



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 24 (2018)

IMÁGENES DE LA REVOLUCIÓN HETEROGÉNEA. TENSIONES ENTRE TEXTO E IMAGEN EN *THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL* DE WILLIAM BLAKE

Luciana DEL GIZZO
(Universidad de Buenos Aires)

Recibido: 27-10-2017 / Revisado: 21-2-2018

Aceptado: 21-2-2018 / Publicado: 20-12-2018

RESUMEN: Los libros iluminados de William Blake son objetos artísticos particulares que combinan texto e imagen. Producidos con un sistema de grabado al aguafuerte creado por el artista, generan la ilusión de una caligrafía manuscrita, cuyo trazo continúa en el dibujo. *The Marriage of Heaven and Hell* [ca. 1790] es un punto de inflexión en la serie de estos libros, porque se advierte un afianzamiento de la técnica en cuanto a la calidad de las imágenes y la legibilidad de la caligrafía, y porque la plancha 15 tematiza el proceso de iluminación, generando una competencia entre la significación del escrito y el dibujo. Pero a pesar de la ilusión visual del trazo ininterrumpido, no se produce una continuidad del sentido, sino que texto e imagen entran en relaciones de tensión, se amplifican o estallan. Este trabajo se enfoca en la compleja interpretación de esta obra como conjunto literario y artístico, que condensa una concepción contra-reflexiva del tiempo y de la historia.

PALABRAS CLAVE: Blake, grabado, relaciones interartísticas, historia.

PICTURES OF A HETEROGENEOUS REVOLUTION TENSIONS BETWEEN TEXT AND IMAGE IN *THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL* OF WILLIAM BLAKE

ABSTRACT: William Blake's illuminated books are particular art objects that combine image and text in an etching technique created by the artist. They create the illusion of handwriting, whose stroke continues in drawing. *The Marriage of Heaven and Hell* [ca. 1790] is an inflection point among these books, because it shows a reinforcement of the technique, respecting the quality of images and the readability of handwriting, and because plate 15 symbolizes the illuminating process. Despite the visual illusion, the piece does not generate a continuous sense, but image and text are in tension. This study focuses on the complex interpretation of this piece as a literary and artistic work that comprises a counter-reflexive idea of time and history.

KEYWORDS: Blake, engraving, interartistic relations, history.

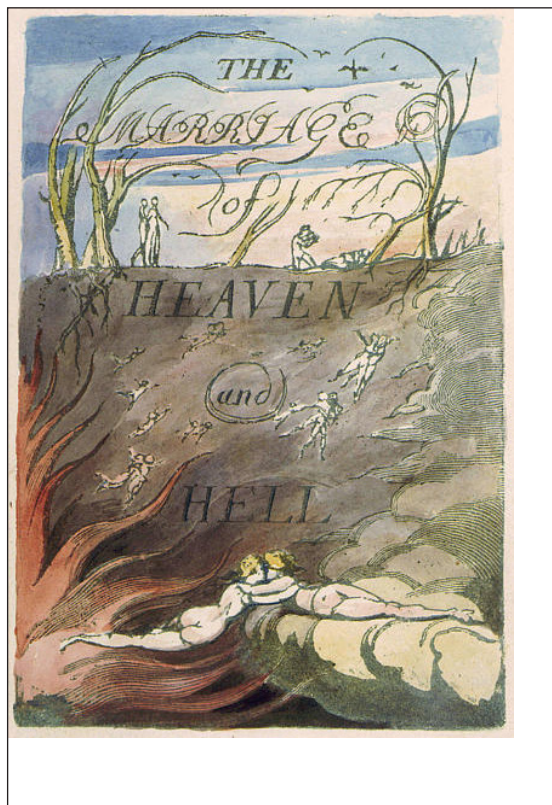


Figura 1. *The Marriage of Heaven and Hell*, plancha 1.

...All of us on earth are united in thought, for it is
impossible to think without images of somewhat on earth.
William Blake¹

En una nota a pie de *Fearful Symmetry* (1947), Northrop Frye distingue a Blake de William Morris al señalar «la ausencia de símbolos históricos» en *The Four Zoas*, que evita en esa obra «la idealización de las etapas anteriores de un ciclo histórico, lo cual hubiera dado a las simpatías revolucionarias de Blake el referente medieval que luego aparece en William Morris» (Frye, 1947: 25; traducción propia). Es cierto que en la obra del poeta y grabador no hay una idealización del pasado ni una remisión medieval directa. Incluso, esa simpatía por la Revolución Francesa tenía un sentido teleológico, dado que la interpretaba como la llegada del Apocalipsis y el inicio del nuevo Milenio de paz y triunfo del nuevo cristianismo (Castanedo, 2002). Pero además, con la invención de su método de grabado, que le permitía imprimir texto manuscrito e imagen a una vez, y cuyo mejor resultado puede apreciarse en *The marriage of Heaven and Hell* [ca. 1794], más que reproducir las técnicas de la Edad Media, Blake parece haber tenido la intención de sobrepasar la dificultad de publicar un tipo complejo de obra que combina el lenguaje visual y el verbal, dificultad que comprendía tanto el costo económico como la indiferencia de los editores, tal como expresa en «To the Public»:

¹ Marginalia a libro de Lavater, p. 34. Citado en Frye (1962: 20).

Los Trabajos del Artista, el Poeta, el Músico han sido habitualmente acompañados por la pobreza y la oscuridad; pero esto jamás fue culpa del Público, sino que se debió a la falta de medios para difundir esas obras que absorbieron completamente al Hombre de Genio [...]. Esta dificultad ha sido superada por el Autor de las siguientes producciones, que se presentan ahora al Público; este ha inventado un método de Impresión que combina la Impresión tipográfica y el Grabado en un estilo más ornamental [...], mientras produce obras a menos de un cuarto de su costo.²

El propósito económico y el estético no se oponían, sino que se complementaban para alcanzar las metas comunes de autonomizar la producción artística y llegar a los lectores, es decir, eliminar cualquier tipo de mediación en la legitimación de su arte. Alrededor de un siglo después, Morris también se preocuparía por la relación entre el arte genuino, su costo y su llegada a la gente, pero cuestionaría para eso la distinción entre Bellas Artes y artes aplicadas, y plantearía la necesidad de volver a los modos de producción medievales que, desde su perspectiva, permitían fabricar objetos de uso cotidiano como piezas artesanales con valor estético. La propuesta tenía múltiples beneficios: mientras los artistas resistían el avance creciente de la industrialización, se reconciliaban con la práctica artesanal que les permitiría comenzar a cuestionar la concepción del arte idealista y sustraída de la realidad que había legado un Romanticismo mal entendido, al tiempo que el público podía hacer lo propio mediante el uso de objetos bellos. En efecto, producir herramientas para la vida diaria de modo artesanal abría la posibilidad de religar el arte, tanto en su producción como en su recepción, con la cotidianeidad. Se trataba de una democratización de ambas instancias, que estaba influenciada por su adscripción al socialismo. La puesta en práctica de estas ideas, sin embargo, generaría resultados opuestos a los esperados, porque el costo de producción de las artesanías sería inalcanzable para el gran público, que acudiría masivamente a adquirir los económicos productos industriales.

