

DANIELA PICÓN

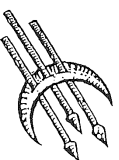
VISIONES DE WILLIAM BLAKE

Recepción en los siglos XIX y XX

CRITERIOS

ENSAYO, 4

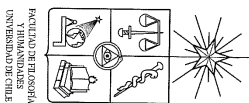
2017



CALAMBUR

Esta investigación ha sido financiada por el sistema Becas-Chile del Programa de Formación de Capital Humano Avanzado de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile (CONICYT).

La edición y publicación de este libro ha contado con la financiación del Programa de Apoyo a la Productividad Académica, PROA VID 2015 y del Programa de Estimulo a la Excelencia Académica (PEEI) de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2016.



© 2017 DANIELA PICÓN

Colección CRITERIOS

Dirección: DOMINGO RÓDENAS DE MOVA

Primera edición: 2017

© De la presente edición: CALAMBUR EDITORIAL, SL

c/ FRANCESC CARBONELL, 45. 08034 BARCELONA

Tel.: (+34) 932 80 55 89

calambur@calambureditorial.com • www.calambureditorial.com

calambureditorial.blogspot.com • facebook.com/CalamburEditorial • @EdCalambur

Imagen de cubierta:

William Blake: *Milton's L'Allegro*

Diseño gráfico: MCF TEXTOS

ISBN: 978-84-8359-378-3. DEP. LEGAL: B-3162-2017

Preimpresión y producción gráfica: MCF TEXTOS

Impreso en España – Printed in Spain

ÍNDICE

<i>Prólogo</i>	9
1. «ESE PINTOR DE UN GENIO GRANDIOSO PERO DEMENTE, WILLIAM BLAKE...»	15
2. SIMBOLISTA	33
BLAKE, «ARTISTA TOTAL»: LOS PRERRAFAELITAS Y EL SIMBOLISMO INGLÉS	
MENTOR ESPIRITUAL DEL SIMBOLISMO FRANCÉS	
BLAKE Y REDON: «LA LÓGICA DE LO VISIBLE PUESTA AL SERVICIO DE LO INVISIBLE»	
3. VISIONARIO	105
BLAKE EN EL CÍRCULO DE ERANOS	
LAS PROPECÍAS ILUMINADAS DE WILLIAM BLAKE Y <i>El Libro Rojo</i> DE CARL GUSTAV JUNG	
4. SURREALISTA	195
«GRABADO AL CALOR DE LOS ESPÍRITUS»: BLAKE EN EL <i>ATELIER 17</i>	
«DISOLVIENDO SUPERFICIES APARENTES»: WILLIAM BLAKE Y MAX ERNST	
<i>Bibliografía</i>	251

Men think they can Copy Nature as Correctly as I copy Imagination. This they will find Impossible, & all the Copiers or Pretended Copiers of Nature, from Rembrandt to Reynolds, Prove that Nature becomes to its Victim nothing but Blots & Blurs. Why are Copiers of Nature Incorrect, while Copiers of Imagination are Correct? (Erdman 1988: 575).

En este último pasaje, Blake parece aludir a la desfavorable confusión entre imaginación (creadora) y fantasía (ficción) que fue justamente la que motivó que Henry Corbin acuñara el término «imagnal» para poder establecer aquella diferenciación fundamental entre ámbos órdenes de realidad. La imaginación es una facultad espiritual, absolutamente independiente del mundo y del organismo físico, que nos permite acceder al universo del alma, el mundo que Blake entendió como la Eternidad.

LAS PROFECÍAS ILUMINADAS DE WILLIAM BLAKE Y *EL LIBRO ROJO* DE CARL GUSTAV JUNG

Desde fines de 1913 y hasta 1930, C. G. Jung se sometió a su propia confrontación con lo inconsciente a través del método que denominó «imaginación activa», un ejercicio personal de Jung que culminó en la elaboración de un «experimento literario» (Shamdasani 2012: 68) del que resultó un libro único: el volumen caligráfico ricamente iluminado y encuadernado en cuero rojo, conocido como el *Libro Rojo*⁸⁵.

El propio Jung lo catalogó como su trabajo más importante, y constituye, por cierto, la obra medular de su pensamiento, donde se hallan los fundamentos de su trabajo teórico posterior (Nante 2011: 87)⁸⁶. No

85 En 1930 su amigo Richard Wilhelm le haría llegar su traducción del tratado alquímico *El secreto de la flor de oro*. La fascinación que la alquimia despertó en Jung lo llevó a abandonar y dejar inconcluso su trabajo en el *Libro Rojo*.

86 Tal como ha señalado Shamdasani, la autoexperimentación junguiana tuvo importantes repercusiones en su trabajo analítico, especialmente en la elaboración del concepto de «individuación», que es su resultado teórico fundamental (Shamdasani 2010: 209).

obstante, cumpliendo con la voluntad de su autor⁸⁷, la familia de Jung lo mantuvo reservado de la esfera pública, hasta que muy recientemente, en el año 2009, se decidió publicarlo por primera vez, en una edición facsimilar que reproduce el asombroso carácter del manuscrito original⁸⁸. Sustraído, por una parte, de su contexto original de elaboración —al diferirse su publicación en casi un siglo— y constituyendo en sí mismo un libro anacrónico respecto a las formas y normas de publicación modernas, el *Libro Rojo* aparece hoy como una «obra inexplicable», «inclasificable», difícil de inventariar según los parámetros contemporáneos (Nante 2011: 33)⁸⁹.

Sin embargo, tal como ha advertido Victoria Cirlot, el *Libro Rojo* pertenece a nuestro tiempo, y probablemente constituye el registro más actual de una experiencia visionaria, coronando el corpus occidental de textos místicos y haciéndose asimilable, por tanto, a las obras de Hildegard von Bingen, Marilde de Magdeburgo, el Maestro Eckhart o Santa Teresa de Ávila (Cirlot 2012a: 179). Si prolongamos esta sucesión en el tiempo, los libros proféticos iluminados de William Blake emergen, indiscutiblemente, como el modelo visionario más cercano al *Liber Novus* de Jung⁹⁰. Como veremos, las profecías iluminadas de Blake proveen al *Libro Rojo* de un campo de comprensión privilegiadamente fértil, quizás imprescindible. Recíprocamente, la publicación de la obra

87 A pesar de que el Epílogo del *Libro Rojo* está dirigido a un eventual lector, el temor a la incomprensión del público llevó a Jung a dudar sobre su publicación, tal como se puede leer en la correspondencia escrita en la que discutió sobre este tema con algunos amigos que pertenecían al estrecho grupo de confianza en el cual Jung permitió que su experimento circulara (Shamdasani 2010: 213 y ss.).

88 Las ediciones inglesa y alemana fueron publicadas en el año 2009: *The Red Book*, Philemon Series & W.W. Norton & Co. y *Das Rote Buch*, Düsseldorf: Parnos Verlag, respectivamente. Utilizamos aquí la versión castellana, publicada el año 2010 en Buenos Aires por la editorial El Hilo de Ariadna.

89 Como señala Nante, el *Libro Rojo* no es un libro filosófico, ni científico, ni religioso, ni literario o de arte (2011: 33).

90 Esta relación ha sido sugerida por algunos estudiosos del *Libro Rojo*, como Gary Lachman (2010), Sonu Shamdasani (2012) y Victoria Cirlot (2012).

esencial de Jung ha dejado al descubierto nuevas e inexploradas vías de aproximación a la obra de Blake.

A falta de una tradición «viva» que orientara su comprensión de la experiencia simbólica, tanto Blake como Jung se refugiaron en la tradición esotérica universal, base común desde la cual construyeron su propio linaje espiritual⁹¹. Por esta razón, sus obras se encuentran comunicadas por caudalosas corrientes de pensamiento, que circulan entre ellas y cuya complejidad exige, sin duda, un estudio mucho más profundo y extenso del que desarrollaremos aquí. Nos hemos propuesto, en cambio, realizar una comparación panorámica de los libros proféticos iluminados de Blake y el *Libro Rojo* de Jung, dentro de la cual caben las múltiples correspondencias de las que estas obras participan. La comprensión del libro como un espacio de experimentación es el eje que vertebra el análisis comparativo que estableceremos entre los procesos creativos que emplearon Blake y Jung durante la concepción y ejecución de sus obras. Desde esta perspectiva, primero reflexionamos sobre la vinculación que ambos establecieron entre el inconsciente y la creatividad, lo que nos lleva a considerar los libros donde estos autores realizaron los primeros registros de sus experiencias visionarias (el *Notebook* de Blake y los *Libros Negros* de Jung) como «noctarios», o «diarios nocturnos», que ampararon el carácter espontáneo de la inspiración. A continuación consideramos la noción de la imaginación como una *complexio oppositorum*, tal como fue comprendida por Blake y Jung a partir de la tradición alquímica, es decir, como una facultad que conduce hacia la unión de los opuestos. De este modo, es posible interpretar el «método infernal» de grabado

91 Es lo que señala Nante respecto a la situación de Jung, pero que aquí hacemos extensivo a la de Blake (Nante 2011: 91). Ambos eran ávidos conocedores de la mitología universal y de la tradición esotérica: el platonismo y el neoplatonismo, el hermetismo, el gnosticismo, la alquimia, y, especialmente, del pensamiento de Böhme, Paracelso y Swedenborg. F. Tatnam, el amigo de Blake que heredó parte importante de su biblioteca tras su muerte, señaló que este era un gran lector de obras místicas y esotéricas, especialmente de Böhme y Swedenborg (Rix 2007: 267). Jung, por su parte, reconoció que la gnosis y el neoplatonismo contenían «los materiales adecuados para formar las bases de una teoría del espíritu inconsciente» (Shandassani 2010: 208).

inventado por Blake, así como la técnica de la «imaginación activa» formulada por Jung, como procedimientos artísticos que favorecen una síntesis entre la inspiración (inconsciente) y la ejecución (consciente) de sus obras. Según Blake, el «método infernal» abre paso a una reunificación del cuerpo y el alma que es posible comparar con la superación de los opuestos que Jung denominó «función trascendente». Por último, consideramos el arcaísmo común que aproxima estas obras a los manuscritos medievales iluminados, modelo artístico del arte sagrado en el que Blake y Jung vieron materializada la integración de la materia y el espíritu que pretendían convocar en sus obras, una síntesis propia del pensamiento simbólico del neoplatonismo del siglo XII europeo, que concibió la realidad física como análoga a la espiritual: *Per visibilia ad invisibilia*⁹².

LOS «NOCTARIOS» DE BLAKE Y JUNG: PRIMEROS REGISTROS DEL EXPERIMENTO

Este tema me llama en sueños noche tras noche y cada amanecer / me despierta al alba; luego veo al Salvador sobre mí / extendiendo sus rayos de amor y dictándome las palabras de este dulce canto. / «¡Despierta! Despierta, Oh, durmiente de la tierra de las sombras, ¡despierta! ¡Expándate!».

William Blake: *Jerusalén*

Ahora no es tiempo de dormir, sino de que despiertes y prepares cosas importantes en el trabajo nocturno. La gran obra comienza.

C. G. JUNG: *El Libro Rojo*

Desde la antigüedad clásica, las horas de la noche se han interpretado como un tiempo durante el cual los poderes racionales se encuentran

92 A este último respecto, remito al capítulo «La figura sembrada de ojos» del estudio de Cirlot (2005: 95-111).

en estado de reposo, facultando un estado más receptivo de la mente a toda suerte de actividad imaginativa, especialmente la onírica. De este modo, autores del siglo II como Artemidoro (*La interpretación de los sueños*) y Elio Aristides (*Los discursos sagrados*) escribieron sus propios «noctarios» o «diarios de sueños» y otorgaron mayor jerarquía a los fenómenos oníricos por ser pronosticadores del futuro (García Bazán 2012: 23 y 24). Durante la Edad Media, asimismo, la noche se convirtió en un momento privilegiado para la meditación⁹³, y muchos pensadores ejercitaron la «composición onírica» recostados en sus camas, una costumbre que forma parte de un género convencional de la poesía filosófica, cuya tradición fue bien conocida para los medievales a través de la *Consolación de la Filosofía* de Boecio (S. VI) (Carruthers 2013: 36 y ss.)⁹⁴.

No obstante, no fue sino durante el Romanticismo que la noche se coronó como el escenario por antonomasia de la apertura del alma a la experiencia interior, y fue celebrada por poetas y artistas gracias a que favorecía el reencuentro con la Unidad universal, considerando: «la Noche, guardiana de los tesoros, el Inconsciente, santuario de nuestro diálogo con la realidad suprema, el Sueño, en que se transfigura todo espectáculo y en que toda imagen se convierte en símbolo y en lenguaje místico» (Béguin 1978: 77).

Estos principios ya habían sido elaborados por Swedenborg, precisamente en su *Diario espiritual* o «Diario nocturno» (*Drömboken*),

93 Alois M. Haas, por ejemplo, ha reflexionado sobre la valoración visionaria que se otorgó a los sueños durante la Edad Media, particularmente en el contexto de la mística femenina alemana («Sueño y visión en la mística alemana». *Visión en Azul. Estudios de mística europea*, Madrid: Siruela, 1999, pp. 13-31). La espiritualidad oriental también confirió un rol fundamental a los sueños, ya que consideró que estos acontecen en «un estado que traslada al ser humano desde la contemplación del mundo sensible al mundo intermedio (*barzaj*)», es decir, al mundo de la creación (Adonis 2008: 100).

94 Al abrir *La Consolación de la Filosofía* el poeta se encuentra recostado en su cama com-
poniendo un poema mientras recibe en su espíritu la visita de la musa, la dama Filosofía (Carruthers 1998: 171 y ss.). Para una revisión panorámica de la elaboración iconográfica medieval de este motivo remito al estudio de J. C. Schmitt «L' iconographie des rêves» (2002: 297-321).

una obra que encontró una amplia difusión entre los románticos del siglo XIX, siendo este, además, un autor fundamental tanto para Blake como para Jung. Los cinco volúmenes del *Diario* del sueco reúnen las anotaciones que este realizó a partir de los sueños y visiones que experimentó durante un periodo de intensa crisis espiritual, entre los años 1747 y 1765. En esta obra Swedenborg elaboró, además, la idea de que el alma se expresa a través de las imágenes de los sueños⁹⁵, una noción que reafirmará algunos años más tarde en la clasificación que realizó de las correspondencias, señalando que los conocimientos más profundos del alma pueden revelarse a través del sueño y la poesía⁹⁶. Esto se manifiesta en la *correspondentia fabulosa*, que designa la correlación que existe entre el pensamiento intuitivo del alma y las imágenes de los sueños y mitos de la antigüedad. No obstante, según Swedenborg, es necesario que el intelecto interprete y haga comprensibles los contenidos simbólicos de estas imágenes que emergen espontáneamente en los sueños, para así poder acceder a las verdades ocultas del alma (Jonsson y Hjertn 1995: 96). Como comprobaremos más adelante, esta idea desarrollada por Swedenborg, según la cual el alma se expresa a través de imágenes simbólicas que para ser comprendidas debían ser interpretadas conscientemente, describe la esencia del proceso de la imaginación activa formulado por Jung.

William Blake concibió la noche y la madrugada como instancias de especial predisposición para la experiencia visionaria⁹⁷, y señaló que la inspiración lo inundaba con mayor intensidad durante aquellas horas en las que existe mayor indeterminación entre los estados de la vigilia y el sueño, propiciando, por tanto, un acceso más inmediato al inconsciente.

95 Estos escritos han sido definidos por la crítica como un «autorretrato desmascarado» en el que Swedenborg reveló aspectos desconocidos de su personalidad, entregándose a la escritura sin el «enmascaramiento» racional de la conciencia vigilante (Jonsson y Hjertn 1995: 24 y 25).

96 Esta clasificación se encuentra en su *Regnum animale* VII (*De animal*), publicado en Londres en el año 1849.

97 Retomamos aquí este tema que ya planteábamos en el capítulo sobre Blake y Redon: ver págs. 67 y ss.

Así, F. Tatham relató que Blake acostumbraba levantarse de su cama en mitad de la noche para escribir y dibujar compulsivamente sus fantasías, durante horas (Wilson 1971: 69 y 70)⁹⁸. El propio Blake dejó testimonio de estas experiencias nocturnas en sus poemas, como cuando en «The Grey Monk» señala «When God commanded this hand to write/In the studious hours of deep midnight» (Erdman 1988: 489) y al abrir *Jerusalem*: «This theme calls me in sleep night, & ev'ry morn Awakes me at sun-rise; the I see the Saviour over me Spreading his beams of love & dictating the words of this mild song» (Erdman 1988: 146).

