

Diseño interior y cubierta: RAG

Título original: *Picture Theory: Essays on Verbal
and Visual Representation*

© The University Press of Chicago.
Todos los derechos reservados, 1994

Autorizado por The University of Chicago Press,
Chicago, Illinois, USA

© Ediciones Akal, S. A., 2009
para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2571-9

Depósito legal: M. 34.642-2009

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Pinto (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

W. J. T. Mitchell

TEORÍA DE LA IMAGEN

Ensayos sobre representación verbal y visual

Traducción

Yaiza Hernández Velázquez



EL LENGUAJE VISIBLE: EL ARTE DE LA ESCRITURA DE BLAKE

Todos están de acuerdo en que se trata de una invención admirable: pintar un discurso, y hablar a los ojos, y al trazar los personajes en diversas formas, dar color a los cuerpos y los pensamientos.

Alexander CRUDEN, *Concordance to the Old and New Testament* (1738)

Sólo para demostrar aún más claramente que era la naturaleza y la necesidad, no el capricho y el artificio, los que dieron lugar y continuidad a estas varias especies de escritura jeroglífica, atenderemos ahora al auge y progreso de su arte-hermana, el arte del discurso; y habiéndolas acercado y comparado, veremos con placer qué gran lustre reflejan mutuamente la una sobre la otra, pues, como san Agustín tan elegantemente expresó, *Signa sint VERBA VISIBILIA; verba, SIGNA AUDIBILIA*.

William WARBURTON, *The Divine Legation of Moses* (1740)

«El lenguaje visible» es una frase que tiene sobre todo un valor metafórico tanto para los historiadores del arte como para los críticos literarios. En la pintura, construimos un «lenguaje visible» en la lengua de Joshua Reynolds o Ernst Gombrich, como el cuerpo de técnicas sintácticas y semánticas convencionales a disposición del artista pictorial. Reynolds llama a estas técnicas «el lenguaje del arte» y Gombrich nos promete una «lingüística de la imagen» que describirá su sintaxis (esquematismos) y su semántica (iconografía)¹. En la literatura, por su parte, la idea de un «lenguaje visible» introduce el discurso de la pintura y de la vista en nuestra forma de entender la expresión verbal: nos incita a dar un poderoso sentido gráfico e icónico a términos como imitación, imaginación, forma y figuración y a concebir los textos como imágenes de

¹ Véase el discurso n.º V de los *Discursos sobre arte* de Reynolds (1797): «El primer grado de dominio es en la pintura lo que la gramática es en la literatura... la capacidad de dibujar, modelar y usar colores se puede llamar propiamente el Lenguaje del Arte». Citado de la edición de R. Wark, New Haven, Yale University Press, 1975, p. 26. E. Gombrich escribe sobre la «lingüística de la imagen visual» en *Art and Illusion*, Princeton, Princeton University Press, 1956, p. 9.

varias formas diferentes². Si existe una lingüística de la imagen, también hay una «iconología del texto» que se ocupa de cosas como la representación de objetos, la descripción de escenas, la construcción de figuras, la semejanza, las imágenes alegóricas y la formación de textos en patrones formales determinados. Una iconología del texto debe considerar asimismo el problema de la respuesta del lector, la afirmación de que algunos lectores visualizan y que algunos textos promueven o inhiben la formación de imágenes mentales³.

Estos dos procedimientos —la «lingüística de la imagen» y la «iconología del texto»— implican un tratamiento metafórico de uno de los términos en la frase «lenguaje visible». El tratamiento de la visión y la pintura en la jerga de la lingüística, incluso cuando se hace en el sentido fuerte del «lenguaje visual» de la vista del obispo Berkeley, se suele entender como metafórico⁴. De igual modo, los «iconos» que encontramos en la expresión verbal, ya sea formal o semántica, no deben entenderse (o eso suponemos) de forma literal como imágenes o espectáculos visuales. Son sólo semejanzas de imágenes gráficas o visuales reales, «imágenes de imágenes» atenuadas doblemente, o lo que en otra ocasión he llamado «hipericonos»⁵.

Pero supongamos que interpretáramos *los dos* términos de los que se compone la expresión «lenguaje visual» de forma literal. Creo que nos encontraríamos con el punto en el que el ver y el hablar, la pintura y la impresión convergen en un medio que llamamos «escritura». Entenderíamos entonces la lógica que hizo posible cambiar el título de *La Revista de Investigación Tipográfica* al título más claro y evocativo de *Lenguaje Visible*. Como Platón sugirió en el *Fedro*, «la escritura se parece mucho a la pintura» y, a su vez, la pintura fue la primera forma de escritura, el pictograma. La historia de la escritura se suele contar como el progreso desde una escritura-en-imágenes y un lenguaje de signos gestuales primitivos, pasando por los jeroglíficos, hasta llegar a la escritura alfabética «propriadamente dicha»⁶. Así pues, la escritura es el medio en el que la interacción de la imagen y el texto, de la expresión pictórica y la verbal, que ya se adivinaba en el tropo de *ut pictura poesis* y de la «hermandad» de las artes, parece ser una posibilidad literal. Escribir hace que el lenguaje sea visible (en un sentido literal); tal como apuntó el obispo Warburton, no sólo se trata de un complemento del habla, sino de un «arte hermana» de la palabra hablada, un arte tanto del lenguaje tanto como de la visión.

² Véase *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1974, s.v. «Imagery». Sobre la idea del «texto como imagen», véase mi ensayo «Spatial Form in Literature», en W. J. T. Mitchell (ed.), *The Languages of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, y «What is an Image?», *New Literary History* 15, 3 (primavera 1984), pp. 503-537, posteriormente revisado como el capítulo uno de *Iconology*.

³ Sobre la respuesta visual a la lectura, véase E. Esrock, *The Reader's Eye*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.

⁴ Véase B. Berkeley, *The Theory of Vision or Visual Language* [1733], en C. Murray Turbayne (ed.), *Works on Vision*, Nueva York, Bobbs-Merrill, 1963, pp. 121-152.

⁵ En *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

⁶ Véase, por ejemplo, *A Study of Writing*, de I. J. Gelb, Chicago, University of Chicago Press, 1952; ed. rev., 1963, que caracteriza «la escritura en su evolución desde los primeros estadios de *semasiografía*, en el que las imágenes expresan el significado deseado, a los estadios posteriores de fonografía, en los que la escritura expresa el lenguaje» (p. 190).

No tiene sentido fingir que he pasado de forma inocente desde las artes hermanas al tema de la escritura. Vivimos en una era obsesionada con la «textualidad», en la que la «escritura» se ha convertido en una palabra de moda que es fácil confundir con el tipo de escritura que promueven los manuales de composición. En ocasiones, hasta manejamos algo que parece una «ciencia de la escritura», una «gramatología» que no sólo se preocupa de la representación gráfica del habla, sino también de todas las marcas, huellas y signos, cualquiera que sea su medio⁷. Esta ciencia incluye un método interpretativo para deconstruir las complejas artimañas de la escritura y para trazar el juego de diferencias que genera, al tiempo que impide, la posibilidad de comunicación. Lo que propongo hacer en las próximas páginas es llegar al tema de la escritura desde el punto de vista de lo que ésta parece excluir o desplazar. Por supuesto, en cierto sentido, esto es casi una parodia de las estrategias deconstructivas y supongo que podríamos pensar en este ensayo como algo escrito «para» Blake y «contra» Derrida, siempre que entendamos a su «Blake» como una figura de autoridad complejamente des-centrada, y a su «Derrida» como un contrario dialéctico amistoso, más que como una negación antagonista⁸.

¿Qué es lo que la escritura y la gramatología excluyen o desplazan? Nada más y nada menos que la *imagen*: la pintura, la semejanza o el simulacro —y la *iconología* que aspira a convertirse en su ciencia—. Si la «différance» es el término clave de la gramatología, la «similitud» es la noción central de la iconología. Si la escritura es el medio de la ausencia y el artificio, la imagen es el medio de la presencia y la naturaleza, que a veces nos confunde con ilusiones, a veces con recuerdos potentes y con inmediatez sensorial. La escritura está atrapada entre dos otredades, la voz y la visión, el sujeto que habla y el sujeto que ve. Derrida habla sobre todo de la lucha entre la escritura y la voz, pero al añadir la visión y la imagen el dilema del escritor se revela por otro bando. ¿Cómo decimos lo que vemos y cómo podemos hacer que el lector vea?

La respuesta más habitual de los poetas, los retóricos e incluso de los filósofos ha sido la siguiente: construimos un «lenguaje visible», una forma que combina la vista y el sonido, la imagen y el habla —que «nos hace ver» con ejemplos vívidos, gestos teatrales, descripciones claras y figuras impactantes—, los instrumentos asociados en la retórica clásica con la *enérgeia*. Si somos un poeta-pintor como William Blake, puede que incluso construyamos un «arte compuesto» de palabra e imagen que juega con todos los sentidos del «lenguaje visible» al mismo tiempo. Pero junto a esta tradición que acomoda el lenguaje a la visión, existe una contratradición igualmente poderosa, que expresa una profunda ambivalencia acerca del atractivo de la visibilidad. Esta tradición nos incita a respetar las fronteras genéricas entre las artes del ojo y las del

⁷ Aunque se suele considerar a Jacques Derrida como el fundador de la gramatología, vale la pena recordar que el primer libro que utilizó esta idea de forma sistemática fue *A Study of Writing*, de I. J. Gelb, que se ha citado anteriormente.

⁸ Aquí utilizo la distinción que establece el propio Blake entre «Contrarios» y «Negaciones»: lo primero se asocia con una oposición interactiva y progresiva (aunque no necesariamente con una resolución o una síntesis hegeliana), lo segundo con un binarismo estático o un conflicto absolutista y maniqueo que requiere la destrucción del opuesto.

oído, las del espacio y las del tiempo, las de la imagen y las de la palabra. Y su teoría del lenguaje está orientada, de forma característica, hacia una estética de la invisibilidad, una convicción de que «la verdad profunda no tiene imagen» y de que el lenguaje es el mejor medio para evocar esa esencia que no se puede ver, a la que no se puede dotar de imagen.

Ambas tradiciones estaban vigentes en la época de Blake, pero creo que se puede decir que la última, la posición antipictorialista, era la que dominaba entre los poetas románticos más importantes y canónicos. A pesar de la frecuencia con la que se invoca a la «imaginación» en las teorías de la poesía romántica, parece evidente que las imágenes y la percepción visual resultaban tremendamente problemáticas para los escritores románticos. Para los románticos la «imaginación» quedaba contrastada regularmente con las imágenes mentales, en lugar de ser identificada con ellas: la primera lección que damos a los estudiantes del Romanticismo es que, para Wordsworth, Coleridge, Shelley y Keats, la «imaginación» era un poder de la conciencia que iba más allá de la mera visualización⁹. Podemos incluso decir que, a menudo, las imágenes y la visión desempeñan un papel negativo en la teoría poética romántica. Coleridge rechazó la alegoría por ser un mero «lenguaje en imágenes», a Keats le preocupaban las tentaciones de la descripción y Wordsworth llamó al ojo «el más despota de nuestros sentidos»¹⁰. Decir que la relación entre «las artes hermanas» de la poesía y la pintura sufrió un cambio fundamental a principios del siglo diecinueve, un cambio en el que la poesía abandonó sus antiguas alianzas con la pintura y encontró nuevas analogías en la música, se ha convertido en un lugar común de la historia intelectual¹¹. La historia de la poética romántica que narra M. H. Abrams, como un giro desde el «espejo» (que representa el modelo de la mente y del arte pasivo y empírico) a la «lámpara» (un tipo de imaginación activa), es la más conocida de todas las formas de esquematizar este cambio¹². Todas las distinciones que establece Coleridge entre el símbolo y la alegoría, la imaginación y la fantasía, la «Idea» y el «eidolon», emplean la estrategia parecida de asociar el término que se menosprecia con las imágenes y la visibilidad material y externa, y el término que se favorece con los «poderes» invisibles e intangibles de la mente.

⁹ Tomo como ejemplar la famosa definición que ofrece Coleridge de la imaginación primaria como el «poder vivo y el principal agente de toda la percepción humana». Véase el capítulo 13 de *Biographia Literaria*, vol. 7 de los *Collected Works of Samuel T. Coleridge*, J. Engell y W. Jackson Bate (eds.), Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 304.

¹⁰ Los comentarios de Coleridge sobre la alegoría como un lenguaje en imágenes aparecen en *The Statesman's Manual* (1816), que aquí cito de *The Collected Works*, vol. 6: *Lay Sermons*, R. J. White (ed.), Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 30. La afirmación de Keats de que «las descripciones son malas en todo momento» aparece en una carta a Tom Keats del 25-27 de junio de 1818. La observación de Wordsworth sobre el despotismo del ojo apareció en *The Prelude*, tanto en 1805 (XI. 174) como en 1850 (XII. 129). Véase mi «Diagrammatology», en *Critical Inquiry* 7, 3 (primavera 1981), pp. 622-633, donde hablo de la ambivalencia de Wordsworth respecto a la imaginación.

¹¹ Véase R. Park, ««Ut Pictura Poesis»»: The Nineteenth-Century Aftermath», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, 2 (invierno 1969), pp. 155-164.