Blake no competía con la fabricación masiva de objetos, todavía no tan afianzada, sino con la de libros, que parecía no tener lugar para sus invenciones. En los albores del Romanticismo, que no había desplegado su influjo idealizador del arte aún, su preocupación no radicaba en devolverle el arte a la vida, sino en encontrar formas más económicas y efectivas de producir el tipo de obra de cruce de lenguajes que necesitaba para manifestar su fantasía. Por lo tanto, la humanización de su arte no se apoyaba en el trabajo manual, sino que apostaba a la primacía de la imaginación, forma de conocimiento propiamente artística, como vía para religar experiencia estética, vital y social. La distancia que media entre las concepciones de uno y otro artista es la de la materialidad histórica: mientras la producción de Blake se ubica en los inicios del siglo de las revoluciones y de la consolidación del capitalismo, que modificarían los modos no solo de producción, sino también de consumo del arte y del resto de los bienes, Morris desarrolló su movimiento cuando ese proceso ya estaba afianzado y el socialismo se presentaba como alternativa. Pero la valoración de Blake por parte de la Hermandad Prerrafaelista con la que Morris tenía estrechos vínculos no carecía de justificativos:³ al igual que el fundador de Arts & Crafts, había defendido la producción artesanal frente a la industrial y había reclamado el

² William Blake, «Prospectus. To the Public» (Erdman, 2008: 692; traducción propia, las mayúsculas corresponden al original).

³ Morris estudió pintura en el círculo de los prerrafaelistas con quienes estuvo vinculado, pero sus intenciones se apartaron posteriormente cuando procuró conformar una compañía de producción artística, la Morris, Marshall & Faulkner, Trabajadores Artísticos en Pintura, Talla, Muebles y Metales, en lugar de una hermandad cerrada. Para más información, véase Pevsner (2000).

rango de arte para su actividad de grabador, tenida como artesanía por la Royal Academy de su época. Además, la naturaleza física de sus libros iluminados, aunque no plantearan una idealización particular del pasado, remitía a los libros medievales y todavía los evoca, por las ilustraciones de múltiples cargas simbólicas, el *horror vacui* que manifiestan las miniaturas que invaden márgenes y espacios sin texto, y su método de impresión, que reproduce la caligrafía manuscrita.

Edad Media, fines del siglo XVIII, mediados del siglo XIX, siglo XX, múltiples temporalidades que pueden entrecruzarse en un objeto de arte y que se mezclan en nuestra percepción de *The Marriage of Heaven and Hell* [c. 1790]. Al analizar las discursividades del antinomismo y de las sectas disidentes inglesas, así como del radicalismo político del círculo de Johnson, que ya solapan dos momentos diferentes, la historiografía ha dado cuenta del componente político y la sátira en clave polémica cuyo blanco central es la obra es Emanuel Swedenborg y la religión (cf. Makdisi, 2003; Shock, 2012; Thompson, 1993; Viscomi, 2012, 1998, 1995). Pero como explica Didi-Huberman, las imágenes condensan una sobredeterminación temporal, es decir, exponen la impronta de los múltiples tiempos heterogéneos a los que sobrevivieron y en su percepción entran en juego todos esos sentidos históricos, incluido el presente. Por eso, los elementos políticos y satíricos no alcanzan para elucidar los aspectos simbólicos de las páginas iluminadas, porque la concordancia eucrónica de la historia no es suficiente para dar cuenta de los sentidos que un objeto heterogéneo que combina discurso e imagen va recogiendo en su vigencia (cf. Didi-Huberman, 2011; Benjamin, 2005). «Ante una imagen el tiempo no cesa de reconfigurarse» y probablemente a causa de esa sobredeterminación de los dibujos sumada a la complejidad del texto (Didi-Huberman, 2011: 32, 42), los libros iluminados de William Blake presentan una dificultad inherente para el especialista en literatura a la hora de abordar el discurso plástico en concordancia con lo escrito.⁴ Propongo a continuación reflexionar sobre la relación problemática que mantienen plástica y literatura, para analizar el particular modo en que palabra y dibujo entablan un vínculo de tensión en *The Marriage...*, un objeto heterogéneo, tanto en términos de lenguajes como de sentidos, que condensa y recoge múltiples determinaciones temporales, en una concepción de la historia no teleológica sino centrípeta.

*

Cada vez que se presentan juntos, texto e imagen establecen una competencia por la supremacía del sentido: «el signo verbal y la representación visual jamás están dados a la vez. Un orden, siempre, los jerarquiza yendo de la forma al discurso y del discurso a la forma» (Foucault, 2012: 29). De acuerdo con Foucault, la separación de estos dos códigos ha sido uno de los dos principios que reinaron en la pintura desde el siglo XV hasta el XX: «Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de modo que ambos sistemas no pueden entrecruzarse ni fundirse. Hace falta que de una manera u otra haya subordinación...» (2012: 28) y el vínculo difícilmente es estable. El otro principio que rigió la pintura en ese periodo para el filósofo es la imposibilidad de «disociar

⁴ Es paradigmático el caso de Harold Bloom, que evita analizar las ilustraciones por considerar su valor incierto y por no sentirse competente para la tarea: «Algunos [grabados] me parecen muy poderosos, algunos no; pero en cualquier caso no estoy calificado para hacer una crítica sobre ellos» (*Blake Apocalypse*, 9; citado en Welch, 2010: 15). Esta afirmación revela la dificultad de considerar la relación entre imagen y texto, que a su vez resulta medular para abordar los libros iluminados en su compleja totalidad. Andrew Welch (2010) comparte esta perspectiva, aunque exagera su postura al señalar que las imágenes no requieren conocimiento de historia del arte y que solo se necesita sensibilidad y apertura hacia la experiencia sensitiva.

semejanza y afirmación» (2012: 31). Mitchell señala el vínculo originario entre semejanza y afirmación en la concepción religiosa de «imagen», derivada de la cita del *Génesis* que indica que el hombre fue creado «a imagen y semejanza de Dios». De acuerdo con este autor, la idea de «imagen» tendría aquí un sentido no pictórico ni visual, sino que connota una identidad esencial, espiritual y abstracta; la semejanza, por el contrario, presume una diferencia. Identidad y similitud, es decir, la necesaria correlación entre lo que la imagen reproduce por semejanza y la afirmación a través de las palabras de eso que representa —la écfrasis, típicamente— fueron juntas para Foucault hasta el siglo xx, cuando las vanguardias comenzaron a problematizar el vínculo, tal como él mismo analiza en el caso de Magritte. De este modo, Foucault reconoce una unidad de tensión entre el código visual y el lingüístico.

