdo con un mundo en el que Dios permanece oculto al ojo humano. La evidencia que Wittkowski presenta para sustentar esta posición se apoya fuertemente en supuestos concernientes a los hábitos de lectura de Büchner, i.e., que los autores favoritos de Büchner incluyen a Schopenhauer y a Pascal. Las bases para tales supuestos permanecen ocultas para los ojos de este observador meramente humano.

fracaso en aprovechar este poder solo puede llevar a la victoria final del lenguaje dominante, la victoria de la sentencia de muerte cuyo punto final –al menos en *La muerte de Danton*– acaba por ser la cabeza cortada del mismo Danton.

Bibliografía citada

- Anz, Heinrich. 1976. “‘Leiden sey all mein Gewinnst’: Zur Aufnahme und Kritik christlicher Leidenstheologie bei Georg Büchner”, *Text und Kontext* 4.3.
- Behrmann, Alfred y Wohlleben, Joachim. 1980. *Büchner: Dantons Tod: Eine Dramenanalyse*. Stuttgart, Ernst Klett.
- Benn, Maurice. 1976. *The Drama of Revolt: A Critical Study of Georg Büchner*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Büchner, Georg. 1967. *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. I. Lehmann, Werner (ed.). Hamburgo, Christian Wegner.
- . 2008. *La muerte de Danton-Woyzeck*. Orduña, Javier (introd., trad. y notas de *Danton*). Cerezo, José Luis (trad. y notas de *Woyzeck*). Madrid, Cátedra.
- Buck, Theo. 1986. *Grammatik einer neuen Liebe: Anmerkungen zu Georg Büchner’s Marion-Figur*. Aachen, Rimbaud.
- Grimm, Reinhold. 1979. “*Cœur und Carreau*: Über die Liebe bei Georg Büchner”, *Text + Kritik: Georg Büchner*, I/II. Arnold, Heinz Ludwig (ed.).
- . 1985. “*Cœur und Carreau*: Love in the Life and Works of Büchner”, en *Love, Lust and Rebellion: New Approaches to Büchner*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Horton, David. 1988. “‘Die gliederlösende, böse Liebe’: Observations on the Erotic Theme in Büchner’s *Dantons Tod*”, *DVjs* 62.2.
- Kieffer, Bruce. 1986. *Sturm und Drang. The Storm and Stress of Language: Linguistic Catastrophe in the Early Works of Goethe, Lenz, Klingler, and Schiller*. University Park y Londres, Pennsylvania State University Press.
- Knapp, Gerhard. 1984. *Sammlung Metzler Georg Büchner*. Stuttgart, J. B. Metzler.
- Meyer, Hans. [1946] 1960. *Büchner und seine Zeit*. Berlín, Aufbau Verlag.
- Rosshoff, Harmut. 1982. “Körpersprache bei Büchner”, *Büchner Jahrbuch* 2.
- Schmidt, Henry J. 1970. *Satire, Caricature and Perspectivism in the Works of Georg Büchner*. La Haya, Mouton.

- Siess, Jüngen. 1975. *Zitat und Kontext bei Georg Büchner*. Göppingen, Alfred Küberle.
- Ueding, Cornelia. 1976. *Denken Sprechen Handeln: Aufklärung und Aufklärungskritik im Werk Georg Büchners*. Frankfurt, Lang.
- Viëtor, Carl. 1949. *Georg Büchner: Politik-Dichtung-Wissenschaft*. Berna, A. Francke AG.
- Vietta, Silvio. 1982. "Sprachkritik bei Büchner", *Büchner Jahrbuch 2*.
- Wittkowski, Wolfgang. 1978. *Georg Büchner: Persönlichkeit-Weltbild-Werk*. Heidelberg, Carl Winer Universitätsverlag.

Reviviendo la Revolución: Dantons Tod

Matthew S. Buckley

"Reviving the Revolution: Dantons Tod", en *Tragedy Walks the Streets. The French Revolution in the Making of Modern Drama*. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2006, cap. V, pp. 120-148. Yamila Bêgné y Camila Nijensohn (trads.).

Las obras de Georg Büchner son generalmente consideradas como el comienzo del drama moderno, y la crítica se inclinó hacia el modernismo como marco interpretativo en el cual situar su obra. Muchos de los movimientos y de las figuras más radicales e influyentes de la Edad Moderna fueron incluidos en este proceso, desde Marx, Nietzsche, Brecht y Camus hasta el dadaísmo, el naturalismo y el teatro de la crueldad de Artaud. Hasta cierto punto, esta tendencia es un producto de la historia de la representación de la obra de Büchner. *Dantons Tod* (*La muerte de Danton*) no fue puesta en escena hasta 1902, y *Woyzeck* (1837), que tuvo que esperar otra década más, llegó al escenario setenta y cinco años después de su composición.¹ Fueron los dramaturgos de la *avant-garde*, y no los estudiosos de la literatura dramática, los que primero llamaron la atención sobre Büchner, y todavía hoy las percepciones de la crítica sobre sus obras

1 La primera representación de *Dantons Tod* (1835) en el Freie Volksbühne en Berlín fue una producción de Max Reinhardt; *Woyzeck* (1837) se estrenó en el el Munich Residenztheater. *Leonce und Lena* (1836) se estrenó en 1885 en una representación al aire libre por la compañía del Munich's Intimes Theater.

están ineluctablemente influidas por esas representaciones tardías.²

En general, el estudio de la deuda de la *avant-garde* con Büchner se centró en *Woyzeck*, la última de sus obras. A menudo propuesta como la primera tragedia moderna, *Woyzeck*, por numerosas razones –su estructura episódica “abierta”, su dramatización imperturbable de un mundo completamente materialista, su explícita articulación de una radical conciencia de clase y su representación de la violencia sexual y de la demencia criminal, entre otras cosas–, parece ofrecer una expresión y un ejemplo del drama moderno sin precedentes, incluso prolépticos. Nada parecido parece haber sido escrito antes o en los cincuenta años siguientes; de

2 Los naturalistas alemanes (Hauptmann, Rudolf Gottschall, Robert Griepenker) fueron los primeros en sacar la obra de Büchner de la oscuridad en la que se consumía desde su muerte; Wedekind continuó, y luego los expresionistas (Georg Heym, Kasimir Edschmid, Hans Henny Jahnn, Ernst Toller, Georg Kaiser) hicieron de Büchner algo similar a un santo patrón. Su obra recibió la primera atención generalizada durante este período, y fue a través de los expresionistas que Brecht conoció las obras de Büchner.

Los trabajos sobre Büchner en el campo académico vinieron luego del interés por el teatro y, en gran parte de su historia, esos trabajos estuvieron dominados por intentos de reivindicar la herencia de Büchner entre una posición política y una estética (la izquierda enfatizó la posición política radical de Büchner en lecturas que lo alinean con el socialismo temprano, y la derecha enfatizó, en cambio, la modernidad de su presunto fatalismo). En las últimas tres décadas, y con el final de la Guerra Fría, estas polaridades cedieron frente a lecturas más complejas de la obra de Büchner, aunque el debate político sobre su obra continúa claramente con esa construcción del campo. La mayor influencia académica en esta reevaluación de la obra de Büchner fue la de Thomas Michael Mayer, quien insistió en un claro reconocimiento del radicalismo político de Büchner, al mismo tiempo que contribuyó a deslizar los términos del debate hacia un área mucho más compleja. Quizás la mayor contribución de Mayer fue el establecimiento de una gran cantidad de textos fuentes y su concomitante demostración de la complejidad del contexto literario e histórico de Büchner. Para una útil articulación de esta historia crítica, ver Fuhrmann (1991) y la respuesta de Thomas Mayer (1991).

El estudio sobre Büchner constituye ahora un campo importante, y aunque mi trabajo se relacione con estudios recientes, no representa la contribución de un especialista a ese campo. Para una mirada representativa y una resumida selección de la crítica más importante de la obra de Büchner desde sus orígenes hasta 2002, ver Goldschinigg (2004). El mejor artículo en inglés sobre Büchner es el de Reddick (1994). Para una concisa aunque limitada reseña en inglés de los estudios sobre Büchner desde el período de posguerra hasta mediados de los 80, ver Grimm (1985: 115-138). Valiosos documentos, fuentes y recursos están incluidos en Thieberger (1953); Arnold (1979, 1981) y Thomas Mayer (1987).

hecho, la obra aparece en la historia literaria como un texto extrañamente anacrónico, una innovación narrativa que todavía es difícil de ubicar en la cultura literaria del momento. Y, en un sentido material, fue una especie de texto excluido, ya que *Woyzeck* se mantuvo inédito durante décadas, entrando en el vocabulario de la *avant-garde* a través de los canales ilícitos de la poco significativa cultura del radicalismo político y teatral de Alemania del siglo XIX.

Uno de los resultados de esa apropiación anacrónica fue una tendencia crítica a poner en primer plano esos aspectos del drama de Büchner que entran en conflicto más fuertemente con la sensibilidad dramática y teatral de la década de 1830. Los rápidos cambios de escena de la obra habrían obstaculizado las producciones contemporáneas, la elección radical del tema habría entrado en conflicto con la censura política de la época de Büchner, y su lenguaje frecuentemente obscuro y pornográfico habría, de todas formas, descartado la representación teatral desde el comienzo.³ Las dos primeras cualidades no son exclusivas en esa época del drama de Büchner, pero esta última característica parece acercar su obra a la *avant-garde* modernista. Es precisamente la sorprendente corporalidad de las obras dramáticas de Büchner –su énfasis en el cuerpo y en sus sensaciones, así como la obscenidad y la intensa sexualidad de sus personajes– lo que Wedekind y los expresionistas, por ejemplo, encontraron tan irresistible (Rothe, 1983). *Woyzeck* ofrece el ejemplo más conocido de este enfoque tan visceral, pero en *Dantons Tod* es también evidente desde el inicio. Cuando comienza la

3 La última de estas características es quizás el recordatorio más obvio de que *Dantons Tod* fue compuesta no para el escenario teatral de la época, sino (en palabras de Büchner) como un “poema dramático”, un “libro” (carta a sus padres, 28 de julio de 1835, en traducción propia tomada de Büchner, 1993: 201-202). Esto no debería sugerir que *Dantons Tod* no sea un guión para ser representado teatralmente; al contrario, simplemente sugiere hasta qué punto Büchner consideraba que el teatro de su época era inadecuado para las exigencias dramáticas de su obra.

obra, encontramos a Danton sentado a los pies de su esposa Julie, dirigiendo su atención, y la nuestra, hacia una elaborada escena de coqueteo sexual en una mesa de juego cercana: “¡Mira aquella señora tan guapa”, sugiere en la primera línea, “qué bien maneja los naipes. Sí, verdaderamente tiene experiencia, se dice que siempre presenta el corazón a su marido y el *carreau* a los demás” (Bücher, 1992: 79). El obsceno juego de palabras de Danton establece el tono del resto, no solo de la escena, sino del drama en su totalidad; y fue esa evidente obscenidad lo que los críticos atacaron primero.⁴

Desde luego no es solo este enfoque en el cuerpo sexual lo que hace de Büchner un moderno. Un extraordinario sentido del aislamiento individual impregna su obra; un aislamiento que encuentra su manifestación más conocida en el terror de *Woyzeck* pero su expresión política más mordaz en *Dantons Tod*. Desde el comienzo hasta el fin de la obra, los personajes más activamente comprometidos en discursos políticos parecen de algún modo incapaces de diálogo, y conscientemente: sus intercambios se amontonan como desconectados, haciéndose eco de las reflexiones de personas que dejaron de ser capaces de escucharse unas a otras. Como observa Danton en la escena de apertura, “Somos animales de piel dura, nos tendemos las manos mutuamente, pero es un esfuerzo inútil, solo nos frotamos mutuamente el duro cuero: estamos muy solos.” (Büchner, 1992: 79). El personaje de Danton está preocupado por este problema, pero todos los grupos parecen atormentados por esto, del mismo modo incapaces de transmitir sus pensamientos sin malentendidos, del mismo modo aislados ya que son arrastrados por lo que parecería ser el irresistible curso de los acontecimientos.

4 Büchner declara la naturaleza de tal recepción en su carta del 28 de julio, en la cual defiende la obra contra los ataques de la crítica por su “obscenidad” (*Gemeinheiten*) y su “supuesta inmoralidad” (*sogeanannte Unsittlichkeit*) (Büchner, 1993: 201-202).

En *Dantons Tod*, y más particularmente en el personaje Danton, tal categórica sensualidad y aislamiento existencial encuentran una expresión adicional en otra característica de las obras de Büchner que señala su afinidad con dramas muy posteriores; a saber, una suerte de frenética ociosidad o de seria lasitud; no la angustiada indecisión de Hamlet sino la indiferencia nihilista del fatalismo moderno.⁵ Aunque muy consciente de los peligros que los jacobinos son para él mismo, para sus amigos y para la Revolución tal como él la entiende, el Danton de Büchner hace poco aparte de contemplar y perseguir aparentes distracciones, ofreciendo solo una pequeña resistencia a la purga jacobina. Como observa Hérault-Séchelles, la política se volvió simplemente “un pasatiempo” (*Zeitvertreib*) para el hombre cuya estruendosa oratoria alguna vez congregó a *La Patrie* en la defensa de Francia.⁶ En vez de resistir activamente el erosivo colapso del discurso efectivo, Danton parece aceptarlo como un hecho y se entretiene en cambio con la reflexión. No está solo en tal aparente indiferencia: abundan los monólogos solipsistas, distantes, y gran parte de la obra está compuesta por lo que podríamos describir como fugas ociosas y líricas, espirales de conversaciones polifónicas que se alzan al aire hasta que se evaporan o rebotan como bufonadas, terminando en obsenidad cínica o en un ambiguo juego de palabras. Como de costumbre, esos juegos lingüísticos son leídos (en la formulación representativa de Henry Schmidt) como “una forma de alienación sublimada y de impotencia política... una forma de auto-estetización”, y es verdad, los héroes revolucionarios

5 Algunas conocidas interpretaciones de Büchner en estos términos son el texto fundacional de Viëtor (1949); Hans Mayer (1972) y Benn (1976). Ver también Mühlher (1965).

6 Danton es conocido en la historia revolucionaria por su oratoria inspiradora en septiembre de 1792, cuando el ejército del Duque de Brunswick tomó Verdún y amenazó a París. Enfrentando a una Asamblea Legislativa en pánico, declaró “Il nous faut de l’audace, et encore de l’audace, et toujours de l’audace!”. Luego de la subsiguiente victoria en Valmy, el discurso fue ampliamente reconocido como el que impulsó la resistencia francesa.

de Büchner no actúan tanto como hablan, y hablan sobre filosofía, sobre sexo, sobre política, sobre la casi caótica acción revolucionaria que gira alrededor y sobre ellos y que los lleva inexorablemente, con peluca y todo, a la guillotina (Schmidt, 1992: 98).