¹² M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Nueva York, Oxford University Press, 1953.

Es tentador reducir el antipictorialismo romántico a una especie de «iconoclastia estética» y entenderlo como un reflejo directo de la iconoclastia cultural, social y política de la Revolución francesa. Tentador, sí, pero engañoso, a no ser que recordemos que el «reflejo» de los patrones sociales y políticos en las formas artísticas provoca tantas inversiones y reversiones reaccionarias, como imitaciones directas. Nuestra reticencia a aceptar esta conexión directa entre la iconoclastia estética y la política durante la Revolución francesa debería acentuarse al caer en la cuenta de que el autor que ha sido universalmente reconocido como el padre de la iconoclastia estética en la era romántica no es otro sino Edmund Burke, el político reaccionario cuyos ensayos juveniles sobre lo sublime inauguraron la crítica romántica a la poética imaginista¹³. Burke comenzó su propia pequeña revolución en la teoría poética al atacar la teoría neoclásica del lenguaje como pintura, que se basaba en una combinación de la retórica clásica y la psicología asociacionista. Al negar que la poesía pudiera o debiera dar lugar a imágenes claras y precisas en la mente del lector, Burke argumentó que el tipo de genio que correspondía al lenguaje se encontraba en las cuestiones invisibles o incluso insensibles del sentimiento y la simpatía. En opinión de Burke, la poesía está particularmente indicada para presentar lo oscuro, lo misterioso, lo incomprensible, en una palabra: lo sublime. Vale la pena tener en cuenta dos cosas: la primera es que Blake fue el único de entre los poetas románticos más importantes que rechazó la teoría de Burke («La oscuridad no es la fuente de lo sublime ni de ninguna otra cosa»)¹⁴. La segunda es la curiosa disparidad entre las preferencias estéticas de Burke y sus tendencias políticas. Al enfrentarse con un acontecimiento histórico que se adecuaba a su concepto de la sublimidad (la Revolución francesa), Burke lo encuentra simplemente monstruoso y desagradable. Su idea de lo sublime quedaba contenida en el campo más seguro de la estética, donde servía como un punto de partida para aquellos escritores cuya relación con la Revolución era, por decirlo de algún modo, oscura.

Las líneas de batalla entre la estética de la visibilidad y la de la invisibilidad se vuelven más claras si interpretamos los términos más importantes de forma literal y replanteamos el problema en términos de la escritura. Si la escritura y el habla tienen la misma relación que la pintura y la poesía, una especie de «hermandad», una hermandad de una desigualdad radical, tal como defendían Lessing y Burke; si la escritura transforma sonidos invisibles en lenguaje visible, esto será un problema para aquellos escritores que quieren ser iconoclastas imaginativos, que quieren imágenes que no sean pictóricas, visiones que no sean visuales y poesía que no necesite ser escrita¹⁵. La afirmación de Wordsworth de que el poeta es un hombre que le «habla» a otros hombres no es una expresión accidental,

¹³ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757]. Sobre la influencia de Burke, véase la excelente introducción de James T. Boulton a su edición de *An Enquiry*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1968.

¹⁴ Anotación a los *Discourses* de Reynolds. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, D. Erdman (ed.), Nueva York, Doubleday, ed. rev., 1982, p. 658. Todas las referencias en el texto a los escritos de Blake se harán a esta edición, indicada en paréntesis tras la cita por una «E».

¹⁵ Sobre la «hermandad desigual» de la pintura y la poesía, véase mi ensayo «The Politics of Genre: Time and Space in Lessing's *Laocoon*», en *Representations* 6 (primavera 1984), revisado como el capítulo 4 de *Iconology*.

sino un síntoma de lo que Derrida llamaría la tendencia «fonocéntrica» de la poética romántica. El proyecto de recuperar o personificar las tradiciones orales y folclóricas en la poesía, la comparación rutinaria de la poesía con la música y lo poco que gustaban los poetas románticos de someter sus palabras a la forma impresa y material, todos estos patrones de pensamiento reflejan un cuerpo común de creencias acerca de la superioridad de la palabra sobre la imagen, del oído sobre la vista y de la voz sobre la imprenta. Cuando la palabra impresa se convierte en un instrumento político enormemente controvertido, como sucedió en la época de la Revolución francesa, la tarea de traducir el habla al «lenguaje visible» de la imprenta puede adoptar un carácter ideológico en sí misma.

Este es el contexto que permite interpretar el peculiar estatus del lenguaje visible y la escritura en Blake y sus contemporáneos, lo que lo convierte en un *problema* y no sólo en una serie de datos neutrales sobre el lenguaje, la representación y los sentidos. Me he referido anteriormente a la relación entre la palabra y la imagen en sus libros iluminados en términos de su compromiso con una sensibilidad revolucionaria religiosa y estética basada en la transformación dialéctica mediante el conflicto¹⁶. Pero el carácter específicamente político del compromiso de Blake con hacer el lenguaje visible se puede entender mejor si reflexionamos sobre su «grafocentrismo», su tendencia a tratar la escritura y la letra impresa como medios capaces de una presencia plena, no como meros complementos del habla. Estas reflexiones se dividirán en tres secciones: en primer lugar, miraremos a la «ideología de la escritura» de Blake en el contexto de la hostilidad romántica a la palabra impresa; en segundo lugar, consideraremos algunas de las más importantes «escenas de la escritura» que se representan en su obra; en tercer lugar, atenderemos a algunas observaciones de Blake sobre la caligrafía y la tipografía, el «maravilloso arte de la escritura» que constituye su «lenguaje visible» en lo que él llamaría un «sentido literal».

El Romanticismo y la política de la escritura

Aquel que destruye un buen libro, mata a la razón misma,
mata la Imagen de Dios en el ojo.
MILTON, *Areopagitica* (1644)

La raíz de la antipatía romántica hacia el «lenguaje visible» en general y la escritura en particular no es difícil de encontrar. William Hazlitt fue quien más concisamente la explicó al sugerir que «la Revolución francesa se puede describir como el resultado remoto pero inevitable del arte de la imprenta»¹⁷. Algunos historiadores modernos, como Peter Gay y Elizabeth Eisenstein, se han hecho eco de la frase de Hazlitt al buscar las raíces intelectuales de la Revolución francesa en la «devoción por el arte de la escritura» de los *philosophes*, en lugar de en ninguna disciplina específica¹⁸. Eisenstein sugiere que

la primera República Francesa se desarrolló a partir de una «República de las Letras», una *polis* de «especulación», tanto en el sentido filosófico como en el sentido económico del término, sin restricciones¹⁹. El sentido visual de «especulación» tampoco se le pasó por alto a los críticos de la Revolución. Burke buscó el origen del fanatismo revolucionario en un exceso de la «imaginación» (en el sentido visual del siglo dieciocho) y en una deficiencia del «sentimiento», los hábitos ciegos e innatos que son necesarios para una sociedad estable²⁰. Coleridge identificó esta tendencia a cosificar e idolatrar las concepciones imaginarias como el defecto más característico de los franceses: «He ahí el *idolismo* de Francia... incluso las *concepciones* de un hombre francés, cualquier cosa que admita ser concebida puede ser imaginada, y lo que puede ser imaginado se antoja factible»²¹. El materialismo de la Ilustración francesa, la psicología pictorialista del empirismo y el racionalismo y la aparición de una economía de libre especulación filosófica y económica se combinaron para formar una patología coherente llamada «idolismo», la tendencia a adorar las imágenes que nosotros mismos hemos creado. Carlyle fue quien mejor resumió la reacción inglesa e iconoclasta a la Ilustración francesa:

¿Debemos llamarla, como todos los hombres lo creyeron, la nueva Edad de Oro? Llamadla, por lo menos, la del Papel, que en cierta forma es el sucedáneo del Oro. El papel moneda con el que se puede comprar cuando no queda oro; el papel de los libros, resplandeciente con Teorías, Filosofías, Sensibilidades, arte bello, no sólo de pensamiento revelador, sino también de un bello ocultamiento ante nosotros de las carencias del Pensamiento. El papel está hecho de los *andrajos* de cosas que antaño existieron; hay infinitas excelencias en el Papel. ¿Quién de entre los más sabios filósofos, en este período próspero y apacible, podría haber profetizado que se acercaba, pleno de oscuridad y confusión, el acontecimiento de los acontecimientos?²²

Este es el contexto en el que podemos entender la famosa ambivalencia de Wordsworth respecto a los libros²³. En *Las baladas líricas*, Wordsworth asocia los libros impresos con la esterilidad de las «hojas desnudas», el conocimiento sin vida que se trasmite «desde los hombres muertos a los de su especie», y con la «monótona e interminable disputa» de «intelectos entrometidos» que «matan para diseccionar»²⁴. Por supuesto, estas ex-

¹⁹ Véase E. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979; edición de un solo volumen, 1980, pp. 136-138.

²⁰ Véase Burke, «Appeal from the New to the Old Whigs» [1791]: «La pasión de los hombres tiene un límite cuando actúan a partir de los sentimientos, pero ningún límite cuando lo hacen bajo la influencia de la imaginación». Citado en *The Works of Edmund Burke*, G. Nichols (ed.), 12 vols., Boston, Little Brown, 1865-1867, 4:192.

²¹ Coleridge, *The Friend*, vol. 4, parte 1 de sus *Collected Works*, CW 4.i. 422.

²² T. Carlyle, *The French Revolution* [1837], 2 vols., Londres, Macmillan, 1925, vol 1, p. 30.

²³ Un comentario excelente de Wordsworth y la ideología de la escritura aparece en J. K. Chandler, *Wordsworth's Second Nature: A Reading of the Poetry and Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, capítulo 7.

²⁴ Estoy citando aquí a partir de «Expostulation and Reply» y «The Tables Turned», los famosos poemas dialogados de Wordsworth sobre los méritos de un «saber natural», en contraposición a los libros. Vale la pena apuntar que Matthew, el defensor de los libros, se suele identificar con William Hazlitt, quien propuso la influyente hipótesis de que la Revolución francesa había sido causada por la invención de la imprenta.

¹⁶ En *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

¹⁷ W. Hazlitt, *The Life of Napoleon*, 6 vols., Boston, Napoleon Society, 1895, vol. 1, p. 56.

¹⁸ La frase la utiliza Gay en su ensayo «The Unity of the French Enlightenment», en *The Party of Humanity*, Nueva York, Knopf, 1964, p. 117.

presiones de bibliofobia han de tomarse con cierto escepticismo, ya que aparecen en un libro impreso que Wordsworth esperaba que se leyera extensamente. Pero por mucho que apelemos a la «ironía» de Wordsworth, no podremos explicar su ansiedad respecto a la palabra impresa. Wordsworth localiza la esencia de la poesía en el habla, la canción y la meditación silenciosa y siempre trata a la escritura como un mal menor, un mero complemento del habla. Un libro de poesía es un «pobre ataúd terrenal de verso inmortal»²⁵ y la verdadera sabiduría moral o política no se encuentra en los libros de «ciencia y de arte», sino en el «saber natural» de la tradición oral. Wordsworth y Coleridge parecen más sensibles al potencial visual de los libros impresos cuando su bibliofilia se vuelve explícitamente política. Coleridge describe las bibliotecas móviles (que eran célebres por difundir las ideas radicales del populacho) como «una especie de *camera obscura* mental fabricada en la oficina de la imprenta, que fija, refleja y transmite *pro tempore* los fantasmas móviles del delirio de un hombre, para poblar de este modo cientos de otros cerebros baldíos...»²⁶. Wordsworth expresa un desagrado parecido por la versión material de esta *camera obscura* popular en su soneto «Libros ilustrados y periódicos» (1846): «¡Adelante, este vil abuso de la página ilustrada! / ¿Deben ser los ojos todo, la lengua y el oído / nada?»²⁷.

Las líneas de batalla entre la tradición oral conservadora y la fe radical en el poder demótico de la imprenta y el «lenguaje visible» habían quedado claramente trazadas en el famoso debate entre Thomas Paine y Edmund Burke sobre la naturaleza de la constitución inglesa. Para Burke, la esencia de la ley se encuentra en las costumbres y tradiciones *no escritas* del pueblo; la escritura es sólo un suplemento para «pulir» lo que ha quedado establecido por una costumbre inmemorial. Por tanto, «la constitución en papel es una cosa y la constitución de hecho y de experiencia es otra»²⁸. Para Burke, la fe de la Ilustración en la imprenta sin licencia de teorías especulativas y en la moneda especulativa sobre papel estaba destinada a provocar toda una serie de constituciones especulativas. En opinión de Burke, la Declaración de los Derechos del Hombre de la Asamblea Nacional no era más que «patéticos y confusos jirones de papel» en comparación con el vigor inmemorial e invisible de la Constitución inglesa²⁹. La respuesta de Paine fue insistir sobre la primacía de una constitución escrita y *visible*:

¿Puede el Sr. Burke mostrarnos la Constitución Inglesa? Si no puede, podríamos concluir justamente que, aunque se haya hablado tanto de ella, no existe tal cosa... Una constitución no es una cosa sólo en nombre, sino en hecho. No tiene una existencia ideal, sino real; y si no puede mostrarse en forma visible, no existe³⁰.

