

«a usar la obra de Blake como materia susceptible de aplicación y no como participante en las vicisitudes de la historia, la política, el patriarcado».

Punter escribe como si emplazar los textos de Blake en la «historia, la política, el patriarcado» evitara tratarlos como «materia susceptible de aplicación». Mi argumento no es que la crítica de Blake deba ignorar la historia, sino que Punter asume que su Blake histórico, por alguna razón, es menos proteico que cualquier otro. Más problemático es que escribe como si emplazar a Blake en la historia transformara necesariamente a un poeta visionario en un monstruo de feria patriotero. La historia le revela la obviedad de lo que para mí resulta menos obvio, esto es, que el sistema sexual/genérico de Blake exige una heterosexualidad opresiva.

Como primer punto de mi valoración tomo el poema épico *Milton*, que ha atraído dosis singulares de melancolía crítica. La lectura convencional del sistema genérico del poema parte del influyente trabajo de Susan Fox, quien lo divide en dos mitades masculina y femenina: «El libro I tiene como preocupación la reafirmación ‘masculina’ del poeta, su responsabilidad para con su visión y sus coetáneos; el libro II se ocupa de la posición ‘femenina’, que es su inspiración y su apoyo, la piedad que aprende a ejercer en el libro I». Para Fox, en el libro I, Milton desciende del cielo para redimir su «séxtuple emanación femenina», sus tres mujeres e hijas. En el libro II, Ololon, identificada como la emanación de Milton, desciende del cielo para redimir a Milton. Un esquema semejante necesita un clímax heterosexual cuando Milton y Ololon finalmente se unen. Los críticos que coinciden con esta lectura, al menos a grandes rasgos, odian especialmente el modo en que Blake obliga a Ololon a someterse a Milton. En lugar de permitir que Ololon tenga su propio cumplimiento apocalíptico, el resultado es que ella parece sacrificarse por él. Como advierte Marc Kaplan, «Blake quiere acabar con el juego de cazador y cazado al obligar a la presa a someterse de buen grado al cazador». Después de haber dado lugar central a un personaje femenino en el libro II, Blake parece desembarazarse del mismo a las primeras de cambio. Según Margaret Storch, «Ololon desempeña el papel de apoyo dócil del hombre que ha advertido la fuerza total de su masculinidad y ha superado la amenaza del poder femenino». Ella, pues, se halla en su aparente mejor momento sólo cuando es más débil.

Esta lectura exige adelgazar *Milton* a un peculiar argumento cortés: chico persigue a chica; chica persigue a chico; chica somete su ser a chico y causa el apocalipsis. Ololon semeja una esposa en un mítico pero aun así reconocible matrimonio patriarcal, y *Milton* se nos aparece como una versión elaboradamente oscura del tradicional argumento heterosexual. Ojalá *Milton* fuera tan simple. Pero, sea lo que fuere, la sencilla y frustrante difi-

cultad de sus experimentos narrativos nos impide convertirla en una historia de perfiles tan limpios. El hueco entre la claridad del argumento crítico y la dificultad del texto de Blake es demasiado amplio, y existe porque ciertas conjeturas reiteradas se han convertido en hechos incontestables. De las diversas lecturas de *Milton*, la que más me incomoda es la que identifica a Ololon con una Emanación de Milton. Las emanaciones son las partes femeninas y caídas de seres que presuntamente no tienen relaciones sexuales en su estado prelapsario, aunque Blake normalmente les asigna el género masculino incluso antes de la Caída. Si Ololon es la Emanación de Milton, entonces el poema entero parece una progresión natural hacia el matrimonio heterosexual. Puesto que es parte del ser prelapsario de Milton, tiene sentido (en una perspectiva heterosexual) que se pase todo el poema buscándolo y uniéndose finalmente con él.