Sensualismo expresionista, aislamiento existencialista, indiferencia nihilista: cualquiera de estos tres aspectos señalaría a la obra de Büchner como proléptica pero, tomados juntos, producen una sensación de asombro, incluso de inexplicable modernidad. Mirado a través de los lentes del modernismo, en particular, el drama de Büchner pareció por mucho tiempo estar separado de su época, señalar una radical discontinuidad en la historia literaria, y a menudo se lo presentó, en consecuencia, sin precedente alguno, tan absolutamente desviado del contexto y de la tradición, que acabó pareciendo algo inexplicable, extraño, profético.⁷ Este énfasis en el estatus anacrónico de Büchner sirvió convenientemente también a un propósito más amplio de la crítica. Desprendido de su contexto histórico y cultural, su drama ofreció un punto mítico del origen revolucionario para la propia historia radical de la *avant-garde*. Habiendo sido presentado como un dramaturgo cuya obra fue escrita, en adecuada moda de *avant-garde*, para un teatro que no existía todavía, Büchner apareció hasta hace poco, para citar una típica formulación de Reinhold Grimm, como “nuestro contemporáneo” (Grimm, 1985: 28).⁸

7 La percepción del distanciamiento de Büchner respecto de la cultura teatral de su tiempo es, en cierta medida, exacta; al parecer no iba regularmente al teatro, y su antipatía hacia el drama idealista predominante en el romanticismo alemán es notoria. Pero sería un error decir que Büchner desconocía el teatro o que su obra no tiene precedentes ni relación con los temas y con las preocupaciones del teatro contemporáneo. Sus referencias a la literatura dramática, en particular a Shakespeare y a Goethe, son considerables; además, tradujo *Lucrecia Borgia* y *María Tudor*, de Hugo, trabajo que su editor Karl Gutzkow consideró revelador de un “genuino parentesco poético” (Grimm, 1985: 210).

8 Como observó Katharina Mommsen: “Algo muy sorprendente continúa ocurriendo década tras década: Büchner sigue siendo visto como absolutamente actual. ‘Spricht dieser Büchner nicht wie ein Heutiger?’

Investigaciones más recientes, sin embargo, evidenciaron hasta qué punto el drama de Büchner era un gesto muy contextual, menos un dislocado acto de modernismo profético que el producto de una inmediata actividad política y de un implacable compromiso crítico con –significativamente– la historia de la Revolución Francesa. Como Marx, Büchner experimentó el absurdo colapso de los primeros y más ingenuos esfuerzos imitativos del siglo por revivir la política popular de la Revolución Francesa. De hecho, su participación directa en los fallidos intentos de catalizar una revolución política espontánea en Hesse en 1834 y 1835 lo forzaron primero a ocultarse y luego a huir de Alemania. Fue durante ese período, en el invierno de 1835, cuando Büchner escribió *Dantons Tod*, y estas circunstancias dan forma, directamente, al eje y a las preocupaciones de la obra. Tomando como escenario la rápida purga que Robespierre y los jacobinos hicieron de los dantonistas, *Dantons Tod* es ya un drama torturado e interiorizado del fracaso de los ideales revolucionarios, ya una farsa oscuramente materialista y a menudo pornográfica de la actuación de la política revolucionaria en su momento más radical y violento. Ambos elementos pueden ser tomados como meditaciones sobre la propia experiencia revolucionaria de Büchner y, en este sentido, se podría decir que su obra, como la de Pixèrecourt y la de Coleridge, encuentra su motivo originario en el desencanto de la historia revolucionaria. Büchner, sin embargo, de un modo que se revelaría significativo para el posterior drama radical, se volvió hacia esa historia en lugar de alejarse de ella.

Lo que me gustaría proponer es que en este giro el drama de Büchner puede ser reconocido como una marca no

se preguntó Max Frisch en 1958. En 1978, Volker Braun escribió: 'Büchners Briefe lesend, muß man sich mitunter mit Gewalt erinnern, daß es nicht die eines Zeitgenossen sind.' En 1980 Christa Wolf dijo: 'Aus Sätzen Büchners wollte ich eine Rede halten, die klingen sollte, als wäre sie heute geschrieben'" (Mommssen, 1990: 414).

de un punto de origen sino de un momento de continuación, y que en lugar de suponerla sin precedentes, puede ser más útil ver su obra como regreso y confrontación con los precedentes dramáticos –si bien históricos antes que literarios– que las décadas anteriores se esforzaron por olvidar, evadir y elidir. Esta perspectiva nos ayuda a entender la historia del drama, aparentemente fragmentada, durante este período, a la vez que nos permite una mejor percepción del difícil problema que surge al considerar la aparente discontinuidad histórica del drama moderno con el drama tradicional. Desde tal perspectiva, el drama moderno no supone simplemente una ruptura respecto del melodrama y la tragedia romántica: con Büchner retoma, en cambio, una historia formal que esos géneros habían intentado borrar. Este enfoque implica también una genealogía más larga del teatro moderno, ya que si la obra de Büchner regresó al drama político de la Revolución para tomar sus problemas de la forma dramática, también se reapropió de los lenguajes radicales de la teatralidad revolucionaria y los puso de nuevo en circulación.

Anatomía de la Revolución

Que este giro hacia la historia revolucionaria haya ocurrido en el momento en que sucedió no es sorprendente. En 1835, casi medio siglo había pasado desde la toma de la Bastilla, y casi todos los que habían participado en la Revolución de 1789-1794, como la gran mayoría de aquellos que habían visto su progreso de lejos, estaban muertos. Además, la historiografía institucional todavía no había sido establecida, y los textos de la Revolución consistían, según la descripción de Carlyle de ese mismo año, en “mil carros llenos de (...) panfletos y diarios pudriéndose lentamente en las bibliotecas públicas de nuestra Europa” (Carlyle,

1989: 247).⁹ En un grado que todavía hoy es difícil de entender, la Revolución Francesa era en 1835 una historia viva, pero que se estaba muriendo si no había muerto ya, dado que sus cuerpos, tanto humanos como textuales, se estaban pudriendo rápidamente en el olvido histórico. Fue con directo énfasis en la corporeidad de esa historia que Hugo declaró, en 1833, que “la fisonomía de esta época no estará resuelta hasta que la Revolución Francesa (...) se encarne en arte” (Hugo, 1904-1952: 184).

En su mayor parte, tanto los escritores románticos trágicos como los melodramáticos se dedicaron a un proyecto completamente opuesto: atacar en lugar de redimir el “drama sublime” de la revolución de Robespierre, rescatar sus ideales abstractos e incorpóreos mientras dejaban a salvo su monstruosa violencia en las profundidades (Robespierre, 1967: 355). Dicho de otro modo, tanto el melodrama como la tragedia romántica intentaron registrar el impacto epistemológico de la Revolución al mismo tiempo que abstraían, desplazaban, suprimían y elidían su especificidad, su representación concreta, teatral y dramática. Recurriendo a Shakespeare y a Goethe, y en evidente afinidad con Hugo, Büchner insistió en crear un drama que pudiera reconocer, incluso personificar, esa Revolución material y grotesca.¹⁰ He aquí un escritor que finalmente, luego de décadas de tragedias románticas

9 No estoy sugiriendo aquí que las historias de la Revolución no estuvieran siendo escritas; sin embargo, en Francia, Luis XVIII y Carlos X hicieron, desde luego, todo lo que estuvo en su poder para borrar el recuerdo nacional de la Revolución. François Guizot y Augustin Thierry, como los más liberales Adolphe Thiers y Auguste Mignet, escribieron tratamientos históricos de la Revolución durante la década de 1820, pero estos fueron escritos para defender las reformas de 1789 de los ataques ultras a la legitimidad de la Revolución en su totalidad. La *Histoire parlementaire de la Révolution française* de Buchez fue la primera obra que publicó material-fuente del período revolucionario, y no fue sino hasta Michelet (a mediados de la década de 1840) que alguien asumió la tarea de investigar continua y sistemáticamente el enorme archivo compuesto de materiales revolucionarios. Para una introducción a la historiografía temprana de la Revolución, ver Furet y Ozouf (eds.), 1989: 881-1034. [Existe edición en castellano: Furet y Ozouf (eds.), 1989].

10 Büchner tradujo en 1834 *Lucrecia Borgia* y *María Tudor* de Hugo.

desplazadas, reivindica que el “mayor objetivo [del dramaturgo] es acercarse todo lo posible a la historia tal como sucedió realmente”, y “acercarse todo lo posible” supone acá muy claramente la connotación de la inmediatez corporal.¹¹ Hacer esto, afirma Büchner, significa ofrecer “personajes (*Charaktere*) en vez de retratos (*Charakteristiken*); figuras con cuerpo (*Gestalten*) en vez de meras descripciones (*Beschreibungen*)”.¹² La diferencia crítica, para Büchner, es que el dramaturgo reemplaza el comentario histórico con el diálogo dramático, evitando la comprensión analítica y la distancia de la narración histórica a favor de la inmediatez del discurso directo. “La Historia,” se queja, “no fue creada por el buen Dios para servir como material de lectura para las jóvenes, entonces nadie debería tomarse a mal si mi drama no es apropiado para tal propósito. ¡No puedo convertir a Danton y a los bandidos de la Revolución en héroes de la virtud! Si quería transmitir su depravación, tenía que dejarlos ser depravados; si quería mostrar su impiedad, entonces claramente tenía que dejarlos hablar como ateos”.¹³

En pocas palabras, Büchner, en tanto poeta dramático, intentó hacer que la Revolución Francesa hablara por sí sola, y este objetivo se evidencia a lo largo de toda su obra. Oratoria revolucionaria, dichos populares, canciones y todo tipo de fragmentos verbales extraídos de sus fuentes textuales fueron incorporados aquí, hasta el punto de que casi un quinto del considerable texto dramático de *Dantons Tod* resulta haber sido tomado directamente de las fuentes históricas de Büchner.¹⁴ Encontramos largos extractos de los discursos de Robespierre, incluyendo, por ejemplo, su rechazo condenatorio

11 Carta del 28 de julio de 1835 a sus padres (Büchner, 1993: 202).

12 Carta del 28 de julio de 1835 (Büchner, 1993: 202).

13 Büchner está acá preocupado por refutar ante sus padres las acusaciones de inmoralidad que se le hicieron a la obra. Carta del 28 de julio de 1835 (Büchner, 1993: 202).

14 Mi referencia al uso de materiales fuente por parte de Büchner se basa en la exhaustiva guía de Thieberger.

del alegórico Festival de la Razón de los hebertistas como un insolente intento de parodiar “el drama grandioso de la Revolución” (Büchner, 1992: 87).¹⁵ Tal muestreo es particularmente apropiado para una versión dramática de Robespierre, quien parece haber vivido, a diferencia de otros líderes revolucionarios, una existencia severamente respetable y pública por completo, y haber existido solo –o al menos en primera instancia– en sus declaraciones.¹⁶ Sin embargo, Robespierre no es el único personaje importante cuyos diálogos están remendados con citas. A Danton se le asignó algunos de los más célebres aforismos de los líderes revolucionarios, incluyendo declaraciones tomadas de la estruendosa e incendiaria oratoria de su juicio así como de sus irónicas –aunque apócrifas– últimas palabras.¹⁷ Büchner incorpora, también, una muestra de los satíricos editoriales de Camille Desmoulins en *Le Vieux Cordelier*, y la obra incluso hace alusión a la identidad de Desmoulins oculta bajo el seudónimo de “Procurador General del Farol” (Büchner, 1992: 113).¹⁸ Incluso al personaje de Saint-Just, el último (y menos importante y locuaz) de las cuatro figuras políticas de la obra, se le asigna una cantidad importante de material citado: el acto II concluye, por ejemplo, con el llamado famoso y real de Saint-Just a

15 Büchner toma la frase de Robespierre (1967).

16 Como observa el Danton de Büchner (con precisión innegable) en la única confrontación directa entre sus protagonistas enemigos, “Jamás has tomado dinero, jamás has contraído deudas, nunca has dormido con una mujer, siempre has llevado una levita decente y nunca has estado borracho. Robespierre, eres de una probidad indignante” (Büchner, 1992: 94).

17 Los ejemplos más destacados incluyen su respuesta al pedido de su nombre por parte del tribunal (“La Revolución sabe mi nombre. Mi morada estará pronto en la nada y mi nombre en el Panteón de la historia”) (Büchner, 1992: 115) y su inmediatamente celebrada (aunque probablemente apócrifa) respuesta al intento de un soldado de impedir que abrazara a un compatriota al pie de la guillotina: “¿Podrás impedir que nuestras cabezas se besen en el fondo del cesto?” (Büchner, 1992: 133).

18 En I.vi, Robespierre lee de *Le Vieux Cordelier* la caracterización satírica que Desmoulins hace de Saint-Just como San Juan en relación con el Mesías Robespierre. La observación del editorial de que Saint-Just lleva “su cabeza como una custodia” es seguida también por la respuesta atribuida a Saint-Just: “Yo voy a hacerle llevar la suya como San Dionisio”.

“todos los enemigos secretos de la tiranía” que “llevan bajo sus vestiduras el puñal de Bruto” (Büchner, 1992: 110) a unírsele en el triunfo ensangrentado de la Revolución.

Incluso más sorprendentes que estas extensas citas de la oratoria y del periodismo revolucionario son las abundantes incorporaciones de detritus lingüísticos de la cultura *popular* revolucionaria. Büchner, lo sabemos, pasó una considerable cantidad de tiempo investigando la Revolución, y fue, como se evidencia en todas sus obras, un devoto coleccionista de canciones e historias populares. En *Dantons Tod* encontramos una gran variedad de fósiles culturales que todavía hoy resultan impactantes, incluso cuando historiadores aficionados de la Revolución tienen acceso a abundante material de este tipo. Hay eslóganes y aforismos poco conocidos, como el pedido de un ciudadano *sans-culotte* de dar “Muerte a quien no lleve agujeros en la levita” (Büchner, 1992: 84), o el grito desafiante y suicida de Lucille Desmoulins –una frase común, pero tomada por Büchner de los relatos de prisioneros desesperados durante el Terror– de “¡Viva el rey!” (Büchner, 1992: 134).¹⁹ Hay obvias referencias también a tan oscuros elementos de la cultura revolucionaria como Sophie Momoro, la estrella de la Ópera que fue instalada en Notre-Dame como la Diosa de la Razón (Büchner, 1992: 112), y Clichy, el área fuera de París donde se decía que miembros del Comité de Salvación Pública habían celebrado orgías en propiedades privadas incautadas (Büchner, 1992: 120).

Pero no son simples detalles verbales los que constituyen la verosimilitud histórica de la obra. Büchner ofreció también viñetas finamente articuladas del teatro político, incluyendo destellos tanto de la justicia sumaria de las ejecuciones (Büchner, 1992: 82-85) como de la teatralidad carnavalesca de la Plaza

19 “J’ai vu plus de dix femmes qui, n’osant prendre du poison, avaient crié ‘Vive le Roi’, et chargeaient par ce moyen cet abominable tribunal du soin de terminer leurs jours”, Riouffe [1795], citado en Thieberger (1953: 27).

de la Revolución durante el Terror (Büchner, 1992: 132-133). Esto último muestra un evidente cuidado por detalles finos y simultáneos: la Carmañola es bailada en la periferia de la plaza, la multitud se burla de los prisioneros mientras pasan en carretas y recibe a su vez paródicos discursos de patíbulo; discursos desafiantes y burlones que comenzaron a aparecer en esa época, cuando el Terror se aceleró más allá de toda razón, y que imitaron las trágicas y últimas palabras de las primeras y más claramente diferenciadas víctimas.²⁰

Este giro hacia la historia trajo consigo evidentes implicaciones formales. En vez de ceder a la estructura de la tragedia, y así volver a inscribir, como hicieron los románticos, la visión torturada de una historia revolucionaria idealizada y redentora, Büchner adoptó necesariamente una forma episódica “abierta”, en la que la tragedia se vuelve –como se volvió dentro de la cultura política de la revolución jacobina– simplemente una entre varias de las retóricas rivales de la acción y la comprensión dramáticas. Se nos muestra la retórica trágica del Terror, tal como es anunciada por Robespierre y Saint-Just, pero Büchner también analizó, con cuidadosa atención a la verosimilitud histórica, el impacto de las retóricas rivales tal como son entendidas en la política del matrimonio y la prostitución, en el nombramiento de los niños, en la negociación de la identidad social, la clase, la intimidad y la confianza, en la violencia espontánea de las masas hambrientas, y en el ritual de la guillotina en el apogeo de su desarrollo teatral como escenario político. La retórica de la comedia, hay que decirlo, está prácticamente ausente de la obra, tal como lo estaba en esa época de la cultura política de la Revolución.