²⁵ Véase *The Prelude* (1850) vv. 160-165, donde Wordsworth describe la «ansiedad gustosa del maníaco» (*the maniac's fond madness*) que le invade cuando sujeta en sus manos un libro (es decir, un «ataúd») de Milton o Shakespeare.

²⁶ Coleridge, *Biographia Literaria* [1817], capítulo 3, CW 7, p. 48.

²⁷ W. Wordsworth, *Poetical Works*, T. Hutchinson y E. de Selincourt (eds.), Oxford, Oxford University Press, ed. rev., 1969, p. 383.

²⁸ E. Burke, «Speech on a Hill for Shortening the Duration of Parliament», en *Works*, vol. 7, p. 7.

²⁹ E. Burke, *Reflections on the Revolution in France* [1790], Nueva York, Doubleday, 1961, pp. 98-99.

³⁰ T. Paine, *Rights of Man* [1791-1792], Nueva York, Doubleday, 1989, p. 309.

¿Dónde se situaba Blake en esta disputa sobre el significado político de la escritura y el «lenguaje visible»? En la medida en que Blake era un aliado declarado de los intelectuales radicales de la década de 1790, esperamos que estuviera del lado de Paine, con independencia de lo ventajosa que esta posición le resultara como impresor, grabador y pintor profesional, como técnico de los «lenguajes visibles» en todos los sentidos de la frase. Una forma de entender lo que diferencia a Blake de los demás románticos es explicar su lucha continua por unir todos estos lenguajes en un «arte compuesto» de poesía y pintura como el síntoma estético de su infranqueable fidelidad a la Revolución. Blake habría estado de acuerdo con la afirmación de Wordsworth de que los libros suponen una «interminable disputa», pero esta disputa le parecía —como a Hazlitt— cualquier cosa menos monótona. Por el contrario, consideraba que las batallas de los libros y las «confrontaciones fieras» que promovía la prensa libre e independiente eran una precondition de la libertad humana. Mientras que Coleridge y Wordsworth defendían la censura de la «prensa pestilente y llena de malas hierbas»³¹ que alimentaba los excesos de la Revolución, Blake se ocupaba de plantar nuevas semillas en los campos de la prensa sin licencia³². Blake nunca traicionó la «República de las Letras» por la tranquilidad de la tradición oral. La imprenta clandestina, o la «Printing House in Hell» [«Imprenta en el Infierno»], que publicó libros iluminados y subversivos durante la década de 1790, se extiende hasta la «Wine Press of Los» en la de 1800, hasta convertirse en la escena de la «Guerra Mental» que Blake esperaba sustituyera a la «Guerra Corporal» que había arrasado Europa durante toda su vida adulta. Es decir, Blake continuó pensando en la escritura como un «arte maravilloso», mientras que muchos de sus contemporáneos le echaban la culpa de todos los males asociados con la modernidad.

Por supuesto, este contraste entre escritores radicales y hablantes reaccionarios constituye una enorme simplificación; lo establezco para poner de relieve una sutil tendencia en las posiciones retóricas que los intelectuales adoptaron tras la Revolución (obviamente, *no* quiero decir que los radicales se negaran a la oratoria, ni que los conservadores despreciaran la palabra escrita). Hay una especie de escritura (llamémosla «jeroglíficos naturales») que Wordsworth solía celebrar y los encomios de Blake a la escritura solían estar «manchados» de ironía:

Flautista, siéntate y escribe
En un libro que todos puedan leer.
Y así él desapareció de mi vista
Y yo arranqué una caña hueca.
Y me hice un bolígrafo rural
Y manché el agua clara

³¹ La frase es de Coleridge. Véase *A Lay Sermon* [1817]. Citado aquí a partir de *Collected Works*, R. J. White (ed.), vol. 6, p. 151.

³² Sobre el papel de Wordsworth en el intento de reprimir el periódico *antitony Kendal Chronicle*, véase A. Aspinall, *Politics and the Press, 1780-1850* (primera edición, Londres, 1949; reeditado en Nueva York, Barnes and Noble, 1974).

Y escribí mis felices cantos
Que cada niño disfrute escuchando.
Introducción a *Canciones de inocencia*

El énfasis eufórico sobre la escritura es evidente: la versión de lo pastoral de Blake se niega a permanecer en el campo de la transmisión oral. La caña hueca no se arranca para hacer una flauta, como sería de esperar, sino un bolígrafo, y el acto de escribir se identifica inmediatamente con el proceso de publicación: «Todos podrán leer» los libros que se escriben con este bolígrafo rural, sin ninguna pérdida de la presencia original del que habla: «Cada niño disfrute escuchando» la voz que se transmite en el lenguaje visible de la escritura. Sin embargo, ningún lector crítico de este poema ha sido capaz de pasar por alto su tono irónico. El momento de la escritura también es el momento en el que el niño que ha provocado la inspiración desaparece; la caña hueca y el agua manchada sugieren que cada intento de difundir el mensaje de la inocencia va acompañado de una especie de vacío, de ausencia y de pérdida de la inocencia. Lo que convierte a esta canción en una canción de *inocencia* es el hecho de que el que habla no es consciente de sus siniestras connotaciones. De hecho, podríamos decir que la versión más literal de esta inocencia es la creencia despreocupada del hablante de que el mero acto de escribir equivale a ser publicado y adquirir unos lectores que lo aprecian universalmente. El flautista no entiende la diferencia entre la creación de un manuscrito único y manual y la creación de un texto que se pueda difundir de forma universal. No se da cuenta de los problemas, ni de las posibilidades de la cultura impresa, la cultura de la reproducción mecánica, lo que Blake llamaría más adelante «el Arte de la Máquina»³³.

Las luchas de Blake con la terrible simetría de esa máquina están patentes en toda su obra. Desde sus primeros proyectos de libros iluminados impresos, nos encontramos con un hombre al que obsesionaba la idea de hacer dos cosas a la vez, es decir, producir textos únicos y personales, que se distribuyeran ampliamente gracias a una nueva tecnología que combinaba las artes del poeta, el grabador, el impresor y el pintor. Cuando miramos la página del título de *El primer libro de Urizen*, resulta evidente que Blake era consciente de la facilidad con la que este sueño se podía tornar en pesadilla, la imagen se podría etiquetar de «hombre textual» (figura 18). Esta imagen se suele leer como una sátira contra los enemigos de Blake, como la figura de la tiranía política, religiosa y psicológica: el rey, el cura y el censor racional de las energías liberadoras de la Revolución. Cuando se le da una identidad histórica más específica, se le suele identificar con tiranos y reaccionarios ingleses, como Jorge III, Pitt o Burke³⁴.

Pero supongamos que miráramos a esta imagen como un autorretrato del artista como un lector y escritor de textos solitario, la figura de un solipsismo textual que in-

³³ Véase M. Eaves, «Blake and the Artistic Machine: An Essay in Decorum and Technology», *PMLA* 92, 5 (octubre 1977), p. 907. Mientras que Eaves pone el énfasis en la oposición de Blake a la reproducción mecánica, yo me centro en la evidencia de que incorporó medios mecánicos a su proyecto expresivo.

³⁴ David Erdman identifica Urizen con Gran Bretaña y Luvah / Orc con Francia en *Blake: Prophet Against Empire* [1954, Princeton]; Nueva York, Doubleday, 1969, p. 309.

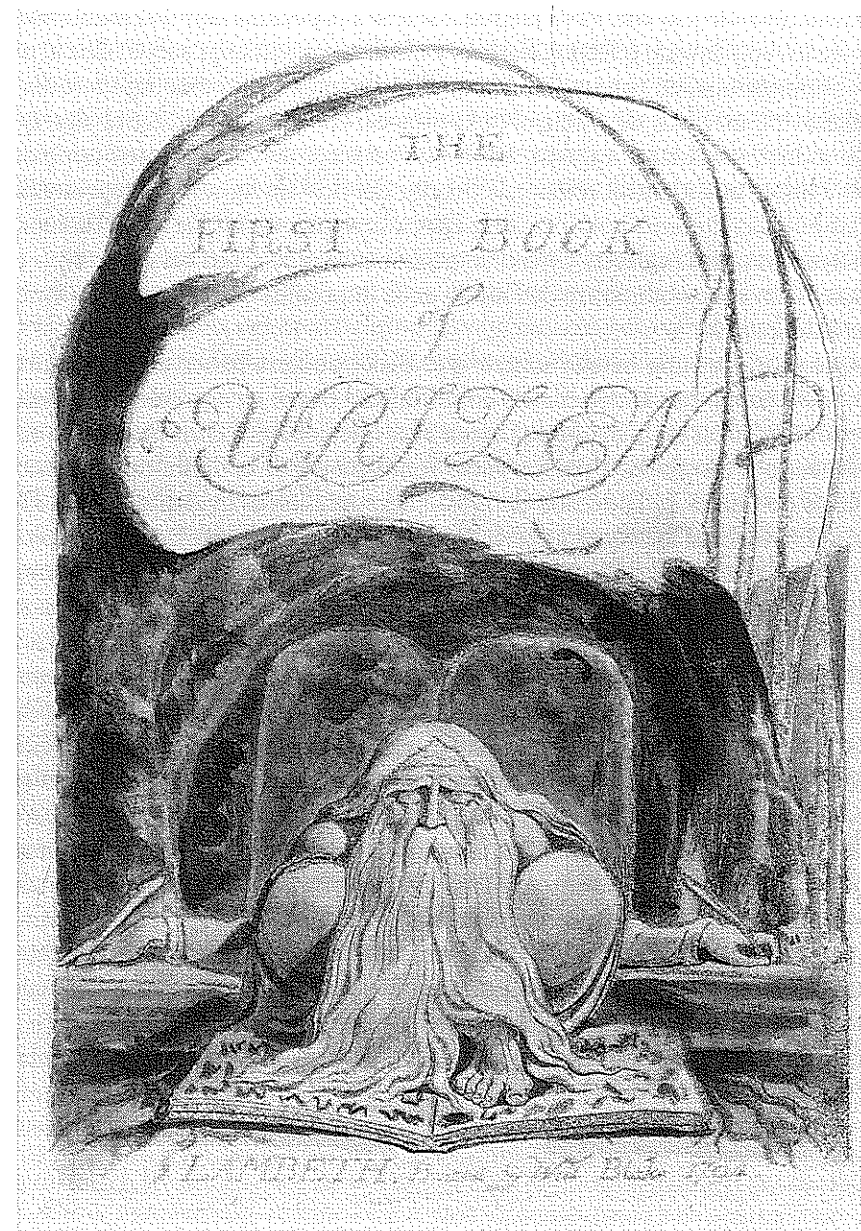


Figura 18. William Blake, página del título de *El primer libro de Urizen*, plancha Bentley, n.º 1, PML 63139, con permiso del Consejo de Administración de la Pierpont Morgan Library, Nueva York.

siste en hacerlo todo a la vez. Por ejemplo, escribe sus poemas con una mano mientras que los ilustra con la otra; o lee los clásicos y escribe comentarios sobre ellos al mismo tiempo. Supongamos, en otras palabras, que la viéramos como una autoparodia en la que Blake se ríe un poco de sí mismo, expresando en un chiste pictorial algo que no se atreve a decir en la letra impresa. Creo que esta lectura de la imagen también nos ayudaría a hacer una identificación más precisa del tipo de figura que representa Urizen en las batallas literario-políticas de la época revolucionaria. En lugar de representar a los reaccionarios ingleses, Urizen se podría entender como un cierto tipo de radical francés, un anciano hombre de Estado en la República de las Letras, un emblema de la «era del papel».

Aunque sé que es una herejía sugerir que Blake pudiera haber tenido alguna idea reaccionaria o haber estado de acuerdo con Edmund Burke en algo, me parece que hay algunas características de la figura de Urizen a las que debemos enfrentarnos en su contexto adecuado³⁵. Sin duda, Urizen a veces se utiliza como la figura de los reaccionarios ingleses de finales de la década de 1790, pero también es evidente que en *El libro de Urizen* (1794) Blake lo presenta como un revolucionario, un reformador utópico que brinda nuevas leyes, nuevas filosofías y una nueva religión de la razón. Por supuesto, el prototipo general de ese «dividir y medir» de Urizen es la caracterización que hace Edmund Burke de la «constitución aritmética y geométrica» de la nueva República Francesa³⁶. Pero Urizen se podría identificar de forma aún más precisa con una figura compuesta de dos *philosophes* franceses que estaban muy en boga a principios de la década de 1790. El primero es Rousseau, el padre intelectual, universalmente reconocido, de la Revolución, cuyas confesiones de autoabsorción, onanismo y «piedad» nos tienen que recordar al drama del Urizen de Blake³⁷. El segundo es Condorcet, que pasó gran parte de su vida tratando de reducir las cuestiones políticas y morales a problemas matemáticos y que fue el principal autor de los «Principios de un Plan Constitucional» que se presentaron ante la Convención Nacional de 1793³⁸. La constitución de Condorcet, al igual que los «libros de latón» de Urizen, trataba de promulgar una ley racional que gobernara Francia (su proyecto de abolir las divisiones geográficas tradicionales de Francia a favor de una cuadrícula geométrica se convirtió en uno de los objetos de ridículo favoritos de Blake). La constitución Girondin de Condorcet, al igual que las «leyes de hierro» de Urizen, produjo una reacción inmediata: Condorcet fue destituido por los jacobinos bajo el liderazgo de Robespierre y murió en la cárcel; las «leyes de

³⁵ La noción ortodoxa de la postura política de Blake es que se mantuvo fiel a las ideas y la ideología de la Revolución francesa a lo largo de su vida y que sólo criticó a Francia cuando se alejó de esos ideales. Así, David Erdman escribe: «Cuando Blake da cuenta de cambios a peor en Orc-Luvah, no critica “la Revolución francesa”, sino el bonapartismo que le siguió y que, en cierto modo, la negó» (*Prophet*, p. 313).