En tiempos contemporáneos a Blake, en cambio, G. E. Lessing procuró sistematizar la diferencia en su *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* [1766], al plantear una necesaria distinción en la línea de la física newtoniana y la metafísica de Kant, suscribiendo la pintura como un arte del espacio y la poesía, del tiempo:

La originalidad de Lessing consistió en su tratamiento sistemático de la cuestión espacio-tiempo, que redujo los límites genéricos de las artes a esa diferencia fundamental. Si Newton redujo el universo físico, objetivo, y Kant el universo metafísico, subjetivo, a las categorías de espacio y tiempo, Lessing prestó el mismo servicio al mundo intermedio de los signos y los medios artísticos (Mitchell, 1987: 96; traducción propia).

Si bien concede ciertos puntos de contacto, se trata para Lessing de dos lenguajes naturalmente disímiles que no deben mezclarse. Como analiza Mitchell, al plantear la distinción inherente de los géneros, procura prevenir la anulación de las fronteras artísticas con fines secularizadores: «la “pintura religiosa” es una contradicción en términos de Lessing; es una violación de la libertad política del artista y de la ley natural del medio [plástico], que confina las artes visuales a la belleza corporal y espacial, y reserva la significación espiritual al ámbito temporal de la poesía» (Mitchell, 1987: 106; traducción propia). Pero la separación no solo es política porque asegura la autonomía de la práctica: Lessing no se ahorra criticar la producción artística extranjera, la «falsa delicadeza» del neoclasicismo francés, que borra los límites disciplinarios al ajustar la poesía a la fría belleza de la pintura y la escultura clásicas. La austeridad protestante alemana y la libertad inglesa se confrontan con la tiranía del arte galo, devolviendo la política de la religión al arte.⁵

Burke, por su parte, en *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757], también había procurado reafirmar los límites entre textos e imágenes, y había buscado desafiar la noción de Locke que imperaba acerca de las imágenes mentales como referentes de las palabras. En la perspectiva de Burke, «toda expresión verbal, [...] pero especialmente las ingeniosas y pintorescas resultan no ilustrativas: “de hecho tan poco depende la poesía para generar efecto de su poder de incrementar las imágenes sensoriales, que estoy convencido de que perdería una parte muy considerable de su fuerza si este fuera el resultado obligatorio de cualquier descripción”» (Mitchell, 1987: 124; traducción propia). La separación, incluso, se plasma en su distinción entre lo

⁵ Este aspecto es señalado por Ernst Gombrich: «Vemos aquí [...] la confluencia de varias tradiciones: la de la emulación, la de la rivalidad entre las artes, entrelazadas con la clásica distinción entre lo sublime y lo bello, y estas categorías a su turno son abordadas en términos de las tradiciones políticas y nacionales, libertad y tiranía, Inglaterra y Francia. Shakespeare es poesía libre y sublime; Corneille, una colección de estatuas rígidas aunque bellas» (citado en Mitchell, 1987: 106).

sublime y lo bello: mientras las palabras expresan mejor lo sublime, para Burke, porque ofrecen imágenes más emotivas que claras, lo bello prevalece en la pintura plasmado de forma manifiesta en la representación. Además, asocia al deleite la percepción de esa claridad en la semejanza de la imagen, en tanto que la diferencia apreciada entre la palabra y la cosa genera un placer indirecto y negativo.



Figura 2. *The Marriage of Heaven and Hell*, plancha 4.

Blake enfoca el problema desde otra perspectiva, aparentemente opuesta. La presencia de ilustraciones en las publicaciones de la época, generalmente a través del método de grabado, era bastante frecuente (Sung, 2009), pero en ese modo de producción el editor imprimía el texto por un lado y encargaba el trabajo al grabador por otro, para luego componer la página. Los libros iluminados, en cambio, producidos de forma seriada pero artesanalmente con una técnica de grabado propia llamada *relief-etching*, presentan una continuidad entre texto e imagen en la elaboración, que queda explícita en su apreciación visual y que el mismo Blake reconoce cuando afirma que inventó un «método de impresión que combina al Poeta y al Pintor». ⁶ En la materialidad de la hoja, esa continuidad está dada por un mismo trazo que produce dibujo y caligrafía, y unifica ambas expresiones

⁶ William Blake, «Prospectus. To the Public» (Erdman, 2008: 692). El procedimiento inventado consistía en una inversión de la técnica de grabado tradicional «que requería varios pasos: en primer lugar, se dibujaba en papel, a continuación se trasladaba el esbozo con un buril sobre la plancha de cobre encerada y, por fin, se volcaba el ácido para que corroyesse el cobre que había quedado al descubierto. Con sucesivas pruebas sobre el papel, este proceso se repetiría tantas veces como fuese necesario, corrigiendo y perfeccionando el diseño inicial. En esencia, por lo tanto, consistía en trasladar al papel la tinta inserta en los surcos hechos sobre el cobre. Blake, por el contrario, empleó un líquido resistente al ácido para dibujar sobre el cobre y después aplicó el corrosivo. De este modo obtenía planchas en relieve, y lo que se trasladaba al papel era la tinta distribuida sobre las superficies dibujadas por el artista. El proceso de colorear, retocar e incluso corregir, se realizaba a mano» (Castanedo, 2002: 15). Para un análisis especializado, véase Viscomi (2012, 2002).

en el mismo acto de creación y de percepción visual. En *The Marriage...*, particularmente, las miniaturas y la extensión del *serif* de algunas letras que pueblan los espacios vacíos remarcan el encadenamiento de lo impreso. En un golpe de vista, el texto se convierte en imagen.⁷

Este rechazo de la separación de las disciplinas no se da sin embargo de manera sosegada. Blake había hecho varias pruebas y producido cuatro libros iluminados antes de *The Marriage...* (*All Religions are One* [1788]; *There is No Natural Religion* [1788]; *Songs of Innocence* [1789]; *The Book of Thel* [1789]). Sin embargo, al observarlos comparativamente, parecería que ha sido en este donde ha afianzado la técnica, porque el resultado es satisfactorio en cuanto a la calidad de los dibujos y la legibilidad de la caligrafía, y porque, como se analizará más adelante, la plancha 15 tematiza el proceso de iluminación, una muestra del deslumbramiento generado por la invención y el éxito al aplicarla (Shock, 2012; Viscomi, 2002). No obstante, la técnica en este libro no está totalmente consolidada. La producción fragmentaria, que reunió en un solo volumen varios proyectos, el orden de composición diferente al de la edición final (Viscomi, 1995) y la resistencia a la cohesión de sus elementos en la experiencia de lectura lo convierten no solo en un objeto heterogéneo, sino en un texto de transición en su producción iluminada.