La atención de Büchner a la negociación concreta y local de la política revolucionaria –su resistencia a la abstracción e

20 Para una explicación del teatro de la guillotina, ver Arasse (1989: 87-133).

idealización— también se extendió a su elección de las escenas y las perspectivas. En vez de centrarse en los momentos ejemplares de la gran política, en *Dantons Tod* solemos estar levemente desviados del escenario público, localizados un poco antes o un poco después del momento y la escena de los grandes eventos del día. Las rápidas escenas de la obra, en vez de centrar nuestra atención en el espectáculo y en las confrontaciones de público masivo o de culminar en el momento del trágico colapso de la Revolución en Termidor, dirigen nuestra atención hacia momentos menos escritos y menos establecidos de la política teatral de la Revolución, examinando la política del Terror desde los márgenes, desde las sombras y los momentos efímeros de lo que queda de la vida cotidiana.

La adhesión de Büchner al llamamiento de Hugo a una representación encarnada de la Revolución no fue una simple inclinación estética; al contrario, parece haber estado relacionada con su concepción de la política revolucionaria. La particular contribución de Büchner a la conspiración de Hesse fue su colaboración en la composición de *El mensajero de Hesse* (1835), un panfleto incendiario que buscaba no solo incitar una revuelta local sino también desencadenar una revolución popular pangermánica. Mezclando pensamientos religiosos con una explicación popular de la temprana Revolución Francesa, el panfleto imagina su pretendida revolución como una especie de *revenance*, incitando al cuerpo de un pueblo revolucionario, naturalmente libre, a levantarse, como Lázaro, desde la muerte aparente de la reacción y represión posrevolucionaria. Los alemanes, afirma, son “un cuerpo”, una sola persona apresada por la violenta opresión de la tiranía. “Es irrelevante”, arguye Büchner, “qué parte del aparente cadáver comienza a moverse (...) Levántate, y el cuerpo entero se levantará contigo” (Büchner, 1993: 178).²¹

21 “Es ist einerlei, wo die Scheinleiche zu zucken anfängt. . . erhebt euch und der ganze Leib wird mit euch aufstehen” (Büchner, 1971: 59).

Concebir al pueblo revolucionario en términos tan corpóreos no era algo poco común. Sin embargo, para Büchner tal perspectiva era más que un tropo convencional, ya que además de sus actividades como panfletista revolucionario, era un estudiante de anatomía muy dotado. Dos años después, Büchner sería invitado a unirse a la Facultad de la Universidad de Zúrich por su trabajo en anatomía craneal, y durante buena parte del siglo diecinueve será mucho más conocido por su trabajo que por sus obras. Por otro lado, mientras estaba escondido en la casa de sus confiados padres en Darmstadt, pasó mucho de su tiempo (bajo el pretexto de continuar sus estudios) en el aislamiento del laboratorio de anatomía de su padre, y *Dantons Tod* fue compuesto, literalmente, en una mesa de disección. Büchner concibió la obra de noche, ocultando el manuscrito entre las páginas de un atlas de anatomía cuando era interrumpido. En este sentido su proyecto dramático puede ser visto como una continuación de sus esfuerzos políticos: un intento, al permitir que la Revolución hablara por sí misma –al estructurar y resucitar el discurso político del cuerpo agonizante de la Revolución–, de catalizar la acción política de un drama revolucionario renovado. Como hizo observar a Danton durante su encarcelamiento: “Dondequiera que el Diluvio de la Revolución arrastre nuestros cadáveres, siempre será posible romper el cráneo con nuestros fósiles a todos los reyes” (Büchner, 1992: 130).

Pero tal lectura es ingenua y romántica; puede sugerir algo de las ideas que informaba el texto del panfleto, pero es seguro que está en desacuerdo con lo que conocemos de la actitud de Büchner en el momento de la composición de la obra. Sus esfuerzos por producir la revolución fracasaron rotundamente, y de tal manera que sugieren cualquier cosa menos un sentido idealista del poder de un texto revolucionario. Justo cuando el panfleto iba a ser secretamente diseminado por Hesse, la conspiración fue desarticulada y sus mensajeros arrestados con cantidad de panfletos anónimos

e inculpativos cosidos a su ropa. Entre ellos estaba el amigo más cercano de Büchner, Carl Minnigerode, quien fue encarcelado inmediatamente y luego murió. En los meses que siguieron a la traición, el gobierno de Hesse eliminó prácticamente todos los movimientos revolucionarios e incluso progresistas de la región, aunque Büchner permaneció, por un tiempo breve al menos, libre. La ironía debe haber sido trágica: en vez de catalizar la resurrección de un gran cuerpo revolucionario, el panfleto de Büchner –su propio texto revolucionario– sirvió solo para indicar y posibilitar una purga brutal e implacable de los miembros más vitales de ese cuerpo. Además, su lectura de la historia de la Revolución Francesa solo produjo una intuición del potencial del discurso resuscitado. Como había señalado Büchner en una ahora famosa carta a Minna Jaeglé, su prometida, la primavera anterior: “Estuve estudiando la historia de la Revolución Francesa. Me sentí como si estuviera completamente aplastado por el espantoso fatalismo de la historia. Encuentro en la naturaleza humana una terrible monotonía, en las circunstancias humanas una ineluctable violencia concedida a todos y a ninguno. Los individuos solo son espuma en las olas; la grandeza, una mera casualidad; la superioridad de los genios, un baile de marionetas, una lucha ridícula contra una ley de hierro que como mucho puede ser reconocida pero jamás dominada”.²² Sin embargo, si ese fuera el caso, ¿por qué molestarse en escribir una obra revolucionaria? ¿Por qué crear la historia una segunda vez si uno está aplastado por ella, si está marcada solo por un espantoso fatalismo, terrible monotonía e ineluctable violencia? Más aún, ¿por qué crear una segunda vez la misma historia que produjo tanta desesperación?

Parte de la respuesta está sugerida por el particular momento de la historia revolucionaria que decidió representar.

22 Büchner, carta a Minna Jaeglé, mediados/fines de enero de 1834 (Büchner, 1993: 195-196).

La acción de *Dantons Tod* abarca un breve y preciso período de trece días en la primavera de 1794, que comienza momentos después de la ejecución de Jacques-René Hébert y los *enragés* de extrema izquierda el 24 de marzo y que termina poco después de la ejecución de Georges Danton y los indulgentes de la izquierda blanda el 5 de abril. Ambas purgas fueron conducidas por Robespierre y los jacobinos, quienes, habiendo eliminado así a todos los rivales de su autoridad, fijaron a la Revolución ese curso de Terror dictatorial que terminó unos meses después, con sangre, el 9 de Termidor. Con algunas significativas excepciones, la obra de Büchner logra presentar una completa y extraordinaria imagen de los acontecimientos de esos días, incluyendo el fallido encuentro privado entre Danton y Robespierre, la celebración del juicio de Danton e incluso la supuesta conspiración de Lucille Desmoulins y el General Dillon para promover un levantamiento popular contra el arresto de dantonistas.

Aunque estos trece días se cuentan, desde luego, entre los más decisivos de la Revolución, son una curiosa elección en tanto contexto dramático, ya que parecen carecer de conflicto activo. Danton, según se acepta de manera general, hizo sorprendentemente poco en su propia defensa, y Büchner, en todo caso, destaca esta peculiar carencia de acción política. De hecho, con la breve excepción del discurso del juicio a Danton, no hay mucho en la historia de estas dos semanas –o en *Dantons Tod*– para generar una real tensión dramática. No hay, por otra parte, nada excepcional en el modo del espectáculo político: ningún disturbio o *journalées*, ningún momento apasionante ni cruciales *tableaux* de gran política. Büchner, con cuidado, evita incluso esos momentos espectaculares que definen el marco cronológico de la obra: las ejecuciones de Hébert y Danton, que están como sujeta-libros de la acción, permanecen curiosamente periféricas en el tratamiento dramático de Büchner y, lo que es también llamativo, no escenificadas. La ejecución de Hébert es apenas mencionada en la

escena de apertura y, durante la de los dantonistas, el centro de la obra no es el espectáculo de la guillotina –el foco de atención de la multitud en la Plaza de la Revolución– sino las conversaciones más íntimas que ocurren entre las víctimas que esperan. En una forma que es típica del resuelto énfasis de la obra en el discurso más que en el espectáculo, en la fuerza activa de las palabras más que en el poder fijador de las imágenes, Büchner corta la escena del patíbulo incluso antes de que Danton sea ejecutado, negándonos uno de los cuadros más memorables e icónicos de la Revolución. Ni la tensión dramática ni el gran espectáculo, entonces, iban a ofrecerse aquí, y Büchner, evidentemente, estaba interesado en otra cosa que en las escenas arquetípicas y en los momentos icónicos de la historia revolucionaria. ¿Pero en qué?

Bouloiseau, al estudiar la historia política de este período, explica que estas dos purgas –la primera directamente contra los populistas y radicales hebertistas a la izquierda de los jacobinos, la segunda contra los moderados dantonistas a su derecha– dejaron atónito al público, ya que señalaron la decisión de los jacobinos “de ya no aceptar limitaciones”, y demostraron su autoridad para hacer valer una “exclusiva visión del Estado como una encarnación de los ideales jacobinos” (Bouloiseau, 1983: 118). Mallet du Pan, apunta, “describió esta nueva situación con perspicacia. Previamente, ‘las facciones en ciernes derrocaron a las facciones reinantes con la ayuda de la fuerza popular’. Ahora, fue ‘la facción reinante que, en quince días, aniquiló a dos facciones opuestas cuyas intenciones temía. Las aniquiló sin la ayuda del pueblo, sin agitaciones de la muchedumbre, legalmente, en la forma debida.’ Así describió la realidad de la dictadura” (Bouloiseau, 1983: 118). Con el establecimiento de la dictadura, la Revolución Francesa entró en su fase última y “congelada”; ese período de terror intenso que terminó, como vimos, con la debacle de Termidor, el colapso de la Revolución radical y la reafirmación de la sociedad civil sobre la ilusión de la política.

El momento en el que se centra la obra de Büchner, y que dio comienzo a esta fase, tiene un sentido muy distinto. La increíble facilidad con la que los jacobinos arrestaron, juzgaron y ejecutaron no solo a Hébert (el escritor de *Père Duchêne*, y entonces una voz muy simbólica de la política popular), sino también a Georges Danton, la personificación misma de la rebelde energía revolucionaria, sugirió incluso a los contemporáneos un malestar político inesperadamente profundo en las secciones radicales de París. A causa del curso del régimen jacobino, “congelado” en apariencia por los siguientes tres meses, fue un lugar común (y continuó siéndolo) el considerar la caída de Danton como una marca del colapso de la Revolución popular, esa revolución impetuosa, impulsiva, orgánica, del *Pueblo* que Michelet elevará luego al estatus de mito nacional.²³ Termidor, la caída de Robespierre, apareció en comparación como la muerte ruidosa de un cadáver político, una implosión vacía de fría violencia en una frágil, repetitiva, ya vacía esfera política. La forma en que Büchner persiguió una lógica anatómica todavía se sostiene pero el gesto específico es ahora evidente. No es una resurrección gótica lo que Büchner persigue: *Dantons Tod*, tal como el título lo sugiere, fue una autopsia dramática; un examen *post mortem* para determinar la causa de la muerte de la Revolución.

En vez de ocuparse del impacto del fracaso de la acción revolucionaria, *Dantons Tod* explora su mecanismo, dramatiza el proceso a través del cual el colapso de la Revolución fue actuado y experimentado. Como todas las autopsias, hace falta una doble mirada, interrogar a la muerte desde la perspectiva de la vida, explicarla no en términos de su impacto sino en términos de su avance hacia y su movimiento por el cuerpo vivo. Esta distinción es análoga a la conocida comparación de Büchner entre el escritor de historia y el poeta dramático: el

23 Sobre Michelet y la revolución popular, ver Gossman (1992: 81-105) y Barthes (1992).

último es superior, afirma, porque “crea la historia una segunda vez para nosotros, y en lugar de ofrecernos una historia vacía, nos ubica en la vida de una época.”²⁴ Al volver a los contextos y enfrentamientos locales y performativos, y al trabajar activamente sus negociaciones teatrales, la obra de Büchner interroga los vínculos activos entre el drama imaginario y el drama material. Como los dramaturgos de la Francia prerevolucionaria, Büchner sometió así el drama que él retrabajó al examen del tiempo, explicitando lo que se había convertido en una estructura afianzada pero latente y revelando, por esto mismo, la relación sepultada entre drama e historia.

La retórica de la Revolución

Aunque es cierto, y a menudo sabido, que la representación dramática de Büchner del París revolucionario carece de la particularidad física del naturalismo teatral, también es verdad que esta reconstrucción anatómica de la cultura política de la Revolución reproduce con sorprendente verosimilitud el heterogéneo contexto discursivo y la variada y contestataria teatralidad de la política revolucionaria durante este período. Al hacer esto, *Dantons Tod* logra también producir una percepción inmediata de las dificultades políticas de la primavera de 1794, dificultades que definen los conflictos y los desafíos a los que se enfrentan los protagonistas de la obra. Casi cinco años pasaron de la toma de la Bastilla y la dictadura jacobina, con la supresión del periodismo político y de prácticamente todas las voces disidentes, aún no se había establecido.²⁵ Durante estos años, el lenguaje político

24 Büchner, carta a sus padres del 28 de julio de 1835.

25 Esta dictadura es precisamente lo que la muerte de Danton inaugura. Con la caída de Danton y la exitosa imposición de las reglas jacobinas, la sorprendente heterogeneidad discursiva que había caracterizado a la cultura política popular desde 1789 fue interrumpida. La censura de la prensa, exitosa represión del

había proliferado, ganando en densidad con la referencia y la implicación; no simplemente había cambiado sino que también se había unido y mezclado. Dentro de la acción de la obra, los lenguajes, los gestos y los signos retóricos son sobreabundantes y devaluados, incomprensibles, mal utilizados, y se disputan el poder desde el comienzo: una “Babel” del discurso político llena las primeras escenas de la obra. Esta es la Revolución en su punto más barroco, en el momento en el que más aparece la encarnación de las acusaciones de Burke a la política revolucionaria como una “monstruosa escena tragicómica” (Burke, 1987: 9). Ningún género dramático domina en este contexto; en cambio, es un momento marcado con fuerza por el predominio de la retórica de la crítica y la deslegitimación. Conflictos de lenguaje político, en la paranoica cultura del Terror, con su énfasis extremo en la transparencia pública, parecen tener que resolverse inevitablemente con la denuncia y la muerte. Miedo y escasez son aquí factores más poderosos que expectativas o sentimientos. Inanición, miedo y envidia, no ideales revolucionarios, imponen violencia política, y esa violencia expresa no tanto una justicia purificadora y liberadora como un insaciable, grotesco y masivo apetito de mera sangre, un hambre desesperada por una rápida venganza.