³⁶ E. Burke, *Reflections*, p. 67.

³⁷ Urizen también nos debe recordar al Rousseau de Derrida. Sobre el comentario de Derrida a Rousseau y la escritura, véase *Of Grammatology*, trad. de G. Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, pp. 142-152.

³⁸ Los escritos más famosos de Condorcet sobre este tema fueron *Essay on the Application of Mathematics to the Theory of Decision-Making* [1785] y *A General View of Social Mathematics* [1793]. Véase *Condorcet: Selected Writings*, K. Baker (ed.), Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1976.

paz, amor y unidad» de Urizen son burladas por los vehementes Eternos y la última vez que lo vemos está atrapado por la red de su propia creación. El nuevo líder de los «hijos de Urizen» es un rebelde vehemente llamado Fuzon, que trata de matar a Urizen y es finalmente asesinado por su propia «viga hambrienta» (la guillotina). La sugerencia de David Erdman de que Fuzon representa a Robespierre (que destituyó a los girondinos y derrumbó la estatua de la Razón en 1794) tiene todavía más sentido si entendemos a Urizen como la figura de Condorcet³⁹.

No hace falta que veamos a Urizen como una caricatura política vinculada inequívocamente a Rousseau y Condorcet, para entender que tiene sentido verlo como una caricatura neoburkeana del racionalismo revolucionario y el espíritu de las letras. Pero incluso esta interpretación sólo nos cuenta la mitad de la historia. Nos ayuda a vislumbrar la ansiedad que la Revolución despierta en Blake y su propio papel como técnico de los «lenguajes visibles»; nos muestra un mundo en el que el «maravilloso arte de la escritura» se ha vuelto grotesco y obsesivo. Pero ver todo esto no significa que entendamos la postura desde la que Blake compone su crítica autoparódica de la escritura. La pura negatividad del ataque de Blake a la escritura racionalista no se puede distinguir apenas de la de Burke, Coleridge o Carlyle. Así pues, debemos preguntarnos cómo es que Blake mantiene su fe en la palabra impresa, el lenguaje visible que parecía haberle llevado a él y a toda su generación al abismo de Urizen.

Creo que la respuesta es que Blake nunca se creyó la versión racionalista de la Revolución con el mismo fervor que Coleridge y Wordsworth⁴⁰. Su forma de entenderla parece haber estado mediada desde el principio por la tipología del puritanismo inglés del siglo diecisiete, en lugar de por la Ilustración francesa del dieciocho. Su fe en la escritura no se basa en la brillantez de la «República de las Letras» moderna, sino en la tradición de la prensa libre inglesa, que se remonta a la Revolución inglesa, a la *Areopagitica* de Milton y, aún más atrás, a la reforma religiosa promovida por la Biblia vernácula de Wycliffe. De forma más específica, sospecho que Blake se identificaba con los gremios de impresores y grabadores radicales cuyos panfletos y polémicas ayudaron a destronar a Carlos I⁴¹. Es decir, Blake era un revolucionario inglés (y cristiano),

³⁹ Erdman, *Prophet Against Empire*, Nueva York, Doubleday, ed. rev., 1969, p. 314. Sin embargo, debo añadir que Erdman ha expresado serias objeciones a mi idea de que Urizen posee una «conexión francesa».

⁴⁰ Al principio de la Revolución, Blake simpatizaba con Voltaire y Rousseau como los espíritus que presidían el despertar hacia la libertad de Francia (véase el libro de Blake *The French Revolution* [1791], pp. 14-15; E, pp. 298-99). Pero las reservas iniciales de Blake frente al racionalismo se expresan claramente en *El matrimonio del Cielo y el Infierno*. En la década de 1800 esas reservas se habían asociado explícitamente a los ataques de Rousseau y Voltaire a la religión revelada (véase el discurso «A los Deístas» con el que comienza el capítulo 3 de *Jerusalén*). Una buena medida de la ambivalencia de Blake respecto a la ideología racionalista de la revolución es su voluntad de encontrar a Tom Paine «mejor cristiano» que el obispo Watson (cuyo ataque a la *Defensa de la Biblia* de Paine fue anotado por Blake), al tiempo que apunta que ni el obispo, ni su oponente deísta radical están a la altura del «Evangelio Eterno» de Blake, la tradición del radicalismo puritano (véanse las «Anotaciones a una apología de la Biblia», E, p. 619: «El obispo no vio nunca el Evangelio Eterno, como tampoco lo hizo Tom Paine»).

⁴¹ La conexión entre la imprenta y el puritanismo en la Revolución inglesa se analiza en C. Hill, *The World Turned Upside Down: Radical Ideas during the English Revolution*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1972, pp. 161-162.

representaba una vuelta a la «vieja buena causa» de Cromwell, incapaz de separar la política de la religión, la razón del sentimiento o la imaginación⁴². Es por esto por lo que, por muy descarnadamente que Blake satirice la corrupción racionalista de la escritura, es capaz de conservar una fe en ella como la que expresa en la «Introducción» a las *Canciones de inocencia* y en la introducción mucho más tardía a su larga «canción de experiencia» *Jerusalén*:

¡Lector! Amante de los libros y amante del cielo
Y de ese Dios del cual provienen todos los libros,
Quien en la horrible cueva del misterioso Sinaí
Al hombre dio su maravilloso arte de la escritura,
De nuevo habla en tormenta y fuego,
Tormenta de pensamiento y llamas de fiero deseo:
Incluso desde las profundidades del Infierno su voz escucho,
En las insondables cavernas de mi oído.
Por tanto, imprimo; mis tipos no serán en vano:
El Cielo, la Tierra y el Infierno vivirán a partir de ahora en armonía.

Cuando Blake afirma que la escritura es un regalo divino, esto debe entenderse en contraposición con dos ideologías contrarias sobre la escritura. Blake se enfrenta a la hostilidad conservadora hacia la prensa libre y responde a poetas como Wordsworth, que buscaban en el tradicionalismo de la cultura oral y rural una forma de escapar de la «monótona e interminable disputa» de la cultura impresa. Si Coleridge alegaba que la prensa popular, especialmente en manos de los escritores franceses, estaba provocando una especie de «idolismo», la respuesta de Blake es que existen algunos tipos de imprentas (la suya propia, por ejemplo) que no generan significantes vanos y vacíos ni ídolos, sino «tipos» eficaces que no son en absoluto vanos.

Por otro lado, el radical implacable tendría que haber leído la descripción que hace Blake del origen divino de la escritura como una contradicción directa de la postura racionalista. Cuando los *philosophes* de la Ilustración, como Warburton, Rousseau, Condillac o Condorcet, reflexionaban (como siempre hacían) sobre el progreso de la escritura como una indicación del progreso de la humanidad, unánimemente echaban por tierra la idea de su origen divino como una superstición anticuada. El obispo Warburton llegó hasta a negar su origen humano: «Fueron la naturaleza y la necesidad, no el albedrío y el artificio», las que produjeron la evolución de la escritura desde el pictograma al jeroglífico y a la escritura fonética⁴³.

Es fácil entender por qué Blake, un grabador-pintor que se enmarcaba dentro de la tradición del milenarismo radical inglés, habría querido tratar la invención de la escritura como un regalo divino. También es fácil ver por qué esta postura se podría ha-

ber desechado como superstición, interés propio y vanidad. Benjamin Disraeli sugirió que se trataba de una «peculiar» superstición de los calígrafos *ingleses*:

Sospecho que esta vanidad maníaca es peculiar de los maestros escritores en Inglaterra; ... los maestros escritores o calígrafos se han hecho grabar sus «esfinges», con una Fama llena de florituras, un bolígrafo en una mano y una trompeta en la otra; se han inscrito bellos versos ¡y hasta han escrito sus vidas! Han comparado «El grácil giro de su pluma plateada» con lo bello en el arte y lo sublime en la invención; esto tampoco ha de extrañar, ya que descubren el arte de la escritura, al igual que la invención del lenguaje, en un original divino; y a las tablas de piedra que la deidad misma entregó, remontan ellos sus textos alemanes y sus manos ocupadas⁴⁴.

De hecho, la «vanidad maníaca» de Blake llega aún más lejos, ya que no sólo reclama un origen divino para la escritura en el pasado mítico, sino que afirma que su propio arte de la imprenta, así como el mensaje que transmite, le han sido ofrecidos a él directamente como un regalo divino en el presente histórico. Si lo interpretamos literalmente, Blake está afirmando que la escritura de *Jerusalén* está al mismo nivel que la escritura de los Diez Mandamientos en el monte Sinaí.

Sin duda, Blake habría respondido a la acusación de vanidad afirmando que, a diferencia de los vanidosos maestros de escritura ingleses, él tenía algo importante que decir. No sólo está jugando con significantes vacíos y ornamentales, sino que está registrando una profecía, es decir, diciendo lo que piensa sobre asuntos públicos y privados. A la acusación de superstición, podría responder apuntando a que el origen divino de la escritura es sinónimo con su origen humano, ya que «todas las deidades residen en el pecho humano» (*El matrimonio del Cielo y del Infierno*, plancha 11, E, p. 38). Blake no reclama para su escritura ni mayor, ni menor autoridad que la de Moisés: la autoridad de la imaginación humana. Con lo que no está de acuerdo es, por un lado, con la reducción racionalista de la escritura a la «naturaleza y la necesidad» y, por otro, con la fobia a la escritura idólatra (con su consecuente fetichización de la oralidad y la invisibilidad).

Blake critica las visiones radicales de la escritura tanto como las conservadoras, desde una posición que parece irracional e incluso fetichista desde cualquiera de esos dos bandos, pero que desde su propio punto de vista ofrece la posibilidad de una lucha dialéctica e incluso de una cierta armonía. Blake no se refiere sólo a sus propios libros para justificar su postura. Su escritura, como la de Moisés (y, supuestamente, también la de Warburton, Rousseau, Wordsworth e incluso Burke), es un regalo de «ese Dios del cual provienen todos los libros»⁴⁵. Y el texto en cuestión, *Jerusalén*, se presenta como una «escritura» que resuelve todas las oposiciones que han convertido los libros

⁴² El estudio básico de los vínculos de Blake con los *Dissenters* sigue siendo A. L. Morton, *The Everlasting Gospel*, Londres, Lawrence and Wishart, 1958.

⁴³ Obispo Warburton, *The Divine Legation of Moses Demonstrated* [1738-1841], vol. IV, sección 4. Citado de la décima edición en tres volúmenes, Londres, T. Tegg, 1846, vol. II, pp. 184-185.

⁴⁴ Benjamin Disraeli, citado en D. M. Anderson, *The Art of Written Forms: The Theory and Practice of Calligraphy*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1969, p. 184.

⁴⁵ Hay que apuntar que la frase crucial «de la cual provienen todos los libros» estaba grabada en la plancha 3 de *Jerusalén*, pero nunca fue impresa. Este particular mensaje nos llega «bajo borrado», gracias a las reconstrucciones gráficas de David Erdman.

en una «monótona e interminable disputa» en época de Blake. «El Cielo, la Tierra y el Infierno vivirán a partir de ahora en armonía.» Dios habla tanto en la «tormenta» como en el «fuego», una voz doble que enlaza los contrarios del pensamiento y el deseo, la razón y la energía. La voz se escucha tanto en «las profundidades del infierno», la imprenta clandestina que producía las profecías radicales de Blake en la década de 1790, como en lo alto de las montañas, el cielo de invención urizénica que diseña las enormes simetrías de *Jerusalén*.

Finalmente, debemos tener en cuenta que el elogio de la escritura de Blake deshace todas las oposiciones semióticas que habían sido cosificadas por los conflictos políticos de su época. Por ejemplo, en el escenario de la imaginación creativa de Blake, la escritura y el habla no están en conflicto. Dios habla a Moisés y en el acto de hablar también dota al hombre del nuevo arte de la escritura alfabética. Dios (la imaginación humana) le habla a Blake y, al hacerlo, le dota de «tipos» simbólicos o poéticos que transformarán la voz invisible y el mensaje en el lenguaje visible de los significantes gráficos y tipográficos. El lenguaje visible de Blake remedia la escisión entre el habla y la escritura, pero también está diseñado para deshacer ciertas oposiciones dentro del mundo de la textualidad, sobre todo para salvar el hueco que separa los usos pictoriales y lingüísticos de las figuras gráficas. Algo que quizá resulte menos evidente en el arte compuesto de Blake es su intento de colmar la fantasía del flautista de una «escritura» que preservara la calidad única del manuscrito escrito a mano y que, sin embargo, pudiera ser reproducida de modo que «todos la pudieran leer», que fuera «un placer escuchar» el mensaje del poeta. Puede que Blake estuviera haciendo alusión a su matrimonio de los valores de la cultura manuscrita y de la impresa, cuando hace que Dios le dé a Moisés el «maravilloso arte de la escritura», mientras que se reserva para sí mismo el arte de los «tipos» impresos.