Efectivamente, a partir de 1794 Blake empezó a imprimir cada vez más sobre una sola cara de la hoja, lo que cambia la dinámica entre libro y lector en el producto final. Luego, abandonó los libros iluminados, para abocarse cada vez más a la producción de series de grabados coloreados a mano. Viscomi considera que esta modificación se habría dado a causa del incremento del precio de producción y de la falta de un espacio físico adecuado para el desarrollo de la actividad: «Imprimir libros iluminados era todavía posible, pero resultaba más dificultoso que antes porque demandaban una dedicación artística mayor, interrumpían otros trabajos y requerían más espacio. El lugar que ocupaban en la vida de Blake había cambiado» (Viscomi, 2002: 40). Pero también debe tenerse en cuenta que la modificación coincidía con una transformación de su forma de concebir los lenguajes artísticos. Es que, con los años, comenzó a practicar y también a estimar por separado la poesía y la plástica.

Los libros iluminados, entonces, son una instancia de combinación de lenguajes, de intersección de las dos disciplinas que practicaba Blake, en cuya serie *The Marriage...* constituye un punto de inflexión no solo por la forma en que lo compuso, sino también por los efectos de sentido que despliega como objeto artístico. Por lo tanto, es preciso abordar el análisis en conjunto, enfocándolo en esos efectos de sentido, más allá del modo de composición. Por eso, si bien tomaré en cuenta el insuperable trabajo filológico y de crítica genética desarrollado por Viscomi, que permitió conocer el proceso y el orden en que produjo las planchas, no basaré la observación en los antecedentes y el proceso de composición, sino en el producto final, que supone la organización que el artista dispuso para su obra. Esto implicará asumir la tensión que las imágenes agregan a un texto ya críptico por su estructura, con todas las contradicciones que refractan sus sentidos hacia zonas inesperadas.

*

⁷ Esto es así en general, aunque hay textos con mayor ornamentación que otros. Compárese por ejemplo *The Book of Thel* [1789] con *Songs of Innocence* [1789]. Las producciones iluminadas de la segunda época —a partir de 1804— también presentan el mismo *horror vacui*, pero destinado a un aprovechamiento mayor de la página en cuanto a la cantidad de texto incluida en ella (cf. *Milton a Poem* [c. 1804-1811] y *Jerusalem The Emanation of The Giant Albion* [1804-c. 1820]; *On Homer's Poetry* [1822] y *The Ghost of Abel* [1822], en Morris Eaves, Robert N. Essick y Joseph Viscomi, *The William Blake Archive*, 1996-2013. Disponible: <http://www.blakearchive.org/>).



Figura 3. *The Marriage of Heaven and Hell*, plancha 2.

The Marriage of Heaven and Hell es una obra fragmentaria por naturaleza. Como se ha señalado, Blake combinó, reorganizó y alternó las páginas de, por lo menos, dos proyectos inacabados para componerla: un panfleto anti-swedenborguiano, y la llamada *Biblia del Infierno*, a los que sumó otros materiales como las «Fantasías memorables».⁸ El primer proyecto era una parodia de los escritos de Emanuel Swedenborg, uno de cuyos textos teológicos es conocido, justamente, como *Heaven and Hell*.⁹ Ese proyecto está condensado en las planchas 21 a 24. La *Biblia del Infierno* habría estado compuesta por los setenta «Proverbios del Infierno» que aparecen en las planchas 7 a 10 y otros panfletos de los que no hay registro (Viscomi, 2012; 1998, 1995). Bajo el subtítulo de «Fantasías memorables», satiriza cierto género utilizado por Swedenborg para relatar su experiencia en los mundos ultraterrenos. Esta combinación de distintos proyectos permite pensar que el orden de composición fue distinto al de la edición final (Viscomi, 1995).

El carácter fragmentario persiste y se percibe en la obra tal como la conocemos, aun cuando las imágenes, de un mismo estilo, le dan cierta cohesión: al continuarse página tras página la combinación de dibujos y texto, que se unifican en un mismo trazo, la obra adquiere una unidad visual que la escritura, a causa de su composición por yuxtaposición de distintas piezas, no alcanza a otorgarle. A su vez, analizadas en relación con el texto

⁸ «A partir de la evidencia bibliográfica y temática disponible, entonces, el *Matrimonio*... parece haberse originado en dos proyectos separados, un texto antiswedenborguiano, presuntamente pensado como un trabajo independiente, y «La Biblia del Infierno», que juntó con el material introductorio y unas pocas Fantasías Memorables más» (Viscomi, 1995: 322; traducción propia). Véase también Shock (2012).

⁹ El título original, en latín, es *De Caelo et Eius Mirabilibus et de Inferno, ex Auditis et Visis* [1758]. El volumen habla sobre la vida después de la muerte, de acuerdo con lo visto y oído en sus viajes al cielo y el infierno, gracias a la apertura de su visión espiritual concedida por el Señor.

que preceden o continúan, las imágenes sostienen materialmente aquello afirmado en palabras. Es decir, a causa de la profusión de miniaturas, del marco que el dibujo constituye para el texto y fundamentalmente por los fondos trabajados y coloreados, más que ilustrar o adornar, el aspecto visual de *The Marriage...* ofrece una base de donde emergen las palabras en una misma continuidad de trazo. Si bien así descripto puede asimilarse a las miniaturas de los libros medievales, un golpe de vista sirve para comprender que el trazo del manuscrito es tan particular como el estilo de las ilustraciones. Esa continuidad material, sin embargo, se rompe en el plano del sentido: las imágenes no reflejan lo expresado en el texto, sino que lo invierten, lo condensan o lo hacen estallar, multiplicando su significación. Así, por ejemplo, el «Argumento» de la plancha 2 (véase la figura 3) construye una atmósfera oscura y nebulosa:

