

WILLIAM BLAKE: ESCRITURA Y LECTURA ILUMINADAS¹

Daniela Picón
Universidad de Chile
danielapicon@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT

Considerando que la fuerza divina es un poder propiamente humano, que permite trascender desde la mera visualización y percepción sensorial del mundo finito y terrenal hacia el reino eterno y verdadero de la imaginación, el poeta, artista y visionario inglés William Blake (1757-1827) identificó a dios con dicha facultad humana. En su lucha contra la ‘religión de la razón’, bajo cuyo poder el hombre se había limitado a la ‘vacía’ percepción exterior, Blake buscará recobrar la ‘religión de la imaginación’. Desde esta perspectiva, este estudio pretende dilucidar el modo en que la materialidad de lo escrito (Roger Chartier) y la utilización de un método de escritura particular por parte del visionario –distinto al que su propio tiempo le ofrecía– afecta el circuito de la comunicación visionaria de comienzo a fin, relacionándose directamente con la finalidad que Blake otorgó a sus poemas proféticos iluminados: despertar en los lectores esa capacidad visionaria y verdadera que ‘reside en el pecho de todos los hombres’.

PALABRAS CLAVE: William Blake, literatura visionaria, imaginación, escritura, lectura.

Considering the ‘divine force’ as a human power that allows humans to transcend from the mere sensory visualization and perception of the finite and earthly world to the true and eternal realm of imagination, William Blake, the english poet, artist and visionary (1757-1827) identified god with this human faculty. In his struggle against the ‘religion of reason’, under which humans had been reduced to an ‘empty’ outward perception, Blake wants to

¹ Este trabajo es una reelaboración de una sección de mi tesis de grado de Magister en Literatura: *Escenas de escritura visionaria: Hildegard von Bingen y William Blake*. Universidad de Chile, 2009.

recover the 'religion of imagination'. From this perspective, I expect to elucidate the ways in which the material aspects of writing (Roger Chartier) and the visionary use of a specific method of writing –different from the methods available to Blake in his own time– affect the visionary circuit of communication. This complete transformation is directly connected with the purpose of Blake's illuminated prophetic poems: he intends to awake in his readers that visionary (and real) capacity, which, in his view, 'resides in the human breast'.

KEY WORDS: William Blake, visionary literature, imagination, writing, reading.

Durante las últimas décadas, los estudios publicados por el historiador francés Roger Chartier han enfatizado la importancia de considerar la lectura y la escritura como actividades históricamente determinadas, cuyas modalidades varían según el tiempo y el espacio en que se producen. Por ello, según Chartier, en cada época es posible distinguir tradiciones y comunidades de lectores que

(...) jamás se enfrentan con textos abstractos, ideales, desprendidos de toda materialidad: manejan o perciben objetos y formas cuyas estructuras y modalidades gobiernan la lectura (o la escucha), y en consecuencia la posible comprensión del texto leído (o escuchado). Contra una definición puramente semántica del texto (...) hay que sostener que las formas producen sentido y que un texto, estable en su letra, está investido de una significación y de una categoría inéditas cuando cambian los dispositivos que lo proponen a la interpretación (*El orden de los libros* 24-5).

Según las propuestas de Chartier podemos afirmar entonces que la 'materialidad' a partir de la cual una obra se difunde nunca le es indiferente al autor, tampoco al texto ni a sus receptores. Los distintos instrumentos, soportes y formas de escritura que un autor elige para difundir su obra condicionan el proceso de comunicación escrita de principio a fin, y es por ello que el uso de algunas y/o el rechazo de otras nos habla tanto de la manera en que dichos autores comprendieron el proceso de composición y creación, así como también de las intenciones que orientan dicha escritura y los objetivos que se busca conseguir a través de ella.

Este es un hecho que parece ser evidente si pensamos en la obra del poeta y artista visionario William Blake (1757-1827), quien creó un método y lenguaje propios para transmitir sus visiones. En la producción de todos sus libros proféticos iluminados Blake se sirvió de una nueva técnica que él mismo

designó como ‘infernál’, dando lugar a un ‘lenguaje visible’ o ‘arte compuesto’ (W. J. T. Mitchell 1978) de palabras e imágenes, cuya asociación estética con los manuscritos iluminados medievales es indiscutible. No obstante, más allá de la relación estrictamente formal que en este sentido puede establecerse entre ambas formas escriturarias, lo que nos interesa indagar aquí es la justificación de la elección de *ese* modo particular de transmitir sus textos visionarios y, asumiendo con Roger Chartier la estrecha vinculación que existe entre la producción del texto, su materialidad y posterior recepción, el modo en que el arcaísmo que llevó a Blake a retrotraerse hasta la cultura manuscrita medieval respondería a una intención de recobrar un modo de comunicación (de escritura y de lectura) que consideró más auténtico para la transmisión y recepción de sus poemas proféticos y visionarios que aquellas otras formas de escritura que le ofrecía su propio entorno².

EL ESCRIBA CIEGO V/S EL VISIONARIO

Tal como señala Chartier, muy comúnmente los autores se adueñan de objetos y prácticas que pertenecen a la cultura escrita de su época para integrar en sus obras las realidades materiales de la escritura como un recurso estético y “Los procesos que dan existencia al escrito en sus diversas formas, públicas o privadas, efímeras o duraderas, se convierten así en el mismo material de la invención literaria” (*Inscribir y borrar* 14). Desde esta perspectiva es posible confrontar como antagónicas las figuras que consideraremos a continuación, interpretando su significado simbólico según el proceso de composición y recepción textual que representan:

² *El Libro Rojo* de C.G. Jung constituye un ejemplo muy asimilable en este sentido, pues en él éste escribió con letra gótica e iluminó, siguiendo el modelo de los manuscritos medievales, las visiones que experimentó entre los años 1914 y 1930. No obstante, Jung mantuvo este libro sorprendente en un ámbito privado y su primera publicación se realizó recién en 2009. Actualmente existe también una edición facsimilar traducida al castellano.