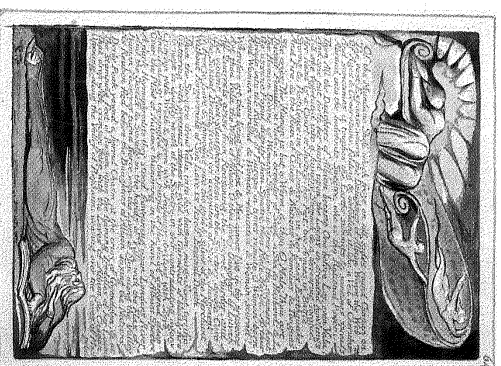
Otro hecho que confirma la importancia que Blake otorgó a la inspiración onírica es que en dos de sus poemas proféticos más importantes, *Los Cuatro Zoos y Milton*, la invocación épica a la musa está dirigida a las Hijas de Beulah —el territorio que corresponde a la psique, el subconsciente y los sueños en su cosmografía visionaria— y no a la clásica hija de la memoria, cuyo influjo se concibe como una repetición no original, en oposición a la inspiración auténtica que otorgan los sueños⁹⁹. Así lo

98 En este sentido, Gilchrist rescató en su biografía la participación de Catherine Blake: «She would get up in the night, when he was under his very fierce inspirations, which were as if they would tear him asunder, while he was fielding himself to the Muse, or whatever else it Could be called, sketching and writing. And so terrible a task did this seem to be, that she had to sit motionless and silent; only to stay him mentally, without moving hand or foot; this for hours, and night after night» (cit. por Wilson 1971: 70). Otra prueba de que para Blake las horas de la noche eran más favorables que las del día para recibir a sus visitantes sobrenaturales la encontramos en la elaboración de los retratos conocidos como «Visionary Heads» («Cabezas Visionarias»). Blake se trasladaba durante la noche a casa de J. Varley, donde se reunía además con J. Linell, y como un médium, permanecía horas sin dormir a la espera de la llegada de los seres que lo visitaban desde el reino espiritual para empezar a dibujar frenéticamente. Según su testimonio, estas apariciones visionarias tenían lugar, normalmente, entre las 9 de la noche y las 5 de la madrugada (Wilson 1971: 306; Gilchrist 1880: 271 y 272).

99 Blake expresó recurrentemente la idea de que la memoria es una porción del cuerpo mortal, opuesta, por tanto, al verdadero sentido espiritual de la inspiración e imaginación. En el prefacio a *Milton*, por ejemplo: «the Daughters of Memory shall become the Daughters of Inspiration» (Erdman 1988: 95), mientras que en *Jerusalem* «The Spectre is the Reasoning Power in Man: & when separated / From Imagination, and closing itself as in steel, in a Ratio / Of the Things of Memory. It thence frames Laws & Mora-

manifiesta sugerentemente al abrir *Milton*, solicitándoles que descendan hasta su cerebro y continúen desplazándose por su brazo derecho, que es el que empuña la pluma: «Daughters of Beulah! Muses who inspire the Poet's Song [...] Come into my hand. By your mild power descending down the Nerves of my right arm From out the Portals of my brain, where by tour ministry The Eternal Great Humanity Divine planted his Paradise» (Erdman 1988: 96). Desde esta perspectiva, Blake postuló que la renuncia a las imposiciones de la lógica era un requisito fundamental para la creación artística «verdadera», es decir, aquella que no surge de ilusoria «sombra exterior que cubre la Realidad», sino de la «energía creativa» que emerge de las profundidades del sujeto tras la liberación de los impulsos proscritos por la razón (Erdman 1988: 242).

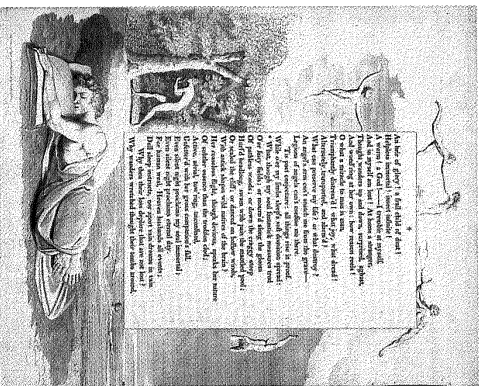
En varias ilustraciones Blake escenificó la inspiración creativa como un acontecimiento nocturno, legitimando el descontrol inconsciente del pensamiento como una condición que favorece el fluir de la imaginación. En la plancha 64 de *Jerusalem* (fig. 22), se establece una correspondencia directa entre la escritura inspirada y el sueño.



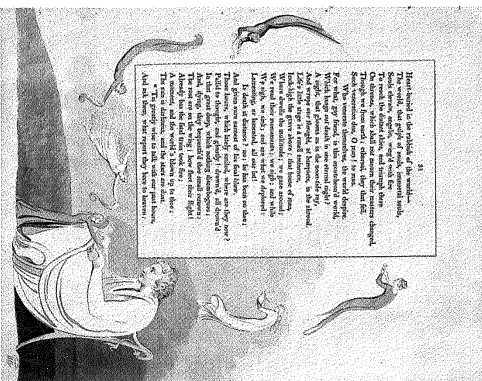
22. BLAKE, William. *Jerusalem* 64, ca. 1804-1820.

lities / To destroy Imagination! The Divine Body» (Erdman 1988: 229). En el *Catálogo Descriptivo* «The Greek Muses are daughters of Mnemosyne, or Memory, and not of Inspiration or Imagination, therefore not authors of such sublime conceptions» (Erdman 1988: 531), y por último, en su *Visión del Juicio Final* «Fable or Allegory is Formed by the Daughters of Memory; Imagination is Surrounded by the daughters of Inspiration» (Erdman 1988: 554).

En el extremo superior vemos a un escriba que se ha dormido sobre el rollo de pergamino que le sirve como soporte de escritura. Abajo, y de manera opuesta, la figura despierta está inmersa en un libro, pero se distrae con las encantadoras hadas que se le presentan en visiones al dormiente. Tal como ha señalado Mitchell, varias señales simbólicas propias de la imagineteria blakeana permiten interpretar esta escena como emblema del estatus imaginativo superior que el visionario le otorga al joven escriba dormido, que aparece iluminado por los fértiles sueños que emergen espontáneamente del pergamino, en contraste con la oscuridad que envuelve la estéril vigilia del anciano y el libro en el extremo inferior de la página (Mitchell 1994: 122 y ss.)¹⁰⁰.



23. BLAKE, William. Edward Young, *Night Thoughts* 3, 1797.



24. BLAKE, William. Edward Young, *Night Thoughts* 18, 1797.

100 De este modo, ambas figuras se oponen simbólicamente a partir de los soportes de escritura y lectura que utilizan (el pergamino y el libro), su estado de conciencia (sueño y vigilia), su apariencia física (juventud y vejez), y la atmósfera que los rodea (luz y tinieblas) (Mitchell 1994: 122 y ss.).

Las imágenes que siguen (figs. 23 y 24) corresponden a dos de las ilustraciones que Blake preparó para el poema de Edward Young, *Night Thoughts* (*Pensamientos nocturnos*)¹⁰¹.

En la primera de ellas Blake ilustró el trance onírico en que cae el dormiente, quien apoya su cabeza y su pluma sobre el libro, mientras en el plano posterior su alma se adentra en el bosque, aventurándose en el mundo espiritual. Esta imagen recuerda la función que los novelistas cortezanos medievales otorgaron al bosque como el lugar donde acontece la exploración de la interioridad que supone la «aventura» caballeresca (Ciriot 2005b: 39-54) además de la *Comedia* de Dante, obra admirada e ilustrada por el propio Blake, en la que el bosque se abre como el espacio de inicio del viaje simbólico del individuo.

La postura y disposición visual del peregrino que se aventura en el bosque en la ilustración de Blake hacen que esta imagen sea muy asimilable a la secuencia que este mismo elaboró en varias de sus obras a partir de *La puerta de la muerte* (fig. 39), una de las ilustraciones que diseñó para el poema *The Grave* de Robert Blair, y en la que representó simbólicamente el tránsito del alma desde el mundo material hacia mundo espiritual.

En *Pensamientos nocturnos* Young reflexiona a lo largo de nueve «noches» sobre la muerte y otros temas vinculados a esta, como la fugacidad de la vida, la debilidad humana y la importancia de reflexionar retrospectivamente sobre nuestros actos. Esta última idea fue interpretada por Blake en un diseño en el que representó a un hombre que conversa con sus «horas pasadas» y examina sus reportes (fig. 24). Las horas han sido dibujadas por Blake como misteriosas hadas-escribientes que descienden y ascienden nuevamente hacia los cielos tras detenerse a revelar al individuo el contenido del registro interior de sus actos y pen-

101 Young se inscribe en la tradición de los «poetas de cementerios» (graveyard poets) ingleses, que a partir del siglo XVIII reflexionaron sobre temas como la mortalidad y la salvación humanas. Blake también ilustró otras obras asociadas a esta tradición y que en su época tuvieron mucho éxito, como *The Grave* de Robert Blair y *Meditations Among the Tombs* de James Harvey.

samientos, realizado sobre sus prolongadas vestiduras, que se asemejan a un pergamino. La reflexión con que concluye el poema sentencia la importancia y lo prudente que es «conversar con nuestras horas pasadas, e interrogarlas sobre el reporte que estas llevan al cielo».

En esta ilustración de los *Pensamientos nocturnos* de Young se manifiesta, por tanto, una asociación entre la noche, la escritura/lectura y el alma que evoca una poderosa imagen que vinculó estrechamente estas nociones desde la Antigüedad: la metáfora del «libro interior», que ha sido estudiada en profundidad por autores como Mary Carruthers (1990) y Eric Jager (2001).

Ya Platón comparaba en su *Tiéteto* (191, c) el alma con una tablilla de cera en la cual se graban las experiencias de los individuos, como con el sello de un anillo. Más tarde, esta imagen fue adoptada en el ámbito cristiano, especialmente durante la Edad Media, convirtiéndose en símbolo de la experiencia religiosa personal y la vida espiritual interior, que contiene un registro moral único e individual de la vida. De este modo, en varios tratados y sermones medievales encontramos la metáfora de la conciencia, o el alma como escriba, según la cual la escritura y la lectura constituyen actividades directamente relacionadas con la vida espiritual de los individuos¹⁰².

Tal como veremos a continuación, el conjunto de estas imágenes nos sirve para comprender el modo en que C. G. Jung concibió el proceso de elaboración de su *Libro Rojo*. Este describió el ejercicio de confrontación con lo inconsciente como un diálogo epistolar que establecía con su alma: «al disponer todo este material para su análisis, estoy, en efecto, escribiéndole cartas a mi *ánima*, como una parte de mí que adopta un punto de vista diferente del mío. Recibí respuestas de una nueva índole —estaba en análisis con un espíritu y una mujer» (cit. por Shandasani 2010: 200).

102. Así, un tratado anónimo retrata al escriba interior que copia en un libro todos los actos del hombre: «Donde quiera que vaya, mi conciencia no me abandona, sino que está siempre presente y escribe [scribit] todo lo que hago» (Jager 2001: 54). Remito aquí a mi estudio «La “conciencia como escriba”: una escena de escritura interior en la obra de Hildegard de Bingen» (Pícon 2009).

En el año 1913, durante un viaje en tren a Schaffhausen, C. G. Jung experimentó una visión decisiva, en la que vio a Europa inundada en sangre. Más tarde se repetiría una visión similar en la que vio «torrentes de sangre» y oyó una voz interna que le dijo que aquello se volvería completamente real (Shandasani 2010: 199). A pesar de que en primera instancia Jung las interpretó como una señal de su propia crisis personal, tras el estallido de la Guerra Mundial estas visiones evidenciaron un carácter claramente profético¹⁰³. Ciertamente, estas experiencias acontecieron durante un período crítico de la vida del psiquiatra, luego del cual tendría lugar su ruptura colaborativa con Freud:

Cuando tuve en octubre de 1913 la visión del diluvio, aconteció esto en una época significativa para mí como hombre. Tenía cuarenta años y había alcanzado todo cuanto había deseado. Tenía fama, poder, riqueza, sabiduría y toda felicidad humana [...]. La visión del diluvio se apoderó de mí, y sentía al espíritu de las profundidades, pero no lo comprendía. Me prisionaba con una nostalgia interior insoportable, y dije: Mi alma, dónde estás... (cit. por Cirlot 2012b: 153).

Tal como ha señalado Victoria Cirlot, en estas visiones de sangre y destrucción experimentadas por Jung es posible identificar ese acontecimiento de carácter psíquico que Henry Corbin definió como el «despertar» o «visualización» de la propia alma, que se produce gracias a que la percepción espiritual (y no la corporal) dirige la mirada con intensidad

103. Shandasani contextualiza estas experiencias de Jung como parte de un fenómeno más amplio que se manifestó en las artes y la literatura: «En los años inmediatamente anteriores al estallido de la guerra, una imaginaria apocalíptica se extendió en las artes y la literatura europeas. Por ejemplo, en 1912, Wassily Kandinsky escribió acerca del arbo de una catástrofe universal. Entre 1912 y 1914 Ludwig Meidner pintó una serie de obras conocidas como los paisajes apocalípticos, con escenas de ciudades destruidas, cadáveres y caos. La profecía estaba en el aire. En 1899 la famosa médium norteamericana Leonora Piper predijo que, en el siglo venidero, habría una guerra terrible en diferentes partes del mundo, que lo limpiaría y que revelaría las verdades del espiritismo. En 1918, Arthur Conan Doyle, espiritista y autor de los relatos de Sherlock Holmes, interpretó todo aquello como profético» (Shandasani 2010: 199).

hacia el interior, hacia «el fondo más íntimo de sí mismo», y que muchos representantes de la tradición visionaria han fechado con bastante precisión hacia la mitad de su vida (Ciriot 2009: 155 y 161). Desde esta perspectiva, tal como señala Ciriot, el *Libro Rojo* constituiría una actualización de los relatos tradicionales de la «aventura espiritual», narrada en diferentes estilos y lenguajes, y que se identifican con los «Libros de vida» que no pueden ser clasificados en ningún género literario concreto (Ciriot 2012b: 160).

Jung se refirió en varias ocasiones al «despertar del alma» como un proceso vital que atraviesa el individuo hacia la mitad de su vida, un «punto de inflexión» durante el cual este experimenta por primera vez la «sombra» de su propia historia, y lo describió como un «descenso» que modifica irreversiblemente su desarrollo¹⁰⁴.

Desde un punto de vista simbólico, Jung comprendió el proceso de individuación como un viaje arquetípico a los infiernos (J. E. Ciriot 1997: 463) y señaló que la autoexperimentación que registró en su *Libro Rojo* consistía en «dejarse caer» (Jung 2010: 213) hacia las profundidades de la inconsciencia para confrontar a las imágenes que surgen espontáneamente desde su interior: «Quien va hacia sí mismo, desciende» (Jung 2010: 311). De este modo, la estructura mitológica que Jung dio al *Libro Rojo* se ajusta al motivo clásico del «descenso a los infiernos»¹⁰⁵ tal como fue elaborada, entre otros, por tres de sus mayores referentes literarios: Dante, Swedenborg y el propio Blake.

En su *Matrimonio del Cielo y el Infierno* el visionario inglés articuló una aguda crítica a la tradición —Dante y Swedenborg, fundamentalmente— que había descrito el infierno como un lugar de castigo, tortura

104 Ver esp. su ensayo «El punto de inflexión de la vida» (1930), publicado en el octavo volumen de sus obras completas: *Las dinámicas de lo inconsciente*. Madrid: Trotta, 2004.

105 Ver: Shamdassani (2012: 100 y ss.). En una conferencia que Shamdassani presentó durante el simposio que la Biblioteca del Congreso norteamericano dedicó al *Libro Rojo* en junio del año 2013, este describió el *Libro Rojo* como un «descenso a los infiernos» (<http://www.youtube.com/watch?v=Oy-x7BLlBYg>). Para la trasposición entre la psicología y la mitología del inframundo remito al estudio de James Hillman (2004).

y sufrimiento, una perspectiva que rigió también la elaboración de los grabados que realizó como ilustraciones críticas a la *Comedia*.

Esta obra fue escrita e iluminada por Blake a la edad de 33 años, mientras atravessaba —como Jung al comenzar las autoexploraciones— una intensa crisis personal, siendo testigo de un convulso contexto político y social (marcado por la Revolución Industrial y las Revoluciones Americana y Francesa). Tres años antes de publicar su *Matrimonio*, en 1787, Blake había debido enfrentar la repentina muerte de Robert, su hermano más querido y quien fuera hasta entonces su camarada de experimentos artísticos. Una vez muerto, Robert se convirtió para Blake en una especie de «gemelo celestial» (Corbin 2000: 49 y 50) que lo inspiraba desde el mundo espiritual. Ciertamente, los biógrafos de Blake se han referido a este evento como la señal del término de una fase de aprendizaje en la vida del visionario (Bentley Jr. 2001: 99) que marcó un punto de inflexión en la evolución de su producción, desde los poemas líricos más simples a las obras proféticas más elaboradas, dando inicio a una etapa intensamente creativa y productiva (Dorfman 1969: 206).

Durante el periodo en que tuvo la visión decisiva en el tren a Schaffhausen, punto de partida de su viaje de «regreso al alma», Jung se hallaba en la búsqueda de una técnica que le permitiera vivir su propio mito y al mismo tiempo «llegar al fondo de esta actividad» (Shamdassani 2010: 198), es decir, comprender las fantasías que eran fruto de su propia imaginación, cuyo análisis introspectivo no podía realizarse por la vía del conocimiento racional. En el quinto capítulo del «Liber Primus», que Jung tituló «Viaje infernal hacia el futuro», este relató que al llegar a las profundidades de las cuevas del infierno experimentó el despertar de su conciencia, una apertura de la visión espiritual a la invisibilidad del inconsciente de la psique. En el infierno, por tanto, la liberación de la fuente de energía irracional se impone a la conciencia:

En ese momento el espíritu de la profundidad abrió mis ojos y divisé las cosas interiores, el mundo de mi alma, la multiforme y transformable [...]. Algo aquí ha de convertirse en palabra. Apoyo mi oreja en la abertura. Oigo el bramido de corrientes subterráneas (Jung 2010: 236).