Danton, quizás el *sine qua non* del poder del discurso encarnado de la Revolución, la voz que puede despertar y unificar a toda Francia, se vuelve en el drama de Büchner un angustiado comentarista privado, retraído de la política pública, que rechaza firmemente comprometerse en el discurso político, torturado por la idea de que la retórica revolucionaria es, sencilla y horriblemente, asesina; y que su propia voz enorme es, y en efecto puede ser, nada más que un crudo

poder de las secciones de París, y el excepcional peligro (luego de la Ley del 22 de Pradial) de expresar cualquier tipo de desacuerdo contribuyeron a una repentina, incluso inquietante, homogeneización de la retórica política.

y ampliado instrumento de la violencia ciega. *Dantons Tod* no es un simple cuerpo textual reconstruido: también revive dramáticamente el monstruoso cuerpo político de la Revolución, fecundo en acciones desordenadas y contradictorias, resistentes al orden racional.

Y aquí las complejas exigencias formales de la perspectiva anatómica de Büchner comienzan a confundirse con las exigencias políticas que sus personajes enfrentan. La severa moralidad trágica, la burla paródica, el espectáculo exuberante, la desordenada justicia popular: ¿cómo deben ordenarse estos lenguajes locales y teatrales? ¿Cómo van a moldearse en una obra coherente?²⁶ ¿Dónde está ubicada la autoridad local en tal entorno y cómo es articulada y mantenida? En la obra, en la escena del paseo (II.ii), que recapitula la heteroglosia política del período en un montaje social, Büchner incrusta como una brillante miniatura metonímica una breve referencia (notablemente ficticia) al drama teatral: “¿Ha visto usted la nueva pieza?”, le pregunta un ciudadano que pasa a otro. “¡Una torre babilónica! Un laberinto de bóvedas, escaleras, corredores, y todo ello tan ligero y atrevido, como un proyectil lanzado a las alturas. Se siente vértigo a cada paso” (Büchner, 1992: 100-102). Los problemas formales y los políticos, los temas de coherencia dramática y política, se solapan y se mezclan cuando los personajes de la obra enfrentan en sus acciones preguntas y temas muy similares a los que el autor de la obra, y su audiencia, afrontan desde afuera. “El mundo es el caos”, observa Danton (Büchner, 1992: 131), y en la escena que abre la obra el problema de encontrar coherencia y estabilidad en medio de ese caos se presenta, rotundo, en primer plano: “La Revolución ha llegado al estadio de la reorganización”, declara Hérault-Séchelles a sus compañeros. “Tiene que cesar la Revolución y comenzar la República” (Büchner, 1992: 81).

26 Maria Porrmann se centra en esta heteroglosia colectiva como una marca de la modernidad de Büchner (1990: 149-168).

Con tal reflexión doble en mente es posible reconsiderar el énfasis de la obra en, y la preocupación de los personajes por, el discurso; discurso que, como la afirmación de Schmidt nos recuerda, se parece a un “medio para sublimar la alienación y la impotencia política”. Y es verdad, la caótica y tormentosa representación de la Revolución que se pone en escena en *Dantons Tod* parece empujar ciegamente a estos canallas balbuceantes en sus escenarios; ellos conversan sobre la marcha, entre el barullo y la pompa y los gritos, a lo largo de los sótanos y las escaleras y los callejones de un escenario político piranesiano. Sin embargo, tal comportamiento quizás sea más importante, tenga más fuerza activa que lo que Schmidt sugiere; como sugerí yo mismo en el Capítulo 2, el discurso fue todo menos políticamente impotente durante la Revolución. Al contrario, según François Furet, la Revolución “marcó el comienzo de un mundo en el que las representaciones mentales del poder gobernaron todas las acciones, y en el que una red de signos dominó completamente la vida política (...) Desde el momento en que solo el pueblo tuvo el derecho de gobernar –o al menos, cuando esto no era posible, de reafirmar constantemente la autoridad política–, el poder estuvo en manos de aquellos que hablaron por el pueblo (...) El ‘trabajo’ de sus líderes no era actuar; era interpretar la acción” (Furet, 1981: 46-50).

Desde luego, parece haber una fuerte coincidencia entre el proyecto autóptico de Büchner y el rol político de sus protagonistas; incluso se podría sostener que Danton, Desmoulins e incluso Robespierre sirven a veces como guías virgilianos en la cacofonía del mundo representado, como si estuvieran “ahí para interpretar la acción” y distanciarse de la acción de la obra, afuera incluso del proscenio de la Revolución, señalando hacia adentro, *mirando* hacia adentro e intentando, como Büchner (y por momentos incluso en su voz), descifrar, describir y, entonces, dar forma a la caótica violencia política que tienen delante de los ojos. Como

afirma Desmoulins en respuesta al llamado de Hérault-Séchelles al establecimiento constitucional de la República, la Constitución tiene que ser “como una túnica transparente (*ein durchsichtiges Gewand*) que se amolda al cuerpo del pueblo. La dilatación de las venas, la tensión de los músculos, la contracción de los tendones: todo ello tiene que dejar su impronta. El cuerpo puede ser feo o hermoso, pero en todo caso tiene derecho a ser como es, y a nosotros no nos está permitido confeccionarle una levita a nuestro gusto” (Büchner, 1992: 81).

Pero sería un error llevar muy lejos esta noción de autoría sustituta, ya que hay una crucial diferencia entre la perspectiva de Büchner y la de sus personajes. Para Büchner, la Revolución Francesa fue, como el pueblo inactivo de Hesse, “un cadáver visible”. Para Danton, sin embargo, y efectivamente para todos los líderes revolucionarios de la obra, ese cuerpo revolucionario está quizás demasiado vivo: “como Saturno”, observa, “devora a sus propios hijos” (Büchner, 1992: 92). Es la violencia de ese cuerpo monstruoso lo que aumenta el problema crítico de cómo tal acción se relaciona con el discurso de los personajes, cómo la interpretación de la acción afecta la acción, y cómo la acción a su vez condiciona la interpretación. Esta relación fue reconocida por los historiadores como un elemento crucial de la dinámica de la Revolución; así Furet señaló que “el poder estuvo en las manos de aquellos que hablaron a favor del pueblo”, y tal discurso, nos recuerda Hunt, “no reflejó simplemente las realidades de los cambios y los conflictos revolucionarios”, sino que “fue él mismo transformado en un instrumento de cambio político y social” (Hunt, 1984: 24). Las dificultades planteadas por esta situación fueron reconocidas incluso por los contemporáneos. Como dijo Saint-Just a los diputados reunidos el 9 de Termidor, en lo que quizás fue la más imperturbable confrontación de la Revolución con el poder y los límites del discurso político, “¿En qué lenguaje les hablaré? ¿Cómo mostrar-

les errores que ustedes desconocen?; ¿cómo sensibilizarlos al mal que una palabra revela, que una palabra rectifica?”²⁷ Para Saint-Just, en el 9 de Termidor, el lenguaje parecía un instrumento de la inevitable violencia política, muy diferente del “medio para sublimar la alienación y la impotencia política” de Schmidt.

En el “babilónico” teatro de *Dantons Tod* –y esto es precisamente el problema dramático que Büchner plantea para las figuras políticas de la obra–, nosotros estamos en el medio, en un momento y en un entorno en los que la misma multiplicidad de dialectos políticos, tanto hablados como actuados, implica no impotencia sino confusión, como extrañas yuxtaposiciones e improbables combinaciones diacrónicas de retórica política producen efectos no intencionados y ejercen una fuerza inesperada (aunque en general decreciente). Los lenguajes revolucionarios en este momento tardío de la lucha revolucionaria son locales, limitados y contingentes: en el comportamiento de la violencia facciosa, afirman autoridades diferentes y rivales, sugieren modos de acción diferentes y contradictorios, e implican diferentes narrativas de la coherencia y la constitución revolucionaria. Si las figuras políticas más importantes de la obra se hacen eco de la investigación personal de Büchner en sus esfuerzos por encontrar coherencia en ese caos, también utilizan esos lenguajes para dar forma a ese caos y disputarse el poder. Para entender la forma en que Büchner reconfigura el drama de la política revolucionaria debe percibirse la forma de esta batalla, ya que la forma dramática de Büchner responde no solo al campo discursivo definido por la contienda sino también a los límites dramáticos que supone.

27 “Quel langage vais-je vous parler? Comment vous peindre des erreurs dont vous n’avez aucune idée, et comment rendre sensible le mal qu’un mot déçèle, qu’un mot corrige?”, citado en Blum (1992: 123).

El eco catacresístico de Desmoulin

La escena ii de *Dantons Tod* se abre en una calle indeterminada, casi vacía, y ofrece el primer atisbo del mundo público del París revolucionario en la obra. En escena están Simon, un *souffleur* (en sentido literal, un “soplón”, como oficio, un “apuntador” de teatro) y su esposa, a quien está golpeando y maltratando verbalmente: “¡Alcahueta, vieja píldora de so-limán, manzana agusanada de Adán!” (Büchner, 1992: 82). No se nos da ninguna indicación de la causa del abuso y, desde el arranque, como ocurre con este tipo de incidentes hoy en día, esta escena declara manifiestamente que se trata de un drama privado, de una representación teatral que resulta inadecuada, vagamente *desconcertante* e incluso intimidante en público. Sin embargo, la esposa de Simon rompe la barrera de la privacidad: gritando para pedir ayuda, atrae a la multitud y comienza una negociación retórica.

Sin dudarle, Simon cambia el abuso obsceno por la moralidad severa de la tragedia clásica: “No, dejadme, romanos, que quiero romperle los huesos a esta vestal” (Büchner, 1992: 82). Es decir, el marido se vuelve apuntador, adoptando el lenguaje de la tragedia como la pose de género apropiada para su nueva representación de violencia en público.²⁸ ¿Por qué la tragedia? En primer lugar, porque para la mente de un apuntador en medio del Terror, la retórica de la tragedia confiere legitimidad, poder y distancia. Simon acude a la tragedia para mantener a raya a los espectadores indeseados y para conservar velada la razón particular de su violencia. Por un momento intenta incluso arrastrar a la víctima hacia su drama: “...quiero romperle los huesos a esta vestal” (Büchner, 1992: 82), le dice entre dientes a su esposa. Ella, sin embargo, no aceptará el rol, y la multitud tampoco estará

28 Para un examen más extenso del personaje de Simon, ver Buck (1995: 53-63).

dispuesta a aceptar la representación. Simon es separado de su esposa y su actuación, interrumpida; el público le reclama que explique “¿qué pasa aquí?” (Büchner, 1992: 82) (*Was gibt's*). Su respuesta tiene reminiscencias de la elisión termodoriana de Saint-Just: “¿Dónde está la doncella? ¡Habla! No, así no puedo llamarla. ¡La muchacha! No, así tampoco. ¡La mujer, la hembra! Tampoco, así tampoco. ¡Solo queda un nombre! ¡Oh, y ese nombre me sofoca! ¡Para decirlo me falta el aire!” (Büchner, 1992: 82) Al *souffleur* le “falta el aire” (*keine Atem dafür*): Simon, o mejor aún, la tragedia, no puede decir en público “qué pasa aquí”, no puede decir “prostituta”. Mientras su autoridad se desintegra, las preguntas de la multitud se redireccionan hacia su esposa.

Primer ciudadano. ¿Pero qué sucede?

Mujer. Bueno, yo estaba sentada sobre una piedra tomando sol, para entrar en calor, sabéis, porque no tenemos leña, sabéis...

Segundo ciudadano. Pues coge la nariz de tu marido.

Mujer. Y mi hija había ido hacia allá abajo, ahí, a la vuelta de esta esquina, es una buena hija que mantiene a sus padres.

Simon. ¡Ah, lo confiesa! (Büchner, 1992: 83)

Lo admite, pero no lo nombra: una mera sugerencia mientras los espectadores piensan lo que creen adecuado. Simon, ahora abriéndose paso absurdamente hacia su personaje trágico, pide un cuchillo: “¡Ah, Lucrecia! ¡Un cuchillo, dadme un cuchillo, romanos! ¡Ah, Apio Claudio!” (Büchner, 1992: 83) Sus palabras, que ahora forman parte de un espectáculo rechazado, se aprovechan para un drama bastante diferente: “Un cuchillo, sí”, intercede un ciudadano, “pero no para la pobre puta, ¿ella qué ha hecho? ¡Nada! Es su hambre la que se prostituye y mendiga. ¡Un cuchillo para la gente que compra la carne de nuestras mujeres y de nuestras hijas! ¡Ay de aquellos que fornican con las hijas del pueblo!” (Büchner, 1992: 83).

¿Qué ha pasado aquí? Por cierto, al comienzo, las energías de la multitud se dirigen contra el drama doméstico y cerrado de Simon, que se abre para revelar su injusticia interna y su velado objeto de deseo: el cuerpo prostituido de la hija del apuntador, el cuerpo hambriento que “se prostituye y mendiga”. En el mismo aliento, el ciudadano que devela ese cuerpo mercantilizado luego lo destina a un drama más amplio: la consigna “¡Un cuchillo para la gente que compra la carne de nuestras mujeres y nuestras hijas!” se convierte en un difuso llamado a la venganza contra todos los que “fornican con las hijas de pueblo”. Habiendo así reclamado lo particular por lo general, los ciudadanos giran la vista hacia esta más amplia economía pública del deseo, pidiendo “¡Muerte a quien no lleve agujeros en la levita!” (Büchner, 1992: 84), muerte a esos hombres cuya apariencia sugiere que no están sufriendo, que no son parte del pueblo. Un joven es traído a rastras y comienza una representación familiar revolucionaria mientras varias voces exclaman: “¡Tiene un pañuelo de bolsillo! ¡Un aristócrata! ¡A la farola!” (Büchner, 1992: 84). En un nivel, entonces, el pequeño drama familiar de Simon se traslada a un teatro político, más grande aunque no menos violento, pues las interjecciones de los ciudadanos inician conjuntamente una representación diferente: pasado solo un momento, los ciudadanos gritan “¡Muerte, muerte!” (Büchner, 1992: 84), mientras buscan a todo el que fornicación “con las hijas del pueblo”.

En otro nivel, sin embargo, este episodio se ha situado todo el tiempo en ese más amplio teatro político, sirviendo como una suerte de lección introductoria a las condiciones discursivas de la representación política. La tragedia de Simon resultó destrozada, pero sería un error considerar que el *souffleur* no ha tenido efectos en esta *performance*. Sin duda, es la retórica trágica de Simón la que ha dado lugar (*prompted*)²⁹ a la violencia

29 Simon es *theater prompter*. Buckley utiliza y destaca aquí el verbo *prompt*, recuperando así la doble acepción del término: *theater promoter* (“apuntador de teatro”) y *prompt* (“dar lugar”, “generar”). [N. de las T.]

insurrecta de la multitud, pues esa retórica ha aportado un foco inmediato y familiar para las frustraciones de los ciudadanos. En su intento por mantener la privacidad de su drama, y particularmente al recurrir a la tragedia como un medio con el cual afirmar su distancia dramática y su autonomía, Simon ha evocado el cerrado teatro político, la autoridad hierática y el ejercicio de arbitrariedad del poder que caracterizaba el reinado monárquico: quedarse sin aire y pedir una daga son en él gestos de exclusión, extirpación y borrado. Pero es el público el que va a detentar el poder en este contexto, y es el público el que insiste en ejercitar esa autoridad sobre el drama de Simon. “¿Qué pasa aquí?” (Büchner, 1992: 82), “¿Pero qué sucede?” (Büchner, 1992: 83). Estas son las exigencias de las políticas de lo público, conducidas por la misma mezcla ansiosa de deseo y sospecha que alimentó la sospecha popular de la autoridad a lo largo de la Revolución. Hacia 1794, esas exigencias se habían agudizado por las dificultades económicas y por las luchas políticas intestinas. “El pueblo es como un niño”, se queja Danton en el inicio de la obra, “...quiere romper todo para ver lo que hay adentro” (Büchner, 1992: 93).