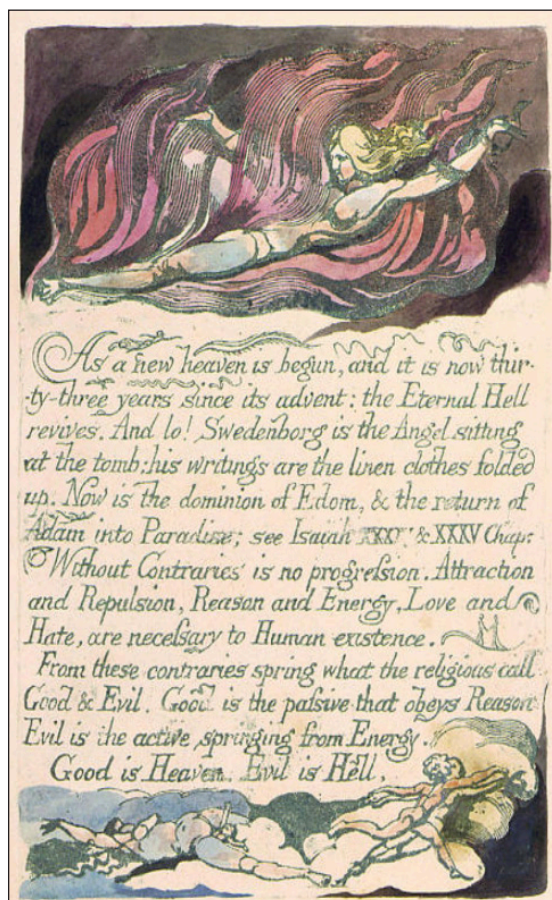
Rintrah ruge y atiza sus fuegos en el aire cargado;
nubes hambrientas se ciernen sobre el abismo.
[...]

Ahora, la taimada serpiente camina
afectando humildad,
y el hombre justo rabia por los desiertos
en donde merodean los leones.

Rintrah ruge y atiza sus fuegos en el aire cargado;
nubes hambrientas se ciernen sobre el abismo (Blake, 2002: 85).

El poema trata sobre la caída del hombre justo y su trayecto por «el valle de la muerte», pero la descripción de esta atmósfera infernal se encuentra montada sobre una límpida imagen donde figuras humanas yacen con placidez y alcanzan frutos de los árboles en el estado de pureza e ingenuidad que caracteriza el imaginario cristiano del Edén. El dibujo contrapone al momento sombrío de la caída la fase luminosa del Paraíso perdido, pertenecientes ambas al proceso circular de plenitud y decadencia. El contrapunto genera una tensión, subrayada por los trazos en espiral en el fondo del dibujo, que parece resolverse en la página enfrentada (véase la figura 4): la profecía cumplida del retorno del ciclo no consiste en la vuelta al Paraíso perdido, sino al Infierno interminable como espacio sagrado («Al tiempo que empieza un cielo nuevo, y ya han pasado treintatres años desde su advenimiento, el Infierno Eterno renace»; 2002: 89 [plancha 3]).¹⁰ El dibujo de la parte superior de la plancha muestra una figura humana deleitándose, esta vez, en el fuego.

¹⁰ En 1790, Blake tenía treinta y tres años, que es una edad significativa en la tradición cristiana por considerarse los años que tenía Cristo al momento de su muerte, pero también es un número característico en la tradición de la literatura ultraterrena: «Nel mezzo del camin di nostra vita...», el verso inicial de *La divina comedia* de Dante, fue interpretado por Boccaccio y por toda la filología dantesca posterior como esa edad.

Figura 4. *The Marriage of Heaven and Hell*, plancha 3.

Las imágenes producen, por tanto, una resignificación que no implica una reivindicación del Infierno maléfico, sino una inversión de sus atributos: ya no hay mal y sufrimiento, más bien deleite y disfrute en el movimiento y el fuego eternos. Esto modifica la apreciación del jardín de la página anterior: ¿ese Edén de cielo rojizo pertenece al Paraíso o al nuevo Infierno santificado?, ¿cuál es la eternidad que representa ese nuevo Edén, la del bien o la del mal? A la vez, las imágenes de la plancha 3 reafirman de forma contundente lo que el texto expone manteniendo el divorcio entre los mundos: «De estos contrarios nace lo que los píos llaman el bien y el mal. El bien es pasivo en su obediencia a la razón. El mal es activo al brotar de la energía. El bien es el cielo. El mal es el infierno» (2002: 89 [plancha 3]). Aunque el cielo sigue siendo cielo y el infierno, infierno, las imágenes esta vez afirman y terminan de anclar los atributos que el texto invierte para cada uno de los inframundos: el deleite en plenitud se asigna a las llamas infernales mientras la persecución enfermiza y restrictiva corresponde a la atmósfera celeste. La ubicación en la página también invierte la disposición clásica del Paraíso arriba y el averno bajo los pies, mediante una distribución estratégica de los colores que se mantiene en toda la obra: si esas ondas del dibujo en la parte superior fueran celestes, remitirían a la placidez del agua o el cielo; si las nubes del dibujo al pie fueran rojas, el sentido sería el opuesto al celestial. Los dibujos y, en particular, la economía del color amplían lo formulado en el texto y junto con él construyen una temporalidad aparentemente ahistórica, ultraterrena

y mítica, que genera un contrapunto con la actualidad, el aquí y ahora que supone la sátira a Swedenborg y la Iglesia de la Nueva Jerusalén, referidos en el escrito de esta plancha.

En las «Fantasías memorables», lo visual y lo discursivo también se tensionan y se contaminan progresivamente. La primera que aparece en el libro, ubicada en las planchas 6 y 7, sin ilustraciones pero decorada con miniaturas en las que cuerpos humanos danzan en ambientes infernales y celestiales, funciona como introducción a una serie de «Proverbios del infierno» que le siguen y propone una clave de lectura: «... del mismo modo en que los refranes de una nación indican su carácter, así los proverbios del infierno muestran la naturaleza de la sabiduría infernal mejor que cualquier descripción de edificios o vestimentas» (2002: 97 [planchas 6-7]). Los proverbios, pertenecientes al género discursivo, son desde esta perspectiva una fuente de conocimiento superior a la imagen visual. De manera análoga, en la segunda «fantasía memorable», donde el poeta dialoga con los profetas Isaías y Ezequiel, este último revela la supremacía de la palabra, del Verbo del Génesis, al establecerla como origen del mundo: «Nosotros, los de Israel, postulamos que el Genio Poético (como lo llamáis ahora) fue el primer principio y que todos los demás se derivaron de aquél. [...] terminaría por demostrarse que todos los dioses tienen su origen en el nuestro, y que todos son vasallos del Genio Poético» (2002: 112-113 [planchas 12 y 13]).