Fig. 1. Primer Libro de Urizen

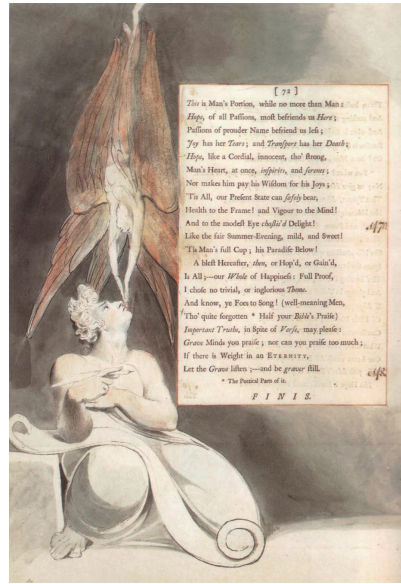


Fig. 2. Night Thoughts. Night VII

En primer lugar tenemos una de las imágenes más emblemáticas de la obra de Blake: Urizen (cuyo nombre podría provenir del inglés ‘your reason’), figura que en su mitología visionaria se asocia a la razón opresora, al dios castigador de las leyes de hierro o piedra³. En el frontispicio del libro, podemos ver que Urizen, un anciano canoso⁴ y solipsista, copia sin mirar y

³ Mitchell plantea que aunque esta imagen ha sido tradicionalmente identificada con figuras políticas y religiosas de la tiranía, puede también considerarse como un autorretrato del propio Blake, que ilustraría su permanente intento de crear un ‘arte compuesto’ de palabras e imágenes, a través de una nueva tecnología de escritura que combina las artes de la poesía, el grabado, la impresión y la pintura. En este sentido, Urizen ilustraría la figura del artista que, como Blake, intenta hacer dos cosas al tiempo: escribe sus poemas con una mano, mientras ilustra con la otra (“Visible Language: Blake’s Art of Writing” 123 y ss.).

⁴ Blake asimila físicamente la figura de Urizen con el Dios bíblico del Antiguo Testamento, considerado por él como un cruel y opresivo hacedor de leyes. Cfr., por ejemplo, con sus grabados *Elohim Creating Adam* (1795) o *God Judging Adam* (1795). Por otra parte, atrás puede advertirse una tabla que sugiere una piedra sepulcral y nos recuerda al mismo tiempo las Tablas de la Ley, escritas en piedra, entregadas por Dios a Moisés en el Monte Sinaí.

transcribe ciegamente de un libro a otro las leyes de obediencia y represión, promulgadas por él, como una autoridad sacra y rígida:

Aquí, yo sólo, entre libros de metal, /escritos dejé los secretos de la sabiduría, /secretos de oscura contemplación (...) /He aquí que despliego mis tinieblas, y sobre /esta roca asentaré con mano dura mi libro /de bronce, eterno, escrito en soledad: (...) Y un solo mandato, un peso, una medida, /un Rey, un Dios, una Ley (95-97).

En el frontispicio del *Libro de Urizen* Blake ha representado, por tanto, el proceso de producción textual contra el cual él mismo se rebeló: un método tiránico de escritura, asociado a la ley y al propio contexto en el que se desarrolló, un siglo XVIII excesivamente racionalista, en el que, en términos generales, se proponía la supremacía de la razón por sobre la libertad espiritual e intelectual de los individuos. Ya en sus tratados tempranos, como *There is no natural religion* (c. 1788), Blake criticó la teoría de la percepción propuesta por pensadores y científicos como John Locke e Isaac Newton, confinados al estudio científico del mundo terrenal y pasajero que ofrecen los cinco sentidos ‘exteriores’. Frente a ello, defendió la existencia de un mundo espiritual y eterno, al que cualquier hombre podría acceder, mediante el uso de su imaginación, una facultad que en ese entonces trataba de reducirse a una racionalización científica.

Este antagonismo entre razón e imaginación que opera ya en las primeras obras de William Blake, pero que constituye una de las raíces fundamentales de su pensamiento, puede proyectarse en el análisis de las imágenes que nos ocupan. Volvamos a ellas.

Junto a Urizen hemos dispuesto al escriba que Blake representó en la ilustración que realizó para la Séptima Noche del poema *Night Thoughts* de Edward Young, que puede intuirse como una autorrepresentación del visionario.

Ambas figuras contrastan, en primer término, por su apariencia física: frente al tirano anciano, canoso y barbudo, tenemos al joven y lozano ‘escriba inspirado’ de la derecha. Esta oposición constituye un factor importante si consideramos que en el mundo visionario de William Blake vejez y juventud representan ‘los dos estados contrarios del alma humana’. En las *Canciones de Inocencia y Experiencia*, Blake identificó el Paraíso con la infancia, un estado idílico en el que la imaginación y el goce fluyen espontáneamente, mientras que el mundo de la experiencia, que el hombre habita luego de su

Caída, se identifica con el mundo de la adultez, dominado por el materialismo y las leyes opresoras.

Al mismo tiempo, estos escribas se oponen simbólicamente por el método de composición que utilizan: mientras Urizen es un escribiente ciego y solitario, que se mantiene ajeno a su entorno, el ‘escriba inspirado’ mira hacia el cielo, y su escritura responde a la comunicación atenta que establece con la figura de la inspiración, un ángel de seis alas que desciende directamente hasta él. La obra del ‘escriba inspirado’ no se ha originado en este mundo sino que es producto de la actividad visionaria, y, por tanto, en su composición intervienen otras voces, distintas a la suya propia.

Este hecho es significativo ya que marca una diferencia importante entre ambos procesos de creación y representa el modo en que William Blake comprendió el suyo propio. Si Urizen se posiciona como único autor de su obra, ‘un Rey, un Dios, una Ley’, el ‘escriba inspirado’ se comporta como un ‘secretario’, como un canal de comunicación que se sitúa entre el mundo terrenal y las voces que lo inspiran desde el mundo espiritual.

A partir de su temprana infancia y lo largo de toda su obra visionaria Blake atribuyó los orígenes de su inspiración a diferentes figuras⁵, ajenas a él mismo, y también las representó, tanto en sus poemas iluminados como en otras de sus obras artísticas (grabados, acuarelas e ilustraciones). En varias oportunidades Blake expresó no ser más que un conducto que escribe los mensajes inspirados, como lo deja entrever en algunas cartas escritas

⁵ Son muchos los ejemplos presentes en las visiones que podemos apuntar al respecto, como su difunto hermano Robert o las ‘Hijas de Beulah’ (el territorio de la subconciencia, de la inspiración de los sueños. Ver: Damon 42 y ss.) en *Milton*, a quienes invoca directamente en el prólogo: “Venid a mi mano. Por vuestro dócil poder; los nervios descendió a mi diestro brazo. Desde el portal de mi cerebro donde por ministerio vuestro la eterna y gran humanidad plantó su paraíso”. Asimismo, en *Europa*, Blake escribe bajo el dictado directo de ‘Los Eternos’ y, puntualmente, de un hada que le habla sobre el verdadero mundo espiritual, a la que el poeta caza, como un niño a una mariposa (En: Keynes 237 y 238.). En *El Matrimonio del Cielo y del Infierno* Blake se sienta a cenar y conversar con los profetas Ezequiel y Daniel, a quienes interroga sobre su capacidad profética (241) y en la plancha 10 representó visualmente el momento en que escribió los Proverbios del Infierno que el diablo le habría dictado: “Mientras me paseaba por las llamas del infierno (...) recogí algunos de sus proverbios. (...) Al regresar a casa (...) vi a un poderoso diablo que envuelto entre negros nubarrones se cernía sobre los bordes de una roca. Con llamas corrosivas escribió la sentencia que aquí sigue, la cual puede ahora ser percibida por las mentes de los hombres, y por ellos leída en la tierra” (pl. 6 y 7, p. 225).