Pero esta escena que ensaya la insistencia popular en la transparencia social, y su correspondiente desafío a la autoridad, es menos un movimiento cerrado que un preludeo. Como hemos visto, en julio de 1789 las ejecuciones de los representantes de la autoridad real habían marcado la usurpación por parte del Pueblo del poder supervisor que tenía el monarca sobre el espacio cívico. Y de esta manera también marcaron la afirmación de las políticas de lo público en las mismas calles en las que está escenificado el drama de Simon. Así, el intento de la multitud de volver a representar estas ejecuciones insurreccionales aquí tiene un cierto sentido *teatral*, pues responde a la invocación de la autoridad hierática con una afirmación de la autoridad pública. En 1794, sin embargo, en el entorno de la tardía Revolución que propone la obra de Büchner, la acción de la multitud es un

gesto de anarquía extrañamente anacrónico e incluso contradictorio, pues es presumiblemente el Pueblo el que ocupa esa posición de supervisión que la multitud aquí reivindica. ¿La autoridad de quién, entonces, está siendo usurpada en esta acción insurreccional y la de quién se reafirma?

La pregunta es –al menos para el joven que la multitud arrastra hacia la farola– apremiante. “¿En qué lenguaje”, remitiendo a Saint-Just, debe uno dirigirse a la multitud? ¡Ay, señores!”, exclama el joven, pero “¡Aquí no hay señores!” (Büchner, 1992: 84), recuerda un ciudadano. El grito de “Piedad” tampoco encuentra oyentes (Büchner, 1992: 84). La tercera táctica del joven, sin embargo, obtiene una reacción muy diferente:

Tercer ciudadano. ¡A la farola!

Joven. Haced como queráis, pero por eso no vais a ver más claro.

Los circundantes. ¡Bravo, bravo!

Unas voces. ¡Dejadle marchar! (*Se escapa*) (Büchner, 1992: 84)

¿Por qué esto sí funciona? En parte, porque el joven actúa específicamente sobre la apropiación simbólica de una autoridad espectacular y, al hacerlo, reconoce retóricamente y se hace eco de la asunción tardía, por parte del pueblo, de las convenciones del teatro político de 1789. Sin embargo, lo hace irónicamente, aprovechando el absurdo de esa retórica temprana para parodiar, y no solo repetir, el acto de usurpación vigilante y ridículo del propio Pueblo.

Una rápida línea de diálogo, entonces, lanzada por un personaje sin nombre que se muestra tan brevemente que parece solo estar de paso. Pero ese es el punto, en cierto sentido: en su presencia fugaz, y particularmente en la fugacidad casi negligente de su parodia crítica, el joven ejemplifica el problema de localizar en este contexto algún lenguaje estable de autoridad política. Como una serie interminable

de reflejos o como una descarga de ecos, en este teatro público la retórica política –como también el pedido trágico de un cuchillo que hacía Simon (“Un cuchillo, sí, pero no para la pobre puta”)– está sujeta a la repetición descontrolada y el reciclado, a la reiteración incorrecta, a la abierta malversación y a la cita absurda. Así como toda acción es aquí pública, también lo es todo lenguaje. En tales condiciones la retórica y la representación teatral de las políticas revolucionarias se dividen y multiplican, proliferando más y más (repetiendo cada vez más) con cada intento sucesivo de afirmar la autoridad y de socavar gradualmente la posibilidad misma de representación autorizada.

A lo largo de la obra, es Camille Desmoulins, “Procurador General del Farol”, en quien más destaca esta parodia disruptiva y proliferante. La oratoria de Desmoulins había incitado a la multitud del Palais Royal a los disturbios y las ejecuciones de los Días de Julio, y su retórica, tanto en la historia como en obra de Büchner, se ajustaba bien a tal usurpación disruptiva. Como se puede ver en su autodenominación burlesca, el mimetismo de Desmoulins con el lenguaje vigilante del poder real era menos un llamado a su autoridad que una exposición paródica de sus pretensiones. El “brillante Camille”, como lo describe Carlyle, iluminó el artificio vacío de los reclamos reales de autoridad política –y, entonces, de los sucesivos reclamos revolucionarios de esa autoridad– adoptando la apariencia y la voz del poder con ironía catacresística. Como la invocación irónica que el joven hacía de la mirada atenta del Pueblo, la retórica del Desmoulins histórico socavaba la fachada de la autoridad política a través de un mimetismo inapropiado y erosivo.³⁰ “Tú eres un fuerte eco”, observa Danton

30 “Camille Desmoulins se ha designado a sí mismo *Procureur-Général de la Lanterne* (Procurador General del Farol); y alega, *sin atrocidad*, bajo este título atroz, editando semanalmente su brillante *Revoluciones de París y Brabante*. Brillante, decimos, pues si en esas tinieblas del periodismo, con sus tontas fanfarronadas, con su mezcla de furia relajada, algún rayo de luz se te presenta, puedes estar seguro de que es de

tempranamente, y el Desmoulin de Büchner persigue a lo largo de la obra una práctica consistente de esa irónica cita retórica (Büchner, 1992: 99). Hacia 1794, en una situación ya marcada por una falta fundamental de discurso autorizado, esta estrategia puede parecer anacrónica; sin embargo, cualquier esfuerzo exitoso por afirmar autoridad le ofrecería fuerzas renovadas y, como tal, el lenguaje de Desmoulin planteó un peligro particular para el régimen jacobino.

No obstante, el personaje de Büchner parece no sentir nunca el desorden que implica su retórica, ya que exhibe a lo largo de la obra una inocencia política sorprendente en relación con las implicancias de su discurso irónico. “Es un niño, se ha reído de vosotros”. Es la descripción que Robespierre ofrece a Saint-Just de la parodia mordaz y sacrílega que hace Desmoulin del líder jacobino (Büchner, 1992: 96) y, sin duda, en su falta de conciencia la retórica de Desmoulin se asemeja y es eco de la violencia irreflexiva e intrusiva que Danton le atribuye a la multitud, deseo infantil de sostenerlo todo para escudriñar y ver qué hay adentro. La descripción que da, en su escena de apertura, de la Constitución como una “túnica transparente” (Büchner, 1992: 81), que debe revelar toda estructura y movimiento del cuerpo nacional, invoca el mismo proceso de inauguración, repetición y disrupción que define el comportamiento de la multitud en la calle. Lejos de sugerir una base sobre la cual concluir la Revolución y comenzar la República –una base sobre la cual establecer una narrativa plausible de la Revolución–, la descripción constitucional de Desmoulin ejemplifica, con suficiente ironía, esa misma constelación del teatro retórico y político (transparencia,

Camille. Cuanto Camille toca, con su dedo luminoso se adorna: el brillo juega, gentil, inesperado, entre la horrible confusión. Muy a menudo es la palabra de Camille la que vale la pena leer, mientras que otras no. Cuestionable Camille, ¡cómo brillas con una luz caída, rebelde y, sin embargo, aún semi-celestial, como brillan las estrellas en la frente de Lucifer! Hijo de la mañana, ¡en qué tiempos y qué tierras has caído!” (Carlyle, 1989: 247).

desorden, multiplicidad vocal) que más frustraba dicha tarea. Dada su especificidad cronológica, podemos pensar la retórica de Desmoulin como el antitipo crítico de la narrativa cómica de la temprana Revolución, como el lenguaje político en el que las ilusiones de poder implícitas se develan y se presentan no coherentes, sino ridículas.

El cuerpo hiperbólico de Danton

Primer ciudadano. Nuestras mujeres y nuestros hijos gritan pidiendo pan y queremos darles de comer la carne de los aristócratas.

Büchner, 1992: 84

Al cierre de la escena inicial de la obra, luego de negarse a conducir la lucha en la Convención en defensa de la constitución de Desmoulin, Danton se incorpora, dispuesto a retirarse: “Tengo que marcharme. Estos van a acabar conmigo con su política,” se queja, iniciando ese proceso decidido de desconexión que tan fuertemente marca su acción durante la obra (Büchner, 1992: 82). Sin embargo, justo cuando se está retirando del escenario, Danton no puede resistirse a una pequeña acotación política: “Pero antes de salir todavía quiero haceros una profecía”, dice, “aún no ha sido forjada la estatua de la libertad, el horno está ardiendo, todos nosotros podemos quemarnos los dedos en él” (Büchner, 1992: 82). El contraste entre el dialecto retórico de Desmoulin y el de Danton es sorprendente, en particular porque este comentario viene inmediatamente después de esa descripción constitucional. Si Desmoulin invoca irónicamente el lenguaje de autoridad especular, la retórica de Danton es, por contraste, enfáticamente táctil: modela, forja y da forma coherente al cuerpo fundido y rudimentario de la libertad.

Una vez más, Büchner combinó la cita con el reconocimiento y la invocación de la imagen popular de sus personajes,

aprovechando la talla icónica de Danton como un enorme titán de frente negra, una figura que Carlyle describió, con una acertada licencia, como el Atlas oscuro, envuelto en humo, en cuyos hombros descansaba toda la Revolución (Carlyle, 1989: 102). La figura atronadora está ausente en la mayor parte de esta obra, pero el Danton de Büchner sí adopta su antigua imagen brevemente durante su juicio (III.iv) cuando, por un momento, invoca su pasado como un arma: “Es mi vida entera la que desean”, declara, “por eso mi vida se levantará y les hará frente y yo los sepultaré bajo el peso de cada uno de mis actos (...) En septiembre yo alimenté a los cachorros de la Revolución con los destrozados cuerpos de los aristócratas. Fue mi voz la que forjó las armas del pueblo con el oro de los ricos y de los aristócratas. Mi voz fue el huracán que sepultó los satélites del despotismo en un mar de bayonetas” (Büchner, 1992: 116).

Algo más sucede aquí, que no es solo el reclamo de autoridad de Danton. Su lenguaje combina la forja con la alimentación: los cuerpos y el oro se consumen y digieren, y los cachorros de la Revolución, nutridos y crecidos hasta las dimensiones sublimes de la naturaleza, son liberados en una corriente aniquiladora. No es meramente la combinación de metal y carne lo que resulta de interés; sí lo es, en cambio, la manera en que dicha combinación representa la violencia en términos de apetito, como un registro del crecimiento y del poder del pueblo. “Yo declaré la guerra a la realeza en el Campo de Marte, yo triunfé sobre ella el 10 de agosto, yo le di muerte el 21 de enero, arrojando a los reyes como guante de desafío una cabeza real” (Büchner, 1992: 116).³¹

31 17 de julio de 1791. Después de Varennes, los *cordeliers* (el club de Danton) pidieron la remoción del rey y llevaron a cabo una manifestación por la causa, en el Campo de Marte, el 17 de julio. Bailly y Lafayette declararon la ley marcial y dispusieron que la Guardia Nacional dispersara a la multitud. Sin embargo, los guardias dispararon contra los manifestantes, un acto que dividió al partido Patriota en dos: los *feuillants* moderados y el grupo que se haría conocido como los jacobinos. El 10 de agosto de 1792, Luis fue ejecutado.

La retórica de Danton, tanto en la obra de Büchner como en la historia, abarca actos aún más grandes y confronta enemigos aún más generalizados, expandiendo aquello que está comprimido, contenido y consumido por su lenguaje, y expandiendo así también el cuerpo de ese “Yo” unitario que declara, destruye, consume, ese “Yo” que los sepultará “bajo el peso de cada uno de mis actos”.³²

Es en esta constitución expansiva donde la retórica de Danton, históricamente más dominante entre 1791 y 1792 (como sugieren los eventos a los que él se refiere), responde a la diferenciación y la difusión que el mimetismo catacresístico de Demoulin insinúa. Más específicamente, esta retórica puede entenderse como una respuesta al desencanto de la Revolución cómica, a la vez como antitipo y complemento de la crítica antiteatral de Marat. En el discurso de Danton, la división interna está contenida en la hipérbole y las facciones de la Revolución hacen causa común al confrontar enemigos aún más grandes. En pocas palabras, la Revolución de Danton, tanto históricamente como en el drama de Büchner, testifica a favor de su propia identidad a través de su continuo consumo de aquello que no es, y testifica a favor de su grandeza al consumir enemigos cada vez más grandes.

Sin embargo, esa retórica unificadora implica, asimismo, sus propios problemas, problemas que el Danton de Büchner confronta en la alucinación pesadillesca que sufre justo después de su arresto. Recordando esas mismas masacres de septiembre

32 Tal como señalaron Furet y Richet, la oratoria de Danton “apuntaba no a provocar los conflictos internos y las cismas, que Robespierre consideraba beneficiosos para las corrientes de la revolución, sino a la necesidad de unidad contra un enemigo común. Su estrategia, la clave para todas las aparentes contradicciones en su actitud política, era presentar al enemigo un frente tan amplio como fuera posible evitar cualquier división dentro del movimiento revolucionario” (Furet y Richet, 1970: 192). Carlyle, nuevamente, ofrece un buen sentido de esta impresión: “Los grandes y los más grandes enceran al Presidente Danton en su sección de los *cordeliers*; sus tropos retóricos son todos ‘gigantes’: la energía destella de su frente, su figura atlética amenaza, rueda en el sonido de su voz, ‘reverberando desde las cúpulas’” (Carlyle, 1989: 321).

que más tarde describirá como nutrientes de los tiernos cachorros de la Revolución, imagina: “Debajo de mí jadeaba el globo terrestre en su carrera, yo lo había atrapado como a un caballo salvaje, con brazos gigantes me aferraba a sus crines y apretaba sus flancos, la cabeza hacia atrás, los cabellos ondeando al viento, sobre el abismo. Sentí así que la sima me arrastraba. Grité entonces en mi angustia y me desperté (*Dascrie ich in der Angst, und ich erwachte*)” (Büchner, 1992: 105). ¿Es este un discurso autorizado, que engendra y origina, o es una respuesta aterrada a la acción? “Grité en mi angustia” sugiere lo último, y la imagen como un todo, el mismo poder e integridad de la imagen, del “globo”, sugiere, sin duda, que el apetito y las acciones de este cuerpo revolucionario, así como también el discurso que tales acciones provocan, quedan y quedaron siempre por fuera del control de la autoridad.

Esa posibilidad, la posibilidad de que su discurso y la violencia que trae consigo sean automáticos, es precisamente lo que tanto perturba a Danton en su pesadilla:

Danton. ¿He dado yo voces?

Julie. Hablabas de pecados repugnantes y luego dijiste suspirando: ¡Septiembre!

Danton. ¿Yo? ¿Yo? No, yo no he dicho nada, ni apenas he pensado; solo han sido pensamientos muy callados y secretos.

Julie. Estás temblando, Danton.

Danton. ¿No voy a temblar si las paredes hablan de tal modo? (...) No quiero pensar más, si lo que pienso habla así. Para ciertos pensamientos, Julie, no debería haber oídos. No es bueno que griten nada más nacer, como los niños. Eso no es bueno. (...)