La tercera fantasía puede considerarse un punto de inflexión de la relación entre texto e imagen. A través de una profusión de imágenes textuales sumamente vívidas, tematiza el proceso de producción de las planchas mediante la técnica de *relief-etching*. El relato describe el método de transmisión del conocimiento infernal a través de la fabricación de libros como *The Marriage...*, en cuya cadena de producción intervienen hombres-dragones, víboras, águilas, «hombres enaguilados» y «leones de fuego flameante», que limpian cavernas, adornan con oro, plata y piedras preciosas, edifican palacios y funden metales, todas imágenes de alto valor metafórico que aluden a la preparación de las planchas, a la corrosión de los metales con ácidos, al pulimento y a la impresión. Finalmente, «formas sin nombre [...] lanzaban los metales por todo el espacio. Allí los recibían los hombres que ocupaban la sexta cámara, y tomaban la forma de libros y se distribuían en bibliotecas» (2002: 119 [plancha 15]).¹¹ Como puede advertirse, la reproducción del conocimiento infernal es un procedimiento más material que discursivo, en tanto se manipulan metales que se funden y finalmente toman forma de libros. La riqueza visual de la descripción es similar al dibujo que acompaña el texto: un águila en vuelo, símbolo en Blake del genio poético, lleva atrapada en sus garras una serpiente, representación de la hipocresía. Leído en conjunción con el texto, el pájaro acumula el conocimiento de todos los libros y triunfa sobre el fariseísmo. Texto e imagen se complementan de manera equilibrada.

¹¹ Para una mejor comprensión de las metáforas que componen esta «Fantasía memorable», es recomendable conocer las fases del método de impresión creado por Blake, cuya característica fundamental es que el dibujo sobre la plancha de metal queda en relieve, mediante distintas etapas de corrosión de la superficie, a diferencia del grabado convencional, por el que las formas se plasmaban como incisiones en el metal. Para lograrlo, se dibujaba sobre la plancha con un barniz resistente a ácido. Cuando se sumerge la plancha, el ácido corroe las partes desprotegidas. La impresión se hace de la misma manera que con el grabado en madera. Para un análisis en profundidad de esta plancha en relación con el proceso de impresión, véanse Shock (2012) y Viscomi (2002).

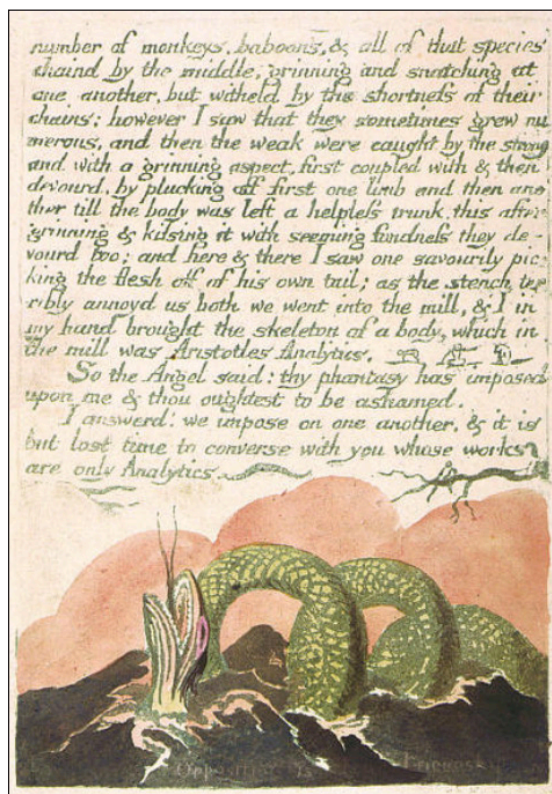


Figura 5. *The Marriage of Heaven and Hell*, plancha 20.

Es en la «Fantasía memorable» siguiente [planchas 17-20] donde el lenguaje escrito y el visual se combinan e invierten sus funciones. El relato narra un viaje ultraterreno donde un ángel guía al narrador por el infierno más temible, que termina por transformarse en un paraje agreste y ameno.¹² El cambio no se debe a ningún artilugio sobrenatural, sino a una ambivalencia de los puntos de vista: «...encontré a mi ángel que, sorprendido, me preguntó cómo logré escapar. Le contesté: “Todo lo que vimos se debía a tus metafísicas, porque en cuanto huiste yo me encontré en una orilla a la luz de la luna y escuchando a un arpista”» (2002: 127 [plancha 19]). Más que de una inversión de la perspectiva, se trata de una relativización del punto de vista preceptivo del ángel, de una distensión de la severidad moral de la religión hegemónica. Esta «Fantasía memorable» está coronada por el dibujo de la serpiente gigantesca que simboliza a Leviatán. La imagen subraya la dramaticidad del monstruo y crea una atmósfera oscura (véase la figura 5), pero no llega a ser tan vívida como la representación visual que construye el relato y que multiplica la percepción de quien lee y observa:

Poco a poco descubrimos el abismo infinito, encendido como el humo de una ciudad en llamas; debajo de nosotros y a una distancia inmensa estaba el sol, negro pero brillante. A su alrededor había caminos ardientes sobre los que se agitaban grandes arañas, reptando detrás de sus presas, que volaban, o más bien nadaban, en el abismo infinito. [...] Pero ahora, entre la araña negra y la blanca irrumpieron el

¹² Esta «Fantasía memorable» satiriza el «Relato memorable» publicado en el parágrafo 477 de *Conjugal Love and its Chaste Delights; also, Adulterous Love and its Sinful Pleasures* [1858]. Una versión en castellano de este último se encuentra en Ledesma y Castelló-Joubert (2012), trad. Mario Rucavado Rojas.

fuego y una nube, y rodaron a través del abismo ennegreciéndolo todo bajo nosotros [...] A nuestros pies ya nada podía verse salvo una tempestad negra, hasta que mirando hacia el este entre las nubes y las olas, vimos una catarata de sangre mezclada con fuego y, a no muchos tiros de piedra, emergieron y volvieron a sumergirse los escamados anillos de una serpiente monstruosa. Al final, por el este, a unos tres grados de distancia, apareció una cumbre ardiente por encima de las olas. Lentamente se elevó como una cresta de rocas doradas hasta que descubrimos dos globos de fuego carmesí, de los que el mar huyó entre nubes de humo, y entonces vimos que era la cabeza de Leviatán. Su frente se dividía en rayas de verde y púrpura como las de la frente de un tigre; pronto vimos su boca y sus branquias rojas colgando justo por encima de la espuma rabiosa y tiñendo el negro abismo con rayos de sangre, y lo vimos avanzando hacia nosotros con toda la furia de una existencia espiritual (2002: 125 [plancha 18]).

