

Genio y ridículo en Blake

Andrew Elfenbein

La historia de amor entre los escritores *gay* y William Blake ha sido larga y feliz. Allen Ginsberg, en célebre anécdota, tuvo visiones de Blake en un sótano de Harlem y nunca las dejó escapar. Para Robert Duncan, escuchar la introducción de las *Canciones de Experiencias* leída en un tono «sublime y visionario» le permitió «romper la cáscara» de su «orgullo y vergüenza vanguardistas». James Merrill y David Jackson usaron el ejemplar de Merrill de la biografía de Blake para esconder la transcripción de sus primeras sesiones con el tablero ouija. Comentando el trabajo de estos poetas, Maria Damon describe su amor por lo sobrenatural en términos que ayudan a explicar su amor por Blake. Luego de hacer notar que «ángel» es un término de la jerga homosexual con que se denota a un hombre joven, explica que «tiene un sentido etéreo de pertenencia a múltiples mundos y múltiples planos de existencia, indica residencia en un espacio situado en algún lugar entre lo humano y lo divino». Escribir sobre ángeles dio a los poetas *gay* una nueva visión de la doble vida. En lugar de representar una división rígida entre el *ghetto* homosexual y el restrictivo mundo heterosexual, se convirtió en una frontera resplandeciente entre lo real y lo aún más real. Debo añadir al análisis de Damon que los ángeles *gay* tienen un acento defensivamente *camp*. Pertenecen a la más sagrada de las tradiciones cristianas y hacer uso de ellos en la escritura *gay* rescata un conjunto de imágenes presuntamente desechadas por la sociedad secular. Se supone que una persona cuerda no debe tomarse los ángeles literalmente en serio, pero a un poeta como James Merrill le permiten tratar la duplicidad de la vida *gay* previa a Stonewall como una bendición, no como un maleficio.

Para los poetas *gay*, Blake está del lado de los ángeles. Como ellos, impugna las fronteras entre lo real y lo extrarreal. Nadie puede tomarse del todo en serio a Blake o a los ángeles (no, al menos, todo el tiempo), pero uno y otros dan a sus fieles una oportunidad para participar con frívola ironía en un mito más exaltado que la fe establecida. Si bien muchos lectores de Blake toman contacto con su figura en el colegio, ser fan de Blake trasciende las representaciones del mundo académico. Según parece, todos sus

admiradores creen tener un vínculo especial con él, pero el amor por un escritor tan extraño puede ser especialmente valioso para aquellos lectores homosexuales alejados (alienados) de los lugares de adoración tradicionales. Blake es un santo patrón hecho a la medida de quienes pretenden subrayar su marginalidad, disidencia y homosexualidad. La relativa futilidad de la batalla que Blake sostuvo en vida lo hace aun más atractivo. Dentro de la herencia intertextual del arte *gay*, Blake se ha convertido en icono honorario.

En la más pura tradición *camp*, la poesía de Blake exige ser tomada en serio y pierde gran parte de su poder si es leída en consecuencia. No obstante, pocos autores han motivado escritos críticos tan severos. Al leerlos, mi mente vaga hacia versiones de preguntas normalmente asociadas a los lectores de Jane Austen: ¿Cuál sería el reparto de *Jerusalén: La Película*? ¿Qué consejo podría dar la Dra. Ruth a Thel? ¿Cuánto duraría Urizen como Director de un Comité de Medios y Procedimientos? Tales preguntas nos llevan al sentido del absurdo de Blake, tan generoso como ignorado. Los críticos coinciden en señalar que Blake es un poeta cómico en el sentido amplio del término. Jamás duda de que la humanidad puede y habrá de redimirse gracias al más antiguo de los argumentos cómicos, los «tormentos del Amor y los Celos». Pero el simple brío con que deja que sus seres míticos hagan el ridículo apenas si suele merecer algún comentario. Un poeta tan consciente de la imperfección del esfuerzo, de la ambigüedad de los motivos y de los malos resultados que se derivan de las buenas intenciones raramente carece de un filo irónico. Quiero demorarme en el absurdo casi consciente que decora los momentos más sublimes de Blake, la fluidez defensiva que no emplaza el significado en un espacio o un tiempo concretos, y el *pathos* de un sistema cuyos excesos garantizan que fallará justo cuando Blake más parece depender de él.