Uno de los motivos centrales del *Libro Rojo* es la recuperación de las fuentes irracionales de la sabiduría más elevada de la actividad psíquica del inconsciente («oír el bramido de las corrientes subterráneas»). Su contenido simbólico emerge intuitivamente, al igual que en los sueños y las fantasías, como la explosión de un «caudal de lava» que irrumpe desde la tierra (Nante 2011: 262 y 322), ilustrado por Jung en la página 54 del *Liber Secundus*.

Tal como ha explicado Shandarasani, el descenso a los infiernos de Jung supone un *Sacrificium Intellectus*, ya que para que el hombre logre reencontrarse con su alma es necesario que este abandone su «biblioteca» y se retire deliberadamente de la ciencia, de la erudición de su investigación académica, y se acerque, en cambio, al lenguaje simbólico del inconsciente (Shandarasani 2012: 79). De este modo, las fantasías registradas durante el otoño del año 1913 en el tomo 2 de los *Libros Negros*¹⁰⁶ —que, tal como señala Shandarasani, se corresponden con el quinto capítulo del *Liber Novus*, donde Jung describe el descenso a los infiernos—, ponen en escena este abandono de la ciencia: el Yo de Jung está perdido en un bosque y llega a un castillo, donde pide ser alojado para pasar la noche. Dentro del castillo encuentra la biblioteca de un sabio erudito que está trabajando entregado a la ciencia, una figura asimilable al Urizen de la mitología blakeana, en tanto encarna el saber estanco de la ciencia positivista.

No obstante, su estada en el castillo llevará a Jung a introducirse en un cuento de hadas, es decir, en la sabiduría contenida en los relatos tradicionales, que manifiestan espontáneamente imágenes arquetipales en un lenguaje de carácter simbólico y colectivo que no es el de la razón consciente, sino del inconsciente (Shandarasani 2012: 81).

Desde esta perspectiva, Jung describió las autoexploraciones a las que se sometió como un «vaciamiento de la conciencia»: un ejercicio que normalmente tenía lugar durante las horas de la noche y que con-

106 En los que, tal como veremos a continuación, Jung registró por primera vez las notas y bocetos de sus visiones.

sistía en la suspensión intencional y sistemática de la atención crítica para permitir que las imágenes del inconsciente emergieran de manera libre y espontánea, como durante los sueños (Shandarasani 2010: 201). En *Recuerdos, sueños y pensamientos* Jung describió así el procedimiento del registro de sus fantasías nocturnas inconscientes:

Mi experimento se afirmó en la convicción de lo valioso que es, desde el punto de vista terapéutico, hacer conscientes las imágenes que se hallan detrás de las emociones. Anoté las fantasías lo mejor que pude [...]. Sin embargo, solo pude hacerlo en un lenguaje muy torpe. En primer lugar formulé las visiones tal como las había percibido, en un «lenguaje poético», pues es el que corresponde al estilo de los arquetipos [...]. Así pues, no tenía posibilidad alguna de elección. No me quedaban más recursos que anotarlo todo en el mismo estilo elegido por el inconsciente. A veces era como si lo percibiese con mis propios oídos. A veces lo sentía en mi boca, como si mi lengua estuviera formulando las palabras, e incluso me sucedió que me oía a mí mismo murmurando palabras. Bajo el umbral de la conciencia todo era vivo (Jung 1996: 212).

El valor terapéutico que Jung otorgó a la elaboración escrita y visual de las imágenes que surgían del inconsciente debe comprenderse como parte del intenso cruce entre psicología y experimentación literaria que tuvo lugar durante las primeras décadas del siglo xx, un contexto de crisis y renovación espiritual y cultural que se definió por una búsqueda constante de nuevas formas que permitieran describir las realidades de la experiencia interior (Shandarasani 2010: 194). En este sentido, los sueños y las diferentes técnicas del automatismo constituyeron una fuente primordial para la exploración que los artistas de vanguardia realizaron de los contenidos que surgen espontáneamente del inconsciente, con el objetivo —afín al romántico— de descubrir los territorios más auténticos de la existencia humana. Así lo expresó André Breton en *Los usos comunicantes*: «Deseo que [el Surrealismo] sea considerado por no haber intentado nada mejor que tender un *hilo conductor* entre los mundos excesivamente disociados de la vigilia y del sueño, de la realidad exterior

e interior, de la razón y de la locura, de la calma del conocimiento y del amor, de la vida por la vida y de la revolución, etc.» (Breton 2003: 76). De este modo, las autoexploraciones y experimentos realizados por Jung no deben aislarse del círculo contemporáneo de artistas, poetas y psicólogos que, como este, se encontraban registrando sus fantasías en textos e imágenes (Shamdasani 2010: 204 y 205).

Este sugestivo contexto en que Jung realizó su autoexperimentación, así como el evidente carácter de automatismo con que este la revisió —por ejemplo, en el testimonio que hemos citado de su autobiografía— inducen a pensar en el *Libro Rojo* como una obra que surgió de la escritura/pintura automáticas. Esto mismo podría suponerse en el caso de las obras de Blake, quien afirmó estar bajo la dirección de los mensajeros del cielo tanto de día como de noche¹⁰⁷, y que, como Jung, se levantaba de su cama durante las noches y esperaba —a veces por largas horas— la llegada de las distintas figuras inspiradoras a cuyos dictados se sometía, incluso contra su propia voluntad¹⁰⁸.

No obstante, la conservación de los volúmenes que Blake y Jung emplearon como el primer soporte donde registraron sus experiencias visionarias nocturnas (figs. 25 y 26) nos permiten diferenciar dos procesos creativos diferentes: una primera etapa de composición, de carácter espontáneo, y una segunda fase, su elaboración consciente, que dio ori-

107 En la carta que escribió a Thomas Butts: «I am under the direction of Messengers from Heaven, Daily & Nightly» (Erdman 1988: 724).

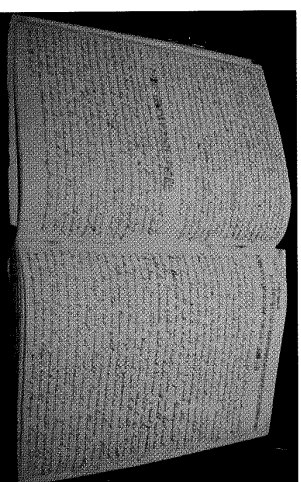
108 Blake aseguró en reiteradas ocasiones que los espíritus «dictaron» sus poemas. Al referirse a la composición de *Milton* en una carta a Thomas Butts, afirmó: «I have written this Poem from immediate Dictation, twelve or sometimes twenty or thirty lines at a time, without Premeditation & even against my Will» (Erdman 1988: 729). En otra carta a Butts señaló que los verdaderos autores de sus obras se encontraban en la eternidad, y que él no pretendía ser más que un secretario: «I dare not pretend to be any other than the Secretary the Authors are in Eternity» (Erdman 1988: 730). Por último, esto mismo lo deja entrever en otra carta dirigida a William Hayley: «Dear Sir, excuse my enthusiasm or rather madness, for I am really drunk with intellectual vision whenever I take a pencil or graver into my hand» (Erdman 1988: 757). Para una discusión sobre las vinculaciones entre Blake y el automatismo remito al estudio de Damon (1958: 196-211).

gen a las obras acabadas, es decir, las profecías iluminadas de Blake y el *Libro Rojo* de Jung.

El *Notebook* o libro de anotaciones de William Blake¹⁰⁹, había pertenecido originalmente a su hermano más cercano y querido, Robert, quien fue además su condiscípulo artístico. Tras la repentina muerte de Robert, acaecida en 1787, Blake heredó el cuaderno y lo utilizó durante aproximadamente 30 años, colmando prácticamente todos sus espacios libres con los apuntes que realizaba de sus lecturas, así como también de las primeras versiones de sus escritos y los bosquejos preparatorios de sus grabados, pinturas e ilustraciones, algunos de los cuales se pueden identificar fácilmente en las obras finalmente publicadas (Blunt 1959: 22 y ss.). Las numerosas emiendas y correcciones de textos e imágenes que Blake realizó en su *Notebook* evidencian un autor lleno de dudas y vacilaciones, que no transcribió ciega y mecánicamente aquello que le venía al dictado, sino que, por el contrario, se preocupó meticulosamente por cada uno de los detalles durante la elaboración de sus obras. Así lo registró en



25. BLAKE, William. *Notebook*, fol. 50 y 51.



26. JUNG, C. G. *Libro Negro*, 7.

109 Hoy en el Museo Británico. Puede consultarse virtualmente en: <http://www.bl.uk/onlinegallery/http/blake/accessible/introduction.html>.

Jerusalén, donde después de afirmar que todas las actividades humanas están dirigidas por los espíritus, Blake describió la serie de modificaciones que realizó una vez que el poema le fue «dictado»:

When this Verse was first dictated to me, I consider'd a Monotonous Cadence, like that used by Milton & Shakespeare & all writers of English Blank Verse, derived from the modern bondage of Rhyming, to be a necessary and indispensable part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself. I Therefore have produced a variety in every line, both of cadences & number of syllables. Every word and every letter is studied and put into its fit place (Erdman 1988: 145).

En este pasaje Blake describe —como Jung en su autobiografía— la «torpeza» del lenguaje del dictado de los espíritus, es decir, del lenguaje simbólico que el poeta tendrá que «traducir» posteriormente, buscando el modo más apropiado para expresar y comunicar ese mensaje. Esta actividad conforma un proceso creativo distinto al de la inspiración espontánea, durante el cual el visionario elaboró conscientemente el material recibido durante la visión. Este proceso fue realizado por Blake durante la ejecución de sus libros proféticos, en los cuales, señaló, «every word and every letter is studied and put into its fit place» (Erdman 1988: 146). Por esta razón, Damon ha planteado que la poesía profética de Blake surge de un proceso de confrontación entre lo consciente y lo inconsciente, durante el cual el visionario intentó corregir sus impulsos poéticos irregulados (1958: 205), una descripción de su método creativo que se aproxima elocuentemente al ejercicio de la imaginación activa de C. G. Jung.

Entre 1913 y 1918 Jung registró sus fantasmas inconscientes en sus *Libros Negros*, a los que se refirió como su «más difícil experimento» (Shamdasani 2010: 201). El pasaje de la autobiografía que hemos citado más arriba testimonia, de hecho, la dificultad que representó para el psiquiatra esta primera fase de su proceso de experimentación literaria, durante la cual esperaba encontrar el lenguaje correcto para poder comunicar aquello que su alma le había revelado en imágenes. En un primer

momento Jung no pudo más que anotar torpemente estos contenidos, «tal como lo había percibido», en un «lenguaje poético, que es el de los arquetipos» (Shamdasani 2012: 68).

Los bocetos y dibujos preparatorios que Jung realizó para las ilustraciones del *Liber Novus*¹¹⁰, demuestran, asimismo, que estos no surgieron del automatismo, a pesar de que el psiquiatra haya definido en estos términos su método artístico terapéutico:

Yo, evidentemente, he aplicado en mí mismo este método y puedo confirmar que se pueden pintar, en efecto, cuadros complicados cuyo verdadero contenido no se sospecha en absoluto. Mientras se pinta, el cuadro prácticamente se va desarrollando por sí solo y a menudo en sentido contrario a la intención consciente (Shamdasani 2010: 221).

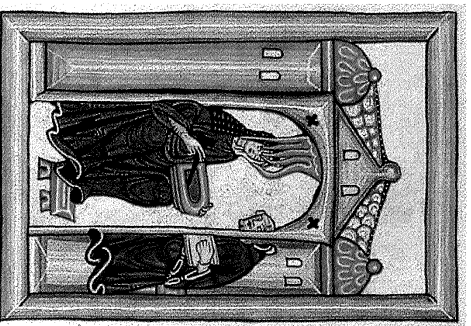
Probablemente, Jung quería enfatizar así la necesidad de suspender la atención crítica durante la confrontación con lo inconsciente, refiriéndose de este modo al primer registro de la actividad que ejecutó en sus *Libros Negros*, y no a la ampliación y reelaboración consciente de dicho material que más tarde realizaría en el *Libro Rojo*.

La iconografía de la música medieval establece una clara diferencia entre estas dos fases del proceso creativo: la experiencia de la visión (de la que solo participa el visionario) y la elaboración posterior de dicha experiencia (en la que eventualmente interviene un secretario o escriba).

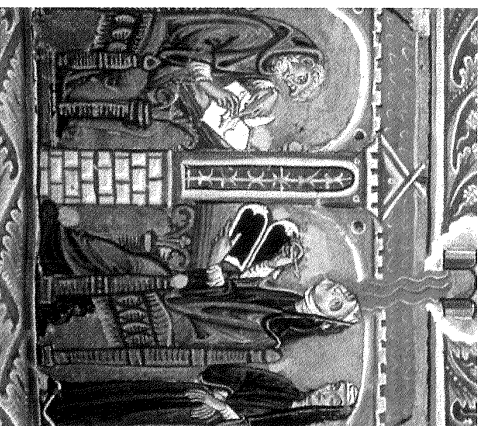
En la miniatura que ilustra el proceso de composición del *Liber Scivias* de Hildegard von Bingen (s. xii) (fig. 27¹¹¹) las llamas de fuego de la inspiración inundan el rostro de la visionaria, quien es representada registrando simultáneamente sus visiones en las tablillas de cera. Esta escena se encuentra espacialmente disociada de la elaboración posterior de la experiencia que Hildegard realizaría con ayuda de su secretario, un proceso que en el caso de *Scivias* duró aproximadamente 10 años. En la

110 Algunos de estos bocetos figuran en la edición facsimilar del *Libro Rojo*: 361 y ss.

111 Esta imagen se encuentra en el folio 1 del manuscrito facsimilar del *Liber Scivias*, hecho en Eibingen a comienzos del siglo xx, como copia del original del siglo xii, perdido durante la Segunda Guerra Mundial.



27. Von Bingen, Hildegard. Protestifcario de *Scitina*. Fascimil de Eibingen del códice de Rupertsberg (W. Wiesbaden, Hess. Landesbibliothek, Hs. I), segunda mitad del s. XII. Detalle.



28. Von Bingen, Hildegard. *Liber divinatorum operum* I, 1. Ms. De Luca (Biblioteca Statale di Luca 1942), principios del s. XIII. Detalle.

miniatura, Volmar asoma su cabeza desde el exterior y no participa de la experiencia de la visión, sino exclusivamente del registro escrito que se realiza en el códice. En el manuscrito Luca del *Liber Divinorum Operum*, también de Hildegard (fig. 28), encontramos una escena equivalente a la anterior, que contempla, además, la presencia de una religiosa que participa como testigo del proceso¹¹².

Los espacios de creación representados en estas escenas contraponen dos formas y soportes de escritura diferentes. Por una parte, el registro espontáneo y personal de visión se realiza en la tabilla de cera, mientras las lenguas de fuego encienden el cerebro de Hildegard. Este soporte fue ampliamente utilizado durante la Edad Media como un libro de

112. Probablemente se trate de Jutta, la religiosa que instruyó en el salterio a Hildegard cuando ingresó como una niña al convento de Disibodenberg y que mantuvo una cercana relación con la visionaria.

notas, ya que permitía inscribir y borrar con mayor facilidad los apuntes transitorios (Charlier 1996)¹¹³. Al mismo tiempo, la tabilla de cera fue concebida simbólicamente como una metáfora del «libro interior» o «libro de la memoria», en el que se registran espiritualmente los actos y pensamientos de los individuos¹¹⁴.

Por otra parte, en estas miniaturas el códice sirve, en cambio, como soporte del proceso reflexivo y comprensivo posterior a la experiencia de la visión, que Hildegard realiza con la ayuda de su secretario y gracias al cual esa experiencia personal se abre al conocimiento público¹¹⁵.

Al registrar las visiones que experimentó durante su confrontación con lo inconsciente¹¹⁶, Jung debió indagar en el hallazgo de un lenguaje y una técnica que le permitieran integrar estos dos procesos visiblemente

113. Aludo al título del estudio de Charlier (1996).

114. San Basilio (c. 329-379), por ejemplo, comparó el corazón del hombre con una tabilla de cera, que debía ser borrada para que en ella pudiera inscribirse la nueva fe del converso. Tal como apunta Jager, en el ámbito religioso medieval se alegorizó frecuentemente esta imagen del libro interior examinado y corregido, especialmente en las glosas y comentarios al *Libro de Daniel* (7, 10) y el Juan de Patmos (*Apocalipsis* 20, 12), en los que se afirma que Dios, para juzgar a los hombres, abrirá y leerá los libros interiores que contienen el registro de sus conciencias (Jager 2001: 19). En la Cuarta Visión de su última obra visionaria, el *Liber Divinorum Operum*, Hildegard describe extensamente la metáfora del libro interior de la memoria, sirviéndose de algunas imágenes y metáforas propias de la tradición medieval (Picón 2009).