Lejos de adscribir la ira y la violencia a un frenesí físico, se consignan como rasgos naturales del espíritu, que ya no detenta una esperable paz y pureza, sino toda la fuerza de Leviatán, que es una entidad tan espiritual como los ángeles. Este sentido está subrayado doblemente, al intensificar el sentido y el dramatismo de la imagen visual a través del texto, en lugar de anclarlo únicamente en la materialidad de la imagen. La potencia de la descripción es más vívida que el grabado debajo, pero a la vez que compiten por el sentido, actúan en conjunto para lograr una efectiva visualización de la imagen en el lector-espectador. Relato y dibujo se complementan no para afirmar o ratificar aquello que la figura de Leviatán expresa de manera condensada, sino para amplificar la significación. La supremacía del sentido continúa dada por la palabra, pero no se despliega a través de la reflexión habitualmente adjudicada al discurso, sino por una inversión de los rasgos atribuidos a cada disciplina por Lessing y una contaminación de lo que aparecía circunscrito en Burke: la materialidad y el espacio se acentúan en el texto, y la espiritualidad, en la imagen, por la capacidad de esta última de condensar sentidos y de interpelar al lector-espectador. Esa inversión permite amalgamar las dos expresiones y desdibujar, tal como expresa Blake en casi toda la extensión de la obra, las dicotomías estériles.

*

La voz del Diablo

Todas las Biblias o códigos sagrados han sido la causa de los Errores siguientes:

1. Que el Hombre posee dos principios reales de existencia: un Cuerpo y un Alma.
2. Que la Energía, llamada Mal, sólo nace del Cuerpo y que la Razón, llamada Bien, sólo nace del Alma.
3. Que Dios atormentará al Hombre en la Eternidad por seguir sus Energías. Mas los contrarios siguientes son Verdaderos:
 1. El Hombre no tiene un Cuerpo distinto de su Alma; pues lo que llamamos Cuerpo es una porción de Alma discernida por los cinco Sentidos, las puertas principales del Alma en esta edad.
 2. La Energía es la única vida y nace del Cuerpo; y la Razón es el límite o circunferencia periférica de la Energía.
 3. Energía, Eterno Deleite (Blake, 2002: 131, 133 [plancha 4]).

De manera congruente con este cuestionamiento de la metafísica neoplatónica y más cerca de la herejía de Averroes (Quinney, 2009), para quien el alma no tenía nada de incorpóreo ni inmortal, Blake le adscribe a esta la facultad de conocer a través de los sentidos, por lo que no estaba divorciada del cuerpo. Igualmente, sus libros iluminados son cuerpo y alma a la vez, es decir, convocan el conocimiento a través de los sentidos y no solo por el intelecto. O mejor, significan únicamente en la interacción de la materialidad y la espiritualidad, en una permanente inversión de los atributos asignados en la época a los lenguajes visual y discursivo. Son instrumentos creados para fundir la dualidad sin eludir las tensiones, tal como lo expresa en la plancha anterior a la «Fantasía memorable» donde tematiza la práctica del grabado:

...debe erradicarse la noción de que el cuerpo del hombre está separado de su alma. Yo lo haré grabando con la técnica infernal, a base de corrosivos que en el infierno son saludables y medicinales, y que deshacen las superficies aparentes y muestran el infinito que se escondía en ellas. Si se limpiasen las puertas de la percepción, todas las cosas aparecerían ante el hombre como son: infinitas (Blake, 2002: 117 [plancha 14]).

La contaminación entre los lenguajes de la poesía y la plástica ponen en acto esa indistinción no solo como un modo de praxis artística, sino como un método para producir conocimiento contra-reflexivo, que quite, a través de la tensión generada, las telarañas que las nociones anquilosadas forman en los ojos del intelecto. Si tal como afirma Frye (2011), Blake adscribe a la fórmula de George Berkeley *esse est percipi* [ser es ser percibido], las imágenes o formas existían para él únicamente en la fundición entre sujeto y objeto que se produce en la percepción, no en la reflexión. Al contrario de la concepción de Locke, que proponía una elaboración de las sensaciones en ideas abstractas para alcanzar «algún tipo de patrón comprensible» (Frye, 1947: 15; traducción propia), el grabado de texto y dibujo a una vez procura mantener la percepción en estado sensitivo, sin que se resuelva su sentido en relación con la palabra hacia una significación elaborada reflexivamente.

Dado que *esse est percipi* y su correlato *esse est percipere* [ser es percibir] son modos de conocer, es decir, de reunir sujeto y objeto (cf. Frye, 1947: 18), los libros iluminados de Blake borran la separación de las disciplinas artísticas como una forma de producir un conocimiento basado en la percepción sensorial, donde no medie la reflexión. El «...sitio multimedia donde poesía, pintura y grabado confluyen...», como describe Viscomi (2002) los libros iluminados, genera un solapamiento de lo visual y lo discursivo, donde se pierden los límites del espacio y del tiempo, y se socavan las posibles elaboraciones racionales. En este sentido, Frye afirma que «el primer punto a aclarar en Blake, entonces, es la infinita superioridad de la percepción distintiva de las cosas con respecto al intento de la memoria de clasificarlas en principios generales» (1947: 16; traducción propia), es decir, los lenguajes no se resuelven en una abstracción de conceptos que pueda subsumirse a una organización específica. Por el contrario, la obra propone una lectura donde el tiempo, incluso el que organiza un texto como una sucesión, debe suspenderse como categoría clasificatoria para dar rienda suelta a la percepción sensitiva como forma de conocimiento.

La memoria también manipula el tiempo y la historia no es otra cosa que un principio general al que se resiste *The Marriage*... Pero como señala Makdisi, «si [...] los libros iluminados de Blake no se ajustan a nuestra comprensión de la historia, no es porque son apolíticos (mucho menos ahistóricos), sino más bien porque plantean un desafío fundamental a nuestra comprensión de la historia y de la modernidad en sí misma». Esto sucede porque cuestionan, junto con el estatuto de la narración y la representación,

«la concepción de la historia como narrativa del desarrollo que supuestamente relata la crónica de la modernización» (Makdisi, 2003: 10; traducción propia). En la línea de ese procedimiento desestabilizador, la figuración de la revolución que propone «Una canción de libertad», que cierra el volumen, recoge los fragmentos heterogéneos de una temporalidad visual, porque las imágenes apocalípticas se alternan con geografías personificadas, en marcas de tiempos disímiles que se solapan:

2. La costa de Albión ha enmudecido; ¡las praderas americanas desfallecen!
3. Sombras proféticas tiemblan a su paso por los lagos y los ríos, y murmuran de uno al otro lado del océano; Francia ¡destruye tus mazmorras! /
4. España dorada ¡rompe los muros de la vieja Roma!
5. Arroja tus llaves ¡oh Roma! (2002: 139 [plancha 25]).