Una cosa es proyectar la noción de una forma de escritura ideal que atravesara fronteras semióticas, sociales y psíquicas y constituyera una práctica artística. Y otra cosa es alcanzar ese objetivo y, aún más, reconocer en qué consistiría alcanzarlo. El resto de este ensayo se ocupará de examinar de qué modo el concepto de escritura utópica de Blake, su compromiso con un «lenguaje visible» divinamente otorgado que cumpliera la fantasía del flautista de una presencia plena, se expresa en las «escenas de escritura» y en su actividad concreta como diseñador caligráfico y tipográfico.

La escena del escriba: libro y pergamino

Se diluye todo el ejército del Cielo, los cielos son enrollados como un pliego.
Is 34, 4

Si es acertado pensar en Blake tal como él se concebía a sí mismo, como un «pintor de historia» que (en contra de lo que hacía Reynolds) retrataba «al héroe y no al hombre en general» (E, p. 652), parecería evidente que el escritor es uno de los héroes favoritos de Blake. Para Blake, el momento de la escritura es la «escena primigenia», un momento de origen traumático y compromiso irrevocable. La inspiración

no le llega desde un espíritu incorpóreo, desde una voz evanescente que después deba ser registrada en escritura, sino que llega de forma directa «a mi mano / ... descendiendo por los Nervios de mi brazo derecho / Desde el portal de mi Cerebro» (*Milton*, plancha 2, líneas 4-6). Y la «Mano» que lleva el estilógrafo, el buril o el pincel puede ser tanto un diablo rebelde, como un sirviente dócil⁴⁶. Por tanto, la escritura no es sólo el medio técnico de registrar una hazaña épica, sino que en sí misma constituye una acción de importancia histórica mundial, digna de ser representada por derecho propio.

Ciertamente, no es Blake quien inventa este tratamiento de la escritura como una hazaña épica. Las escenas ceremoniales de la escritura (la firma de la Declaración de Independencia o de la Magna Carta) y las escenas alusivas a la transmisión de textos sagrados (los Diez Mandamientos, el Libro de Revelaciones) habían sido un tema recurrente de la pintura de historia y Blake produjo su propia versión de estos temas. Quizá el modelo más importante para su imagen del «escriba como héroe» fue la serie de profetas y sibilas de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel⁴⁷. Blake hizo copias a lápiz de grabados a partir de estas figuras y a menudo utilizó sus poses en sus obras, tan a menudo, que la imagen de la escritura adquiere un carácter fuertemente elaborado y obsesivamente repetitivo en su iconografía. Sus ilustraciones de Milton, Dante, el Libro de Job, los *Pensamientos nocturnos* de Young y la Biblia solían incluir la figura de un lector o escriba. Su elección de temas inusuales (Newton escribiendo sus diagramas matemáticos, el Ángel escribiendo las siete letras «P» en la frente de Dante con su espada y Cristo escribiendo en el suelo para confundir a los escribas y fariseos) sugiere que el momento de la inscripción solía ser para él el tema principal de la ilustración de cualquier narrativa. La prominencia de estas «escenas de escribas» es tal, que resulta difícil pensar en ellas como metáforas o símbolos de otras cosas. Tenemos que decir de Blake lo que Derrida dice de Freud: él «no manipula metáforas, si manipular una metáfora quiere decir hacer de algo conocido una alusión a lo desconocido. Al contrario, al insistir en su inversión metafórica, hace que lo que pensamos que conocemos por el nombre de escritura nos resulte enigmático»⁴⁸.

La indicación más clara de que la escritura se impone sobre Blake como un enigma, en lugar de dejarse utilizar como un mero instrumento, se encuentra en su carácter inflacionario y universal. Para Blake, cualquier cosa es susceptible de convertirse en texto, es decir, de portar marcas significantes. La tierra, el cielo, los elementos, los objetos naturales, el cuerpo humano y su atuendo, la mente misma, todos son espacios de inscripción, sedes en las que la imaginación representa o recibe un significado, marcando y siendo marcado. Este «pantextualismo» se parece, a primera vista, a la noción medieval del universo como un texto divino y parece bastante alejada del sentido moder-

⁴⁶ Véase mi comentario a la «Mano» rebelde de Blake, en *Blake's Composite Art*, p. 202.

⁴⁷ Un comentario respecto al uso de estas figuras por parte de Blake aparece en J. La Belle, «Blake's Visions and Re-visions of Michelangelo», en R. Essick y D. Pearce (eds.), *Blake in His Time*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, pp. 13-22.

⁴⁸ J. Derrida, «Freud and the Scene of Writing», en *Writings and Difference*, trad. de A. Bass, Chicago, Chicago University Press, 1978, p. 199.

no de una semiosis universal como un abismo de significantes indefinidamente regresivos. Pero la constante identificación de Dios con la imaginación humana por parte de Blake hace que este abismo aparezca como una posibilidad siempre presente. La «escritura» se muestra en la obra de Blake como una presencia y plenitud imaginativa, pero también como el vacío de la duda y el nihilismo; su pantextualismo se sitúa justo en la bisagra entre una visión antigua y otra moderna de la semiosis. (Por supuesto, una división parecida se encontraba ya latente en la división medieval del texto universal entre el Libro de la Naturaleza y el Libro de las Escrituras⁴⁹.)

Esta bisagra en el universo textual se representa de forma emblemática en el arte de Blake mediante una diferenciación formal entre lo que llamaré (por claridad) el «libro» y el «pergamino». En el contexto de la ideología textual romántica, el libro es el símbolo de la escritura racionalista moderna y de la economía cultural de la reproducción mecánica, mientras que el pergamino es el emblema de la sabiduría antigua y revelada, de la imaginación y de la economía cultural de los artefactos manufacturados e individualmente expresivos. Podríamos resumir este contraste como la diferencia entre la cultura impresa y la cultura manuscrita⁵⁰. Sin embargo, junto a estas diferencias casi históricas, Blake trata al libro y al pergamino como emblemas sincrónicos de una división que impera dentro del mundo de la escritura sagrada o «revelada». El libro representa la escritura como *ley*, normalmente asociada con figuras patriarcales como Urizen y Jehová, y Blake utiliza la forma rectangular del libro cerrado y la forma arqueada de doble bóveda del libro abierto para sugerir las rimas formales de objetos textuales como las lápidas, los altares, las puertas y las tablas, algo así como «libros» de piedra y metal. El pergamino representa la escritura como *profecía*: se asocia con figuras energéticas y jóvenes, con la imaginación y la rebelión, y sus formas espirales lo asocian formalmente con el vórtice, la forma que adoptan para Blake la transformación y la dialéctica.

En los libros iluminados, la presentación más monolítica del motivo del libro aparece, como sería de esperar, en *El libro de Urizen*, que excluye por completo la imagen del pergamino textual. El único escape de la caverna y de las formas de cuadrícula de *Urizen* lo proporciona la postura de pergamino del sibilo guía en la estampa de «El preludio». Sin embargo, el pergamino no parece dominar de forma explícita ninguno de los libros iluminados de Blake del mismo modo que el libro lo hace en el caso de *Urizen*. Aparece en los diseños al margen, como una actividad «extratextual» apenas perceptible, que en ocasiones debe «aumentarse» hasta alcanzar unas proporciones monumentales, como en el caso de *Jerusalén*, 41 (figura 19). Aquí Blake se representa a sí mismo como un escriba elfo escribiendo algo que Erdman llama un «proverbio alegre» en la escritura inversa del grabador. El Gigante Albión (Inglaterra / la Humanidad) está demasiado dormido para darse cuenta y mucho menos puede descifrar su mensaje profético, pero, a pesar de todo, el chiste de Blake parece surtir efecto. El pergamino comienza a

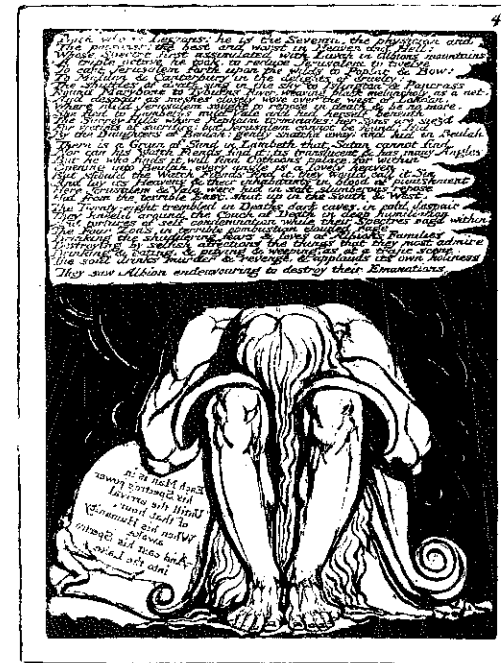


Figura 19. William Blake, *Jerusalén*, 41. Fotografía con permiso del Departamento de Grabados y Artes Gráficas, The Houghton Library, Harvard University.

«crecer» sobre Albión, convirtiéndose en parte de sus vestiduras. La imagen no nos dice si esto es bueno o malo, pero incluso sin la intervención caprichosa de Blake, es difícil imaginar que el gigante se quedara así indefinidamente. Su cabeza está tan enterrada en el centro de su libro que parece estar a punto de atravesar su lomo (como ya han hecho sus mechones de pelo) y de despertar al durmiente de un sobresalto.

El uso más sistemático de la oposición entre el libro y el pergamino en la obra de Blake se encuentra en sus ilustraciones para el Libro de Job, donde sirve como una especie de medida emblemática de la condición espiritual de Job. La primera plancha de Blake (figura 20) muestra a Job y a su familia en una escena de piedad racional y legalista, orando con sus libros mientras que sus instrumentos musicales (muchos de los cuales tienen forma de pergamino), sin ser usados, cuelgan de un árbol sobre sus cabezas. El texto que acompaña la imagen nos dice que Job es «perfecto y honesto» —se adhiere a la letra de la ley—, pero también nos advierte sobre este tipo de perfección (con un texto grabado en la base de piedra de un altar de sacrificios): «La letra mató al espíritu que le dio vida». En la última estampa (figura 21) de las ilustraciones de Job, todas estas señales emblemáticas son invertidas: los libros han sido sustituidos por pergaminos⁵¹, los instrumentos musicales están siendo tocados, la lectura ha sido sustituida por la canción y la inscripción del altar repudia la función de éste: «En las ofrendas quemadas al pecado no encuentras placer». El énfasis en la interpretación

⁴⁹ El comentario clásico al pantextualismo medieval es el capítulo de E. R. Curtius «The Book as Symbol», en *European Literature and the Latin Middle Ages*, primera edición alemana, Berna, 1948.

⁵⁰ Véase el ensayo de G. Bruns «The Originality of Texts in Manuscript Culture», que ofrece un estimulante comentario sobre esta diferencia, en *Inventions: Writing, Textuality, and Understanding in Literary History*, New Haven, Yale University Press, 1982.

⁵¹ En la versión grabada, una de las hijas de Job sujeta un libro; en la versión en acuarela (que ahora se encuentra en la Biblioteca Morgan), el pergamino se ha impuesto por completo. Véase Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake*, 2 vols., New Haven, Yale University Press, 1981, vol. 2, p. 717.



Figura 20. William Blake, *Libro de Job*, 1.
Reproducido por cortesía de la colección
de Robert N. Essick.

oral en esta última estampa encaja con la consistente asociación que establece Blake entre la forma del pergamino / vórtice y la estructura del *oído*⁵².

La oposición emblemática entre el libro y el pergamino se convierte con facilidad en una alegoría del bien y el mal, un código que podría ser esquematizado en la siguiente tabla de oposiciones binarias:

Libro	Pergamino
Mecánico	Manufacturado
Razón	Energía, Imaginación
Juicio	Perdón
Ley	Profecía
Moderno	Antiguo
Ciencia	Arte
Muerte	Vida
Sueño	Vigilia
Literal	Espiritual
Escritura	Habla / Canción

Sin embargo, lo más interesante del uso que hace Blake de este código iconográfico no es su claridad simétrica, sino cómo interrumpe las certezas que parece ofrecer. Por ejemplo, tenemos que apuntar que la última estampa de Job no ha conseguido eliminar por completo ese tipo malo de texto: una de sus hijas parece estar sujetando un libro

⁵² Véase *Blake's Composite Art*, pp. 62-64, donde se comentan los vínculos de Blake entre la forma gráfica y la estructura sensorial.

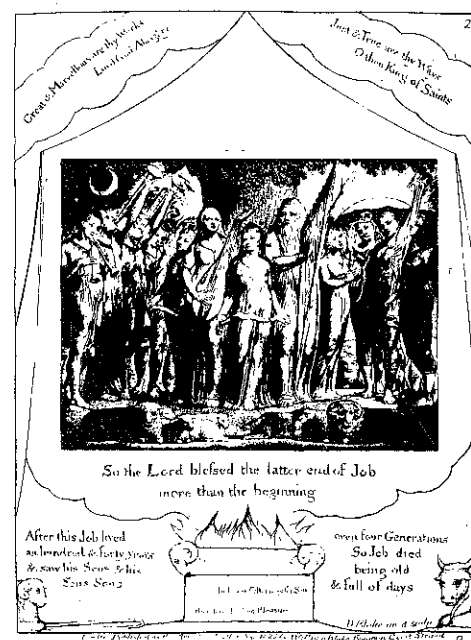


Figura 21. William Blake, *Libro de Job*, 21.
Reproducido por cortesía de la colección
de Robert N. Essick.