a su amigo Thomas Butts: “Estoy bajo la dirección de los mensajeros del cielo, de día y de noche” (Keynes 810)⁶, y al referirse a la composición de *Milton*: “He escrito este poema a partir de un dictado inmediato (...) sin premeditación e incluso contra mi voluntad” (Keynes 822-823)⁷, lo que lo llevó a autodenominarse como ‘secretario de la eternidad’⁸.

En este mismo sentido es que podemos comprender que en *Jerusalén*, Blake atribuya su escritura al dictado directo del Salvador:

Temblando me siento día y noche. (...) ¡No ceso de trabajar en mi gran tarea, Abrir los Mundos Eternos, abrir los Ojos inmortales del Hombre al interior de los Mundos del Pensamiento, que están dentro de la Eternidad que siempre crece en el seno de Dios, la Imaginación Humana! ¡Oh Salvador, escancia sobre mí tu Espíritu de mansedumbre y amor! Aniquila el Yo que hay en mí, seas tú toda mi vida, guía mi mano que tiembla en exceso sobre la roca de las edades, mientras escribo de la construcción de Golgonooza⁹(61).

En este pasaje, Blake manifiesta el ‘temblor’ que provoca en él la recepción de las visiones divinas, aludiendo a la típica ‘humildad’ y ‘temor’ que caracteriza al visionario que es tocado por la divinidad¹⁰. Tal como indica John Jones (3), si bien existe una ‘auto-aniquilación del yo’, ya que el visionario se concibe

⁶ “I am under the direction of Messengers from Heaven, Daily & Nightly” (traducción libre de la autora).

⁷ “I have written this Poem from immediate Dictation (...) without Premeditation & even against my Will” (traducción libre de la autora). No obstante, tal como señala Michael Phillips (15), el estudio del extenso proceso de producción de los libros visionarios de William Blake –que va desde los manuscritos hasta la elaboración de las copias impresas– permite demostrar que éste no compuso sus obras de una manera impremeditada, o como respuesta inmediata a un dictado divino. Si bien la ausencia de los bosquejos o de evidencias manuscritas, apunta Phillips, ha hecho pensar que Blake compuso su poesía y diseños directamente sobre sus planchas de cobre, sin previa meditación, el estudio de los manuscritos de las *Canciones* nos llevan a conocer a un compositor de poesías y diseños lleno de dudas y vacilaciones, de rechazos y de una preocupación meticulosa. Esto puede apreciarse claramente también en su libro de anotaciones: “The Notebook”. *British Library. Online Gallery. Virtual Books*. (24/02/10). <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/blake/accessible/introduction.html>

⁸ Mitchell, W.J.T. *Picture Theory* 139-40.

⁹ Golgonooza, la ciudad del arte y la manufactura.

¹⁰ En otro pasaje, de *Milton*, se presenta el mismo fenómeno: “Oh ¿cómo puedo yo con mi lengua grosera que se adhiere al polvo/ Hablar del Hombre Cuádruple, en formación numerosa como los astros?/ ¡Oh cómo puedo yo con mi fría mano de arcilla! Más tú, oh

como un canal de comunicación, éste se posiciona como un colaborador en la producción de sus poemas, como ‘una voz entre otras’, y no como un único originador de sus visiones¹¹. Tal vez el ejemplo más dramático en relación con esta multiplicidad creativa sea la pluralidad de incorporaciones entre fuerzas inspiradoras que existe en *Milton* (el propio Milton, el Bardo, Los o el Genio Poético y la Virgen de Ololon¹²). En este sentido, la iconografía de las ‘escenas de escritura’ presentes en los manuscritos de sus obras tiene la función de legitimar, como típicamente ocurre en los manuscritos medievales, una autoridad diferente a la del visionario y el origen inspirado de sus visiones.

ESCRITURA

Como hemos visto, mientras Urizen escribe para fijar en la piedra las leyes inalterables que provienen de él mismo (‘un Rey, un Dios, una Ley’), el ‘escriba inspirado’ trabaja sobre un pergamino en blanco, y sus intenciones

Señor./ Haz conmigo según te plazca, pues yo soy nada y vanidad./ Si tú eliges a un gusano, moverá montañas./” (169).

¹¹ No obstante, Blake no recibe ni transmite pasivamente lo que la musa dicte, sino que responde y altera dicho dictado, transformándolo así en un diálogo. Es lo que explica como la fundamentación de la ‘variedad de versos’ presente en *Jerusalén*: “Cuando al principio este tipo de Poesía me venía al dictado, consideré que la Cadencia Monótona como la que usan Milton, Shakespeare y todos los escritores de Verso Blanco Inglés, derivada de la moderna atadura de la Rima, debía ser parte necesaria e indispensable de la Poesía. Pronto descubrí no obstante que en boca de un Orador auténtico, tal monotonía no sólo era torpe sino también tanta atadura como la propia rima. Por lo tanto he producido variedad en cada verso, ora de cadencias ora de número de sílabas” (59).

¹² En “La Canción del Bardo” (Prefacio) luego de anunciar todo el desastre apocalíptico que tiene lugar en *Milton*, el Bardo, aterrado, toma refugio en el pecho de Milton, que ha descendido desde la Eternidad a la tierra para despertar de su sueño a Albión. Más tarde Milton se incorporará a Blake descendiendo como una estrella hasta el pie izquierdo del visionario. La inspiración es transmitida a través del fuego que incendia al visionario desde el pie hasta la cabeza. Unas planchas más adelante se repite esta misma figura, pero como reflejada en un espejo: se trata de la estrella que ahora se precipita hasta el pie derecho de su hermano Robert, su contraparte simbólica en el mundo espiritual. Los (el Genio Poético) se unirá también a Blake, nuevamente a través del fuego, provocando ‘miedo y terror’ en el visionario. Finalmente, la virgen de Ololon, emanación de Milton, descenderá para unirse con el poeta junto a la cabaña de Felpham –lugar geográfico donde Blake compuso el poema– descendiendo hasta su jardín, culminando la secuencia transformativa de la experiencia visionaria de Blake que dio como resultado la composición de este poema.

pueden asimilarse con aquello que Blake describió en *Jerusalén* como su ‘gran tarea’, que es ‘Abrir los Mundos eternos, abrir los Ojos inmortales del Hombre’ (61). Así, los propósitos que rigen la actividad de la escritura de ambas figuras divergen tanto como las condiciones en que dichos textos se originaron.