Mi dificultad con esta lectura es que Blake no identifica jamás a Ololon con la Emanación de Milton. Al contrario, Ololon no se parece mucho a otras Emanaciones femeninas de su poesía. A diferencia de éstas, Ololon no es una fémina sino un «ellos» con miembros masculinos y femeninos, y tanto unos como otros desempeñan un cierto papel en el poema. Es útil volver la mirada sobre algunos de los primeros comentaristas del poema, como Algernon Swinburne, Ellis y Yeats, y Pierre Berger, y ver qué impresión tenían del mismo. Ninguno asumió que Ololon fuera la Emanación de Milton. Yeats y Ellis, por ejemplo, advirtieron que Ololon «parece al principio tener ambos sexos, lamentando con sus lágrimas femeninas que sus fuegos masculinos empujaran a Milton... hacia Ulro». Para ellos, Ololon no era la Emanación de Milton sino un personaje extraño, omnigenérico, cuyo papel dentro del poema era cualquier cosa menos predecible.

Milton es menos opresivamente heterosexista cuando Ololon deja de parecer una mujer obediente para asemejarse a la descripción que hace Sandy Stone de los cuerpos transexuales: «un juego de textos corpóreos cuyo potencial para la fractura productiva de las sexualidades estructuradas y del abanico del deseo sigue aún sin ser explorado». Distinguir entre Ololon y la emanación de Milton significa librarse de una suposición realizada en virtualmente todas las lecturas del poema de los últimos cincuenta años. A mi juicio, lo más sorprendente de Ololon no es su debilidad, sino que *son* impredecibles. Ololon carece de una identidad genérica estable, no tiene motivos consistentes para hacer nada, y sus alocuciones son extrañamente incoherentes incluso en el contexto de la obra de Blake. Tales discursos garantizan que el poema no funcione en términos convencionales.

En estas páginas quiero situar a Ololon en un contexto más amplio, el demarcado por la idea de lo *camp* en Blake, que en *Milton* adopta dos for-

mas. Una parodia el sistema sexual/genérico convencional. Con amoroso detalle, Blake muestra que el seguimiento de papeles tradicionales reduce a los hombres a meros bultos ineficaces de preocupación obsesiva con el ego. Dueño de una aguda percepción del absurdo inherente a los personajes que mantienen convenciones agotadas, desbarata los papeles sexuales que tienden a encerrar y constreñir. Con *Ololon*, Blake cambia de modo y revisa la antigua suposición de que cualquier tendencia sexual que no sea la heterosexualidad es intrínsecamente ridícula. Muchas otras obras cómicas, como las comedias de Shakespeare, abren un estrecho ámbito para la experimentación sexual, pero eventualmente lo cierran con matrimonios felices. Con *Ololon*, Blake se apropia de ese espacio cómico pero rechaza el colapso final. La búsqueda sexualmente desafiante de Milton que emprende *Ololon* es apocalíptica, pero no imperiosa. La ocasional ligereza de tono con que Blake la caracteriza es uno de los inesperados placeres de Milton, y uno también que merece mayor reconocimiento.

Blake como genio

La búsqueda del atractivo *gay* de Blake parece el tipo de lectura que David Punter desecha como crítica *apropiada*, esto es, crítica que pasa la obra de Blake por el filtro de la moda del mes. Prefiere, por el contrario, su propia especie de historicismo. No obstante, visto el modo en que hemos estudiado y desarrollado el concepto de genio en anteriores capítulos, una lectura *gay* no debiera ser ahistórica. Más concretamente, el uso del genio que hace Blake ayuda a emplazar a *Milton* en la historia literaria del dieciocho así como en el espacio *gay* postmoderno. Desde el comienzo de su carrera, Blake creyó en el genio. En una de sus primeras obras, *All Religions are One (Todas las religiones son una)*, afirmó «que el Genio Poético es el Hombre verdadero». Vivió el papel de «Genio Poético» con tal intensidad que su figura cuadra con todos los tópicos: originalidad radical, propósitos sublimes, inspiración casi divina y una vida de pobreza y abandono. Como William Beckford, empujó el concepto de genio hasta sus límites, invitando así la condena crítica hacia su persona. Puede haber tomado incluso como elogio las palabras de un crítico en 1806: «Como artista, parece ser de los que confunden extravagancia con genio». Para Blake, tal menosprecio probaba, en efecto, que era mejor que sus contemporáneos: «Mi título de Genio así es probado/ Ni elogiado por Hayley ni por Flaxman amado». Con el genio vinieron los experimentos sexuales y genéricos que eran de rigor en muchos aspirantes dieciochescos al título