115. Madeline Caviness señala que la visionaria habría realizado bosquejos de las imágenes al tiempo que tomaba notas de sus visiones y que más tarde supervisaba la elaboración de las ilustraciones. No obstante, las imágenes de los manuscritos de las visiones son posteriores al texto y no es posible afirmar con certeza que Hildegard haya participado del proceso de iluminación de sus manuscritos (tarea que en el medievo era realizada por sujetos distintos a los compositores y escribas). Ver: Caviness, Madeline. «To see, hear, and know All at Once», *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*, 1998, pp. 110-124; y «Hildegard as Designer of the Illustrations to her Works», *Hildegard of Bingen: The Context of her Thought and Art*. Eds. Charles Burnett y Peter Dronke, 1998, pp. 29-63.

116. Bernardo Nante consigna una cronología esquemática de la vida de Jung y de su obra, intercalando las fechas en que experimentó sus visiones (2011: 65-80).



29. BLAKE, William. *Matrimonio del cielo y el infierno*
10, 1790.

proceso creativo la concepción inspirada y espontánea de la obra visionaria y su elaboración artística en textos e imágenes, tal como lo representó en la décima plancha (fig. 29), que ilustra el momento en que el visionario registró los célebres proverbios infernales que le dictó el demonio.

Blake señaló que la invención del método de grabado en relieve le permitía registrar y componer sus visiones «al calor de sus espíritus»¹¹⁷, es decir, como Hildegard lo hizo en las tablillas de cera mientras las llamas de fuego inundaban su cerebro. Como veremos más adelante, el descubrimiento de esta técnica permitió a Blake dibujar sobre el cobre con una fluidez y espontaneidad propia del dibujo, y no de las técnicas convencionales de grabado, que suponían una laboriosa hendidura de los

diferenciados en la iconografía medieval, tal como lo requería el ejercicio de la imaginación activa. Según Jung, la función trascendente solo se produciría si los contenidos inconscientes, que en un primer momento habían fluido de manera espontánea, eran posteriormente expresados de manera activa y consciente, por medio de alguna actividad artística como la escritura y la pintura.

En su *Matrimonio del Cielo y el Infierno* Blake relató que durante su visita a la «imprenta infernal» había descubierto una técnica de ejecución artística que le permitió integrar en el mismo proceso creativo la concepción inspirada y espontánea de la obra visionaria y su elaboración artística en textos e imágenes, tal como lo representó en la décima plancha (fig. 29), que ilustra el momento en que el visionario registró los célebres proverbios infernales que le dictó el demonio. Blake señaló que la invención del método de grabado en relieve le permitía registrar y componer sus visiones «al calor de sus espíritus»¹¹⁷, es decir, como Hildegard lo hizo en las tablillas de cera mientras las llamas de fuego inundaban su cerebro. Como veremos más adelante, el descubrimiento de esta técnica permitió a Blake dibujar sobre el cobre con una fluidez y espontaneidad propia del dibujo, y no de las técnicas convencionales de grabado, que suponían una laboriosa hendidura de los

117 En una carta escrita a Thomas Butts, Blake expresó la importancia de que el artista cree «al calor de su espíritu» (Erdman 1988: 719), una noción que interpretaremos más extensamente en el próximo capítulo.

materiales. Por otra parte, al convertirse en editor, iluminador e impresor de sus obras proféticas, Blake ideó una concepción totalmente nueva del libro, gracias a la cual pretendía reunificar las dimensiones creativas y reproductivas del proceso artístico, completamente dissociadas por la industrialización moderna. De este modo, los «manuscritos impresos» (Blunt 1959: 45) de Blake encarnan la síntesis que este logró establecer entre dos tecnologías de escritura divergentes: la cultura manuscrita medieval y la cultura de la imprenta de su propio tiempo (W.J.T. Mitchell 1994).

Los Libros Proféticos Iluminados de Blake ofrecen así un modelo de composición especialmente adaptado a los requisitos de la conjunción de contrarios que Jung debió poner en práctica durante la elaboración de su *Libro Rojo*, es decir, la invención (inconsciente) y su posterior ejecución (consciente). De esta dinámica surgirá, según Jung, la obra creativa que supera la dimensión puramente estética del arte, en virtud de la comprensión de sus contenidos que abre paso a la función trascendente.

LA IMAGINACIÓN COMO MYSTERIUM CONIUNCTIONIS

En el año 1809, Blake publicaría una de sus obras fundamentales, *El Matrimonio del Cielo y el Infierno*, en la que elaboró una heterodoxa visión del inframundo y argumentó su difundida teoría de las oposiciones dinámicas: «Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence» (Erdman 1988: 34).

Estas nociones blakeanas se fundamentan en la explicación mitológica que el visionario elaboró de la creación del mundo material como fragmentación de la unidad original, una interpretación que, tal como ha señalado Mircea Eliade, se encuentra en el origen de los mitos universales asociados a la *coincidentia oppositorum* (1969: 103). En una obra publicada en 1794, *El Libro de Urizen*, Blake elaboró su propia versión del Génesis bíblico, según la cual Albión —el hombre primordial, que tiene un carácter universal, en tanto encarna a toda Inglaterra— habitaba

originalmente en el mundo infinito y verdadero de la Eternidad, y todas sus facultades se encontraban unificadas, conviviendo armónicamente en su interior. Desde este estado paradisiaco, la humanidad habría caído al mundo de Urizen —el demiurgo, rey tirano de la razón— un universo creado artificialmente por este a partir de la separación entre las tinieblas y la luz. En esta dimensión, finita y temporal, el hombre ya no puede desenvolverse instintivamente, sino según falsas convenciones impuestas por la lógica urizénica. Así lo expresan las series de divisiones que, aunque no existían previamente en la Eternidad, fueron instauradas por Urizen en el mundo material, como aquella que distingue moralmente entre el bien y el mal, sexualmente entre el hombre y la mujer, y, sobre todo, la que fraccionó las facultades esenciales del hombre primordial en cuatro porciones o *zoas* que encuentran una correspondencia, por cierto, en las cuatro funciones que C. G. Jung confirió a la psique (Wingfield Digby 1957: 26 y ss.). *Zoa* es un vocablo griego que Blake traslada al inglés en forma plural. En el *Libro de las Revelaciones*, es traducido como «bestias», y son las cuatro bestias que Juan de Patmos vio junto al trono de Cristo, que corresponden, asimismo, a las «criaturas vivientes» del libro de Ezequiel. En la iconografía convencional estas son representadas con rostro de hombre, león, buey y águila, y se identifican comúnmente con los cuatro evangelistas (Damon 1988: 458).

En la plancha 32 de *Milton*, Blake diseñó el diagrama del mundo temporal creado por Urizen, en el que los cuatro Zoas se representan como círculos entrelazados y, de acuerdo al simbolismo geográfico, el visionario asignó un territorio, un punto cardinal y un astro a cada uno, respectivamente. Según este esquema, en el Norte se ubica Urthona, Zoa que corresponde al reino del espíritu y está gobernado por el Sol. El Este pertenece a Luvah, las emociones, región que está gobernada por la Luna. En el Oeste se ubica el reino del cuerpo con sus sentidos, Tharmas, Zoa que es gobernado por la Tierra. Por último, el desierto Sur corresponde a Urizen, la Razón, el dominio intelectual gobernado por las estrellas. En el centro de este diseño, Blake dispuso la imagen del «huevo mundano», símbolo cósmico que, tal como señala Juan Eduardo

Cirlot, se encuentra en la mayoría de los mitos tradicionales de creación (1997: 252). El «Huevo» corresponde al mundo cuatridimensional en el que vive el hombre desde su Caída y hasta que logre reintegrarse a la Eternidad, y está delimitado por la «cáscara mundana», que es nuestro cielo visible y corresponde a la frontera entre el «huevo mundano» y los cuatro universos, o Zoas, que lo rodean.¹¹⁸

Tal como señala Eliade, las tradiciones que implican una *coincidentia oppositorum* revelan la nostalgia por un paraíso perdido, por un pasado paradójico en el cual los contrarios coexistían en unidad:

Se trata de una «caída», no necesariamente en el sentido judeo-cristiano del término, pero, sin embargo, una caída, porque se traduce por una catástrofe fatal para el género humano al mismo tiempo que por un cambio ontológico en la estructura del mundo [...]. A fin de cuentas, es el deseo de recobrar esta unidad perdida la que empuja al hombre a concebir los opuestos como los aspectos complementarios de una realidad única (Eliade 1969: 155 y 156).

De este modo, como todo mito asociado a la *complexio oppositorum*, el objetivo iniciático de los Libros Proféticos de Blake radica en forzar al hombre a contradecir la lógica elemental para trascender el plano de la experiencia inmediata y así descubrir una dimensión oculta de la realidad, que permitirá al espíritu reintegrarse con la unidad originaria (Eliade 1969: 122). Esto es, precisamente, lo que la «sabiduría infernal» reveló a Blake como una profecía:

The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true, as I have heard from Hell (...) the whole creation will be consumed, and appear infinite, and holy whereas it now appears finite & corrupt (Erdman 1988: 39).

Reinterpretando el mito tradicional de la *complexio oppositorum* Blake aspiraba a demostrar que los contrarios (el bien y el mal, la luz y la som-

¹¹⁸ En el *Liber Secundus* del *Libro Rojo* Jung representó, en tanto, la división del cielo y la tierra, en cuyo centro se encuentra el huevo cósmico, como una imagen del cosmos tripartito.

bra, lo visible y lo invisible) pertenecen al mundo de las apariencias y son, por lo tanto, ilusorios:

De un modo general, puede decirse que todos estos mitos, ritos y creencias tienen por finalidad el recordar a los humanos que la realidad última, lo sagrado, la divinidad, sobrepasan sus posibilidades de comprensión racional; que el *Grund* sólo es captable en tanto que misterio y paradoja: que la perfección divina no puede concebirse como una suma de cualidades y virtudes, sino como una libertad absoluta, más allá del bien y del mal; que lo divino, lo absoluto, lo trascendente, se distinguen cualitativamente de lo humano, de lo relativo, de lo inmediato (Eliade 1969: 103).

Desde esta perspectiva Blake desarrolló la idea de que la progresión solo es posible si se mantiene la dinámica entre los polos, que posibilitará una síntesis entre los opuestos que originalmente conformaron una unidad totalitaria¹¹⁹, tal como lo representó visualmente en el frontispicio de su *Matrimonio*, donde el «cielo» —el reino del pensamiento racional, de la lógica y el orden intelectual— se reintegra al infierno —el reino de los instintos, de las emociones y las energías dinámicas— (Mitchell 1978: 11).

Para Jung, como para Blake, el cielo y el infierno constituyen la totalidad paradójica del alma que el individuo ahora alcanza: «Mas el infierno más profundo es cuando os daís cuenta de que el infierno tampoco es un infierno sino un cielo alegre, no un cielo en sí, sino en cierta medida un cielo y en otra un infierno» (Jung 2010: 244). Tal como ha señalado J. E. Cirlot, el matrimonio del cielo y el infierno se expresa a través de muchos símbolos en la psicología junguiana, tratándose de

119 Así lo profetiza «La Voz del Demonio» en la cuarta plancha de su *Matrimonio*: «All Bibles or sacred codes have been the causes of the following Errors: 1. That Man has two real existing principles Viz: a Body & a Soul. 2. That Energy, call'd Evil, is alone from the Body, & that Reason, call'd Good, is alone from the Soul. 3. That God will torment Man in Eternity for following his Energies. But the following Contraries to these are True. 1. Man has no Body distinct from his Soul for that call'd Body is a portion of Soul discern'd by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age. 2. Energy is the only life and is from the Body and Reason is the bound or outward circumference of Energy. 3 Energy is Eternal Delight» (Erdman 1988: 34).

una conjunción que tiene un sentido psicológico e interior, como la aspiración mística de la suprema unidad (J. E. Cirlot 1997: 147). Las elaboraciones más complejas de la teoría junguiana de la *coincidentia oppositorum*, en tanto que fin último de la actividad psíquica integral, se encuentran en su *Mysterium coniunctionis*, obra publicada entre 1955 y 1956. El propio proceso de individuación de la psicología analítica se fundamenta en la dinámica de la conjunción de contrarios entre lo interior y lo exterior, entre el cuerpo y el espíritu, entre lo consciente y lo inconsciente¹²⁰.

En este sentido, la práctica de la imaginación activa, tal como fue planteada por Jung, consistía en una confrontación consciente de lo inconsciente que conduce a la función trascendente, es decir, a la conjunción de los opuestos. Esta confrontación tiene lugar gracias a que el individuo entabla un diálogo consciente con las distintas figuras que se le presentan desde lo inconsciente y exponen su propio punto de vista, ya que tienen una existencia independiente. De este modo se produce un fenómeno de carácter autónomo que el sujeto experimenta como un espectador (Lachman 2010: 114), razón por la cual Jung acentuó la necesidad de «inducir deliberadamente una fantasía en estado de vigilia y luego entrar en ella como si se tratara de una obra de teatro. Estas fantasías pueden ser entendidas como una especie de pensamiento dramatizado en forma pictórica» (cit. por Shamdasani 2010: 201).

En este sentido, en el *Libro Rojo* Jung se refiere a sus autoexperimentaciones como una representación teatral: «Esta representación que estaba viendo, es mi representación, no la vuestra. Es mi misterio, no el vuestro. No me podéis imitar» (cit. por Cirlot 2012b: 159), de modo que el ejercicio de la imaginación activa puede comprenderse desde la misma perspectiva en que Henry Corbin aludió a los textos del misticismo persa como

120 James Hillman se ha referido al carácter marcadamente oposicional de la psicología analítica, cuyos conceptos principales se organizan en pares antagónicos pero complementarios, no excluyentes entre sí (Hillman 2004: 114 y ss.). La *Coincidentia Oppositorum* fue uno de los temas sobre los que el Círculo de Eranos reflexionó constantemente. A este respecto remito al cuarto capítulo del estudio de Wassestrom (1999: 67-82).

una «dramaturgia del alma», durante la cual «emerge un mundo poblado de figuras» que «revelan los secretos del alma» (Ciriot 2012b: 153 y 154)¹²¹.

Por otra parte, el carácter dramático que Jung confirió a su *Libro Rojo* concierne a la naturaleza del género profético propiamente tal, que en la tradición bíblica se manifiesta tanto en los libros del Antiguo Testamento como en el Libro de la Revelación, donde los profetas intervienen activamente en el acontecer de las visiones.

Leslie Tannenbaum ha revelado la importancia que adquirió esta índole dramática de la profecía para los exégetas bíblicos contemporáneos a William Blake, quienes enfatizaron la idea de que durante la experiencia de la visión el profeta se sitúa como un espectador ante una obra de teatro (Tannenbaum 1982: 41 y 42). Este modelo fue aplicado por Blake en sus libros proféticos iluminados, cuya estructura formal puede ser descrita como un «teatro visionario» que este construyó a partir del espacio visual que le proporcionaba cada una de sus páginas, las que acaban convirtiéndose en un escenario donde se desarrolla la acción (Drucker 1995: 25).

Los libros de Blake —como el *Libro Rojo* de Jung— están conformados por una polifonía de voces provenientes de una multitud de personajes que se expresan de manera autónoma durante las conversaciones que sostienen con el visionario¹²². De esta forma, Erdman ha señalado que los libros proféticos iluminados de Blake conforman un «drama mental» en el que se ponen en escena los distintos personajes que encarnan simbólicamente los estados o facultades de la naturaleza interior de la humanidad, conformando un panteón mitológico personal que el propio Blake denominó «formas visionarias dramáticas»¹²³, o

121 Remito al capítulo «Lectura de *Scrivias* como una dramaturgia del alma» del estudio de Ciriot (2005: 159-181).

122 Sobre el carácter dialógico del *Libro Rojo* ver: Shandasani 2010: 199 y 200; y 2012: 68 y ss. Bernardo Nante ha referido la polifonía del *Libro Rojo*, describiendo los diferentes personajes simbólicos que la conforman (Nante 2011: 245 y ss.).

123 En *Jernalén* 98, 28: «And they conversed together in Visionary forms dramatic / which bright / Redounded from their Tongues in thunderous majesty /, In

«personificaciones poéticas», «sin las cuales su obra jamás podría haber sido ejecutada» (Erdman 1970: vii)¹²⁴.

El carácter dramático de los libros proféticos de Blake constituye, como en el *Libro Rojo* de Jung, una de las expresiones del ejercicio de la teoría de la *complexio oppositorum*. Según las concepciones artísticas blakeanas, el proceso creativo debía implicar necesariamente la intervención y colaboración de diferentes figuras, con el objetivo de hacer reaparecer en las visiones «los contrarios» que Urizen había excluido según sus pretensiones racionalistas de uniformar el pensamiento. Así lo dejó escrito en las leyes que este reprodujo mecánicamente en su libro, rodeado por las tinieblas de su soledad: «One curse, one weight, one measure / One King, one God, one Law» (Erdman 1988: 72). Blake, por el contrario, compuso sus visiones a partir de una matriz dialógica, expresada en las conversaciones que este mantuvo con las distintas figuras que se le presentaron durante la experiencia de la visión¹²⁵. De este modo, logra posicionarse en sus visiones —al igual que Jung en el *Libro Rojo*— como «una voz entre otras»¹²⁶, que no transmite pasivamente los mensajes que se le revelan, sino que los confronta y altera, transformando el proceso creativo en un diálogo constante que, tal como veremos a continuación, pretendió extender hasta sus

Visions, In new Expanses, creating exemplars of Memory and / Of Intellect...» (Erdman 1988: 257).