La naturaleza visionaria de sus escritos, así como los propósitos críticos y pragmáticos que motivaron la actividad profética de William Blake, hicieron que éste considerara que debía crear un método propio de escritura (y lectura) para la difusión de su obra, con el fin de poder lograr sus objetivos.

Blake creyó que la imaginación es la facultad humana primordial, ya que permite al hombre superar los límites de la percepción sensorial de la esfera racional de la naturaleza –finita y perecedera– y lograr la visualización y creación de una nueva realidad en cada mente –en el mundo infinito y eterno de la imaginación. En su obra existe una clara asociación entre divinidad e imaginación y en sus visiones propondrá una nueva ‘religión de la imaginación’¹³ opuesta a la ‘religión de la razón’ de la institución organizada. Al mismo tiempo, la divinidad se presenta en términos humanos, ya que la imaginación –la inspiración divina– es una capacidad propia del hombre, disponible potencialmente para cualquiera¹⁴: Dios es la imaginación y reside, por tanto, ‘en el pecho de todos los hombres’, como señala en *Jerusalén*: “No soy un Dios lejano. Soy hermano y amigo, resido en vuestro seno y vosotros residís en mí. (...) Vosotros sois mis miembros” (60). En este sentido, la facultad visionaria de la que todos disponemos es fundamental ya que será a través de sus libros proféticos que Blake busque recuperar esa facultad divina que reside en nuestro interior, y el método de escritura que utilizó se relaciona directamente con este propósito.

Robert, el hermano máspreciado de William Blake, murió cuando éste tenía 29 años. Este hecho marcó una fase importante en la vida del poeta, que G. E. Bentley (99) identifica con el término del período de aprendizaje del visionario, fundamentalmente porque tal como él mismo señaló, una vez muerto su hermano lo habría inspirado desde el mundo espiritual y le habría revelado en visiones el método mediante el cual debía escribir su ‘Biblia del

¹³ Ha sido el modo en que los especialistas la han llamado. A este respecto, ver el estudio de Robert F. Gleckner, “Blake’s Religion of Imagination”.

¹⁴ Ver: Jon Mee. *Dangerous Enthusiasm* 20 y ss.

Infierno¹⁵: una técnica de grabado propia de su obra, que le permitía escribir y dibujar a la vez, directamente sobre las planchas de cobre¹⁶.

Todos los libros proféticos de William Blake fueron compuestos por medio de esta ‘técnica infernal’ (denominación que él mismo le dio y que alude a la acción corrosiva del ácido sobre el cobre) a través de la cual éste re-escribió subversivamente la Biblia, enmendando lo que consideró como los errores de la religión institucionalizada. En *El Matrimonio del Cielo y del Infierno* Blake afirma que visitó la ‘imprensa del infierno’ y describe alegóricamente el modo en que trabaja:

Imprimiendo mediante el método infernal, valiéndome de corrosivos, que en Infierno resultan saludables y medicinales, disolviendo, borrando las superficies engañosas, descubriendo lo infinito que yacía en ellas. Si las puertas de la percepción se limpiaran, todo aparecería a los hombres como realmente es: infinito. Pues el hombre se ha confinado a sí mismo hasta solamente poder ver las cosas a través de los estrechos resquicios de su caverna (245).

¹⁵ Los tres libros grabados por Blake entre los años 1794 y 1795, *El libro de Urizen*, *El libro de Ahania* y *El Libro de Los*, en conjunto, han sido considerados por la crítica como la ‘Biblia del Infierno’ de William Blake, ya que constituyen las obras en que re-escribe críticamente la Biblia cristiana. A este respecto, ver Niimi, Hatsuko. “The Book of Ahania”. En *Blake’s Dialogic Texts* (129-152).

¹⁶ Para una detallada descripción del proceso de producción y publicación de los libros proféticos iluminados de William Blake, ver Bentley Jr.: “Blake’s Heavy Metal. En dicho estudio, Bentley se refiere a las variadas superficies en las que Blake habría trabajado: el papel (para sus trabajos gráficos), telas, madera y vidrio (para sus dibujos) y el metal, específicamente el cobre (para sus grabados).

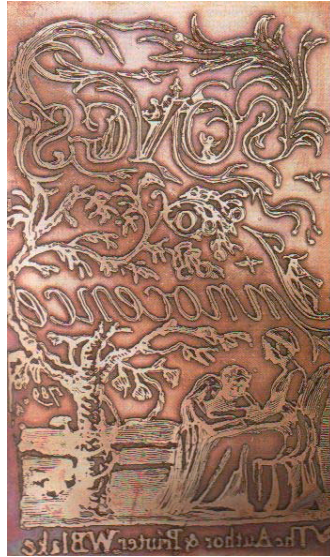


Fig. 3. Plancha de cobre con texto y diseño preparados para el grabado en relieve. Título de *Canciones de Inocencia*

En este sentido, es tremendamente significativo que Blake escriba escarbando el cobre con un ácido ('borrando las superficies engañosas'), y que lo haga al revés ('descubriendo lo infinito que yacía en ellas'), porque tal como señala Michael Phillips (15) el método de producción y escritura de William Blake se relaciona simbólicamente con la filosofía del pensamiento que propone: mediante sus grabados, Blake espera poder revertir (literalmente, en la práctica) el proceso mediante el cual la autoridad (de la Iglesia) había usurpado la función poética y la fuerza de inspiración eterna e inagotable de la Biblia, para convertirla, equívocamente, en un texto cerrado, invariable, continente de dogmas morales incuestionables. A este respecto Jon Mee (167) señala que al igual que muchos de los pensadores radicales contemporáneos a Blake, que trabajaron por la liberación de los discursos de autoridad cultural, éste buscó desbaratar la escritura de autoridad monolítica y hegemónica de los textos y de lecturas establecidas: la actividad urizénica.