Las revoluciones modernas de Estados Unidos y Francia confluyen con la expulsión de los romanos de España ocurrida trece siglos atrás, al tiempo que augura una apertura de Roma al mundo, fuera del dominio papal, algo que ocurriría casi un siglo después del momento de producción de la obra. Y todas esas épocas superpuestas conforman un tiempo histórico no progresivo, en camino de ser, entre el devenir y el declinar, es decir, originario:

El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por origen no se entiende el llegar a ser de algo que ha surgido, sino lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar. El origen es un torbellino en el río del devenir, y entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer. El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda y manifiesta de lo fáctico, y su ritmo no puede ser percibido más que en una doble óptica. Pide ser reconocido por una parte como una restauración, una restitución, y por otra como algo que de ese modo está inacabado, siempre abierto (Benjamin, 1990: 45).

La confluencia de texto e imagen en los libros iluminados de Blake propone una percepción que altera la impresión del tiempo: suspende y socava la construcción reflexiva de la memoria para pensar la historia como un origen permanente, como torbellino en el devenir. Todo su sentido milenarista, pero también todo su poder subversivo está en esa propuesta que no concibe la progresión lineal. Si pudo concebir la Revolución Francesa de manera teleológica, como el Apocalipsis que abre el nuevo Milenio de paz, si su época pudo pensarla como un nuevo origen de la historia y si es posible actualmente considerarla como un mojón de inicio de la modernidad (Arendt, 1988; Jauss, 1995), el modo diferente en que *The Marriage...* la presenta al final como un origen-torbellino, como un mito de futuro, parece únicamente posible en una elaboración contra-reflexiva como la que expone el resto de la obra. Las múltiples temporalidades que convoca están allí para aglutinarse en una heterogeneidad que resulta revolucionaria para pensar la historia. Porque no plantea una boda del bien y el mal, sino un estallido de los sentidos que resiste las explicaciones lógicas, salvo que sean parciales o que encasillen la obra, y que propone una reproducción del conocimiento contra-reflexiva, lo que ya conforma una formulación política,¹³ en la misma línea en que la revolución configura la historia.

¹³ «Que la obra de Blake articule semejante postura antinomista sugiere que podamos ver en ella una forma gozosa de libertad —que yo creo que necesita ser considerada con seriedad como una formulación política— completamente incompatible con la doctrina de derechos individuales. Esta posibilidad no ha recibido todavía la atención crítica que merece, en parte porque hemos tratado de amoldar a Blake a una cultura política cuya obra interrumpe» (Makdisi, 2003: 8; traducción propia).

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDT, Hannah (1988), «El significado de la revolución», en *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza, pp. 21-59.
- BENJAMIN, Walter (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- (2005), *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- BLAKE, William (2002), *El matrimonio del cielo y el infierno*, Madrid, Cátedra.
- (1994), *The Marriage of Heaven and Hell. In Full Color*, Dover, Dover Publications.
- BLOOM, Harold (1999), *La Compañía Visionaria. William Blake*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- CASTANEDO, Fernando (2002), «Introducción», en William Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid, Cátedra, pp. 9-54.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- ERDMAN, David V. (ed.) (2008), *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press.
- FOUCAULT, Michel (2012), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- FRYE, Northrop (2011), «El ladrón del fuego», Buenos Aires, FFyL-UBA, (mimeo). Traducción de Mario Rucavado Rojas para la Cátedra de Literatura del Siglo XIX.
- (1947), *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Boston, Beacon Press.
- GABRIELONI, Ana Lía (2007), «Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas», *Revista de Historia de la Traducción*, nº 1, s. p.. Disponible: <https://goo.gl/QWkmRn>
- 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.
- LEDESMA, Jerónimo y Valeria Castelló-Joubert (coords.) (2012), *Revolución y literatura en el siglo diecinueve. Fuentes, documentos y textos críticos*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, tomo 1.
- MAKDISI, Saree (2003), *William Blake and the Impossible History of the 1790s*, Chicago – Londres, The University of Chicago Press.
- MITCHELL, William John Thomas (1987), *Iconology: Image, Text, Ideology*, Londres, The University of Chicago Press.
- PEVSNER, Nikolaus (2000), *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- QUINNEY, Laura (2009), *William Blake on Self and Soul*, Londres, Harvard University Press.
- SHOCK, Peter (2012), «El matrimonio del cielo y el infierno: el mito de Satán en Blake y su matriz cultural», en Jerónimo Ledesma y Valeria Castelló-Joubert (coords.), *Revolución y literatura en el siglo diecinueve. Fuentes, documentos y textos críticos*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, tomo 1, pp. 185-228.
- SUNG, Mei-Ying (2009), *William Blake and the Art of Engraving*, Londres, Pickering & Chatto.
- THOMPSON, E. P. (1993), *Witness against the Beast. William Blake and the Moral Law*, Nueva York, The New Press.
- VISCOMI, Joseph (2012), «En las cuevas del cielo y el infierno: Swedenborg y la impresión en *El matrimonio* de Blake», en Jerónimo Ledesma y Valeria Castelló-Joubert (coords.), *Revolución y literatura en el siglo diecinueve. Fuentes, documentos y textos críticos*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, tomo 1, pp. 229-268.

- (2002), «William Blake's Illuminated Printing», en Eaves Morris (ed.), *Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 37-62.
- (1998), «Lessons of Swedenborg: or, the Origin of Blake's *The Marriage of Heaven and Hell* [Part II. of The Evolution of William Blake's *The Marriage of Heaven and Hell*]», en Robert Gleckner y Thomas Pfau, *Lessons of Romanticism*. Durham, Duke University Press, pp. 173-212.
- (1995), «The Evolution of *The Marriage of Heaven and Hell*». *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 58, nº 3/4, William Blake: Images and Texts, pp. 281-344.
- (s. f.), «Blake's Invention of Illuminated Printing, 1788», en Dino Franco Felluga (ed.), *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History*. Extension of *Romanticism and Victorianism on the Net*, s. p. Disponible: <https://goo.gl/Xdr4N6>
- WELCH, Andrew (2010), «Text, Image, Book: Reading William Blake». Disponible: goo.gl/bs4Eyy