(aunque se trate de uno bastante flácido y flexible)⁵³. ¿Y cómo podemos interpretar el modo en que Blake representa a Newton (figura 22) inscribiendo diagramas matemáticos en un pergamino? Todo lo que sabemos sobre el Blake «doctrinal» nos llevaría a pensar que el gran codificador de la Ley Natural y la Razón aparecería representado como un patriarca, con sus escritos inscritos sobre libros y tablas. Sin embargo, Blake lo presenta como un escriba joven y energético, cuya escritura (quizá intencionadamente) adopta la forma de una profecía. Éste no es el Newton de la «visión única» y el «sueño», sino el «Espíritu poderoso de la tierra de Albión, / Llamado Newton», que «tomó la trompeta e hizo sonar el enorme ruido» que despertó a los muertos para su juicio. O quizá sería más acertado decir que se trata del Newton cuya «visión única» se concentra tan intensamente que abre un vórtice en su propio universo cerrado, una figura de la razón que encuentra su propio límite y se abre hacia la imaginación.

Una inversión dialéctica parecida ocurre cuando Blake asocia los libros con el sueño y los pergaminos con la vigilia. Ya hemos apuntado el modo en que el escriba elfo con su pergamino profético en *Jerusalén* 41 (véase la figura 19) introduce su mensaje sobre las vestiduras del gigante durmiente con su libro de ley urzénica. Blake interrumpe la estabilidad de esta oposición aún más en su *Jerusalén* 64 (figura 23), donde el patriarca durmiente se ha convertido en un escriba que utiliza un pergamino como almohada y la figura despierta está inmersa en un libro. El chiste se complica aún más cuando nos damos cuenta de que los animados sueños eróticos de su colega dormido han distraído al lector despierto de su texto, hasta tal punto que hace un gesto para intentar escudar a

⁵³ Esto es así en el grabado. En la versión a acuarela de esta escena, todos los textos aparecen en pergaminos.

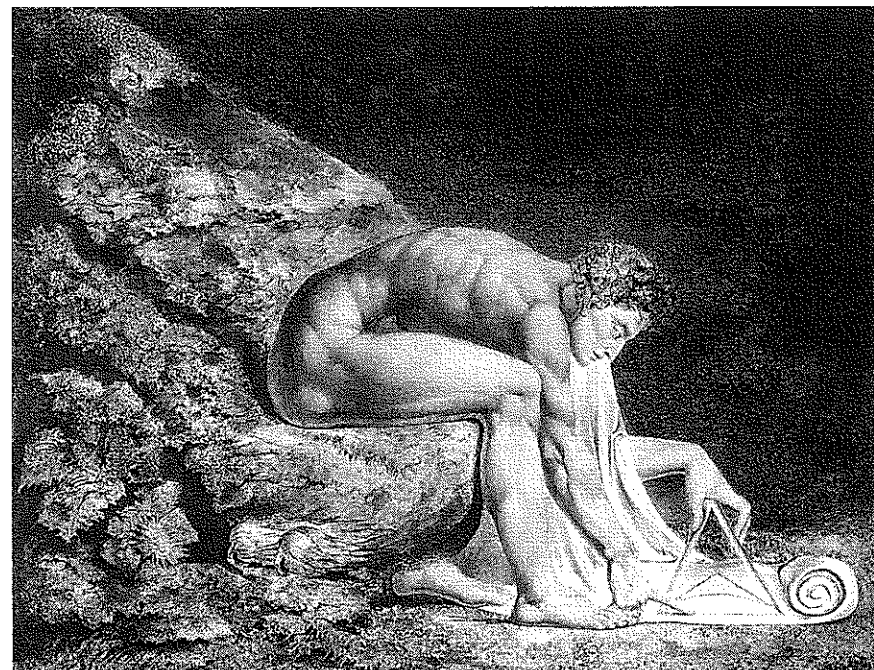


Figura 22. William Blake, *Newton*. Con permiso de la Tate Gallery, Londres.

su libro de las tentadoras visiones que aparecen sobre él. En esta visión, un par de sílfides se elevan entre un torrente de polen, desplegando un paraíso sexual en miniatura en forma de pergamino. ¿Cuál es el sentido de esta escena? ¿Debemos interpretar al escritor dormido como la figura de un estatus imaginativo superior, cuyos fértiles sueños contrastan con la vigilia estéril del lector inferior? (Sus respectivas posiciones en la página parecerían apoyar esta interpretación, el lector mirando hacia el escritor melancólicamente, a través del golfo del texto de Blake.) ¿O debemos interpretarlo como una sátira sobre la completud del deseo, en que el estilógrafo sin usar del escritor dormido contrasta irónicamente con su sueño de una diseminación del texto infinita y placentera, de una intelectualidad radiante (hay que notar la aureola que rodea la cabeza del durmiente) combinada con un disfrute sensual (el sueño del pergamino que se despliega, emerge como un enorme falo desde la entrepierna del durmiente)? En cualquier caso, el espectador se enfrenta al dilema de la relación del lector con la autoridad de Blake: ¿es su obra una visión o simplemente un sueño? ¿Una profecía o sólo una fantasía? ¿Es su autoridad equivalente a la de Moisés, como llega a afirmar? ¿O se trataba sólo de un excéntrico inofensivo que tenía demasiadas ideas y demasiado poco talento?

Blake dramatiza el problema de la autoridad del escriba en la estampa número 10 de *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, una escena que pone los emblemas del pergamino y del libro en contacto directo (figura 24). La imagen muestra un demonio desnudo arrodillado sobre el suelo, que dicta desde un pergamino a dos escribas vestidos que copian sus palabras en sendos libros. El demonio mira hacia arriba, con la vista apartada de su texto, pero marcando el lugar de su lectura con el dedo, al tiem-

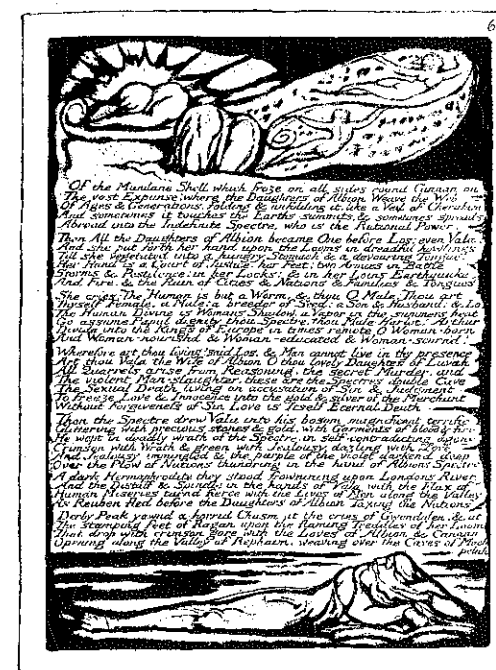


Figura 23. William Blake, *Jerusalén*, 64. Fotografía con permiso del Departamento de Grabados y Artes Gráficas, The Houghton Library, Harvard University.

po que comprueba el progreso del escriba situado a su derecha. El escriba de la izquierda (que en la mayoría de las copias parece algo femenino) parece haber acabado sus deberes secretariales y junto con el demonio observa al diligente copista de la izquierda. Cuando la observamos en el contexto de los escribas sibilinos y proféticos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, la imagen se revela como una especie de chiste blasfemo. Miguel Ángel situó unas figuras desnudas o *ignundi* sobre sus profetas y sibilas para representar a los ángeles inspiradores que nos traen la sabiduría celeste. Blake situó a su demonio desnudo *debajo* de sus escribas angelicos, una transformación que puede leerse como una parodia de Miguel Ángel o como una apropiación de la autoridad angelical para la «Sabiduría Infernal» de Blake. La idea central de este dibujo parece ser la conversión de la dialéctica de *El matrimonio del Cielo y el Infierno* (Prolífico / Devorador; Activo / Pasivo; Energía / Razón; Demonio / Ángel) en una escena de transmisión textual. El demonio es la figura de autoridad: él y su pergamino representan el original primitivo, la fuente «Prolífica» de dichos proféticos, como los «Proverbios del Infierno» que Blake ha estado registrando desde la plancha 7 hasta la 10. Los escribas vestidos (que estamos tentados de llamar «angelicales» por su pasividad modesta y aplicada) son, sin embargo, los «Devoradores» textuales, meros intermediarios (o intermediarias) que copian y quizá interpretan las «derivaciones originales del Genio Poético». En esta lectura de la imagen, toda la autoridad del escriba queda reservada para el pergamino profético y la «Voz del Demonio». Así pues, la escena se puede leer como una especie de advertencia contra la transformación de «dichos» proféticos (de nuevo, la escritura de pergaminos se asocia con la actividad oral) en esa forma de aprendizaje libresco derivativo, muerto y silencioso.



Figura 24. William Blake, *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, 10 (detalle).
Cortesía de la Biblioteca del Congreso.

Y, sin embargo, la imagen se niega a quedarse en esta lectura «doctrinal» de sus oposiciones. Para empezar, los dos escribas librescos quedan divididos por un contraste emblemático. Erdman los describe como el que aprende rápido y el que aprende lentamente, pero la diferenciación sexual también sugiere una alusión a, y una condensación de, los siete profetas (masculinos) y las cinco sibilas (femeninas) de Miguel Ángel, símbolos de la distinción entre la profecía canónica judía y la profecía no canónica y «gentil»⁵⁴. El rápido estudiante a la izquierda del demonio (un Daniel en femenino, si utilizáramos el lenguaje de Miguel Ángel) es la figura no autorizada, no canónica de la transmisión textual, y parece captar el mensaje profético más rápidamente que su más célebre hermano. Pero un segundo momento desestabilizador tiene lugar cuando nos damos cuenta de que ni siquiera la autoridad de la Voz (y el pergamino) del Demonio resiste una contemplación continuada. Al fin y al cabo, el Demonio no es un «autor», sino sólo un recitador, que lee los «Proverbios del Infierno» que, por definición, no pueden tener autor, ninguna fuente individual. Son impersonales, dichos sin autor cuya autoridad proviene de su repetición, su eficacia al articular un «carácter» nacional colectivo («Coleccioné algunos de sus Proverbios: pensando que del mismo modo que los dichos de una nación marcan su carácter, los Proverbios del Infierno mostraban la naturaleza de la sabiduría infernal mejor que cualquier descripción de sus edificios o vestiduras» [*El matrimonio del Cielo y el Infierno*, plancha 6; E, p. 35]).

Por supuesto, podemos decir que esta guisa de impersonalidad es una ficción transparente y sabemos muy bien que Blake, el individuo histórico, fue el autor de los Pro-

verbios del Infierno. Pese a lo cual tenemos que reconocer que, para Blake, la afirmación de una autoridad expresiva individual y la simultánea renuncia a la autoridad («no finjo ser otra cosa que el Secretario, los Autores están en la Eternidad») no implican ninguna contradicción, ya que el genio poético universal que es Dios sólo actúa a través de individuos. Por esta razón Blake puede parecer tanto el autor de escrituras originales, como un mero conducto a través del cual se transmiten innumerables escritos (la tradición, la realidad histórica, las influencias textuales y pictóricas). Toda la escritura, tanto los libros como los pergaminos, encuentra su mejor definición en el oxímoron de las «derivaciones originales». El intento de descifrar la cuestión del origen y la autoridad, de estabilizarla en la Voz del Demonio, en los escritos del pergamino de Blake, o en la voz del individuo histórico William Blake, es precisamente lo que cosifica la profecía convirtiéndola en ley, convirtiendo las líneas que delimitan el pergamino en las puertas cerradas del libro.