En oposición a este tipo de escritura –y de lectura, por cierto– Blake creó su propio método de composición para su 'Biblia del Infierno', constituyéndola como un texto abierto, multiforme, que por una parte llama a la participación activa que otras 'voces' tienen en su composición y, por

otra, demanda la colaboración de los lectores en el proceso de recepción, a través de la expansión de su ‘estrecha’ percepción hasta ‘el infinito’. En otras palabras, a partir de este modo de transmisión de sus visiones, Blake busca atacar las estructuras represivas impuestas por Urizen con el fin de permitir la trascendencia de la percepción del hombre hacia los terrenos divinos y verdaderos de la imaginación creadora. Por ello, la forma de producción utilizada por William Blake en sus libros proféticos iluminados se plantea, como veremos, de manera opuesta a la solipsista y mecánica forma de reproducción escrita de Urizen.

En este sentido debemos volver a las imágenes que fueron nuestro punto de partida, para considerar la elocuente significación que tienen los soportes de escritura que Urizen y el ‘escriba inspirado’ utilizan en sus procesos de composición: el libro de piedra y el rollo de pergamino, respectivamente. WJT. Mitchell (“Visible Language...” 130 y ss.) plantea que a partir de la comparación de ambos soportes es posible resumir la oposición entre las culturas de la imprenta y la manuscrita, ya que en el contexto de la ideología romántica del texto, el libro sería símbolo de la escritura racionalista moderna y la cultura de la reproducción mecánica, mientras que el rollo se plantea como emblema de la sabiduría antigua, revelada, de la imaginación y la cultura de la manufactura, a la que Blake quiso acercarse. Por otra parte, si consideramos la iconografía propia de los manuscritos medievales¹⁷, el pergamino simboliza la palabra oral, y, como las banderolas, representa un intercambio, un diálogo entre los personajes retratados en ellos, pero también remiten a la forma de comunicación que desentrañan los manuscritos iluminados: una invitación al lector a establecer un diálogo, a ver las imágenes narrativamente y leer el texto visualmente¹⁸.

¹⁷ Michael Camille advierte que iconográficamente en las imágenes medievales existe la presencia de pergaminos sostenidos por los profetas, simbolizando la Ley Antigua y el libro como símbolo de la Ley Revelada. Asimismo, en el arte medieval los pergaminos en las manos de los patriarcas y profetas, simbolizan la palabra hablada, opuesta al libro, que normalmente indica la externalización de la palabra escrita. Ver: Camille, Michael. “Visual signs of sacred page. Books in the Bible Moralised”.

¹⁸ Ver: Ulrich, Ernst. “Written Communications in the illustrated epic poem”. *Visual Culture and the German Middle Ages*. Ed. Kathryn Starkey y Horst Wenzel. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005. 91.

En los manuscritos medievales, las imágenes y los textos funcionan similarmente y son percibidos como modos de expresión complementarios¹⁹. La interacción entre ambos medios de expresión exige una lectura interactiva, que convierte al lector en un co-creador de significado. Según la cultura textual medieval, la lectura se relaciona directamente con la participación lectora, y se hace una fuerza creativa, en contraste –como señala Jennifer Summit (98)– con la concepción moderna, que, por el contrario, asume la producción del libro como un proceso activo, y su consumo, como un acto pasivo y secundario. La lectura medieval envuelve una variedad de estrategias: escuchar el texto leído en voz alta, mientras se contemplan las letras e imágenes en las páginas; repetir el texto en voz alta junto a uno o más compañeros, mientras se aprende de memoria; construir la gramática y vocabulario del texto silenciosamente, en privado; examinar las imágenes, las letras iluminadas, como una preparación para la lectura de lo imaginario. La última etapa de la lectura es la contemplación, cuando el lector ‘ve con su corazón’ la verdad de las cosas ocultas (Clanchy 195). En esta etapa, texto e imagen se combinan con las propias percepciones y sentimientos del lector, para producir la iluminación y conocimiento.

Luego de la aparición de la imprenta (s. XV) las nociones básicas relacionadas con la comunicación escrita medieval, variaron radicalmente. La invención de Gutenberg constituyó un cambio drástico en cuanto a las nociones relacionadas con los autores, los textos y la lectura. En cuanto a esta última, Michael Camille (284) advierte que, tras la aparición de la imprenta, surgió una lectura más continua y sistemática que la de la cultura manuscrita, en la que los textos eran leídos y releídos, lentamente, con pausas constantes en la atención tanto del texto como de las imágenes, mientras la lectura del libro impreso se caracteriza por la mecanización que impone a este acto.

Por otra parte, al establecer las diferencias entre el ‘texto abierto’ de la cultura manuscrita y el ‘texto cerrado’ de la cultura de la imprenta, Gerald

¹⁹ Nos referimos aquí a algunos estudios contemporáneos que abordan la relación entre texto e imagen desde la perspectiva de la forma en que las imágenes son leídas y, al mismo tiempo, cómo la literatura es visualizada. Aparte del ya ‘canónico’ estudio de W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, también es muy interesante la “Introducción” que Kathryn Starkey realiza en *Visual Culture and the German Middle Ages*. Ed. Kathryn Starkey y Horst Wenzel. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005. 1-13. Por último, remitimos al estudio de Michael Camille: “Reading the Printed Image...” *Printing the written Word. The social history of books, circa 1450-1520*. Ed. Sandra Hindman. Ithaca: Cornell University Press, 1991. 259-291.

L. Bruns distingue los distintos actos de escritura y lectura que conforman cada uno de estos textos. Si en la cultura manuscrita los textos se caracterizan porque luego del acto de la escritura éstos se mantienen ‘abiertos’²⁰, el texto que se imprime se convierte en un ‘texto cerrado’, finalizado, y en este sentido la imprenta autoriza sus resultados, ya que, una vez impreso, el texto no puede ser alterado²¹.

Así, la tecnología de la imprenta y el sistema mecánico de reproducción que ésta instauró influyeron en la consecuente racionalización que la industria del arte y la literatura sufrieron durante el Renacimiento y las ‘maquinarias artísticas’ (Morris Eaves 903 y ss.) irrumpieron también en el proceso mismo de creación, reprimiendo la expresión espontánea de la sensibilidad e intención de los artistas.

Como podemos ver, el texto escrito de la cultura de la imprenta se aleja radicalmente del concepto de libro –y de lectura– al que Blake aspiró: el de una unidad orgánica, viva y mutable. Tal como señala Jon Mee (103), Blake buscó apartarse de la repetición continua y ciega del código de la tiranía urizénica, de la mecánica reproducción impresa, para poner a disposición de su público sus visiones a través de libros que se proponen como una creación continua.