124 El pasaje pertenece a una carta que Blake escribió a Dawson Turner: «Poetical Personifications & Acts, without which Poems they never could have been Executed» (Erdman 1988: 771). Remito aquí al volumen de ensayos editado por Erdman y Grant (1970).

125 En *Jernalén* (38), por ejemplo, testifica el registro de las voces que vio y oyó en la ciudad Londres: «So spoke London, immortal Guardian! I heard in Lambeth's shades / In Felpham I heard and saw the Visions of Albion / I write in South Molton Street, what I both see and hear / In regions of Humanity, in Londons opening streets» (Erdman 1988: 180). Remito aquí al estudio bajiniano de Jones (1994) y al de Niimi (2006).

126 La multiplicidad de voces creativas que intervienen en las visiones de William Blake se encuentra emblemáticamente representada en la pluralidad de incorporaciones entre fuerzas inspiradoras que tiene lugar en *Milton* (Jones: 1994).

lectores, involucrándolos participativamente durante la experiencia de la recepción¹²⁷.

June Singer ha sugerido que debido a su carácter dialógico, el ejercicio de la imaginación activa junguiana respondía esencialmente al mismo método creativo elaborado por Blake, tal como este último lo representó en las «Fantasías Memorables» de su *Matrimonio del Cielo y el Infierno* (Singer 1973: 73). En estas breves «piezas dramáticas» Blake registró los diálogos confrontacionales que sostuvo con las figuras que se le presentaron durante su visita al infierno, entre ellos, los profetas bíblicos Isaías y Ezequiel (con quienes se sienta a cenar mientras mantienen una aguda discusión sobre la profecía) y el propio demonio, quien le dicta los proverbios infernales, un proceso creativo que Blake ilustró en la décima plancha (fig. 29).

Las concepciones que tanto Blake como Jung elaboraron acerca de la imaginación se encuentran fuertemente arraigadas en la teoría de la conjunción de los opuestos, al igual que la noción de la *imago matto vera* de los alquimistas¹²⁸, cuya simbología tradicional tiene una

127 Es lo que fundamenta la «variedad de versos» utilizada por Blake en *Jensalán*, tal como lo expresa en el pasaje de la tercera plancha que hemos citado antes: «When this Verse was first dictated to me, I consider'd a Monotonous Cadence, like that used by Milton & Shakespeare & all writers of English Blank Verse, derived from the modern bondage of Rhyming, to be a necessary and indispensable part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself. I Therefore have produced a variety in every line, both of cadences & number of syllables» (Erdman 1988: 143).

128 La simbología tradicional de la alquimia encuentra una presencia constante tanto en las profecías iluminadas de Blake como en el *Libro Rojo*. Su fuente común es, sin dudas, Paracelso (1493-1541), quien es considerado como el iniciador de la escuela que interpretó la alquimia desde una perspectiva mística (Arola 2008: 16). Tal como ha señalado Raimon Arola, para Jung, la alquimia se constituyó como un puente que le permitió establecer una línea de continuidad entre el gnosticismo (el neoplatonismo) y el mundo contemporáneo, en el que esta tradición se había desvinculado de su intención primera, considerándola como algo completamente diferente a la religión (Arola 2008: 22 y ss.). El interés de Jung por la alquimia se materializó en los numerosos trabajos que el psiquiatra dedicó a este asunto. Ver esp. su: *Psicología y alquimia*.

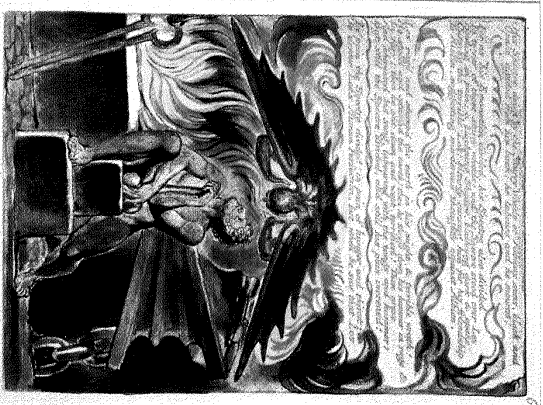
presencia constante tanto en las profecías iluminadas de Blake como en el *Libro Rojo*.

Titus Burckhardt ha planteado que, en tanto puede ser definida como «el arte de las transformaciones del alma», la alquimia comparte con la mística la concepción del alma como la «materia» que debe purificarse, disolverse y cristalizarse otra vez (Burckhardt 1994: 26). Esta cercanía entre la alquimia y la mística se comprueba, de hecho, en la variedad de expresiones alquímicas que fueron adoptadas por la mística cristiana, musulmana e islámica (Burckhardt 1994: 25); y en este mismo sentido, Evelyn Underhill estableció una analogía entre el proceso alquímico y las etapas de la vida mística, es decir, la Purificación, la Iluminación y la Unión (Underhill 2006: 169 y ss.).

Tal como ha señalado Henry Corbin, la *imaginatio vera* es el órgano esencial de la operación alquímica y designa un proceso de transmutación psíquica «que tiene carácter de diálogo interior, *colloquium internum* del hombre consigo mismo, con Dios o con su ángel» (Corbin 1993a: 42-43). La *imaginatio vera* permite a los alquimistas conseguir su pretensión más profunda: la *coincidentia oppositorum* entre la materia y el espíritu, el cuerpo y el alma, lo consciente e inconsciente, tal como lo requería el «método infernal» de Blake y el ejercicio de la imaginación activa junguiana, cuyo objetivo último era la función trascendente.

Jung derivó su idea de la imaginación directamente de la tradición alquímica, a la cual se aproximó desde una perspectiva psicológica, siguiendo los trabajos de Théodore Flournoy y fundamentalmente de Herbert Silberer, quien había establecido las primeras relaciones entre la alquimia y la psicología¹²⁹. De este modo, para Jung, la imaginación se presenta como la función que media entre los contenidos conscientes e inconscientes, cuya síntesis totalizadora de la energía psíquica abre acceso a una realidad intermedia, a la vez corporal y espiritual (Nante

129 En su *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik* (1914) el psicanalista vienes interpretó por primera vez la psicología en clave alquímica. La obra de Silberer tendía una directa repercusión en el pensamiento de Jung, así como también en el desarrollo de la filosofía alquímica del siglo XX.

30. Blake, William. *Jehovah* 6, ca. 1804-1820.

2011: 181). Estas nociones se accen elocuentemente a la concepción blakeana de la imaginación como un facultad divino-humana, que permite superar la visión parcial del mundo material, elevando la visión hacia la contemplación de las verdades eternas.

En la mitología blakeana la imaginación se encuentra personificada en Los (fig. 30), un héroe cuyo nombre proviene de la inversión de «Sol», la estrella central de nuestra astrología y símbolo planetario de los alquimistas³⁰. Los, el eterno adversario de Urizen, fue representado por Blake como un «artista del fuego»; es decir, como un alquimista, que al igual que sus antepasados más arcaicos —magos, chamanes, los especialistas de lo sagrado— está dotado de destreza física, experimental, pero también de sabiduría mística y espiritual (Eliade 1990: 71 y 72).

Tal como ha explicado Mircea Eliade, las culturas primitivas vincularon el fuego con la transmutación física y del espíritu, y confirieron a la forja un carácter ritual, de modo que «el fuego, la llama, la luz cegadora, el calor interno, expresan siempre experiencias espirituales, la incorporación de lo sagrado, la proximidad de Dios» (Eliade 1990: 151). Más tarde, durante la Antigüedad y el medioevo, la forja sería com-

30 La «solarización» de un ser supremo la encontramos también en el *Libro Rojo* (123), en una imagen en la que el héroe sostiene una enorme estrella solar sobre su cabeza y vuela sobre la ciudad. El «héroe solar» se presenta con recurrencia en las culturas tradicionales. A este respecto remito al tercer capítulo del *Tratado de historia de las religiones* de Mircea Eliade: «El sol y los cultos solares» (Eliade 2009: 219-255).

prendida como una locación simbólica del espacio performativo de la creatividad (Leach 2010: 73) en la medida en que el fuego —agente necesario de transmutación alquímica— fue comparado con la imaginación —agente necesario para la creatividad artística— (Singer 1973: 75). A partir de esta tradición, es posible comprender el trabajo que Los realiza en sus hornos como una purificación de contrarios que pretende fraguar la visión interior, actividad que resulta sensiblemente similar al proceso alquímico (Percival 1938: 204). Así se evidencia en la descripción alegórica del «método infernal» que Blake realizó durante su visita a la imprenta del infierno:

The notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid. If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite. For man has closed himself up, till sees all things thro' narrow chinks of his cavern (Erdman 1988: 39).

Mientras en el grabado convencional con planchas de cobre el artista debía tallar sobre la plancha de metal los surcos que contendrían la tinta que más tarde se transferiría al papel, el nuevo sistema ideado por Blake dotaba a la ejecución del grabado de una agilidad más cercana a la escritura que al grabado, ya que le permitía dibujar directamente sobre el cobre con una solución resistente a los corrosivos. Más tarde la plancha era sumergida en ácido, cuya acción hacía emerger la imagen en relieve.

Blake utilizó esta técnica artística entre 1788 y 1806, aproximadamente, coincidiendo con el período más prolífico de su vida. En la descripción que elaboró de este procedimiento en su *Matrimonio*, el visionario asocia directamente la transmutación de la materia —creativamente de un metal, el cobre— con la transformación de la percepción en visión, de modo que la manipulación de los materiales no está desvinculada del espíritu, sino que se concibe —al igual que en la tradición alquímica— como un vehículo de perfección del mismo. Por esta razón, Blake infundió de un valor simbólico esencial al acto

de sumergir las planchas de cobre en el ácido, cuya acción «borra las superficies engañosas» del metal, permitiendo que emerja la «perfección latente» que «yace oscura» en la naturaleza (Underhill 2006: 166 y 167). De este modo, la técnica creativa del «método infernal» permitía a Blake suprimir «la idea de que el hombre tiene un cuerpo distinto a su alma», es decir, superar la oposición entre la materia y el espíritu, a través del ejercicio de la imaginación, tal como lo planteó también Jung siguiendo a los alquimistas.

En la última plancha de su último libro profético, *Jerusalén* (fig. 20) el día y la noche, el Sol y la Luna constituyen el telón de fondo sobre el cual Blake escenificó la actividad creativa de Los como una *coincidentia oppositorum*. Los descansa tras haber acabado exitosamente su trabajo, apoyando sobre el suelo el martillo y las tenazas en forma de compás¹³¹ que sostiene con cada una de sus manos. El uso simultáneo y complementario que el héroe hace de ambas herramientas alude al proceso de transformación de Urizen, quien se ha reintegrado a Los (Erdman 1992: 379).

A la derecha, Enitharmon —la Belleza Espiritual, musa inspiradora del poeta— descubre una tela asociable a Vala, el velo exterior de la naturaleza blakeano, mientras que en el otro extremo de la imagen el espectro de Urthona —Zoa de la imaginación creativa— porta en sus hombros una luz que irradia sobre toda la página. El fulgor de Urthona ilumina los serpentineros muros de la Nueva Jerusalén que Los ha construido, haciendo aparecer una ciudad medieval amurallada que se extiende entre un extremo y otro de la escena (Erdman 1992: 379).

Desde su formación artística más temprana, Blake descubrió en el arte gótico medieval un modelo fundamental del arte espiritual que pretendió reestablecer en sus obras. De este modo, en la escena culminante de sus profecías iluminadas, el visionario consagró su admiración por la Edad Media, rindiéndole tributo como aquella época durante la cual el «arte verdadero» había encontrado plena expresión.

131 Las tenazas constituyen la contraparte simbólica del compás del demiurgo del Frontispicio de *Europa* (fig. 13).

Como todo arte sagrado, el arte medieval se fundamentó en la necesidad de facultar la superación de la oposición entre la materia y el espíritu, estableciendo un tránsito desde la percepción del mundo exterior hacia la visión de realidades más altas (Cirlot 2005: 95 y ss.). Por esta razón, los medievales comprendieron la *imaginatio* como la función del alma más cercana al cuerpo, designando una facultad cognitiva que —al igual que *imaginatio vera* de los alquimistas— actúa como intermediaria entre los sentidos corporales (especialmente la vista) y los sentidos espirituales.¹³² De este modo, el ejercicio de la imaginación permitía ver «con los ojos del alma» el mundo invisible que se extiende más allá de las fronteras de lo visible, estimulando una transformación espiritual en los individuos (Schmitt 2002: 346-358).

Los manuscritos medievales iluminados constituyen la perfecta realización de estos principios artísticos en un artefacto cultural único en occidente¹³³. Como veremos a continuación, estos proporcionaron tanto a Blake como a Jung un modelo artístico que encarnaba en sí mismo una conjunción dinámica entre los opuestos —las facultades lógicas e intelectuales vinculadas a la escritura y la lectura, y aquellas facultades más intuitivas, relacionadas al lenguaje visual de las imágenes en el que, según Jung, se expresa espontáneamente el alma— en virtud de una síntesis nueva que estimula la elevación espiritual gracias al ejercicio de la imaginación.

132 San Agustín formuló una gradación de tres tipos de «visiones»: corporal, espiritual e intelectual, sistematización que se impuso durante toda la Edad Media (Schmitt 2002: 346).

133 Tal como ha explicado Mary Carruthers, la estética medieval concibió los «sentidos exteriores» como agentes corporales de conocimiento, fundamentándose en la experiencia sensorial que otorgaban los materiales. En este sentido, los escritores monásticos enfatizaron la intensidad de la experiencia estética que ofrecían los manuscritos iluminados, comprendiendo la lectura como una actividad que se articula a través de la contemplación de las páginas iluminadas así como también de la manipulación de las hojas de pergamino. Esta experiencia se asimiló metatóricamente a la sensación de estar «comiendo/rumiando» el libro, como si de un alimento espiritual se tratase (Carruthers 2013: 8).

EL LIBRO COMO ESPACIO DE EXPERIMENTACIÓN

El verdadero método de conocimiento es el experimento

William Blake: *Todas las religiones son una*

Si bien durante los primeros siglos de la Edad Media los *oratores* (hombrs de la Iglesia) asociaron el conocimiento de lo divino con las facultades del pensamiento racional y la escritura (es decir, el «saber» que ellos administraban en la sociedad), esta situación cambiaría a partir del siglo XII, cuando la mística reconoció la riqueza de la *imaginatio* y le confirió a esta una jerarquía más alta. Ya en el siglo I, Dionisio el Areopagita (o Pseudo-Dionisio) —cuyo pensamiento fue inmensamente influyente en las corrientes místicas occidentales— había planteado en términos anagógicos la convicción de que las imágenes son la vía esencial para elevarnos desde lo visible a lo invisible, postulando que «A través de las imágenes visibles, somos conducidos [...] a la contemplación de lo divino». Las reflexiones del Areopagita fueron asumidas como base de los fundamentos teóricos que pretendían justificar la importancia cada vez mayor que se atribuyó a las imágenes en la vida de la Iglesia. Así, para el abad Suger (1081-1151) —cuyas reflexiones, que postulaban la materia como vía de conocimiento espiritual, nutrieron decisivamente el desarrollo del arte gótico— las imágenes eran un instrumento esencial para la contemplación de Dios, y su uso fue gradualmente legitimado en las prácticas de devoción y meditación asociadas a la espiritualidad monástica como instrumento de elevación mística (Schmitt 2002: 98-100)¹³⁴. Más tarde, en un tratado sugerentemente titulado «Viaje de la mente hacia Dios», San Buenaventura (s. XIII) describirá el proceso que com-

¹³⁴ La idea de que al mirar fijamente una pintura o escultura nos sentimos emocionalmente afectados por ella subyace en toda la práctica posterior de meditación asistida por imágenes y justifica la expansión del uso de estas fuera del ámbito de la iglesia y otros lugares sagrados (Freedberg 1992: 199). En su *Imagen y culto* Hans Belting reflexiona sobre la relación entre la experiencia de la imagen y la experiencia mística. Ver esp. «Mística e imagen en la práctica devocional» (Belting 2010: 547-560).

porta el ascenso desde lo visible a lo invisible y establecerá una igualdad entre la producción divina y artística: la actividad creativa del artista, es decir, las imágenes de las cosas creadas (pinturas, esculturas), también conducen a Dios (Freedberg 1992: 199 y 200).

Por otra parte, las reflexiones de San Agustín en torno a la lectura como una actividad que facilita un tránsito entre lo material y lo espiritual fueron un referente fundamental para las prácticas de escritura y lectura medievales. En sus *Confesiones* (Libro VIII) San Agustín enfatizó la conexión existente entre la lectura, el pensamiento y la imaginación, y relató que fue la experiencia de la lectura la que desencadenó su propio proceso de conversión, dando cuenta de la importancia de esta actividad como un «agente de cambio», como un acto visible a través del cual tiene lugar la acción invisible de Dios¹³⁵.