La visión de Blake de un texto sintético que reconciliara las demandas del libro y del pergamino se expresa de forma más directa en las ilustraciones del Libro de Job. Si la primera y la última plancha cuentan la historia de Job como un movimiento directo desde la religión legalista y libresca a la religión musical y festiva que se asocia con el pergamino, las estampas intermedias tratan este movimiento como una compleja lucha entre estos tipos contrarios de escritura. La segunda plancha en la serie de Job es la escena inicial de la «batalla de los libros», cada figura de la cual, con la excepción de Satán, porta algún tipo de texto (figura 25). De hecho, esta guerra textual se lleva a cabo en dos frentes a la vez, uno sobre la Tierra y otro en el «Cielo» (algo que por lo general se interpreta como la mente de Job). La guerra sobre la Tierra parece seguir directamente a la escena de la plancha 1. La fidelidad de Job a la letra de sus libros de ley es desafiada por dos ángeles que aparecen a su derecha, ofreciéndole los pergaminos como alternativa a sus libros. Job se resiste a esta oferta, oponiendo sus libros abiertos a los ángeles como si tratara de proyectar el poder de sus mensajes hacia ellos. Parecería que su fidelidad a los libros y su resistencia al pergamino está siendo apoyada por toda su familia, a excepción de su hijo mayor, quien le ofrece un pergamino que Job rechaza dándole la espalda. Mientras tanto, en el Cielo, el mismo acontecimiento está teniendo lugar en una escena de juicio. Dios, que aquí aparece como el doble espiritual de Job, está siendo acosado por seis ángeles suplicantes que depositan pergaminos a sus pies. (S. Foster Damon ha sugerido que se trata de la lista de las buenas obras de Job⁵⁵.) Bajo estos seis suplicantes aparecen otros dos ángeles: uno sujeta un libro abierto frente a Jehová, el otro *retiene* un pergamino cerrado. Supuestamente, estas dos figuras simbolizan el equilibrio entre la misericordia y la justicia que buscamos en la representación del Juicio Final; si es así, el libro abierto y cerrado, y el pergamino retirado, muestran una perturbación de este equilibrio, como lo hace la propia figura de Dios que ignora los pergaminos de los suplicantes, sólo consulta su libro y emite un juicio que condena a Job. Entre todas estas batallas textuales, la figura de Satán introduce la voz de la acusación desde más allá del mundo de la es-

⁵⁴ Véase E. Wind, «Michelangelo's Prophets and Sibyls», en *Proceedings of the British Academy* LI, Londres, 1966, p. 74.

⁵⁵ S. Foster Damon, *Blake's Job*, Nueva York, Dutton, 1969, p. 14.



Figura 25. William Blake, *Libro de Job*, 2. Con permiso de la Tate Gallery, Londres.

critura, interrumpiendo la dialéctica entre el libro y el pergamino e insistiendo en una norma de Ley pura. Esta interrupción de la dialéctica equilibrada entre el libro y el pergamino se reinterpreta en la estampa 5, en la que Blake muestra al propio Dios debatiéndose entre las dos alternativas. En lugar de un juez sereno y seguro de sí mismo, nos encontramos con que Dios se retuerce en su trono; el lado izquierdo y superior de su cuerpo (que queda anclado por el libro que sujeta en la mano izquierda) se aleja de la escena de aflicción de Job, su lado derecho se acerca a él con compasión, arrastrado por el pergamino que se extiende desde su mano derecha.

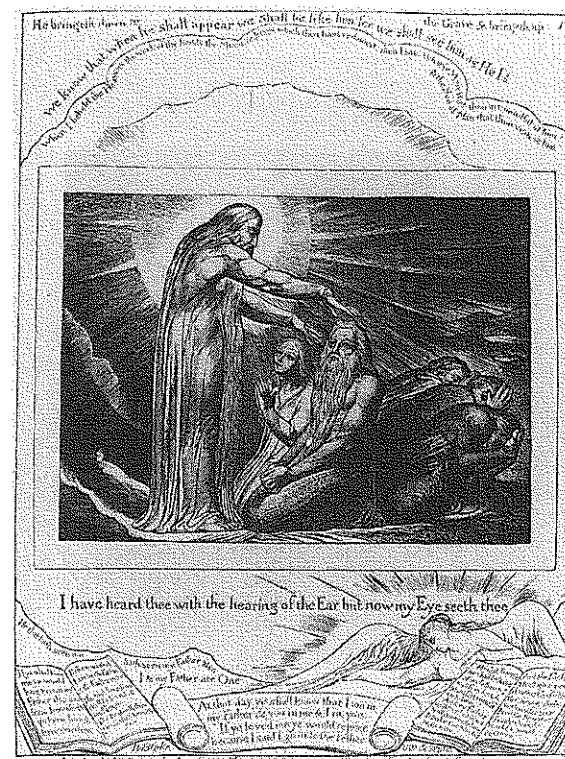


Figura 26. William Blake, *Libro de Job*, 17. Con permiso de la Tate Gallery, Londres.

Estas escenas de batallas textuales se resuelven en las estampas posteriores con imágenes de reconciliación. Blake enmarca su ilustración de la bendición de Job y su esposa por Dios, con ornamentos marginales que muestran versos del Evangelio enfatizando la unidad del padre y el hijo, del Señor y de su pueblo, impresos en una exhibición de libros abiertos que rodean a un pergamino central (imagen 26). Lo importante parece ser que los mensajes de la ley y de la profecía, la letra y el espíritu, el libro y el pergamino han sido armonizados por el Evangelio y esta reconciliación se extiende incluso hasta los «sentidos» con los que el mundo y el texto son interpretados. Antes, Job había *escuchado* muchos consejos (de su mujer y de los que trataban de consolarlo) sobre cómo era Dios, pero lo que ha *visto* no se corresponde con esos consejos. Ahora dice: «He escuchado con el oído de la Oreja, pero ahora mis Ojos te ven», una experiencia que, a nivel de la lectura y la escritura, se parece a la contemplación de un libro iluminado –el lenguaje hecho visible– por primera vez.

Blake desarrolla aún más esta asociación entre la síntesis sensorial, espiritual y textual cuando representa a Job contándole historias a sus hijas. En una versión grabada de esta escena (figura 27), Job instruye a sus hijas en un cuarto empapelado con murales que muestran escenas de su propia historia. La prioridad entre la palabra y la imagen es imposible de establecer. Puede que Job esté utilizando las imágenes para ilustrar y embellecer su narrativa, o puede que esté utilizando las imágenes como el pun-



Figura 27. William Blake, *Libro de Job*, 20.
Reproducido por cortesía de la colección
de Robert N. Essick.

to de partida y que cuente su historia a modo de interpretación. En una acuarela anterior de la misma escena (figura 28), Blake hizo que esta prioridad fuera aún más compleja. El gesto de Job no va dirigido a la serie de pinturas murales, sino a una visión rodeada de nubes que emana de su propia cabeza. Sus hijas no se limitan a escuchar pasivamente, sino que se ocupan de anotar (o registrar) la imagen de varias maneras diferentes (leyendo, escuchando, dibujando o escribiendo) y en una variedad de medios (libro, pergamino y un texto o imagen) que harán que las imágenes mentales de la historia de Job se tornen lenguaje visible en el «sentido literal».

Se deberían aclarar dos cosas acerca de los motivos del libro y del pergamino en las escenas de escritura de Blake. Una es que éstos forman un código iconográfico bien consistente, que expresa de forma emblemática las contradicciones básicas —la voz frente a lo impreso, la textualidad antigua frente a la moderna y la autoridad imaginativa frente a la racional— que preocuparon a la ideología de la escritura romántica; la segunda es que Blake utiliza este código de tal forma que desestabiliza su autoridad y frustra cualquier intento de emitir un juicio simple. Para Blake, la escritura no se mueve en línea recta hacia una sola versión (o visión) de la historia. Va siguiendo la huella de los contrarios y subvierte la tendencia a detenerse en oposiciones fijas, lo que él llama «Negaciones», ya se trate de antítesis morales de la ley y la profecía, de la división sensorial entre el ojo y la oreja, o del cisma estético entre la palabra y la imagen. Pero de momento sólo hemos visto su intento de crear esta dialéctica a nivel de la ideología (su «posición» intelectual sobre la escritura) y la representación (su tratamiento de las «escenas de la escritura»). Para ver directamente el lenguaje visible de Blake en el «sentido literal», debemos dirigirnos al carácter material de la palabra impresa en sus libros iluminados.

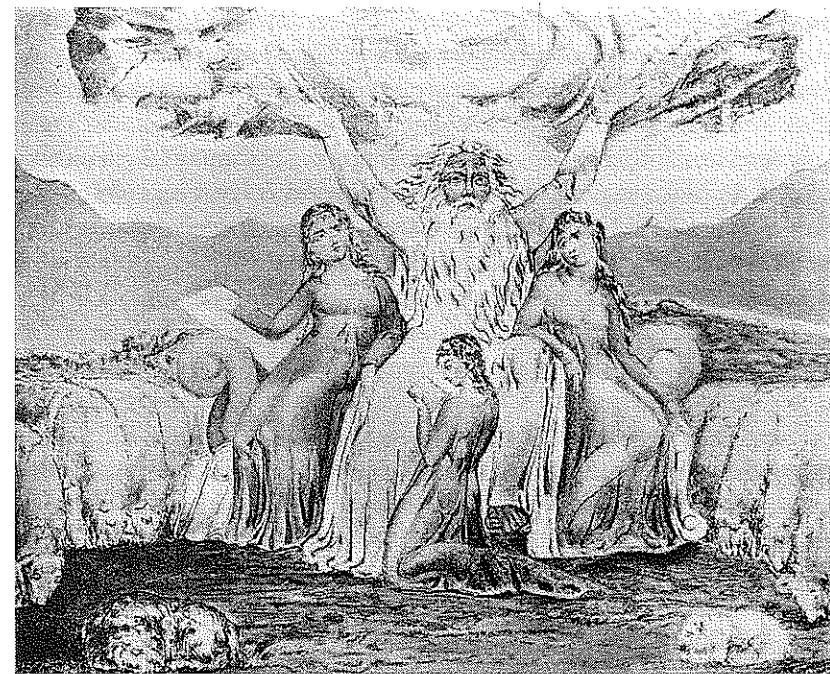


Figura 28. William Blake, *Job y sus hijas* (acuarela), III, 45, plancha 20, con permiso
del Consejo de Administración de la Pierpont Morgan Library, Nueva York.

Letras humanas

*Y cada Palabra y Cada Carácter
Fue Humano según la Expansión y Contracción,
la transparencia u
Opacidad de las fibras Nerviosas; ésa fue la variación
del Tiempo y el Espacio
Que varían según lo hacen los Órganos de la Percepción.
Jerusalén, 98, 35-38; E, p. 258*

Cualquier intento de caracterizar la tipografía o caligrafía de los libros iluminados de Blake queda frustrado por su forma de subvertir las categorías en las que normalmente catalogamos los textos⁵⁶. Por ejemplo, es imposible aplicar la distinción entre caligrafía y tipografía a la obra de Blake, ya que el arte de la escritura grabada es un

⁵⁶ Aquí debería mencionar el excelente escrito de N. Hilton *Literal Imagination: Blake's Vision of Words*, Berkeley, University of California Press, 1983. A Milton le interesan sobre todo las técnicas tipográficas de Blake, al nivel de la *palabra*, y, por tanto, se concentra en los juegos entre lo aural y lo visual, la asociación verbal y otros tipos de juegos de palabras polisémicos. Mi objetivo aquí es caracterizar el estilo de las *letras* de Blake (entendiendo éstas de forma amplia), en lugar de fijarme en palabras completas, pero creo que este proyecto guarda una relación integral con el de Milton.

compuesto de los dos procedimientos. Parecería extraño pensar en Blake como un calígrafo, ya que sus textos no son manuscritos autografiados, escritos con un estilógrafo sobre papel. Literalmente, se trata de libros impresos mecánicamente a partir de planchas de metal utilizando una imprenta. Y, sin embargo, los libros tienen el aspecto de manuscritos autografiados y las mejores reconstrucciones de la técnica de escritura inversa de Blake sugieren que las letras se trazaron con una pluma o un bolígrafo sobre el cobre, que no fueron talladas con una herramienta de grabado⁵⁷. Por otro lado, resulta aún más difícil pensar en Blake como tipógrafo: aunque su estilo de letras a veces se aproxima a la uniformidad de los tipos móviles, nunca llega a alcanzarla. Lo que pretende es un aspecto variable, flexible, que nos recuerda constantemente que posee un origen manual y no mecánico. De hecho, al describir los libros de Blake es cuestionable que sea lícito utilizar la distinción entre lo «mecánico» y lo que está «hecho a mano». Si el libro y el pergamino de Blake simbolizan esta diferencia entre los textos reproducidos mecánicamente y los escritos a mano, parece evidente que sus propios textos son al mismo tiempo libro y pergamino, o ninguna de las dos cosas.

Una segunda distinción, quizá más fundamental, que subyace en el texto de Blake es la diferencia entre las formas alfabéticas y las pictográficas, entre la escritura «propia» y las formas primitivas o la «preescritura». Como hemos apuntado, la historia de la evolución desde la escritura pictográfica a la alfabética preocupó sobremedida a los filósofos en su intento de seguir la huella del desarrollo del entendimiento humano y, con el desciframiento de la piedra Rosetta, la cuestión tomó renovada candencia en tiempos de Blake. Los principios básicos que llevaron a su desciframiento ya habían sido sentados a mediados del siglo dieciocho por el obispo Warburton, en su famoso ensayo sobre los jeroglíficos⁵⁸. La teoría de Warburton de que los jeroglíficos no podían leerse como imágenes de objetos, sino como figuras del habla en las que participaban juegos de palabras, asociaciones tradicionales, leyendas y abreviaciones metafóricas y metonímicas, fue repetida por Condillac y Rousseau en sus historias del conocimiento humano y se convirtió en el fundamento del hallazgo de Champollion.