Julie. Está llorando un niño aquí cerca. (Büchner, 1992: 105)

Las palabras adquieren vida propia; los pensamientos de Danton escapan de él, abriéndose paso con violencia y avidez desde su calma y su secreto hacia el reino público.

Es aquí donde el lenguaje de Danton recapitula y extiende los problemas del drama fallido de Simon y del eco apropiador de Desmoulin. Como toda retórica, la de Danton se halla disponible para todos en el teatro público de las políticas revolucionarias; en su apetito hiperbólico, en su lógica de unidad consumidora, esta retórica no solo forja el cuerpo de la Revolución sino que, invertida, también hace ecos y lo hace como una violencia insaciable que se autoconsume.³³ Como observa Lacroix, notando la conciencia de los jacobinos acerca de este problema, “el pueblo es un Minotauro al que hay que presentar cadáveres cada semana para que no los devore” (Büchner, 1992: 89); y en la formulación más familiar de Danton, “la Revolución es como Saturno: devora a sus propios hijos” (Büchner, 1992: 92). La retirada de la política por parte de Danton es, al menos en parte, una negativa a seguir participando en esa economía: “prefiero ser guillotinado a mandar guillotinar,” le afirma a Desmoulin. “Estoy harto” (Büchner, 1992: 99).

La escisión perifrástica de Robespierre

Robespierre. ¡Se acabó! ¡Deprisa! Solo los muertos no retornan jamás.
Büchner, 1992: 97

Como Danton señala en su única reunión con Robespierre (I.vi), “Donde cesa la legítima defensa empieza el asesinato, yo no veo qué razón nos obliga a seguir matando”

33 A diferencia de todos los otros acontecimientos a los que se refiere Danton, las masacres de septiembre de 1792 recayeron sobre elementos internos que no eran, de ninguna manera, enemigos, inaugurando ese ciclo maniqueo de violencia intestina, la lógica negativa de la conspiración que, a finales de 1793, iba a llegar a parecer fundamental para la política revolucionaria. De forma similar, John B. Lyon ha argumentado que Büchner describe, en la violencia retórica de *La muerte de Danton*, “una relación del yo con la sociedad sorprendentemente similar a la que el sujeto lacaniano tiene con el orden simbólico” (1996: 99 y 109).

(Büchner, 1992: 94). Para Robespierre, sin embargo, el problema no se refiere simplemente a la defensa propia, a la eliminación de la oposición: “La Revolución social aún no ha terminada,” replica. “La buena sociedad aún no ha muerto” (Büchner, 1992: 94). Robespierre no se preocupa aquí por la claridad irónica o la comprensión hiperbólica, así como tampoco apela a imágenes de ver o forjar el cuerpo de la Revolución. Para él, la Revolución se mide en términos temporales más que corporales, su conflicto es entre el futuro y el pasado, entre “ya no más” y “todavía no”. Es a la finalización, a la conclusión a lo que aspira; a la finalización concebida como el haber logrado una ruptura absoluta con el pasado decadente.³⁴ En otras palabras, Robespierre, a diferencia de Desmoullins o Danton, está intentando dar forma a una narrativa, específicamente, por supuesto, a una tragedia.

En este marco, el problema de la violencia asume un valor bastante diferente. Unos minutos después de su encuentro con Danton, reflexionando sobre la cuestión del arresto de su otrora aliado, Robespierre considera para sus adentros si tal ataque es “tan necesario”: “Sí, sí, la República. Él tiene que desaparecer. (...) Quien se queda parado en medio de una masa que avanza impetuosamente opone resistencia igual que si anduviera en dirección opuesta: la masa lo pisotea. No permitiremos que el navío de la Revolución quede encallado en los cálculos mezquinos y en los bancos de cieño de esas gentes. Tenemos que cercenar la mano que osa detenerlo, aunque luego quiera agarrarlo con los dientes. Acabemos con la sociedad que ha despojado de sus vestidos

34 Para ilustrar esta idea, Hunt ofrece una cita de Marat-Mauger: “Todas las revoluciones que la historia ha conservado en la memoria, como también aquellas que se han intentado en nuestro tiempo, fracasaron porque el pueblo quiso conjugar nuevas leyes con viejas costumbres y gobernar nuevas instituciones con hombres viejos (...) REVOLUCIONARIO significa estar por fuera de todas las formas y de todas las reglas; REVOLUCIONARIO es el que afirma y consolida la revolución, el que remueve todos los obstáculos que impiden su progreso” (1984: 27).

a la aristocracia muerta y ha heredado su lepra” (Büchner, 1992: 95). La violencia del Terror es, en estos términos, tanto emancipadora como purificadora, tanto liberadora como purgante, tanto progresiva como redentora; su meta, como vimos en el Capítulo 2, es el punto exacto de ruptura en el que la carga, el impedimento y la corrupción del pasado han sido superados (Hunt, 1984: 27-28).

Pero, ¿cómo se puede articular y lograr dicha ruptura, dada la manera en que el pasado se hace eco a través de este teatro político? La revolución catacresística de Desmoulin aprovecha el lenguaje del pasado, y la retórica amplia de Danton ingiere todo lo que Robespierre desea expurgar: el oro de la aristocracia, la cabeza del rey. “¡Septiembre!”. Ambas estrategias refuerzan, e incluso dependen de la presencia sincrónica del pasado y el presente, requiriéndola para crear significado. Aquí, como de nuevo en la historia revolucionaria, la retórica de Robespierre toma un curso muy diferente y exhibe un carácter distinto al de Desmoulin o al de Danton; más que buscar la ironía catacresística o la comprensión hiperbólica, depende de una negación perifrástica: insinuación más que confrontación, abstracción más que explicitación. Retóricamente, la perífrasis opera como un lenguaje negativo de abscisión. Robespierre ataca al “enemigo”, se refiere a “ciertas personas” que piden piedad, y para focalizar sus acusaciones les pide a los miembros del Club Jacobino que piensen “en esas personas que antes vivían en buhardillas y ahora van en carroza” (Büchner, 1992: 88). Al permitir a su público dar posibles nombres, él mantiene sin explicitar un espacio discursivo que funciona como una suerte de desafío abierto y como un hueco aniquilador. Quien objeta el poder condenatorio de los Comités, afirma Robespierre a los miembros de la Convención Nacional, “quien tiembla en este momento es culpable, pues la inocencia nunca tiembla ante la vigilancia pública” (Büchner, 1992: 108). En la revolución de Robespierre no hay oportunidad para la parodia o para la

representación hiperbólica, pues su lenguaje, como observa Marie-Hélène Huet, buscaba definir la Revolución “como sublime, como un ideal que trascendería toda representación y escaparía de toda mala representación, como una pureza retórica que podría solo ser expresada en forma negativa” (1992: 141).

Büchner nos muestra, en las muchas escenas paródicas de la obra, por qué tal estrategia negativa resultaba tan atractiva en este momento de la Revolución. En la Babel social de la escena del paseo (Büchner, 1992: 100-102), un ciudadano tratando de declarar el nacimiento de su hijo se enreda en la jerga de los nuevos nombres republicanos y de los valores republicanos adecuados; un mendigo enreda a dos caballeros que pasan en problemas filosóficos acerca del valor de un abrigo suave versus el valor de las manos suaves; una prostituta participa en una ingeniosa y obscena proposición dirigida a un soldado que vagabundea; un joven seduce a la hija de una mujer que pasa con insinuaciones salaces filtradas con la poesía de la naturaleza sublime. Los juegos lingüístico y sexual se funden aquí. “¿No se divierte aquí la gente? Algo olfateo en el ambiente, es como si el sol estuviera incubando lascivia” (Büchner, 1992: 101). Extendida a la política, esta atmósfera de fecundidad polifónica explica en parte por qué Robespierre, en su encuentro con Danton, equipara vicio y traición.

Cosas similares ocurren en la Babel política del desfile de prisioneros. En un corredor del Luxembourg (III.iii), Büchner nos da “discursos que cobran vida (*lebendig geworden Reden*)”, revisando todos aquellos dialectos corruptos de las políticas revolucionarias que el Terror de Robespierre ha extirpado del escenario (Büchner, 1992: 114).³⁵ Al llegar a la

35 “Repasad una a una vuestras frases hasta el punto en que toman cuerpo. Mirad en derredor, todo esto lo habéis dicho vosotros, es una traducción mímica de vuestras palabras. Estos desgraciados, sus verdugos y la guillotina son vuestros discursos una vez que han tomado vida.”

prisión, Danton, Héroult-Séchelles y Desmoulinos son recibidos con ecos burlones de sus propias palabras previas: “El poder del pueblo y el poder de la razón son idénticos”, dice un prisionero a Héroult, y otro informa a Desmoulinos que “tus mejoras del alumbrado público no han dado más luz a Francia” (Büchner, 1992: 113). Como el Hades de Virgilio, los prisioneros de Büchner constituyen una esfera sincrónica del pasado en la que criaturas de diferentes momentos y mitologías, diferentes narrativas y acciones, están lado a lado, removidas ahora, como si estuvieran muertas, del mundo temporal de la acción política. Para Robespierre, ellos representan toda la amenaza de un pasado persistente y atemorizante: “¡Se acabó! ¡Deprisa! Solo los muertos no retornan jamás”.

Y se debe dar cierta consideración a esta perspectiva pues, a diferencia del lenguaje catacrésico de disrupción de Desmoulinos o el lenguaje hiperbólico de consumo de Danton, la retórica perifrástica del terror que asume Robespierre detenta el poder aquí. En este momento, Robespierre es la voz del pueblo, “el dogma de la Revolución, a él no se lo puede eliminar”, según lo formula Danton (Büchner, 1992: 99). Ciertamente, no es difícil reconocer el atractivo de ese impulso hacia la finalización purgante de la tragedia: el mismo Danton, enfermo por las reverberaciones sangrientas de septiembre, se queja de que “la creación se ha extendido tanto, no queda ningún hueco, por todas partes ese pulular” (Büchner, 1992: 122). A lo largo de la obra, Danton vuelve a la idea de que la paz está “en la nada” (Büchner, 1992: 122), en la aniquilación de la tumba, afirmando incluso que la nada “es el dios universal que está por nacer” (Büchner, 1992: 131). Sus gritos pesadillescos también son producto de ese prolífico y polifónico caos de la creación: “¿No cesará esto jamás?”, se pregunta, “¿No se apagará nunca la luz ni se pudrirá este eco, no vendrán jamás el silencio y las tinieblas para no tener que escuchar ni que ver mutuamente nuestros repugnantes pecados?” (Büchner, 1992: 105). Aquí hay ecos

del deseo trágico que el Robespierre histórico tenía de un momento silencioso para la pausa y la reflexión, y Danton, sin duda, se tienta, por momentos, con la habilidad de la tragedia para, al fin, dignificar el sufrimiento, erradicar con su violencia el desorden humillante y el compromiso innoble de los defectos humanos. Los romanos y los estoicos, reflexiona con sus compañeros de prisión, consiguieron finalmente “un agradable sentimiento de la propia dignidad. No es desagradable eso de arreglarse los pliegues de la toga y mirar hacia atrás para ver cuán larga es la sombra” (Büchner, 1992: 131).

¿Hay que leer, entonces, *Dantons Tod* como una tragedia en la que la carga polifónica de Danton se tambalea hasta el punto mismo de su disolución? Ciertamente, el mismo foco que hace Büchner en la muerte de Danton y, en un sentido, en la muerte de la revolución popular, aparenta compartir con la política del terror de Robespierre un privilegio epistemológico del momento de la muerte, del momento fatal de cambio. Se podría incluso argumentar que el drama de Büchner adopta tal actitud desde el comienzo, apuntando todo hacia una interpretación trágica de la muerte de Danton y sus colegas y endorsando en ese retrato dramático el mismo mito trágico de la revolución popular que Michelet articularía más tarde. Tales interpretaciones de la muerte de Danton han sido articuladas por sus contemporáneos históricos. Antoine Vincent Arnault, por ejemplo, quien había compuesto varias tragedias ejemplares republicanas para los teatros revolucionarios, ofreció su testimonio de la ejecución de Danton:

Danton fue el último en aparecer en ese escenario, en el que corría la sangre de sus colegas. Estaba anocheciendo. Al pie de la espantosa estatua que parecía gigante contra el cielo, vi la forma de la tribuna como una sombra dantesca; a medias iluminado por la luz moribunda, parecía más salir de la tumba que prepararse para entrar en ella. Nada tan atrevido como el semblante del atleta de la Revolución; nada más formidable

que el conjunto de ese perfil que desafió al hacha, que la expresión en su cabeza que, condenada a sucumbir tan pronto, parecía aún dictar la ley. ¡Horrendo, silencioso espectáculo! Su memoria no se debilita con el tiempo. (Arasse, 1989: 88)

Sin embargo, deliberadamente, no se ofrece ninguna escena de este tipo en *Dantons Tod*. La obra de Büchner sigue la procesión festiva de las carretas desde la puerta misma de la Conciergerie hasta el recinto de feria de la Plaza de la Revolución; pone en escena incluso los últimos comentarios y las palabras finales de los dantonistas, quienes las pronuncian desde el patíbulo, al pie de esa arraigada figura de la Libertad que presidía las ejecuciones. Pero la obra no nos muestra el “horrendo, silencioso espectáculo” o una imagen que quede sin debilitar “con el tiempo”. En otras palabras, no nos muestra una imagen trágica, ejemplar, de la muerte de Danton.

En cambio, Büchner hace un corte, llevando la escena a una calle lateral, vacía, en donde Lucille Desmoulins, sola, considera la muerte de su marido y la necesidad imposible de un cese tan trágico.

Morir. Morir. Todo tiene derecho a la vida. Todo, este pequeño mosquito, ese pájaro. ¿Y por qué él no? El caudal de la vida tendría que detenerse cuando se derrama una sola gota. El golpe tendría que producir una herida en la tierra. Todo se mueve, los relojes marchan, las campanas tañen, la gente camina, el agua flota y todo así hasta, hasta... ahí: ¡No! ¡No!, eso no puede ser, ¡no! Voy a sentarme en el suelo y a gritar, que todo se pare, asustado, que todo se quede quieto, que nada se mueva.

Lucille “se sienta en el suelo, se tapa los ojos y lanza un grito”, pero “tras una pausa se levanta.”

No sirve de nada, todo está como antes, las casas, la calle, el viento sopla, las nubes pasan. (Büchner, 1992: 133)

Las cosas siguieron su curso; la vida incesante no ha marcado ninguna ruptura. Pero, ¿las cosas continuaron sin interrupción? Varias mujeres que vuelven a sus casas de las ejecuciones, que evidentemente recién han concluido, interrumpen la meditación de Lucille. Büchner no hace un simple movimiento de escena, sino que salta hacia adelante, elidiendo, en la laguna que queda entre las escenas, el momento trágico que el título mismo de la obra sugiere. En esa elisión, más marcadamente que en cualquier otro lugar, la obra señala un rechazo final a la ilusoria reivindicación que la tragedia hace de la historia, anunciando su desvío de lo que Desmoulin, en uno de los giros más sorprendentemente anacrónicos de todo el drama, describe como “nuestro romanticismo de guillotina” (*unsere Guillotinenromantik*) (Büchner, 1992: 80).

La cabeza de Soemmerring: el teatro de la guillotina y el gesto de la muerte

Danton. En la muerte no hay esperanza, es solo una forma más compleja de putrefacción, la vida es una forma organizada, más compleja, esa es toda la diferencia.