William Blake se aproximó ideológicamente a los manuscritos medievales, de los que existen muchas copias, cada una de las cuales contiene las variantes²² que han ido incorporando sus distintos autores, y en su búsqueda de recuperar esa variabilidad de la cultura manuscrita, nunca creó dos copias iguales de una plancha o un texto²³. Tal como apunta Bel Atreides (18), Robert Essick y Joseph Viscomi han utilizado el concepto de ‘manuscrito impreso’ para denominar este prodigio, que se relaciona también con las varias lecturas que los lectores podemos conformar a partir de nuestra propia imaginación, ya que éstos no intentan ofrecer una lectura unívoca.

²⁰ Según Bruns, a partir de las nociones medievales de ‘originalidad’, ‘imitación’, ‘traslación’ y ‘plagio’.

²¹ Excepto, dice Bruns, que se realice una versión o edición posterior del mismo (113).

²² Por razones obvias, la escritura manuscrita distaba mucho de ser rígida y el buen escriba medieval era capaz de escribir en distintos estilos, sin esforzarse por mantener uno propio.

²³ Existen diferencias más o menos importantes entre ellas, o incluso en el orden en que dispuso las planchas en cada uno de sus libros proféticos. De *Milton*, por ejemplo, existen cuatro copias distintas, cada una con sus propias variantes.

Michael Phillips estudió exhaustivamente las distintas etapas de creación, composición y reproducción de las *Canciones de Inocencia y de Experiencia*, y, en especial, la dificultad y el demandante trabajo del proceso creativo de Blake, que va desde los bosquejos en su *Notebook*, a la composición de texto y diseño sobre las planchas de cobre, la tintura y limpieza de las planchas, la impresión y finalmente la pintura a mano e impresión a color. Si bien la complejidad de este proceso implicó que el artista solo pudiera crear limitadas copias de cada una de las planchas, al mismo tiempo le permitió lidiar con las limitaciones que la imprenta imponía, en cuanto a la intervención creativa que éste requería realizar en sus escritos. Mientras en la cultura de la imprenta el autor no considera –por lo general– la ubicación de las palabras y oraciones en el texto, un aspecto que también es asumido como insignificante por los lectores, en los manuscritos medievales, así como en los libros proféticos iluminados de William Blake, la disposición estética de la escritura tiene importancia central. Blake puso especial dedicación en ubicar cada palabra, cada letra, cada diseño, ya que dicha disposición se valora como altamente significativa: “Todas las palabras y todas las letras están estudiadas y puestas en su lugar adecuado” (*Jerusalén* 59) porque en el mundo abierto que constituyen sus poemas, toda impresión es un objeto visible que puede llevar al infinito de la imaginación.

Al estudiar los valores simbólicos de la tipografía y caligrafía de Blake, Mitchell (*Visible Language* 144 y ss.) apunta que los poemas iluminados de Blake parecen manuscritos, lo que nos recordaría su origen manual, no mecánico. Las imágenes, por su parte, deben ser leídas, como en los manuscritos iluminados, ya que contienen ideas en sí mismas, creando un ‘lenguaje visible’, es decir, un tipo de escritura. Pero, según Mitchell, Blake no solo lleva las imágenes al terreno de lo escrito, sino que también hace lo suyo con la escritura alfabética, que desplaza al terreno de la visualidad, exigiendo a los lectores que se detengan en la superficie de las formas caligráficas y tipográficas²⁴: “Blake busca una escritura que nos haga ver con nuestros oídos y escuchar con nuestros ojos, porque quiere transformarnos

²⁴ En este sentido, al referirse a la convergencia entre la escritura y la pintura, Mitchell reconoce que en los poemas iluminados, muchas letras corresponden en su forma (por ejemplo, la S curva, la U invertida, el círculo en espiral) a estructuras que Blake asoció con los sentidos exteriores abiertos a la percepción (el oído, la lengua y el ojo, respectivamente). Mitchell denomina este fenómeno como la creación de su propio ‘alfabeto de los sentidos’ (150).

en lectores revolucionarios, para librarnos de la idea de que la historia es un libro cerrado para ser tomado en un solo ‘sentido’” (150)²⁵.

Según Mitchell²⁶ el uso de un ‘lenguaje visible’, de palabras e imágenes, fue lo que permitió a William Blake seguir ‘confiando’ en el arte de la escritura en la intención de crear una ‘escritura utópica’, que lograra superar la divergencia entre la cultura de la imprenta de su propio tiempo y la manuscrita, gracias a la síntesis que en él existe entre la textualidad, lo sensorial y espiritual.

En el ‘arte compuesto’²⁷ de palabras e imágenes creado por Blake, encontramos, como en los manuscritos medievales, dos formas independientes de expresión en interacción y diálogo, en el que no podemos decir que una u otra forma predomine, porque la idea es producir un arte que sea más que la suma de sus partes (imagen y palabra), un arte en el que lo visual y verbal estén integrados, para elevar al lector al mundo de la imaginación creadora. Es debido a este propósito –esencial en la transmisión de las visiones de Blake– que vale considerar que el visionario sea el único intermediario²⁸ en la producción de sus planchas grabadas, ya que en el caso de los manuscritos medievales ocurría algo muy diferente. A pesar de que hacia el fin de la Edad Media las actividades del escriba e iluminador de manuscritos se fueron conjugando en un solo sujeto, éstos se produjeron generalmente a partir del trabajo independiente del escriba (que dejaba un espacio libre para las imágenes en el pergamino) y el ilustrador (que más tarde hacía su trabajo, en el restringido espacio que el escriba le había reservado), lo que provoca, como indica Michael Camille (283-284), una ‘sutura’ mayor en la relación entre las imágenes y el texto. Por el contrario, en su ‘arte compuesto’, producto de la exclusiva intervención del mismo poeta y artista, William Blake logra que las relaciones entre lo verbal y lo visual se mantengan en el ámbito de su propia creación, en una interacción que no es producto del azar. No obstante (y esto es lo que diferencia a Blake de otras tradiciones ligadas a las ‘artes

²⁵ “Blake wants a writing that will make us see with our ears and hear with our eyes because he wants make to transform us into revolutionary readers, to deliver us from the notion that history is a closed book to be taken in one ‘sense’” (nuestra traducción).

²⁶ Resumo aquí las conclusiones centrales de su estudio “Visible Language: Blake’s Art of Writing” (130 y ss.).

²⁷ Aludo al título del estudio de J.W.T. Mitchell: *Blake’s composite art. A study of the illuminated poetry*.