No hay duda de que Blake transgredía deliberadamente la frontera entre las formas escritas y las pictóricas; a menudo a sus letras les brotan apéndices que sólo pueden ser descifrados en términos pictoriales. Pero el problema más fundamental cuando vemos el texto de Blake es decidir qué significa exactamente ver algo «en términos pictoriales». Para los estetas del siglo dieciocho (y todavía muchas veces para nosotros), solía significar ver algo como la semejanza de una impresión sensorial previa, un simulacro de la percepción «natural». Pero Blake pensaba en sus cuadros de forma bien diferente, como imágenes de «cosas mentales» o «visiones intelectuales». Se trata de lo que se suele llamar en la historia de la escritura «ideogramas», imágenes que

pueden ser construidas no sólo como representaciones de objetos, sino de concepciones totales. El problema se puede ilustrar preguntándonos si vemos a Urizen «en términos pictoriales» cuando lo vemos como un hombre anciano de barba blanca o como una personificación de la Razón que pertenece a un mito complejo. Creo que para Blake esta diferenciación entre un ver gramático y un ver pictorial hubiera sido una «ficción escindida», que separa el mundo mental y el físico que él trataba de unir en matrimonio. Así pues, debemos decir que el texto de Blake une el poema y la imagen en un sentido más radical que el de ponerlos simplemente el uno al lado del otro. Blake trata el arte pictorial como si fuera una especie de escritura y sintetiza toda la historia de la escritura, desde el pictograma al jeroglífico y la escritura alfabética, en las páginas de sus libros iluminados. Las imágenes de Blake están llenas de ideas que las convierten en un lenguaje visible, es decir, en una especie de escritura⁵⁹.

Pero el arte de Blake no implica sólo empujar a la pintura hacia el campo idiográfico de la escritura: también empuja la escritura alfabética hacia valores pictoriales, pidiéndonos que veamos sus formas alfabéticas con nuestros sentidos, que no sólo las leamos de pasada para llegar al habla significada o al «concepto» que yace tras ellas, sino que nos detengamos en la superficie sensual de las formas caligráficas y tipográficas. ¿Qué vemos durante esta pausa? A menudo los valores simbólicos de la caligrafía de Blake parecen ser completamente transparentes y claros. Por ejemplo, en la página del título de *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, los dos contrarios de «Cielo» e «Infierno» están impresos en austeras mayúsculas romanas. Sin embargo, la palabra «matrimonio» está inscrita con la caligrafía fluida de un grabador y las colas de las letras se funden con las formas vegetales que aparecen en la escena. Blake encarna de forma literal en la forma caligráfica el «matrimonio» simbólico que sus «tipos» prefiguran en el texto de *El matrimonio del Cielo y el Infierno*.

En las páginas del título de las *Canciones de inocencia y experiencia* se da un simbolismo transparente parecido. Blake presenta la «Experiencia» con la precisión matemática y rígida del tipo romano y la «Inocencia» con una caligrafía fluida. Pero hay otro patrón en la tipografía de las *Canciones* que no encaja tan bien con este esquema. La mayoría de las *Canciones de inocencia* están impresas en tipo romano, mientras que las *Canciones de la experiencia* están impresas en cursivas, una forma que pretende aludir a las líneas fluidas e inclinadas de la mano del calígrafo. Quizá Blake haya decidido simplemente que será un «tipo contrariado» y quiere mantenernos en vilo (como hace con los emblemas del libro y el pergamino), para invitar a —y al mismo tiempo impedir— la descodificación de su estilo de letras. Cualesquiera sean sus motivos, las cursivas de las *Canciones de Experiencia* tienden a dominar la tipografía de los libros iluminados posteriores. La letra romana aparece sólo en los tratados filosóficos tempranos (*Todas las religiones son una y No existe la religión natural*), las *Canciones de inocencia* y la sección de «Proverbios del Infierno» de *El matrimonio*. Todos los demás libros iluminados están impresos (con variaciones en el tamaño, el espacio y el grado

⁵⁷ Véase el capítulo de R. Essick «The Illuminated Books and Separate Relief Prints», en su *William Blake, Printmaker*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

⁵⁸ Para una descripción del papel de Warburton en la descodificación de jeroglíficos, véase M. Pope, *The Story of Archaeological Decipherment*, Londres, 1975.

⁵⁹ Las órdenes de Lessing contra una pintura alegórica o idiográfica se envuelven precisamente de este miedo a que lleven a la pintura a «abandonar su esfera propia y a degenerar en un método arbitrario de escritura» (*Laoconte* [1766]).

de ornamentación) en letras cursivas. No es muy difícil entender cuál es el objetivo general de esta opción estilística. Blake quería una forma de letra que fuera uniforme y legible, pero que mostrara sus orígenes en la manufactura. Sospecho que también quería enfatizar su relación con los grandes maestros escritores del Renacimiento, los humanistas italianos que dieron su nombre a la cursiva (*italics*) y que, junto a maestros grabadores como Marcantonio Raimondi, proporcionaron un modelo para su estilo gráfico⁶⁰. Este vínculo con la caligrafía del humanismo, la llamada «littera humanistica», probablemente constituye el «sentido literal» de Blake cuando afirma que «cada Palabra y cada Carácter / era Humano» en los discursos visionarios con los que concluye *Jerusalén*.

La idea de un «Carácter humano» o una «littera humanistica» va más allá de sus asociaciones con la caligrafía humanística. Los lectores de los cuadernos de Blake recordarán que en sus dibujos exploró la idea de unas letras humanas que acomodaran la forma humana a la forma de la escritura alfabética. Estas figuras ilustran un principio que va más allá del particular parecido de ciertas posturas humanas en la forma de una «Y» o una «I», de una «O» o de una «P», y que constituye una tendencia del arte gráfico de Blake a mostrar formas repetidas o «iteradas»: figuras que se dan con suficiente frecuencia para ser reconocidas en tanto que elementos constitutivos de un código, como sucede con las letras del alfabeto⁶¹. No se trata de que una figura humana u otra forma gráfica se parezca a un carácter en el alfabeto inglés o hebreo, sino de que se repita con suficiente frecuencia como para ser diferenciada y reconocida como un «carácter» en un conjunto de formas simbólicas. Y el simbolismo de estos caracteres no debe entenderse como un sistema univocal de representación: el par de emblemas del libro y el pergamino son un ejemplo perfecto del uso de formas iteradas que generan, mediante patrones de similitud y diferencia, un rango infinito de significados.

Estos tipos de patrones iconográficos y formales repetidos ocurren en la obra de todos los artistas pictoriales, son lo que Gombrich llama la «esquemata» o «gramática» del arte visual, y sus significados no surgen de su parecido con los objetos o

⁶⁰ Véase D. Anderson, *The Art of Written Forms*, pp. 112-124, en el que se comentan los calígrafos italianos. Por supuesto, los libros de Blake proporcionan uno de los modelos para el *revival* de la caligrafía que lideró en el siglo diecinueve William Morris.

⁶¹ Morris Evans nos ofrece una útil advertencia en este punto: «Aunque creo que se puede ver la *tendencia* a relacionar la forma alfabética y la humana y en último término a relacionarlas con la Forma Humana Divina, también parece importante no perder de vista el hecho de que, por lo general, las letras siguen siendo letras, y las imágenes imágenes... y que el asunto de la forma-letra-humana, fue sólo un experimento puntual que demostraba una posibilidad» (notas marginales al primer borrador de este ensayo). Estoy de acuerdo con la mayor parte de esta advertencia. No creo que Blake fuera un «literalista de la imaginación» (frase de Yeats) hasta el punto de que viera las figuras humanas como letras o que eliminara la diferencia entre textos e imágenes. Sin embargo, lo que trato de decir es que las «letras humanas» de los *Cuadernos* ilustran un principio tanto como una posibilidad, el principio de la idea de una *iterabilidad* formal y gráfica. Este principio relaciona el texto y la imagen, especialmente en el medio del grabado, y tiende a subvertir cualquier percepción de una diferencia *esencial y necesaria* que se base en la supuesta naturaleza de los medios, los tipos de objeto que representan, o los tipos de percepción que demandan. Véanse *The Notebooks of William Blake*, D. Erdman (ed.), Londres, Oxford University Press, 1973, p. 74.

apariencias naturales, sino del parecido entre ellos. Son los constituyentes de lo que podríamos llamar «estilo» en las artes gráficas, un término que sugiere, mediante su conexión con el implemento de escritura del *stylus*, el punto de convergencia entre la escritura y la pintura. El estilo es la *firma* del artista o la escuela, el patrón «característico» iterado y reiterado. Blake, como escritor-pintor-grabador autoconciente, simplemente resalta este principio general del estilo artístico, estableciendo vínculos entre la expresión verbal, la representación gráfica y la reproducción mecánica explícitos y «literales». En otra ocasión he alegado que el estilo pictorial de Blake está construido, en su nivel más profundo, a partir de cuatro formas o caracteres abstractos (la espiral, el círculo, la curva-S y la U invertida) que se corresponden con las estructuras que Blake relaciona con las aperturas sensoriales (el oído, el ojo, la lengua y la nariz)⁶². Este «alfabeto de los sentidos» daría significado a la afirmación de Blake de que el «Carácter humano» de su arte de la escritura «Fue Humano según la Expansión y Contracción, / la transparencia u / Opacidad de las fibras Nerviosas; ésa fue la variación / del Tiempo y el Espacio / Que varían según lo hacen los Órganos de la Percepción». Sin embargo, también en este punto el arte de la escritura de Blake deja de ser sólo un lenguaje *visible* y se vuelve un espectáculo sinestésico que «el ojo del hombre no ha oído, el oído del hombre no ha visto, las manos del hombre no son capaces de saborear, su lengua de concebir o su corazón de contar». Y como nos advierte Fondón [en *El sueño de una noche de verano*], «no es más que un Asno el hombre que pretenda explicar este sueño», este lenguaje, o este sueño del lenguaje.

Sin embargo, el buen crítico, como el demonio de Blake, debe ser siempre un asno y lanzarse a explorar allí donde los ángeles no se aventuran. El sueño de un lenguaje que jugara con todas las limitaciones de los sentidos humanos es más que una mera propuesta para «mejorar el disfrute sensorial» con aparatos multimedia. Se trata de utilizar tales aparatos para crear lo que Marx llamó «la poesía del futuro», una poesía que exigía repensar todos los discursos humanos y todas las relaciones sociales inscritas en tales discursos. El alfabeto sensual de «letras humanas» de Blake constituye tanto una culminación como una crítica tácita a los esquemas de la Ilustración para generar un «carácter universal» que uniera a toda la humanidad⁶³. Blake quiere una escritura que nos haga ver con nuestros oídos y escuchar con nuestros ojos porque nos quiere transformar en lectores revolucionarios, liberarnos de la idea de que la historia es un libro cerrado que sólo puede entenderse en un «sentido». Northrop Frye ya dijo algo parecido a esto cuando concluyó *Fearful Symmetry* con las siguientes palabras:

El sistema de escritura alfabética se remonta al pueblo semítico de «Canán» y quizá si supiéramos algo más sobre ellos descubriríamos que lo que los hebreos aprendieron en el

⁶² Véase *Blake's Composite Art*, pp. 58-69.

⁶³ Estos sistemas a menudo invocaban los jeroglíficos y la escritura de imágenes como posibles modelos de este «carácter universal». Véase J. Knowlson, *Universal Language Schemes in England and France, 1600-1800*, Toronto, University of Toronto Press, 1975.

monte Sinaí no fue un código moral, sino un alfabeto, legado por un Dios con la suficiente imaginación como para entender que una colección de letras era mucho más importante que una colección de prohibiciones⁶⁴.

Blake, un poeta de la época postilustrada, reconoce que su «colección de letras» no le fue dada por un dios-celeste imaginativo, sino que su dios *es* la imaginación humana, las letras una invención humana y que ese alfabeto adecuado a la imaginación aún nos está siendo dado: más recientemente a través de su propio «maravilloso arte de la escritura».



LA ÉCFRASIS Y EL OTRO

Acentos que perviven
repetidos hasta que
el oído y el ojo yacen
juntos en la misma cama.
William Carlos WILLIAMS

Esta alteridad, este
«no-ser-nosotros» es todo lo que se ve
en el espejo, aunque nadie sabe
cómo se llegó a esto.
John ASHBERRY, «Autorretrato en espejo convexo»

Fotografías radiofónicas: poética ecfrástica

Cualquiera que haya crecido en la edad de la radio se acordará de un dúo de cómicos muy popular que se llamaba «Rob y Ray». En una de sus escenas favoritas Bob le enseñaba a Ray todas las fotografías de sus vacaciones estivales, acompañadas de un comentario pronunciado con una voz seria sobre lo interesante de los lugares y la belleza de las vistas. Ray normalmente le respondía con algún comentario sobre la calidad de las fotos y sus temas, y siempre llegaba el momento en el que Bob decía, en un comentario dirigido a la audiencia: «Cómo me gustaría que vosotros, los que estáis ahí fuera, en radiolandia, pudierais ver estas imágenes». Quizá recuerde esta frase porque marcaba una fractura poco frecuente en la intimidad del humor de Bob y Ray: por lo general ignoraban a los oyentes de radio o (de forma más precisa) fingían que el oyente estaba sentado en el estudio con ellos, tan presente en la conversación que no era necesario ningún reconocimiento especial. Si podemos imaginar cómo sería hacer un guiño cómplice a alguien a través de la radio, podemos entender el humor de Bob y Ray. Creo que también podemos comenzar a entender parte

⁶⁴ N. Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton, Princeton University Press, 1947, p. 416.