Büchner, 1992: 122

La conjunción de la guillotina con la retórica trágica de la Revolución radical era fuerte: la espada de Damocles, la inversión catastrófica, la justicia del terror, rápida, ciertamente instantánea. La efectividad de la guillotina como un instrumento de persuasión política y moral derivó justamente de esa comprensión del tiempo, de ese punto inmensurablemente breve que marcó el cambio permanente, irreversible. En su rapidez, la guillotina ofrecía un espectáculo de

lo sublime, un movimiento de la vida a la muerte tan rápido como para no ser visto.

Sin embargo, como observó Daniel Arasse, ese mismo atributo dio lugar a un extenso debate sobre la cuestión de si la muerte era indudablemente simultánea a la decapitación o no (1989: 39). La ciencia médica prestó atención considerable a este tema, empezando con el ensayo de Samuel Thomas von Soemmerring, “Sur le Supplice de la Guillotine,” escrito durante o justo después del Terror. En su ensayo, Soemmerring argumenta que “parece probable que la sensación pueda persistir por un cuarto de hora, dado que la cabeza, gruesa y redonda, no pierde calor muy rápidamente”. El moribundo, concluye, “ve y oye mucho después de haber cesado de ser capaz de mover sus miembros” (Arasse, 1989: 40).³⁶

El argumento de Soemmerring estaba fundado en los excepcionales avances en anatomía de la época. Durante la última mitad del siglo XVIII, los anatomistas se habían ocupado de la disección, diferenciación y mapeo de los más minúsculos sistemas locales del cuerpo humano: las arterias, por ejemplo, y particularmente los nervios (justo el tipo de investigación en la que, más tarde, participó Büchner) (Roberts y Tomlinson, 1992: 356-359 y 364-367). En 1800, tal investigación llevó a Xavier Bichat, en sus *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, a concluir, (como lo describe Jonathan Crary) “que la muerte era un proceso fragmentado que consistía en la extinción de diferentes órganos y procesos: la muerte de la locomoción, de la respiración, de las percepciones sensoriales, del cerebro” (Crary, 1990:

36 Las afirmaciones de Soemmerring provocaron preguntas obvias, por supuesto, incluyendo más marcadamente la referida al punto del cuerpo donde se localizaba la conciencia. De acuerdo con la política de la Revolución, muchos anatomistas sostenían que la conciencia “no tenía un sitio específico o exclusivo”, estando más bien extendida a lo largo del sistema sensorial. Así, la decapitación, al romper la unidad del cuerpo, eliminaba al mismo tiempo cualquier sentimiento del yo.

78).³⁷ Tal perspectiva progresiva sugería a su vez una inversión conceptual perturbadora: si la muerte podía entenderse como una pérdida progresiva de vida, con la extinción de un sistema tras otro, entonces la vida podía entenderse a su vez como el comienzo progresivo de la muerte, como putrefacción más “organizada, más compleja”, como lo expresa Danton (III.vii), pero igualmente prolongada y continua (Crary, 1990: 78).³⁸

Esa visión ingresa en *Dantons Tod* mientras los personajes esperan en las profundidades de la Conciergerie el llamado a la ejecución: “Estamos todos enterrados vivos”, observa Danton, “y, como los reyes, metidos en tres o cuatro ataúdes (...) Pasamos cincuenta años arañando la tapa del ataúd” (Büchner, 1992: 122). Más que esperar con pulcritud la aniquilación con la atemporalidad insensible de las sombras del infierno virgiliano, Danton y sus compañeros representantes del pasado comienzan a deteriorarse y pudrirse en las celdas del dramático Hades de Büchner. Sus cabellos y sus uñas crecen sin control y sus cuerpos se corrompen, atrayendo alimañas y empezando a heder (Büchner, 1992: 125-126). Más que anticipar la ejecución como un punto concreto, agonizan en su potencial continuidad: “Yacer solo, frío, rígido, entre los húmedos vapores de la putrefacción”, piensa en voz alta Desmoulins, “acaso la muerte nos quite la vida de las fibras

37 Crary vincula a Bichat con Schopenhauer, citando a este último para clarificar la relación: “Sus reflexiones y las mías se sostienen mutuamente las unas a las otras, ya que las suyas son comentarios psicológicos de las mías, y las mías son comentarios psicológicos de las suyas; y seremos mejor entendidos al ser leídos juntos.” Aunque para la década del 40 del siglo XIX se consideraba que la obra de Bichat era, en su mayoría, científicamente obsoleta y que formaba parte de un vitalismo crecientemente desacreditado, proveyó sin embargo a Schopenhauer de un modelo físico crucial del sujeto humano. Las conclusiones psicológicas de Bichat surgieron primariamente de su estudio de la muerte, en el que identificaba la muerte como un proceso fragmentado que consistía en la extinción de los diferentes órganos y procesos: la muerte de la locomoción, de la respiración, de los sentidos de la percepción, del cerebro. Si la muerte era, así, un evento múltiple, disperso, entonces también lo era la vida orgánica.

38 Ver Foucault (1975: 146). [Existe edición en castellano: Foucault, 2008.]

despacio, entre tormentos, acaso se tenga conciencia de irse pudriendo” (Büchner, 1992: 121).

Robespierre percibe un problema similar en su intento de lograr una marca política. “Solo los muertos no retornan jamás” son sus palabras a Saint-Just, pero sus propios miedos pesadillescos, que Büchner compone, adecuadamente, como un eco de Macbeth, contrarrestan esas afirmaciones. Justo después de la salida de Danton, Robespierre piensa, solo:

¿Por qué no puedo librarme de este pensamiento? Con dedo sangriento señala siempre ahí, en esa dirección. Por muchas vendas que le ponga alrededor, siempre cala la sangre. (*Tras una pausa*) Yo no sé lo que en mí mente a lo otro. (*Se acerca a la ventana*) La noche ronca sobre la tierra y se revuelve en atormentado sueño. Ideas, deseos apenas vislumbrados, confusos e informes, que, temerosos, evitaban la luz del día, toman ahora cuerpo y forma y se refugian en la silenciosa morada del sueño. Abren las puertas, miran por las ventanas, se encarnan a medias, los miembros se estiran en el sueño, los labios murmuran. ¿Y no es nuestra vigilia un sueño más claro...? (Büchner, 1992: 95)³⁹

Si la muerte es un proceso fragmentado, si su límite con la vida es tan borroso y progresivo que la vida puede extenderse

39 *Macbeth*. La naturaleza reposa en nuestro hemisferio. Negros ensueños agitan al que ciñe real corona. Las brujas en su nefasto sábado festejan a la pálida Hécate, y el escuálido homicidio, temeroso de los aullidos del lobo centinela suyo, camina con silencioso pie, como iba Tarquino... (II.i) (Shakespeare, [1623] 2003: 113-114).

Macbeth. . . Now o'er the one half world
Nature seems dead, and wicked dreams abuse
The curtained sleep. Witchcraft celebrates
Pale Hecate's offerings, and withered Murder,
Alarumed by his sentinel, the wolf,
Whose howl's his watch, thus with stealthy pace,
With Tarquin's ravishing strides, towards his design
Moves like a ghost.

hacia el lento deterioro de la tumba, entonces, ¿no podrá la tumba reptar progresivamente hacia la vida, quedándose con la carne, murmurando y farfullando en la ventana con voces del pasado? Si fue el caso que Danton, entonces, llegó al patíbulo, sombrío en la luz nocturna, pareciendo “más salir de la tumba que prepararse para entrar en ella”, como lo expresó Arnault, podríamos asumir que el retorno de la tumba que tanto atemoriza a Robespierre es ese último ascenso del inframundo por parte de los dantonistas. Hérault-Séchelles parece anticipar esta escena teatral mítica, asegurándole a Desmoullins, mientras los lleva la carreta, que “nos aguarda una hermosa noche. Las nubes cubren el cielo silencioso del atardecer como un Olimpo que se apaga, con figuras de dioses que se hunden, que mueren” (Büchner, 1992: 131). Esa visión corresponde al punto de vista trágico del romanticismo, como sugiere la resonancia entre la recapitulación que Robespierre hace de la pesadilla de Macbeth y la imaginación encantada de Coleridge. Pero el Olimpo ha sido quemado; ese tipo de escenas trágicas, como le hizo Büchner aprender a Simon al inicio de la obra, ya no son adecuadas en este contexto. En cambio, la obra escenifica el retorno de los temores de Robespierre de manera diferente, arrastrando a los dantonistas a un teatro que anuncia la distancia de su obra con respecto de las pesadillas y las inclinaciones míticas del romanticismo:

LA PLAZA DE LA REVOLUCIÓN

Llegan las carretas y se detienen delante de la guillotina. Hombres y mujeres cantan y bailan la Carmañola. Los prisioneros entonan la Marsellesa.

Una mujer con niños. ¡Apartaos! ¡Hacedme sitio! Los niños están gritando que tienen hambre. Es preciso que vean, para que se callen. ¡Hacedme sitio! (Büchner, 1992: 132)

Ningún espectáculo horrendo, silencioso, tiene lugar aquí.

La Plaza de la Revolución de Büchner resulta escandalosa, atestada y enfáticamente profana; también es, significativamente, una *diversión*, no tanto un elevado escenario trágico como un teatro callejero, un carnaval o una feria. Como sugiere la acotación de la madre, el teatro de la guillotina no es aquí un evento puntual: la caída de la cuchilla puede durar un solo instante, pero el espectáculo más amplio que rodea ese momento está, como la representación de la muerte que da Bichat, progresivamente fragmentado, multiplicado y extendido en el tiempo. Es, además, un espectáculo en marcha, escenificado para el consumo popular y *corriente*, una forma de pasar el tiempo más que un evento que marca la historia. Una vez más, Büchner se mantuvo cerca de la experiencia histórica de la Revolución, pues en la cúspide del Terror la guillotina parece haberse convertido justamente en esa diversión cotidiana: se podían alquilar asientos e incluso binoculares para ópera que ofrecían mejor visibilidad, y en la periferia de la Plaza se vendían panfletos con la vida y los crímenes de las víctimas de cada día (Arasse, 1989: 112). La repetición misma de estas ejecuciones, su predictibilidad y su eventual ubicuidad generaban asimismo una audiencia regular de entusiastas y entendidos. En el proceso, el impacto capital del teatro trágico de Arnault (“Su memoria no se debilita con el tiempo”) cedía ante los valores y las demandas del espectáculo en marcha, con preferencias pasajeras, novedades y modas. “¡Eso ya lo hemos oído otra vez! ¡Qué aburrido!” (Büchner, 1992: 133).

Durante el Terror, las representaciones especialmente buenas eran recordadas, comparadas e incluso parodiadas por posteriores víctimas y, a medida que la demanda de novedad se hacía más aguda, el estatus de la víctima variaba. La naturaleza irrepitable de la representación de cada “actor” que, sostenía Robespierre, era garantía de la verdad ejemplar del momento, se integró con un repertorio ya en funcionamiento (Arasse, 1989: 112). “Un hombre guapo, ese Héroult”,

señala una de las mujeres que pasa cerca de Lucille luego de las ejecuciones. “Cuando estaba junto al Arco de Triunfo en la fiesta de la Constitución”, contesta una de sus compañeras, “yo pensé, mira, ese tiene que resultar bien en la guillotina, pensé” (Büchner, 1992: 133). Incorporadas solo por momentos en el espectáculo incesante y mecánico, las víctimas del Terror se vuelven, así, en esta obra como en la historia, crecientemente objetivadas, crecientemente mundanas, elementos de mercancia en la economía más grande del consumo teatral. Mientras Hérault pasa a través de la multitud hacia el patíbulo, otra mujer grita: “Hérault, con tu hermosa cabellera voy a hacerme una peluca” (Büchner, 1992: 132).

Lejos de una imagen romántica de Danton reemergiendo trágicamente, e íntegro, de la tumba, el drama de Büchner ofrece aquí la noción más escalofriante de los cuerpos y las frases destrozados creciente y continuamente, incluso industrialmente, se podría decir, convertidos en fragmentos políticos mercantilizados.⁴⁰ “Si fuera un combate a golpes y dentelladas”, se queja Danton, “pero tengo la sensación de haber caído entre las ruedas de un molino y de que los miembros se me van descoyuntando lenta y sistemáticamente por la fría fuerza física. ¡Ser matado de manera tan mecánica!” (Büchner, 1992: 121). *Esa* es la muerte de Danton: la comprensión de que la historia moderna no es tragedia sino “violencia ineluctable”, que dentro del individuo se ha vuelto “espuma de las olas”. Los “fósiles” (Büchner, 1992: 130) de los revolucionarios no aparecen aquí como garrotes de un Sansón pasajero sino como los restos fragmentarios de un cadáver, como imágenes dialécticas de la violencia de los esfuerzos revolucionarios por imponer el drama, y la tragedia en particular, sobre el tiempo

40 La ironía de tal fragmentación apropiativa recorre la obra, pero quizás su instante más marcado ocurre en el Acto III, escena vi: “¡Atrevedos!”, exclama Saint-Just exigiendo al tribunal acortar el juicio de Danton, “Danton no nos habrá enseñado en vano esa palabra” (Büchner, 1992: 119).

histórico moderno.

Al final, Lucille parece sentir algo bastante similar. En el cierre de la obra, se sienta en los escalones del patíbulo, cantándole una canción al ángel de la muerte. Cuando entra una patrulla, Lucille grita “¡Viva el rey!” (Büchner, 1992: 134). Su desafiante acto de suicidio no es simplemente la recuperación de un fósil de las tempranas víctimas aristocráticas del patíbulo. También es, en el contexto de represión política en el que Lucille está situada, un *gesto* crudamente desmitificador, un grito que arroja el Terror a la relación dialéctica con el pasado prerevolucionario, forzando el reconocimiento de su violencia tiránica y exponiendo el mito jacobino de la historia como tragedia.⁴¹

Bibliografía citada

- Arnold, Heinz Ludwig (ed.). 1979. *Georg Büchner I/II, A Special Issue of Text + Kritik*. Munich.
- . 1981. *Georg Büchner III, A Special Issue of Text + Kritik*. Munich.
- Arasse, Daniel. 1989. *The Guillotine and the Terror*. Miller, Christopher (trad.). Londres, Penguin.

41 Varias críticas recientes se han focalizado en los modelos de la historia contradictorios y en competencia que presenta la obra, encontrando en su multiplicidad irresuelta una de las marcas más fuertes de la modernidad literaria de Büchner. Ver Müller (1990: 187-201). Él amplía este argumento (1996: 523). Ver también el argumento similar de Raulet (1986: 93-104). Quizás sea más relevante aquí, pues es ciertamente más cercana a lo que estoy sugiriendo, la discusión que Kubiak hace de la “doble visión” de la obra, de la forma en que nos muestra que “la revolución es *en todo sentido* teatro: es teatro operando como ‘el lugar de la violencia’ (...) y también lo es el texto mismo de la obra de Büchner, la emanación sombría de un dolor real e histórico”. Mientras que la obra de Büchner, señala Kubiak, “puede ser leída como la mera reformulación de los acontecimientos de 1789 y de acontecimientos posteriores, en un sentido más importante la obra (...) es una extensión y una prolepsis del terror de la lógica de la guillotina llevada al período moderno” (Kubiak, 1991: 118).

Acerca de la relevancia específica de la noción brechtiana de *gestus* para este tipo de acto político, ver Diamond (1997: 146-147). La incorporación que hace Büchner de tales gestos es también una cita del Terror, cuando los prisioneros, languideciendo desesperadamente en prisión, gritaban para forzar al tribunal a ordenar su ejecución.