Dado que la visión y la imaginación fueron profundamente relacionadas por los medievales, estos concibieron las miniaturas de los códices iluminados como «canales visibles que conducían hacia lo invisible», es decir, como mediadoras entre lo divino y lo humano (Schmitt 2002: 22-26). De este modo, los manuscritos miniados constituyeron un poderoso instrumento de meditación y los hábitos monásticos de lectura relacionaron la experiencia de la lectura con la experiencia visionaria, una vinculación que se volvió progresivamente más poderosa en el tiempo.

Este fenómeno ha sido estudiado en detalle por Jeffrey Hamburger, quien a partir del estudio de un manuscrito iluminado del siglo XIV —los

¹³⁵ A este respecto puede consultarse el estudio de Brian Stock: *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge and the Ethics of Interpretation*. Cambridge: The Belknap of Harvard University Press, 1996. Remito aquí, además, al volumen de ensayos editado por Thérèse de Hemptinne, Veitl Fraceters y María Eugenia Góngora: *Speaking to the Eye. Sight and Insight through Text and Image (1150-1650)*. Turnhout: Brepols, 2013; esp. al sugerente estudio de Góngora: «Seeing and Knowing, Reading and Imagining in the *Liber divinorum operum* by Hildegard of Bingen» (49-64), en el que se describe el modo en que las imágenes textuales y visuales del libro visionario de Hildegard se encuentran abiertas a la imaginación de los lectores, quienes son llamados a completar la experiencia visionaria con sus propios sentidos e imágenes interiores.

Rothschild Canicles—evidenció la profunda vinculación que durante la Edad Media se estableció entre arte y espiritualidad (Hamburger 1990). A lo largo de su análisis, Hamburger revela la compleja estructura que entretejen las series textuales y visuales del manuscrito, entre las que se establece una relación dinámica, que no responde a una coherencia narrativa convencional y se ve frecuentemente alterada por desfases u omisiones, estimulando en los lectores un ejercicio que pretende contribuir en su elevación espiritual, estableciendo una progresión desde la lectura hacia la visión interior. De este modo, señala Hamburger, texto e imagen constituyen un velo que insinúa la existencia de una verdad más alta, razón por la cual para el lector/espectador se hace necesario penetrar la superficie, transitar a través de la literalidad del manuscrito, para alcanzar la visión interior o espiritual de la verdad (Hamburger 1990: 120). Así comprendemos que más que el registro de una experiencia, el manuscrito iluminado provee de un ejemplo iniciático a los lectores, un «material bruto de meditación», a partir del cual estos pudieran «volar libremente a través de las imágenes» (Hamburger 1990: 120).

William Blake confirió a la creación artística un carácter altamente espiritual y concibió la imaginación como una facultad humano-divina, razón por la cual, según su propio testimonio, cuando le faltaba la inspiración, se arrodillaba a rezar¹³⁶. Para Blake, la visión espiritual—que abre acceso a la Eternidad—se encuentra disponible para todos los hombres y se alcanza por medio de la oración y la práctica artística. Por ello es que manifestó que sus libros proféticos constituían una vía mediante la cual este pretendía «enseñar a volar» a sus lectores (Erdman 1988: 662)¹³⁷. Tal como veremos a continuación, fue esta valoración del arte

espiritual lo que llevó a Blake a rechazar las formas y técnicas artísticas convencionales de su propio tiempo en favor de un arte tradicional, que se encuentra amparado en el lenguaje simbólico de la imaginación.

Si bien es cierto que el carácter altamente subversivo de sus obras suscitó que Blake tuviera reales dificultades para encontrar editores que publicaran sus obras¹³⁸, hay razones más profundas que explican que este haya querido producir un tipo de libro completamente nuevo, con el cual no solo desafiaba las premisas del mundo social y político de su época, sino también aquellas del materialismo de la civilización occidental moderna, sustituyendo dicho saber por uno más antiguo, regido por unos términos completamente diferentes. Fue en este sentido, de hecho, que los jóvenes discípulos de Blake (Palmer, Calvert y otros) se apodaron «los Antiguos de Shoreham», señalando que sus valores eran los de la Antigüedad, y no los de la ciencia y progreso modernos (Raine 2013: 12 y 13).

Los fundamentos de la profunda vinculación que Blake extendió entre el arte y el espiritualidad se encuentran expuestos esencialmente en dos breves obras. En su *Laocoonte* (c. 1826-1827), Blake planteó que la verdadera naturaleza del arte humano es hacer perceptible el mundo invisible de la imaginación y afirmó que la *Biblia* es «el gran código artístico» (Erdman 1988: 274)¹³⁹. Por otra parte, en *Una visión del Juicio Final*

mujer-ángel surge de las llamas para guiar a un bebé que emprende el vuelo. El propio Blake reveló la significación de esta imagen, acompañándola de la sentencia «To teach these souls to fly» (Erdman 1988: 662). Así comprendemos que la mujer-ángel es la guía visionaria que orienta al lector (o bebé) en su viaje hacia el reencuentro con sus propias facultades imaginativas (Mitchell 1978: 144). El autor, como un maestro, desea que los lectores aprendamos a volar con nuestras propias alas, libremente, sin pretender dirigir tiránicamente nuestro recorrido (Easson 1973: 309).

138 Tal como hemos visto en el primer capítulo, el editor radical Joseph Johnson tuvo en sus manos *La Revolución Francesa* de Blake, pero después se negó a publicarla por considerarla una obra demasiado peligrosa.

139 Destacamos aquí a otros pasajes significativos del grupo *Laocoonte*: «A Poet a Painter a Musician an Architect: the Man Or Woman who is not one of these is not a Christian»; «Prayer is the study of Art. Praise is the Practice of Art. Fasting &c., all relate to Art.

136 La escena es relatada por Mona Wilson en su biografía: desesperado por una falta temporal de inspiración, el artista George Richmond habría recurrido a Blake para pedirle su consejo. Como respuesta, Blake se volvió hacia su mujer preguntándole: «It is just so with us, is it not, for weeks together, when the visions forsake us? What do we do then, Kate?» a lo que ella habría respondido: «We kneel down and pray, Mr. Blake» (Wilson 1971: 348).

137 Tal como ha planeado W.J.T. Mitchell, Blake representó esta relación que pretendió establecer con sus receptores en la segunda plancha de *El Libro de Urizen*. En ella, una

—un texto que fue incluido por Blake en el compendio más amplio que este realizó de sus ideas artísticas, el *Catalogo Descriptivo* de 1810—el visionario resumió los fundamentos espirituales de su obra y se exployó sobre las relaciones entre el arte, la profecía y la visión: «poetry Painting & Music the three Powers <in Man> of conversing with Paradise» (Erdman 1988: 559). Para Blake el artista —como el profeta— tiene la misión de liberar y salvar a los hombres a través de la iluminación, de la apertura de la visión interior que tiene lugar gracias al arte y que permite ver las cosas tal como son (Arola 2013: 54)¹⁴⁰.

Fuertemente arraigado en la tradición antimaterialista, Blake concibió el Apocalipsis como una auténtica revelación, como un «descubrimiento», gracias al cual caería el velo de la naturaleza exterior, evidenciando el carácter ilusorio del mundo temporal (Paley 1978: 2). Por esta razón, el Juicio Final suponía también la derrota del «arte falso» —que no surge de la imaginación sino de la memoria, y se somete a los modelos que proporciona el mundo materialista urizénico— y el triunfo del «arte verdadero» —que encuentra inspiración en el mundo espiritual, y abre una comunicación con lo infinito— cuya genuina expresión Blake admiró en el gótico medieval, tal como manifestó en su *Visión del Juicio Final*: «a Gothic Church is representative of true art» (Erdman 1988: 559).

Vale la pena que citemos aquí los párrafos finales de este breve manifiesto artístico:

The Last Judgment is an Overwhelming of Bad Art & Science. Mental Things are alone Real what is Call'd Corporeal Nobody Knows of its Dwelling Place

The outward Ceremony is Antichrist's; «The Eternal Body of Man is the Imagination, that is, {God himself} {the Divine Body} Jesus: we are his Members. It manifests itself in his Works of Art {In Eternity All is Vision}» (Erdman 1988: 274).

140 William Blake se consideró a sí mismo como un representante más de la tradición profética occidental y se comparó con los profetas bíblicos como Isaias y Ezequiel. Aunque de sus libros solo *América y Europa* llevan el subtítulo de «profecía», toda su obra visionaria está revestida de un evidente carácter profético y apocalíptico, ya que Blake vio en los procesos históricos, como las Revoluciones Francesa y Americana, el cumplimiento de la profecía bíblica de la liberación.

is in Fallacy & its Existence an Imposture Where is the Existence Out of Mind or Thought Where is it but in the Mind of a Fool. Some People flatter themselves that there will be No Last Judgment & that Bad Art will be adopted & mixed with Good Art That Error or Experiment will make a Part of Truth & they Boast that it is its Foundation these People flatter themselves I will not flatter them Error is Created Truth is Eternal Error or Creation will be Burned Up & then & not till then Truth or Eternity will appear It is Burnt up the Moment Men cease to behold it I assert for My self that I do not behold the Outward Creation & that to me it is hindrance & not Action it is as the Dirt upon my feet No part of Me [...] I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight I look thro it & not with it (Erdman 1988: 565 y 566).

En este sentido, tal como lo planteó en la descripción alegórica que realizó del «método infernal» de grabado, Blake comprendió que su proceso creativo era de naturaleza apocalíptica, y asimiló el ácido que corre el cobre de sus planchas con el fuego que consumiría el mundo de las apariencias para hacer resurgir la realidad infinita y eterna el día del Juicio Final¹⁴¹.

Desde esta perspectiva, es posible interpretar que en sus libros proféticos iluminados Blake haya tejido complejas relaciones entre textos e imágenes, las que conforman —como en el manuscrito de los *Rothschild Canticles* descrito por Hamburger— un entramado visible que oculta una realidad más alta. De este modo, la experiencia de la lectura de los libros se propone como un descubrimiento, como una actividad cuya dimensión apocalíptica fue enfatizada por Blake del mismo modo que

141 Respecto a la profecía que se revela a Blake en la plancha 14 de *El Matrimonio* Blake señala: «The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true, as I have heard from Hell. [...] the whole creation will be consumed, and appear infinite, and holy whereas it now appears finite & corrupt» (Erdman 1988: 39). Al describir su método de «impresión iluminada», inmediatamente después, Blake señala: «The notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid. If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite. For man has closed himself up, till sees all things thro' narrow chinks of his cavern» (Erdman 1988: 39).

en el contexto del arte religioso medieval, que estableció una vinculación simbólica entre la experiencia de la apertura del libro y la revelación mística (Hamburger 2009)¹⁴².

Por una parte, la coexistencia de las formas verbales y visuales que se expresa en los libros iluminados de Blake concierne a la doble naturaleza inherente al lenguaje profético, que pretende comunicar una experiencia que se oye y se ve¹⁴³. Así se expresa en la tradición bíblica según la cual el Dios de Israel «habló» en «visiones»¹⁴⁴, ponderando el carácter visual de la profecía (Hagstrum 1970: 89 y ss.).

Blake, en tanto, señaló que es imposible pensar sin imágenes (Erdman 1988: 590), y como artista y profeta estableció una extraordinaria unión entre la dimensión estética (la pintura y la poesía) y profética (la visión y la palabra) de su obra (Hagstrum 1970: 91). Fue justamente a partir de esta imbricación entre lo visual y lo textual que caracteriza a la profecía que Blake elaboró una estrategia artística que le permitió recobrar las prácticas espirituales de la lectura medieval para estimular la imaginación de sus lectores y «mover a las facultades a actuar con el fin de que lleven a la meditación de lo divino» (Erdman 1988: 702)¹⁴⁵.

¹⁴² En la tradición bíblica esto se encuentra expresado en la Primera Carta del apóstol Pablo a los Corintios: «Ahora vemos por un espejo y obscuramente, entonces veremos cara a cara. Al presente conozco solo en parte, entonces conoceré como soy conocido» (I Cor. 13, 12), mientras que en el Antiguo Testamento el día del Juicio Final «El cielo se enrollará como un pergamino» (Isaías, 34, 1 y también en *Apocalipsis* 6, 14).

¹⁴³ En su estudio sobre la concepción medieval del pensamiento como proceso visual, Ineke van't Spijker analiza el modo en que San Agustín —desarrollando nociones que provienen de la Antigüedad— combina, en su *De Trinitate*, metáforas de la audición y la visión, donde no parece existir una dicotomía entre lo verbal y lo visual. Los sentidos exteriores establecen una distinción entre «ver» y «escuchar», pero en nuestra conciencia no existe tal diferencia: los pensamientos son palabras/sonidos del corazón, pero también una forma de ver (Van't Spijker 2013).

¹⁴⁴ «Y habló Dios a Israel en visiones de noche» (*Génesis* 46:1) y «Entonces hablaste en visión a tu santo» (*Salmo* 89:19).

¹⁴⁵ Tal como hemos señalado más atrás, en el capítulo dedicado a la recepción simbolista de Blake, la oscuridad es la principal estrategia del procedimiento retórico utilizado por Blake (Mee 2002: 27). James Engell ha planteado que la oscuridad es inherente

En los libros proféticos iluminados textos e imágenes constituyen en su conjunto una síntesis dinámica que Blake elaboró como una aplicación estética de la dialéctica de los contrarios. W. J. T. Mitchell la ha denominado muy acertadamente un «arte compuesto», en el que ninguna de sus partes domina a la otra, conformando una totalidad que es más que la suma de sus partes (Mitchell 1978: 74 y 75)¹⁴⁶. A pesar de que hay ocasiones en que los textos y las ilustraciones dialogan e intensifican en conjunto lo que se quiere expresar, en la mayor parte de los casos estas se encuentran en tensión, una relación que, tal como la ha descrito Mitchell, se asimila a una rivalidad energética entre dos formas de expresión independientes que establecen diferentes dinámicas que el lector/espectador debe interpretar. De este modo, Blake logra suprimir la dicotomía entre el lenguaje textual (asociado a la razón) y visual (asociado a la imaginación), otra de las dualidades aparentes que era necesario superar en virtud de la contemplación de las verdades espirituales.

En este sentido, al concebir sus libros proféticos, Blake no solo adoptó el «estilo» medieval de los manuscritos iluminados desde una perspectiva estética, sino también la comprensión de las páginas del libro como un «cuadro perceptual» que estimula un tránsito progresivo entre la percepción y la visión (Mitchell 1972: 159). De este modo, Blake se refirió frecuentemente a las planchas de sus libros proféticos como si fuesen «ventanas», «puertas» o «cuevas» que los lectores/espectadores debían atravesar, y que funcionaban, por tanto, como «aperturas» que permitían

al lenguaje simbólico del género profético, ya que después de «ver» directamente la revelación, el profeta «recubre» dicha experiencia en un lenguaje simbólico que debe ser descifrado, un acto a través del cual se espera poder recuperar y comunicar la verdad original. Esto constituye una paradoja, ya que para revelar o descubrir su visión, el poeta debe codificarla, cifrarla. Fue en este sentido que Coleridge apodó a Blake como un poeta y pintor «anacalítico» (del griego *ana* arriba, atrás, otra vez; y *calyptein*: cubrir, conciliar) (Engell 1981: 255).

¹⁴⁶ Ver pág. 81.

contemplar «otro mundo»¹⁴⁷. Desde una perspectiva similar, Joseph Viscomi ha señalado que el que Blake haya calificado su método de impresión como «iluminada» no solo nos remite a este como una imitación de los manuscritos pintados manualmente, sino que también refleja la percepción que Blake tenía de sí mismo como un artista que ejecuta su obra «al modo de» un iluminador medieval, trabajando en un método característico de tiempos más cristianos, es decir, más imaginativos, lo que manifiesta el alcance simbólico que este modo de producción tenía para Blake (Viscomi 1993: 59)¹⁴⁸.

Desde los inicios hasta el fin de su trayectoria artística Blake se reveló como un versátil experimentador, indagando y ensayando permanentemente con numerosas técnicas y materiales de creación que le permitieran trabajar con un «sistema propio», gracias al cual este no se «esclavizaría al de otro hombre» (Erdman 1988: 153)¹⁴⁹. Entre las diversas innovaciones técnicas que Blake introdujo en sus obras, el método de grabado en relieve fue, sin duda, la más importante, y sus libros proféticos iluminados son el testimonio más representativo de su audaz capacidad de experimentación técnica y conceptual (Simpson a. s. p.)¹⁵⁰.

Blake trabajó solitariamente, en el sótano de una modesta casa de Fountain Court, con la exclusiva ayuda de su esposa Catherine, la única

147 Por ejemplo, en los versos finales de su *Visión del Juicio Final*: «I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. I look thro' it & not with it» (Erdman 1988: 566) o en la descripción de su «método infernal», donde relaciona directamente la purificación de las «puertas» de la percepción con la visión del infinito. Desde esta perspectiva, Mitchell describe el «estilo» de Blake como una «epistemología», un «proceso de conocimiento» (1972: 163).

148 En este mismo sentido, Anthony Blunt señala que las correspondencias entre Blake y los iluminadores medievales son más que metafóricas, y establece una comparación entre los soportes, instrumentos y técnicas utilizados durante la producción de los códices iluminados y los libros proféticos de Blake (Blunt 1959: 38 y ss.).