Este ridículo no está simplemente «en» Blake. Parte de la diversión que supone leerle es que su actitud *camp* rompe toda ilusión sobre la neutralidad del lector. Eve Kosofsky Sedgwick enumera algunas de las preguntas de las que depende lo *camp*: «¿Qué pasaría si el público ideal de esto fuera precisamente *yo*? ¿Qué pasaría si, por ejemplo, la inversión resistente, oblicua y tangencial de atención y atracción que puedo aportar a este espectáculo se muestra asombrosamente receptiva a la inversión resistente, oblicua y tangencial de la persona o personas que la crearon?». A juicio de Sedgwick, lo *camp* necesita de un vínculo oculto y contrario al sistema entre receptor y obra de arte. Estaría de acuerdo con una versión levemente modificada de su definición que diera más espacio a los rasgos específicos de la homosexualidad. Tal como la describe, la experiencia de lo *camp*

depende sólo de la fantasía individual. No obstante, el «yo» marginalizado puede preguntarse, asimismo, hasta qué punto él/ella comparte las mismas inversiones tangenciales de otros interrogadores también marginalizados. Lo *camp* supone no sólo establecer vínculos con la obra de arte sino también con otros receptores homosexuales. La historia de la poesía del siglo XX revela que Blake ha respondido de manera peculiarmente vivaz a las preguntas *camp* planteadas por los lectores homosexuales.

El cociente *camp* de Blake se dispara cuando confronta cuestiones de orientación sexual y genérica. A su juicio, nada es tan serio y tan tonto como las relaciones entre géneros en una cultura heterosexual y patriarcal. Para Blake, las relaciones entre géneros no constituyen simplemente un ámbito más de ridículo. Como ha demostrado Cate McClenahan, el género no es simplemente el modelo sino la fuente de todas las relaciones de poder negativas que aparecen en su obra. Según el poeta, las injusticias que recorren el Estado, la religión, la economía o la educación nacen todas del sistema de orientación sexual y genérica. Gran parte de los lectores están de acuerdo en que la revolución de Blake depende de una ruptura del sistema que libera el deseo y abre un espacio utópico más allá del ámbito genérico. No obstante, al menos desde finales de los setenta, los estudiosos han desmitificado severamente tales esperanzas. Según uno de ellos, si bien «los sexos se desvanecen en las visiones climáticas» de Blake, sus «personajes femeninos más comprensivos son víctimas, al tiempo que los más monstruosos representan una 'Voluntad Femenina' devoradora y destructiva que con los años representó de modo cada vez más atemorizante y aborrecible». Los críticos escriben como si un lector incauto pudiera caer en el engaño de pensar que Blake era una figura sexualmente más liberada de lo que era en realidad: «A pesar de los críticos que afirman que Blake anticipó la liberación femenina de la represión sexual y la tiranía patriarcal, Blake compartió el menosprecio de la mujer típico de su cultura».

David Punter lleva esta posición a un extremo al describir con ferocidad el trabajo de algunos críticos poco rigurosos: «Blake se vuelve proteico... Nuestra admiración y propagación de esta forma proteica nos lleva, al mismo tiempo, a obrar una celebración de nuestra propia habilidad para sobrevivir, adaptando con flexibilidad nuestra amenazada tarea interpretativa a las circunstancias cambiantes y a las presiones institucionales». Su deseo es que los críticos desechen tales sinsentidos apropiadores y ataquen el escándalo que supone el sexismo de Blake. Deben ver que sus obras «son en sí mismas objeto de una subversión política a cargo de las formas impuestas por la sexualidad». En caso contrario, se niegan «a reconocer las exclusiones que se hallan en cualquier caso presentes» y tienden, por tanto,