²⁸ Con excepción de Catherine, su mujer y ayudante.

hermanas', como los epigramas o emblemas) no se trata simplemente de una 'ilustración', de una traducción en imágenes de lo que la letra dice, porque su método es más simbólico que simplemente representacional (Mitchell, *Blake's composite art* 18 y ss.). Aunque en algunas planchas las imágenes ilustran el texto, en otras no existe una relación evidente entre ambas formas de expresión, creando una indeterminación en la relación entre la imagen y la letra, que abre el texto iluminado y exige la participación activa y creativa de los lectores²⁹, apelando directamente, como los manuscritos medievales, a su imaginación y su memoria³⁰.

LECTURA

Como ya hemos visto, el texto que Urizen escribe admite un solo autor, "un solo mandato, un peso, una medida, /un Rey, un Dios, una Ley" (95-97) y establece una lectura cerrada, impidiendo, por lo tanto, toda posibilidad de encuentro entre el lector y su propia imaginación: una condena a muerte anunciada por la lápida de piedra que se puede ver al fondo de la imagen (Fig. 1).

²⁹ Kay Parkhurst expone distintos casos al respecto. En algunas planchas, por ejemplo, texto e imagen se pueden identificar con un significado similar, pero juntos intensifican el significado de lo que se quiere comunicar. En otros casos, el texto y el diseño no entregan la misma información, se encuentran en tensión o se trata de imágenes incompletas, en que se exige la imaginación del lector para reconstruir su significado. Asimismo, indica Parkhurst, muchas veces las claves de significación de una imagen no están en el texto, ni siquiera en la misma plancha, sino en relación con otras o en consideración del libro completo. Ver: "Blake and the art of the Book". *Blake in his time*. Ed. Robert Essick. Bloomington: Indiana University Press, 1978. 35-52.

³⁰ Vale recordar que, tal como aclara Mary Carruthers, no debemos considerar las concepciones de la memoria antigua y medieval desde una perspectiva moderna y post-romántica en oposición a la imaginación, ya que para antiguos y medievales la recolección en la memoria es un acto reconstructivo e imaginativo. Así, lo que hoy se llama 'imaginación creativa', como descubrimiento original, en tiempos más tempranos está ligado al poder de retención de la memoria, como un descubrimiento original. Cultivar la memoria para antiguos y medievales, era considerado como parte de la ética y el carácter moral del individuo, por lo tanto ésta debía ser ejercitada y entrenada permanentemente. (*The Book of Memory* 1).

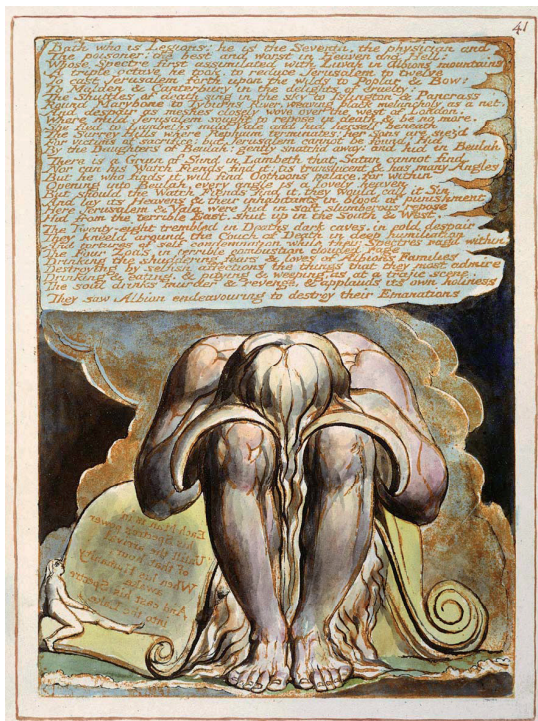


Fig. 4. Plancha 37. *Jerusalén. La Emanación del gigante Albión*

En sus libros proféticos, Blake presenta a la humanidad en un estado caído, de perdición, del que solo podrá ser salvada a través del despertar de la imaginación. La plancha 37 de *Jerusalén* (Fig. 1) ilustra el momento en que Albión (Inglaterra, la humanidad) cae en la degeneración del materialismo, raciocinio y falsa religión. En esta escena realmente dramática³¹ vemos al gigante (cuya apariencia y posición física es similar a la de Urizen, al habitante del mundo de la experiencia) sumido en la melancolía, con un pergamino que se extiende y cae desde sus rodillas. Albión se mantiene indiferente a todo lo que ocurre a su alrededor: así como el gigante, la audiencia del poeta se ha

³¹ Sigo la interpretación que Foster Damon y David Erdman realizan de esta plancha. Ver: *A Blake Dictionary. The ideas and symbols of William Blake* 211, y Erdman, *The illuminated Blake* 12.

dormido. Pero al mismo tiempo vemos a un “Gulliverizado” Blake ocupado en la escritura, con el lápiz en su mano, inscribiendo en forma invertida³² una advertencia contra la melancolía de Albión. Cuando despierte, éste podrá leer –reflejada en el charco de agua que está justo bajo sus pies– la escritura de Blake, la ‘suave canción’, que Salvador le ha dictado: “Este tema me llama noche tras noche mientras duermo, y todas las mañanas me despierta cuando sale el sol; luego veo al Salvador que esparce sobre mí sus rayos de amor y dicta la letra de esta suave canción. ‘¡Despierta! ¡despierta, Oh tú que duermes en el país de las sombras, despierta!’” (*Jerusalén* 58-61).

Como se puede ver, esta escena es altamente representativa de los fundamentos de la escritura profética y del afán que el mismo Blake se propuso realizar a través de ella: una escritura inspirada que busca despertar a la humanidad y rescatarla de un estado degenerado. Pero, al mismo tiempo en esta plancha está incorporada la forma de producción de sus libros proféticos iluminados, la escritura en espejo que el impresor debía realizar en sus grabados. Blake busca despertar la imaginación del hombre, y es lo que justifica la elección del método de comunicación escrita particular, que utilizó para transmitir sus visiones al público, a través de una escritura y mitología propias del visionario.

Ya hemos considerado sucintamente las principales características del veloz tránsito desde la cultura manuscrita a la cultura impresa que se produjo en Europa a partir del siglo XV y las consecuencias que éste trajo en el proceso de creación, comunicación y recepción escrita, contra las cuales William Blake reaccionará, retrotrayéndose hacia la Edad Media para la invención de una forma de escritura nueva y opuesta a la de su propio contexto.