149 La cita pertenece a *Jernsalén* y describe el método que Los utilizó para construir Golgo-noza, la ciudad del arte y la manufactura. Ver pág. 103.

150 Los procedimientos de grabado utilizados por Blake se han convertido en objeto de extenso debate de discusión crítica. Para una completa exposición y explicación de estas técnicas remito a los estudios de Essick (1980) y Viscomi (1993).

persona que lo asistió durante la ejecución de sus libros proféticos. En su biografía, Gilchrist señaló que en la casa reinaba un «ambiente de pobreza propio de una habitación de artesano», lo que para Blake resultaba natural y de lo cual nunca se quejaba (Gilchrist 1880: 349)¹⁵¹.

La idea blakeana del libro como una obra artística integral, concebida y ejecutada por su propio autor según las técnicas artesanales de grabado, surge de las agudas críticas que este formuló contra los procesos industriales de producción y los sistemas mecanistas de reproducción masiva.

La invención de Gutenberg había afectado radicalmente las nociones relacionadas con los autores, los textos y la lectura¹⁵². Por una parte, la industrialización de las técnicas de impresión supuso la completa disociación de los procesos de la concepción creativa y la ejecución artística, fomentando la alienación del sujeto artístico al presuponer la existencia de dos clases de «artífices»: el «artista», considerado como el «inspirado», el «privilegiado»; y el «ejecutor», que simplemente reproduce lo que el «artista» ha imaginado (Coomaraswamy 1980: 14). Asimismo, la imprenta

151 Como hemos podido comprobar, las modestas condiciones en que las Blake trabajaba contribuyeron a conformar su identidad artística a fines del siglo XIX, construyendo una imagen del visionario que fue rescatada por los prerrafaelitas, pero sobre todo durante el movimiento Arts & Crafts, que proyectó sobre Blake el ideal del artista artesano. Ver págs. 43 y ss.

152 Es posible graficar el impacto que tuvo la aparición de la imprenta si pensamos que en cinco años (entre 1455 y 1460) se produjeron en Europa más de 10 millones de copias de libros, tarea que a los escribas hubiese tomado más de los cientos de años que conformaron la Edad Media (De Hamel 1994: 9). No obstante, tal como ha señalado Chartier, la aparición de la imprenta no abolió el papel de la copia manuscrita como soporte de publicación y transmisión de los textos. De hecho, las noticias manuscritas constituyeron una constante competencia para las gacetas impresas, así como los manuscritos de obras literarias se relacionaron con lo clandestino, permitiendo la circulación de obras que iban a contrapelo con la ortodoxia y las autoridades (Chartier 2006: 15). A este respecto remito al estudio en el que Peter Biller reflexiona sobre la relación entre la heresia y el manejo de la escritura y lectura («literacy»): «Heresy and literacy: earlier history», *Heresy and literacy, 1000-1530*. Ed. Peter Biller y Anne Hudson. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 1-19.

31. BLAKE, William. *El libro de Urizen* I, 1794.

sin mirar y transcribe ciegamente de un libro a otro sus rígidas leyes de obediencia y represión¹⁵⁴:

Here alone I in books form'd of metals / Have written the secrets of wisdom / The secrets of dark contemplation [...] Lo! I unfold my darkness: and on / This rock, place with strong hand the Book / Of eternal brass, written in

transformó las prácticas de la recepción de los textos escritos, estimulando la instauración de una lectura rápida y mecanizada que acabó por imponerse a la lectura pausada y meditativa de los códices medievales (Camille 1991: 284)¹⁵³.

Los efectos que tuvo la imprenta sobre los procesos de producción y recepción artística y literaria fueron duramente atacados por Blake. El frontispicio de *El libro de Urizen* (fig. 31) puede considerarse como emblema de su crítica al arte moderno mecanicista. Urizen, el anciano demiurgo, copia sin mirar y transcribe ciegamente de un libro a otro sus rígidas leyes de obediencia y represión¹⁵⁴:

153 La espiritualidad monástica concibió la lectura como una *ruminatio*, una lectura lenta, hecha en profundidad, en voz baja, durante la cual los textos se susurran y murmuran, como las vacas «ruminan» su alimento. La palabra leída, «rumiada», se concibe así como «alimento espiritual», de manera que el texto penetra en la memoria del lector a través del murmullo de la meditación. Remito aquí a dos estudios de Carruthers (1990) y Walker Bynum (1987).

154 Tal como hemos señalado antes, Blake asimiló la figura de Urizen con el cruel y opresivo Dios bíblico del Antiguo Testamento: ver págs. 98 y ss. En este sentido, la piedra sepulcral que vemos tras él en el frontispicio al *Libro de Urizen* sugiere las Tablas de la Ley, escritas en piedra, entregadas por Dios a Moisés en el Monte Sinaí.

my solitude: [...] One curse, one weight, one measure / One King, one God, one Law (Erdman 1988: 72).

Tal como se manifiesta en este pasaje, la acción mecanicista de Urizen excluye el ejercicio de la imaginación, tanto de la lectura (en la medida en que el libro de bronce contiene leyes dogmáticas que pretende imponer tiránicamente) como de la producción artística (Urizen no crea, sino que meramente copia y reproduce esas leyes autoritarias).

En contraste con Urizen, Blake pretendía trabajar como Los, el alquimista, es decir, con su espíritu y su cuerpo a la vez. Por esta razón, inventó una técnica de grabado que le permitió integrar en su proceso creativo la concepción y ejecución de sus obras, logrando recobrar el doble aspecto de la actividad artística que había sido proscrito del sistema de reproducción industrial, es decir, las facultades libres e imaginativas y también las serviles y operativas, que, tal como ha señalado Coomaraswamy, compromete toda creación artística tradicional (2001: 45).

De este modo, y nuevamente en contraste con Urizen, Blake no recurrió a otros modelos externos a los que le proporcionaba su propia imaginación. Durante la ejecución de cada una de las planchas de sus libros proféticos puso en marcha un proceso creativo autónomo, razón por la cual nunca creó una «copia» igual a la otra, sino muchas versiones diferentes que carecen de un «original», dado que su sistema de grabado e impresión le permitía intervenir creativamente hasta el último momento de su ejecución¹⁵⁵.

Tal como ha demostrado Viscomi (1993), la técnica de grabado en relieve permitió a Blake conservar una estrecha relación de continuidad entre el proceso de invención (inconsciente) y la posterior ejecución

155 Tal como veremos a continuación, el modo en que Blake refutó las nociones del «original» y la «copia» inherentes a la reproducción industrial, así como la continuidad que estableció entre la invención y la ejecución de la obra artística, serán centrales para la recepción de su obra en el contexto de las vanguardias estéticas. El Surrealismo admiró en Blake al gran reivindicador del método de grabado como una técnica auténticamente «creativa» y no «reproductiva».

(consciente) de la obra acabada. La inversión de los métodos tradicionales de grabado facultó que el visionario pudiese dibujar sobre el metal (sin necesidad de hendir la superficie) los textos y las imágenes de las páginas de sus libros¹⁵⁶. De este modo, esta técnica otorgaba al proceso de grabado una fluidez y ligereza extraordinarias, que permitieron a Blake componer textos e imágenes «al calor de sus espíritus»¹⁵⁷, es decir, directamente sobre las planchas de cobre, sin necesidad de recurrir a modelos previos diferentes a los que le inspiraba su propia imaginación.

Una vez que las obras estaban acabadas, Blake y su esposa perfeccionaban, además, cada uno de sus detalles a mano, otorgándoles un color y apariencia únicos, como la de los salterios medievales del arte gótico que Blake tanto admiraba y que fueron su principal fuente de inspiración (Raine 1970a: 46 y 1970b: 11). Durante el proceso de ejecución de sus libros proféticos iluminados Blake puso especial dedicación en ubicar cada palabra, cada letra, cada diseño: «every word and every letter is studied and put into its fit place» (Erdman 1988: 146). Su disposición visual se valora como altamente significativa, ya que, como ha señalado Mitchell, en el mundo abierto que constituyen sus obras, toda impresión es un objeto visible que puede llevar al infinito de la imaginación (Mitchell 1994: 130).

No obstante, es posible afirmar que grabando e iluminando laboriosamente cada una de las copias de sus prodigiosos libros Blake se adelantó en un siglo a su propio tiempo (Raine 1979: 4). Ciertamente, los libros proféticos iluminados de Blake se erigen como un cercano antecedente de los «libros de artista», una de las formas artísticas por excelencia del siglo XX.

¹⁵⁶ Tal como hemos señalado más atrás, Blake invirtió el proceso tradicional de grabado, ya que en lugar de cubrir la plancha completa con el barniz y luego grabar su diseño, este utilizó un barniz resistente al ácido como tinta y la plancha de cobre como una hoja de papel. Toda superficie sin proteger era luego corroída por el ácido, haciendo que textos e imágenes emergieran en relieve.

¹⁵⁷ «I think the manner I adopt More Perfect than any other [...]. The Pictures that I did for you [...] are What I intended them & that I know I never shall do better for if I was to them over again they would lose as much as they gained because they were done in the heat of My Spirits» (Erdman 1988: 719).

Tal como ha comentado Johanna Drucker, durante las vanguardias el libro (al igual que otras formas de publicación independiente, como revistas y periódicos) constituyó un espacio de experimentación esencial, convirtiéndose en uno de sus vehículos de expresión artística más representativos (Drucker 1995: 45). Integrando textos e imágenes, la forma del libro acogió la sólida hibridación artística que en esta época manifestaron poetas y pintores. Expresionistas, cubistas, futuristas, dadaístas y surrealistas, expresaron, como Blake y Jung, una constante preocupación por los valores formales del libro. Por esta razón experimentaron con diversas innovaciones técnicas, dando cuenta de la importancia que prestaron tanto a los materiales de creación como al objeto del libro en sí (su impresión y diseño, la composición de sus páginas, la resolución estética de las relaciones entre textos e imágenes, etc.) (Drucker 1995: 21).

Por otra parte, el carácter independiente de estas publicaciones las sitúa en los márgenes del campo editorial comercial, y las asocia históricamente al activismo político (Drucker 1995: 6 y 7), por ejemplo, de los panfletistas radicales de la Inglaterra del siglo XVII, de los que William Blake se puede considerar, sin dudas, como un heredero directo. Al igual que Blake, los «editores independientes» del siglo XX trabajaron por razones sociales y políticas más que comerciales. Por ello, se marginaron de las demandas y restricciones institucionales y buscaron medios más económicos de publicación, con el fin de que su voz pudiera circular libremente y llegar al público más amplio posible (Drucker 1995: 7).

En el movimiento de Secesión Vienés encontramos notables ejemplos de publicaciones independientes, como la revista *Vier Sacrum*, o el libro de Oskar Kokoschka *Die Träumenden Knaben* (*El niño soñando*, 1908). Pocos años después, el futurismo ruso realizará numerosos experimentos que constituyen los primeros libros de artista como tales del siglo XX (Drucker 1995: 47). Entre estas obras producidas por la vanguardia rusa encontramos, por ejemplo, *Mirskonska* (*Mundo invertido*, 1912), un libro que integra impresiones litográficas diseñadas en estilo neo-primitivo por la artista Natalia Goncharova y textos manuscritos del poeta visionario Velimir Khlebnikov.

En la década de 1920, en París, las obras artísticas surrealistas en formato de libro expresarán la imaginaria alucinatoria y de los sueños a través de una constante intersección de imágenes y textos, en las que, como en los libros proféticos de Blake, el todo es más que la suma de sus partes. En este sentido, las «novelas en imágenes» que Max Ernst produjo entre 1920 y 1930 recombinaando imágenes preexistentes en sus *collages*, constituyen —tal como comprobaremos en el próximo capítulo— un perfecto ejemplo de la integración experimental entre forma y contenido que se materializa en la forma del libro (Drucker 1995: 61).

Sin dudas, el «experimento literario» de C. G. Jung puede comprenderse como parte de estas exploraciones que su entorno artístico contemporáneo estaba realizando en el campo de las publicaciones independientes. Tal como ha señalado Shandarasani, durante las primeras décadas del siglo xx se realizaron abundantes experimentaciones en el campo de la literatura, la psicología y el arte —disciplinas que todavía no estaban completamente deslindadas entre sí—, un contexto en el cual se exploraron nuevas formas o bien se recuperaron otras más antiguas, con el fin de encontrar los medios adecuados que permitieran describir las experiencias internas del sujeto, como sueños y visiones (Shandarasani 2010: 194).

En el proceso de elaboración artística consciente de los textos y las imágenes del *Libro Rojo*, Jung encontró un método de reflexión y comprensión de las fantasías inconscientes que en un primer momento este había registrado en sus *Libros Negros* (Hillman y Shandarasani 2013: 46). Durante la realización de este desafío artístico, Jung debió buscar, al igual que los místicos y visionarios, un lenguaje apropiado para expresar los contenidos de su experiencia interior, lo que requería de la utilización de un lenguaje simbólico.¹⁵⁸

Tal como ha observado Victoria Ciriot, ya en el primer folio del *Libro Rojo* Jung alude a la ineffectividad de las palabras para dar cuenta de la experiencia visionaria, mientras que las imágenes se presentan como su lenguaje natural: «Mi lengua es imperfecta. Hablo en imágenes, no

¹⁵⁸ Ver págs. 153 y ss., donde aludimos al «lenguaje torpe» de los arquétipos descrito por Jung.

porque quiera lucirme con palabras sino por la incapacidad de encontrar aquellas palabras. Pues no puedo pronunciar las palabras de la profundidad de otra manera» (cit. por Ciriot 2012b: 147).

Para Jung, el contenido alma se revela a través de las imágenes que —como los símbolos— fluyen espontáneamente desde el inconsciente tras el rebajamiento de la conciencia, ofreciendo, por tanto, un puente inmediato hacia la interioridad (Ciriot 2012a: 190).¹⁵⁹ Tal como ha señalado Bernardo Nante, generalmente las imágenes del *Libro Rojo* amplían simbólicamente el contenido de las visiones, dando cuenta del proceso de comprensión que proporcionaba a Jung su elaboración (Nante 2011: 254).¹⁶⁰

De este modo, en el *Libro Rojo* —como en el manuscrito medieval iluminado y los libros proféticos de Blake— las imágenes no desempeñan un rol meramente «ilustrativo», y establecen diferentes niveles y tipos de subordinación respecto al texto.

Entre el primer registro de la experiencia visionaria de origen y la ejecución artística que Jung realizó de las imágenes, usualmente existió un desfase temporal de varios años, un lapso que nos remite otra vez a la miniatura del *Scivias* de Hildegard, y el prolongado proceso de com-

¹⁵⁹ De este modo, Ciriot define las ilustraciones del *Libro Rojo* como «imágenes simbólicas», aludiendo al carácter abrupto con que estas surgen desde el interior, en correspondencia con la idea de la «floración espontánea» del símbolo de la que habla Corbin (Ciriot 2012a: 189). En otro de sus estudios, Ciriot explica la estrecha relación que Jung estableció entre las imágenes y el alma (2012b: 147 y ss.). James Hillman, en tanto, definió la psicología profunda como la «psicología de la imagen», en tanto estas se consideran como el lenguaje del alma (2004: 17 y 18).

¹⁶⁰ Bernardo Nante realiza una clasificación de los distintos tipos de imágenes que distingue en el *Libro Rojo*, enfatizando que en ninguno de los casos se trata de meras ilustraciones, ya que constituyen fenómenos esencialmente simbólicos. Exponemos aquí resumidamente la clasificación propuesta por Nante: 1. Imágenes en las que predomina lo alegórico o ilustrativo; 2. Imágenes estrictamente simbólicas que ilustran acontecimientos visionarios; 3. Imágenes estrictamente simbólicas que además operan como verdaderos *yamntas*, como símbolos que ayudan a «operar» una transformación; 4. Imágenes simbólicas independientes, sin relación explícita con los acontecimientos del *Libro Rojo*, a pesar de que están ampliando y estimulando el proceso de comprensión y transformación (Nante 2011: 254).

prensión y elaboración de la visión que esta realizó durante diez años con la ayuda de su secretario.

El manuscrito iluminado se ofreció, primero a Blake y más tarde a Jung, como un soporte especialmente apropiado para el registro de la experiencia visionaria, en sí misma definida por una doble naturaleza visual y textual¹⁶¹. Según lo hemos planteado más arriba, el método creativo inventado por Blake nace de una aplicación estética de los principios asociados a la *coincidentia oppositorum* (del alma y del cuerpo, de las imágenes y las palabras) gracias a la cual el visionario logró recuperar, además, el carácter espiritual de la obra artística que vio operando en los manuscritos medievales iluminados, creados en un contexto cultural en el cual la asociación entre la imagen y el conocimiento espiritual estaba fuertemente arraigada en el pensamiento europeo.

El volumen caligráfico del *Liber Novus*, asimismo, encarna el intento de Jung de regresar a un tiempo anterior a la aparición de la imprenta, con el fin de recobrar los valores de un pasado cultural anterior al triunfo del «espíritu de los tiempos», aún no afectado por el surgimiento del racionalismo moderno y la consecuente separación entre ciencia y religión (Shamdasani 2012: 130). En la forma del manuscrito medieval Jung encontró la expresión adecuada para los asuntos del alma, ya que este le permitía superar la dimensión exclusivamente estética que reconoció predominando en el arte moderno, para poder operar con un método de creación que se abría a la comprensión y, por lo tanto, acogía la posibilidad de producir la función trascendente.