- Barthes, Roland. [1952] 1992. *Michelet*. Berkeley. University of California Press.
- Benn, Maurice. 1976. *The Drama of Revolt. A Critical Study of Georg Büchner*. Cambridge.
- Blum, Carol. 1992. "Representing the Body Politic: Fictions of the State," en Heffernan, James (ed.). *Representing the French Revolution; Revolution: Literature, Historiography, and Art*. Hanover, NH, University Press of New England.
- Bouloiseau, Marc. 1983. *The Jacobin Republic, 1792–1794, The French Revolution 2*. París, Maison des Sciences de l'Homme/Londres, Cambridge University Press.
- Büchner, Georg. 1971. *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, Vermischte Schriften und Briefe. Hamburgo, Christian Wegner Verlag.
- . [1835] 1992. *La muerte de Danton*, en *Obras completas*. Gauger, Carmen (trad.). Madrid, Trotta.
- . 1993. *Complete Plays, Lenz, and Other Writings*. Reddick, John (trad.). Londres, Penguin.
- Buck, Theo. 1995. "Der 'gefährliche Gemutsmensch': Zu Büchners Simon-Figur in 'Dantons Tod,'" en *Les Songes de la raison: Mélanges offerts à Dominique Iehl*. Claude, David (ed.). Berna, Peter Lang.
- Burke, Edmund. 1987. *Reflections on the Revolution in France*. Pocock, J. G. A. (ed.). Indianapolis, IN, Hackett.
- Carlyle, Thomas. [1837] 1989. *The French Revolution*. Fielding, K. J. y Sorenson, David (eds.). Oxford, Oxford University Press.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. An October Book. Cambridge, MA. MIT Press.
- Diamond, Elin. 1997. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*. Londres, Routledge.
- Foucault, Michel. [1963] 1975. *Birth of the Clinic*. Sheridan, Alan (trad.). Nueva York, Vintage.
- . [1963] 2008. *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Fuhrmann, Helmut. 1991. "Die Dialektik der Revolution-Georg Büchner 'Dantons Tod,'" en *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*.
- Furet, François. 1981. *Interpreting the French Revolution*. Foster, Elbord (trad.). Cambridge, Cambridge University Press.
- Furet, François y Ozouf, Mona (eds.). 1989a. "Historians and Commentators," en *Critical Dictionary of the French Revolution*. Goldhammer, Arthur (trad.). Cambridge, MA, Harvard University Press.
- . (eds.). 1989b. *Diccionario de la Revolución Francesa*. Madrid, Alianza.

- Furet, Francois y Richet, Denis. 1970. *The French Revolution*. Hardman, Stephen (trad.). Nueva York, Macmillan, Belknap of Harvard University Press.
- Goldschinnig, Dietmar (ed.). 2004. *Georg Büchner und die Moderne: Texte, Analysen, Kommentar*, 3 vols. Berlín, Erich Schmidt Verlag.
- Gossman, Lionel. 1992. "Michelet and the French Revolution", en Heffernan, James A. (ed.), *Representing the French Revolution; Revolution: Literature, Historiography, and Art*. Hanover, NH, University Press of New England.
- Grimm, Reinhold. 1985. "Culmination, Conclusions, and a New Beginning: The Present State of Büchner Reception and Research", en *Love, Lust and Rebellion: New Approaches to Georg Büchner*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Heffernan, James A. (ed.). 1992. *Representing the French Revolution; Revolution: Literature, Historiography, and Art*. Hanover, NH, University Press of New England.
- Huet, Marie-Hélène. 1992. "Performing Arts and the Terror", en *Representing the French Revolution: Literature, Historiography, and Art*. Heffernan, James A. W. (ed.). Hanover, NH, University Press of New England.
- Hugo, Victor. [1833] 1904-1952. "Ymbert Galloix", en *Philosophie*, vol. 1 de *Oeuvres complètes*. Maurice, Paul et al. París, Albin Michel.
- Hunt, Lynn. 1984. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. Berkeley. University of California Press.
- Kubiak, Anthony. 1991. *Stages of Terror: Terrorism, Ideology, and Coercion as Theatre History*. Bloomington, Indiana University Press.
- Lyon, John B. 1996. "The Inevitability of Rhetorical Violence: Buchner's *Dantons Tod*", *Modern Language Studies* 26, N° 2 y 3.
- Mayer, Hans. [1946] 1972. *Georg Büchner und sein Zeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Mayer, Thomas Michael (ed.). 1987. *Gesammelte Werke. Erstdrucke und Erstausgaben in Faksimiles*, 10 vols. Frankfurt, Athenäum Verlag.
- . 1991. "Gegendarstellung", en *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*.
- Mommsen, Katharina. 1990. "Georg Büchner and Posterity," en *Momentum Dramaticum: Festschrift for Eckehard Catholy*. Dietrich, Linda y John, David G. (eds.). Waterloo, ON, University of Waterloo Press.
- Mühlher, Robert. 1965. "Georg Büchner und die Mythologie des Nihilismus," en *Georg Büchner*. Martens, W. (ed.). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Müller, Harro. 1990. "Poetische Entparadoxierung: Anmerkungen zu

- Büchners Dantons Tod und zu Grabbes Napoleon oder Die hundert Tage”, en *Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit*, ed. Detlev Kopp and Michael Vogt. Tübingen, Niemeyer.
- . 1996. “Identity, Paradox, Difference: Conceptions of Time in the Literature of Modernity,” *MLN* 111, N° 3.
- Porrman, Maria. 1990. “Die Französische Revolution als Schauspiel”, en *Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit: Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989*. Kopp, Detlev y Vogt, Michael (eds.). Tübingen, Niemeyer.
- Raulet, Gerard. 1986. “Die ‘Moderne’ als Kategorie der Literaturgeschichtsschreibung: Georg Büchners ‘Dantons Tod’”, en *Kontroversen, alte und neue*, vol. 11 de *Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung: Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft*. Schöne, Albrecht; Vosskamp, Wilhelm y Lammert, Eberhard (eds.). Tübingen, Niemeyer.
- Reddick, John. 1994. *Georg Büchner: The Shattered Whole*. Oxford, Clarendon Press.
- Riouffe, Honoré Jean. [1795]. *Mémoires d'un détenu, pour servir à l'Histoire de la Tyrannie de Robespierre*, 2^e ed., Paris, l'an III de la République Française. Citado en Thieberger (1953: 27).
- Roberts, Kenneth B. y Tomlinson, J. D. W. 1992. *The Fabric of the Body: European Traditions of Anatomical Illustration*. Oxford, Clarendon Press.
- Robespierre, Maximilien. 1967. “Rapport sur les principes de morale politique qui doivent guider la Convention nationale dans l'administration intérieure de la République,” en *Œuvres de Maximilien Robespierre*, vol. 10, Discours (5^e Partie). Bouloiseau, Marc y Soboul, Albert (eds.). Paris, Presses Universitaires de France.
- Rothe, Friederich. 1983. “Georg Büchner's ‘Spätrezeption’: Hauptmann, Wedekind, und das Drama der Jahrhundertwende”, en *Georg Büchner Jahrbuch*, n° 3. Frankfurt.
- Schmidt, Henry J. 1992. *How Dramas End: Essays on the German Sturm und Drang, Büchner, Hauptmann, and Fleisser*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Shakespeare, William. [1623] 2003. *Macbeth*. Menéndez y Pelayo, Marcelino (trad.). Barcelona, RBA.
- Thieberger, Richard. 1953. *La mort de Danton de Georg Büchner et ses sources*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Viëtor, Karl. 1949. *Georg Büchner: Politik, Dichtung, Wissenschaft*. Berna, A. Francke.

Los autores

La cátedra de Literatura del Siglo XIX

Profesor Asociado: Américo Cristófalo

Profesor Adjunto: Emilio Bernini

Jefes de Trabajos Prácticos: Jerónimo Ledesma, Valeria Castelló-Joubert

Docentes auxiliares: Mariano Sverdloff, Laura Gavilán, Martín Rodríguez Baigorria, Carolina Ramallo

Docentes sustitutos: Luciana Del Gizzo, Violeta Percia

Adscriptos: Yamila Bêgné, Jorge Caputo, Agustina Fracchia, Camila Nijensohn, Germán Tosto, Mario Rucavado Rojas, Natalia Maya

Los traductores del Tomo I

Yamila Bêgné

Licenciada en Letras (UBA). Adscripta a la cátedra de Literatura del Siglo XIX. Publicó textos críticos y relatos en diversos medios digitales y antologías, como *El interpretador*, *Una*

terrazza propia. Nuevas narradoras argentinas (2006) y *El tiempo fue hecho para ser desperdiciado. Antología urgente de nuevos narradores argentinos* (2011). Participa en el proyecto de investigación “Revolución y literatura en el siglo diecinueve: teatro, secularización, lenguaje nuevo”, dirigido por Américo Cristófalo.

Valeria Castelló-Joubert

Licenciada en Letras (UBA). Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura del Siglo XIX (FFyL, UBA). Tradujo, entre otros, a Verne, Stevenson, Michaux, Pessoa, Perec, Ibsen, Maeterlinck y Kafka. Publicó *Vampiria*, con Ricardo Ibarlucía. Es colaboradora especial de *Diario de Poesía*. Actualmente trabaja en una investigación sobre el esteticismo *fin de siècle*, que será el tema de su tesis doctoral.

Américo Cristófalo

Profesor y Licenciado en Letras (Universidad Central de Barcelona). Director del Departamento de Letras. Profesor Asociado de Literatura del Siglo XIX (FFyL, UBA). Integra la Comisión Directiva de la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas. Dirige el proyecto UBACyT “Revolución y Literatura en el siglo XIX: teatro, secularización y lenguaje nuevo”. Ha publicado artículos críticos sobre literatura argentina y literaturas comparadas. Tradujo *Las flores del mal* (Colihue) y *Correspondencia general* (Paradiso) de Charles Baudelaire.

Agustina Fracchia

Licenciada en Letras (UBA). Adscripta de Literatura del Siglo XIX y Literatura Inglesa. Ha realizado traducciones y trabajos de edición. Participa en el proyecto de investigación “Revolución y literatura en el siglo diecinueve: teatro, secularización, lenguaje nuevo”, dirigido por Américo Cristófalo. Actualmente desarrolla una investigación sobre sátira y forma moderna en la Inglaterra augustal.

Laura Gavilán

Profesora y licenciada en Letras (UBA). Docente de Literatura del Siglo XIX (FFyL, UBA). Participa del Proyecto UBACyT “Revolución y Literatura en el siglo XIX: teatro, secularización

y lenguaje nuevo". Ha publicado traducciones, artículos críticos y capítulos de libros vinculados al romanticismo inglés y la Revolución. Actualmente desarrolla una tesis doctoral sobre "Revolución y Romanticismo. Apropiaciones y transformaciones literarias del discurso político en Inglaterra. 1790-1800".

Jerónimo Ledesma

Licenciado en Letras (UBA). Secretario Académico del Departamento de Letras. Jefe de Trabajos Prácticos de Literatura del Siglo XIX. Realiza un doctorado sobre Borges y Thomas De Quincey. Se especializa en literatura romántica. Ha publicado trabajos sobre literaturas comparadas, literatura argentina y literatura romántica en diversos medios. Tradujo ensayos de Thomas De Quincey. Participa en el proyecto de investigación "Revolución y literatura en el siglo diecinueve: teatro, secularización, lenguaje nuevo", dirigido por Américo Cristófalo.

Camila Nijensohn

Licenciada en Letras (UBA). Adscripta de la cátedra de Literatura del Siglo XIX. Participa en el proyecto de investigación "Revolución y literatura en el siglo diecinueve: teatro, secularización, lenguaje nuevo", dirigido por Américo Cristófalo. Actualmente investiga sobre Charles Baudelaire y la construcción de la figura autor-traductor.

Mario Rucavado Rojas

Estudiante de Letras (UBA). Adscripto a la cátedra de Literatura del Siglo XIX. Participa en el proyecto de investigación "Revolución y literatura en el siglo diecinueve: teatro, secularización, lenguaje nuevo", dirigido por Américo Cristófalo. Actualmente investiga la poesía del Romanticismo inglés.

Germán Tosto

Estudiante de Letras (UBA). Adscripto a la cátedra de Literatura del Siglo XIX. Participa en el proyecto de investigación "Revolución y literatura en el siglo diecinueve: teatro, secularización, lenguaje nuevo", dirigido por Américo Cristófalo. Actualmente investiga sobre D.A.F de Sade y la construcción del cuerpo en la literatura libertina.

Índice

TOMO I

Presentación

Traducir el Siglo XIX

Américo Cristófalo

5

Introducción

La época revolucionaria en literatura

Valeria Castelló-Joubert y Jerónimo Ledesma

11

BLAKE

71

Un panfleto contra Swedenborg

(De El Matrimonio del Cielo y el Infierno, 1790)

William Blake/ Jerónimo Ledesma (trad.)

73

Una fantasía memorable

(De El Matrimonio del Cielo y el Infierno, 1790)

William Blake / Jerónimo Ledesma (trad.)

77

Una canción de libertad (De <i>El Matrimonio del Cielo y el Infierno</i> , 1790) <i>William Blake / Jerónimo Ledesma (trad.)</i>	81
La Revolución Francesa	
Un poema en siete libros (fragmento) <i>William Blake / Laura Gavilán (trad.)</i>	85
La Revolución Francesa	
Un poema en siete libros (fragmento) <i>William Blake / Américo Cristóbal (trad.)</i>	109
De la oposición entre el amor adúltero y el amor conyugal (De <i>El amor conyugal y sus castos placeres</i> , seguido de <i>El amor adúltero y sus placeres pecaminosos</i> , 1768) <i>Emanuel Swedenborg/ Mario Rucavado Rojas (trad.)</i>	113
Un relato memorable (De <i>El amor conyugal y sus castos placeres</i> , seguido de <i>El amor adúltero y sus placeres pecaminosos</i> , 1768) <i>Emanuel Swedenborg / Mario Rucavado Rojas (trad.)</i>	133
Primer Congreso General de la Nueva Jerusalén (1789). (De <i>Surgimiento y desarrollo de la Iglesia de la Nueva Jerusalén</i> <i>en Inglaterra, Estados Unidos y otras partes</i> , 1861) <i>Robert Hindmarsh/ Yamila Bègné y Jerónimo Ledesma (trads.)</i>	137
Discurso sobre el amor a la patria (1789) <i>Richard Price / Laura Gavilán (trad.)</i>	159
<i>El matrimonio del cielo y el infierno</i>: el mito de Satán en Blake y su matriz cultural (1993) <i>Peter A. Schock/ Agustina Fracchia y Yamila Bègné (trads.)</i>	185
En las cuevas del Cielo y el Infierno: Swedenborg y la impresión en <i>El matrimonio</i> de Blake <i>Joseph Viscomi / Mario Rucavado Rojas (trad.)</i>	229

Las "Antiguas Voces" de *La Revolución Francesa* de Blake (1997) 269
Lisa Plummer Crafton / Agustina Fracchia (trad.)

BÜCHNER 297

La sentencia de muerte y la ejecución del ingenio en *La muerte de Danton* de Georg Büchner (1989) 299

Paul Levesque/ Germán Tosto (trad.)

**Reviviendo la Revolución: Dantons Tod
(De *Tragedy Walks the Streets*, 2006)** 325

Matthew S. Buckley / Camila Nijensohn y Yamila Bêgné (trads.)

Los autores 379