En este sentido, Jung expresó el intento de recuperar la sacralidad de la obra de arte medieval al final del *Liber Secundus*: «Tengo que recuperar un pedazo de Edad Media en mí» (Jung 2010: 331)¹⁶². Blake, de un

161 A este respecto se hace pertinente aludir nuevamente a la relación entre la profecía y el lenguaje visual que hemos desarrollado más atrás: ver pág. 180.

162 Al dejar de trabajar en su *Liber Novus*, Jung continuó elaborando su propia mitología en las paredes y murales del torreón de Bollingen, una vivienda primitiva con estructura medieval que el psiquiatra había empezado a construir a fines de la década de 1920, a orillas del Lago de Zúrich. En Bollingen, Jung prescindió de abastecimiento de agua,

modo sensiblemente similar a Jung, señaló que la única ocupación de su vida había sido recobrar el «arte verdadero», ese que vio representado en la catedral gótica y que estaba siendo destruido en su propio tiempo: «the destruction of all true art as it is this Day. To recover Art has been the business of my life to the Florentine Original & if possible to go beyond that Original» (Erdman 1988: 380).

Para Jung, como para Blake, el «verdadero arte» se encontraba al ser-vicio del desarrollo espiritual del hombre, razón por la cual le otorgó una función terapéutica. Como en los libros proféticos iluminados de Blake, en el *Libro Rojo* este propósito espiritual de la obra artística está revestido de un carácter profético y apocalíptico (Nante 2011: 100 y ss.)¹⁶³. Jung se refirió a su *Libro Rojo* como «Una profecía que clama en cada hombre», es decir, como una profecía que si bien estaba dirigida a sí mismo, tenía un carácter universal: constituía un llamado a cada hombre a dejar el «espíritu de los tiempos» y reconocer la voz de su propia profundidad (Nante 2011: 108).

Las experiencias visionarias que elaboró visual y textualmente en su libro constituían, de hecho, la prueba de que la psicología del individuo se correspondía con la psicología de la nación. Así lo comprendió Jung luego de que el estallido de la guerra le revelara el carácter precognitivo

electricidad, y de cualquier vestigio del tiempo presente, con el fin de construir un espacio que le permitiera trasladarse a un pasado por siglos más remoto, donde afirmó haber encontrado una atmósfera espiritual, un «espacio para el iluminado reino del subconsciente» (Jung 1996: 267). El psiquiatra afirmó que, como el *Libro Rojo*, la Torre de Bollingen constituía una «representación de la individuación» (Jung 1996: 266) y en este sentido, Shamdasani propone que puede ser comprendida como una continuación tridimensional del *Liber Novus* un *Liber Quartus*, donde pretendió perpetuar la «recuperación de la Edad Media» que había dejado inconclusa al finalizar el *Liber Secundus* (Shamdasani 2010: 214).

163 Bernardo Nante plantea que los relatos proféticos y míticos del pasado son, de hecho, los únicos modelos con los cuales es posible equiparar la obra de Jung, que no se ajusta a ninguna clasificación de los géneros literarios conocidos (Nante 2011: 33). El carácter profético de la obra de Jung se expresa ya en título del *Liber Novus* así como también en los epígrafos de Isaías (33, 1-6 y 9, 5-6) y San Juan (1, 14) del primer capítulo, titulado «El camino de lo venidero» (Nante 2011: 100 y ss.).

de las visiones que había experimentado en el tren a Schaffhausen, y que en un comienzo había interpretado como fantasías individuales. De este modo, el psiquiatra señaló que el trabajo hermenéutico de la imaginación creadora realizado en el proceso de individuación conducía a una síntesis entre la psique individual y la colectiva (Shamdasani 2010: 209 y 210).

Las profundas conexiones que Jung estableció entre el individuo y los acontecimientos colectivos explican las pretensiones de que su *Libro Rojo* funcionara como un ejemplo que sirviera de modelo terapéutico a otros que quisieran emprender sus propias exploraciones hacia el reencuentro con sus almas. Según testimoniaron algunos de sus pacientes, Jung mantenía abierto el *Libro Rojo* en su despacho y los alentaba a realizar sus propias autoexperimentaciones, instruyéndolos acerca de cómo poner en práctica la imaginación activa, sostener diálogos internos y pintar sus fantasías. Esto, según Shamdasani, dota de un carácter colectivo al experimento junguiano: «La confrontación de Jung con lo inconsciente, lejos de ser un esfuerzo solitario era colectivo; conducía a sus pacientes junto con él. Aquellos que rodeaban a Jung constituían un grupo de vanguardia comprometido con un experimento social que, esperaban, transformara sus vidas y las de aquellos que los rodeaban» (Shamdasani 2010: 206).

Las mismas razones que llevaron a Blake a rechazar el «arte falso», que añae a las «cosas mortales», para poner su obra al servicio del «arte verdadero» (Erdman 1988: 562) explican que Jung se negara a definir el *Libro Rojo* como una obra de arte moderna,¹⁶⁴ es decir, como una obra

¹⁶⁴ En el *Libro Negro 2* Jung escribió: «¿Qué es lo que estoy haciendo? Seguro que no es ciencia, ¿Qué es?». Entonces una voz me dijo: «Es arte». Esto me provocó la impresión más curiosa que se pueda concebir, pues no me parecía en lo más mínimo que lo que yo estaba escribiendo fuese arte. Entonces sostuve: «Quizá mi inconsciente esté formando una personalidad que no soy yo, pero que a toda costa quiere llegar a expresarse». No sabía exactamente por qué, pero sabía con seguridad que la voz que me había acabado de decir que mi escritura era arte provenía de una mujer [...]. Pues bien, le dije muy enfáticamente a esta voz que lo que hago no es arte y sentí crecer una gran resistencia en mí. Mientras tanto ninguna voz tuvo éxito, y yo continué escribiendo. Luego expe-

artística producida para el deleite estético, porque la suya —como la de Blake— tenía fines proféticos y espirituales.¹⁶⁵ No obstante, tal como ha observado Shamdasani, en la negativa de Jung a considerar su *Libro Rojo* como arte yace una paradoja: al reclamar que su obra «no es artística» Jung precisamente se estaba aproximando a la vanguardia europea, que en ese mismo contexto se había propuesto, como este, desmantelar las concepciones tradicionales del arte.¹⁶⁶ De este modo, Shamdasani propone que lo que Jung quería afirmar era que el *Libro Rojo* no corres-

rimenó otro sobresalto como el primero: «Eso es arte». Esta vez la pude asir y respondí: «No, no lo es», y aguardé una pelea» (cit. por Shamdasani 2010: 200). Gary Lachman interpreta la negativa de Jung a ser considerado como un artista en el mismo sentido en que este insistía en que era un científico, y no un místico, es decir, posiblemente por temor a ver afectada su reputación científica (Lachman 2010: 216).

¹⁶⁵ Tal como hemos visto en el apartado anterior, la contraposición entre estas dos clases de arte también fue elaborada por Jung en algunos trabajos teóricos más tempranos, como lo estableció claramente en «Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética» (1922), donde diferenció las obras artísticas no-simbólicas, que provienen del inconsciente personal del autor y persiguen fines estéticos, de aquellas que expresan contenidos simbólicos del inconsciente colectivo y que raramente conducen a un goce estético. En «Psicología y poesía» (1930) designará a la primera clase de obras como «psicológicas» y a la segunda como «visionarias», citando como ejemplo las de Goethe, Nietzsche, Dante, Wagner, Böhm y William Blake. De este modo, las afirmaciones que más tarde Jung realizaría respecto a la obra de Blake en una carta a Pilo Nanavutty, donde parece plantear que esta responde más a una producción artística que una representación más auténtica e inmediata de los procesos inconscientes, debe comprenderse, tal como ha observado Bernardo Nante, como parte de la ambivalencia de su propia negativa a considerar el *Liber Novus* como una obra artística (Nante 2011: 88 y 89).

¹⁶⁶ Tras situar la obra de Jung en su propio contexto, Shamdasani y Hillman concluyen que, a pesar de sí mismo, Jung estaba haciendo arte contemporáneo, vanguardista. Los dadaístas propusieron una superación de la dimensión estética de la obra de arte, comprendiendo su programa artístico como parte de una revuelta de carácter ético contra la civilización occidental. Asimismo, al volver su mirada hacia el arte de otras culturas más primitivas, como la azteca, maya, india y africana, Jung estaba haciendo exactamente lo mismo que Picasso, Braque y Klee, pero a diferencia de estos, no buscaba en ese arte inspiración estética, sino que lo movían otras intenciones, probablemente más cercanas al espíritu de su naturaleza tradicional (Hillman y Shamdasani 2013: 43 y ss.).

pondría a «ese tipo» de arte, es decir, a la concepción estética del arte del siglo XIX, sino a un arte espiritual (Hillman y Shamdasani 2013: 44). Bajo este aspecto, es posible situar el *Libro Rojo* de Jung en la misma línea que las obras de Wassily Kandinsky, quien en su *De lo espiritual en el arte* (1912) definió la obra artística como un medio para alcanzar una realidad espiritual que trasciende el mundo físico, y propuso recuperar los valores psíquicos como punto de partida para la creación, ya que el arte «es el lenguaje que habla al alma» (Kandinsky 1996: 102). Por esto sostuvo, como Jung, que el «verdadero arte» no tiene fines estéticos, sino que se dirige al «ojo espiritual» y cumple con la finalidad de nutrir la interioridad de los espectadores, quienes debían enfrentarse al cuadro «con el alma abierta» (Kandinsky 1996: 23).

Dado que Jung comprendió el ejercicio de la imaginación activa como una práctica que conduce el reencuentro con el alma, el libro donde se verterían sus resultados debía ser la expresión de la religiosidad individual, tal como se lo comentó a la psicoanalista Christiana Morgan:

Debo aconsejarte que lo plasme [sus visiones] tan bellamente como pueda —en algún libro hermosamente encuadernado— [...]. Entonces, cuando estas cosas se vuelvan en algún libro precioso, usted puede tomarlo y recorrer sus páginas, y para usted está será su iglesia, su catedral—, el lugar silencioso de su espíritu donde encontrará la renovación. Si alguien le dice que es morbo o neurótico y usted le presta atención, entonces perderá su alma, porque en ese libro está su alma (cit. por Shamdasani 2010: 217).

Para Jung, el libro constituye la encarnación del alma en la materia¹⁶⁷, facultando una unión entre forma y contenido que se acerca estrechamente a la comprensión blakeana de los libros proféticos iluminados, en tanto que espacio donde se pone en práctica el método de «impresión iluminada», una técnica que el visionario describió alegóri-

¹⁶⁷ En la pág. 148 aludíamos al modo en que Jung describió su confrontación con lo inconsciente como un diálogo espiritual que mantenía espiritualmente con su alma.

camente como una conjunción entre el cuerpo y el alma, entre lo físico y lo espiritual¹⁶⁸.

Blake concibió las planchas de sus libros proféticos iluminados como espejos a través de los cuales los individuos podrían contemplarse interiormente (Mitchell 1978: 9), desencadenando un tránsito entre lo material y lo espiritual, entre lo visible e invisible que expresó de este modo en su *Visión del Juicio Final*:

If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination approving them on the Fiery Chariot of his Contemplative Thought if he could Enter into Noahs Rainbow or into his bosom or could make a Friend & Companion of one of these Images of wonder which always intreats him to leave mortal things as he must know then would he arise from his Grave then would he meet the Lord in the Air & then he would be happy [...] it is in Particulars that Wisdom consists & Happiness too (Erdman 1988: 560).

Kristine Mann, con quien Jung discutió por correspondencia escrita sobre la publicación del *Liber Novus*, formuló una elocuente interpretación de la obra en una carta del año 1923: «Como yo lo entiendo, en este libro usted está desafiando a los hombres a una nueva forma de dirigir su atención a sus almas» (cit. por Shamdasani 2010: 24).

Como Jung, Blake pretendía que sus libros proféticos funcionasen como un instrumento a través del cual la humanidad redirigiera su mirada desde el mundo exterior hacia su propia interioridad. Así lo representó visualmente en la plancha 37 de *Jerusalén* (fig. 15), en la que ilustró el momento en que el gigante Albión (Inglaterra, la humanidad) cae en el «sueño mortal» del materialismo, adquiriendo un aspecto físico urténico. Bajo sus pies un «gulliverizado» Blake inscribe en forma invertida la «suave canción», que Salvador le ha dictado:

¹⁶⁸ E. R. Curtius ha estudiado los diversos valores simbólicos que se han conferido al libro, expresados, por ejemplo, en aquellas metáforas que designan el cuerpo humano, la naturaleza o el destino como libro (Curtius 1984: 423-489). En esta misma línea, Charrier alude a la metáfora según la cual se imaginó el libro como una criatura humana, dotada de cuerpo y alma (Charrier 2008: 25).

This theme calls me in sleep night, & ev'ry morn Awakes me at sun-rise; the I see the Saviour over me Spreading his beams of love & dictating the words of this mild song, "Awake! awake O sleeper of the land os shadows, wake! expand! "I am in you and you in me, mutual in love divine; "Fibres of love from man thro' Albion's pleasant land. In all the dark Atlantic vale down from the hills of Surrey "A black water accumulates; return Albion! return! "Thy brethren call thee, and thy fathers and thy sons, "Thy nurses and thy mothers, thy sisters and thy daughters "Weep at thy soul's disease, and the Divine Vision is darkend (Erdman 1988: 146).

En la imagen, este mensaje visionario se encuentra inscrito al revés, como la escritura en espejo que Blake, como grabador, debía realizar al dibujar los textos e imágenes sobre las planchas de cobre. El gigante Albión deberá leer su reflejo mientras se contempla a sí mismo en la poza de agua que está justo bajo sus pies. Este ejercicio nos remite nuevamente a las prácticas de lectura medievales, cuya dimensión ética y espiritual se encuentra ilustrada en las nociones que asimilaron el texto a un espejo, tal como lo expresó ya en el siglo vi Gregorio Magno: «La lectura nos presenta una especie de espejo frente a los ojos de nuestra mente, para que nuestro rostro interior pueda ser visto en él. Así aprendemos a conocer nuestra propia fealdad y nuestra propia hermosura [...] porque deberíamos transformar lo que leemos en nosotros mismos» (cit. en Carruthers 1990: 168 y 169).

William Blake y C. G. Jung establecieron una asociación inmediata entre el arte, la visión interior y la sanación de la «enfermedad del alma», es decir, la experiencia del «supremo despertar interior», objetivo último del proceso de individuación junguiano. De este modo, los libros proféticos iluminados de Blake y el *Libro Rojo* de Jung pretendían convertirse, como toda obra de arte sagrada, en «un soporte de contemplación que sirve a las necesidades del alma» (Coomaraswamy 1980: 10). En este sentido, ambos autores reconocieron el código medieval iluminado como el modelo ejemplar de la obra artística espiritual, en la que, tal como ha señalado A. Coomaraswamy «la belleza formal invita al espectador a realizar por su parte un acto espiritual, del que la obra de arte física no ha sido más que el punto de partida [...] de un camino que solo puede ser andado por y para uno mismo» (2001b: 39).

4 SURREALISTA

La ejecución es el carro del Genio

William Blake: *Anotaciones a Reynolds*

HACIA el año 1819 William Blake conoció a John Varley, un excéntrico artista, ocultista y astrólogo que se interesó por sus facultades visionarias¹⁶⁹. Entusiasmado por la idea de que Blake tenía la capacidad de invocar la presencia de los espíritus de los muertos, Varley organizó reuniones nocturnas en su casa, invitando a este a participar como un auténtico médium espiritualista, encomendándole, además, la misión artística de retratar a sus visitantes espirituales¹⁷⁰. Accediendo a formar parte del expe-

¹⁶⁹ Robert Rix ha señalado que la amistad que Blake estableció con Varley surgió del contacto que este mantuvo desde su juventud con los extravagantes personajes que habitaban los suburbios de las artes y la filosofía londinense, un círculo en el que las creencias espiritualistas estaban muy presentes. Los magos, revolucionarios, artistas, poetas y artistas callejeros que conformaban el contexto artístico más familiar a Blake, estaban profundamente interesados en fenómenos como el ocultismo, el espiritismo, la tradición hermética, la mística y la alquimia. Asimismo, la comunicación con los espíritus fue una «herejía» común, que persiguió al swedenborgianismo durante el s. XIX (Rix 2007: 135 y ss.). J.J.G. Wilkinson, quien fuera uno de los primeros editores de Blake tras su muerte, insistió en esta hipotética comunicación que Blake establecía con el mundo espiritual y, particularmente, con los muertos, proyectando la imagen del médium espiritualista sobre su figura. A este respecto remito al capítulo «John Varley and the Visionary Heads» de la biografía de Gilchrist (1880: 298 y ss.).

¹⁷⁰ Anteriormente aludíamos a estas sesiones a partir de la asociación entre la noche y la creatividad en la obra blakeana (ver págs. 143 y ss.).