Los libros proféticos iluminados de Blake encuentran sus bases estéticas e ideológicas en los manuscritos medievales, propios y representativos de un contexto en el que, como plantea Victoria Cirlot, “La ausencia de una voluntad mimética parece inundar gran parte de las manifestaciones artísticas orientadas a apresar en todo caso una realidad “otra” que muy poco tiene en común con el mundo percibido por los sentidos” (Cirlot 15). Los manuscritos iluminados son, en este sentido, un indudable testimonio del alto valor y legitimidad que se les otorgó a las facultades humanas de

³² Escritura invertida que remite a la manera en que el propio Blake grababa sus poemas visionarios.

ver e imaginar en las prácticas de comunicación escrita (y visual) utilizadas en la cultura medieval.

De acuerdo con el pensamiento medieval, el mundo fue comprendido como un libro (*liber naturae*) en el que cada cosa visible es un signo que nos puede acercar a la verdad y conocimiento de Dios. Las palabras y las imágenes fueron interpretadas como canales mediante los cuales es posible acceder a la verdad invisible a través de los objetos visibles, y, según las nociones agustinianas, significativamente influyentes durante el medioevo, la interioridad del ser fue imaginada como el texto invisible del alma, en oposición a la letra visible del cuerpo. No obstante, es mediante la letra externa que somos capaces de acceder a la lectura de la primera. Agustín describió el modo en que la lectura, en una predisposición mental y emocional de compromiso ético, permite el tránsito desde la exterioridad a un espacio interior y privado, posibilitando una revisión personal de los pensamientos y acciones individuales, como una ‘re-lectura’ del propio pasado³³. De este modo, convencido del rol fundamental que tienen las palabras e imágenes en esta mediación, Agustín fundó –según Brian Stock (1)– la primera teoría de la lectura occidental, que se relaciona con las representaciones mentales, la memoria, la emoción, la cognición y la ética de la interpretación.

En su estudio sobre el pensamiento como proceso visual, Ineke van’t Spijker (s/p) 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. Nosotros distinguimos entre ‘ver’ y ‘escuchar’ cuando nos referimos a nuestros sentidos exteriores, pero en la conciencia no existiría tal diferencia: los pensamientos son palabras/ sonidos del corazón, pero también una forma de ver. De este modo, en la lectura oral de los manuscritos iluminados, dirigida a los oídos y la vista interiores, no existiría tampoco la dicotomía entre lo verbal y lo visual³⁴. En este sentido, la idea de Gregorio Magno, de que las

³³ Tanto así que fue finalmente la lectura la que desencadenó el proceso de conversión del propio Santo, relatada en sus *Confesiones*, Libro VIII.

³⁴ En este sentido, podemos atraer aquí una de las imágenes que Richard de Fournival (1201-ca.1260) diseñó para su bestiario: ‘Lady Memory’. En ella la memoria aparece representada en una actitud similar a la de un santo, y a su costado derecho un gran ojo y a su izquierda un oído, y se explica del siguiente modo: “Memory has two doors, sight and hearing; the paths to these doors are imagery (*painture*) and speech (*parole*); imagery serves the eye and speech the ear. When I am not present this writing- by its *painture* and by its *parole*- will

imágenes permiten a los iletrados ‘leer a través de la contemplación de las imágenes’ lo que no podían leer en las palabras de los libros, se hizo un lugar común durante la Edad Media. Esto permitió, por una parte, la veneración de las imágenes, pero también nos habla de una relación especial que se establece entre las palabras y las representaciones visuales, ya que se consideraba que estas últimas también debían ser leídas (Clanchy 191).

Por esto, en la cultura medieval los libros no tuvieron importancia sino en relación con la memoria y en el ámbito monástico se concibió la lectura como una *ruminatio*. Mientras se leían, las palabras debían ser rumiadas, literalmente, en la boca, meditadas, inscribiéndose en la memoria. Así, un trabajo no se consideraba realmente leído mientras no formara parte del sujeto mismo, ya que este proceso constituye una textualización necesaria para posibilitar la contemplación interior o lectura imaginaria, última etapa de la lectura medieval, en que las palabras y las imágenes de los manuscritos se combinan con las percepciones y sentimientos del lector –como ya hemos apuntado– produciendo la iluminación y conocimiento. En este sentido la interioridad del ser se concibe –al modo agustiniano– como un lector, gracias a la comprensión personal que surge tras la ‘relectura’ de los eventos previos, almacenados narrativamente en la memoria. Por ello, es de capital importancia tener en cuenta la figura del lector-espectador propia del medioevo, cuya actividad es definida de este modo por María Eugenia Góngora:

Estimulada por la imaginería, el alma del lector se vuelve a las imágenes almacenadas en la memoria y en el proceso de selección de las imágenes deseadas, surge la imaginación. En este mismo sentido, podemos suponer, como lo propone Karl Morrison, que el acto decisivo de la lectura en el siglo XI era lo que ahora denominaríamos visualización, y los lectores eran, en este sentido, espectadores (118-119).

bring me back to your memory as though I were present”. (Cit. en Clanchy 284). Tal como refiere Clanchy, esto apunta al hecho de que el lector medieval reconstruye la escritura ante sus ojos, a través del habla (*parole*) o pronunciándola silenciosamente en su mente. Pero Fournival le concede además, la calidad de *painture* a la letra, porque ‘esta no existe a menos que la representemos’. La letra medieval se piensa como un sonido que necesita ser escuchado, el lector medieval escucha las voces de las letras, combinando la *painture* o imagen en la página con lo que escucha, para así poder abrir las puertas de su mente (285).

Este proceso, que tiene lugar en la interioridad de los individuos, se constituye, como ya hemos dicho, gracias a la interacción indiferenciada de los sentidos (ver, escuchar) que en nuestra conciencia tiene lugar: un ‘arte compuesto’ –el de los códices iluminados del medioevo– con el que Blake establece contacto directo, en la búsqueda de una escritura exterior que desencadene una lectura del alma. Por eso, en su “Visión del Juicio Final” señala la necesidad de acceder a lo invisible a través de lo visible, de superar la limitada percepción sensorial que ofrecen los sentidos ‘exteriores’ e ir más allá de lo que éstos nos ofrecen: “Yo no interrogo a mi ojo corporal o vegetal más de lo que interrogaría a una ventana con respecto a la vista. Miro a través de él, pero no con él” (Erdman, *The Complete...* 566)³⁵.

Vale la pena recordar aquí el pasaje en que Gregorio Magno resume la noción de lectura medieval, ya que es, en última instancia, la actividad que Blake espera provocar a partir de sus textos visionarios: “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 168-169). Esta noción que asimila el texto como un espejo, se acerca elocuentemente a aquello que Blake pretendía originar a partir de la lectura de sus poemas iluminados, que en opinión de Mitchell (*Blake’s composite art* 9) funcionan también como espejos que permiten al lector contemplarse interiormente, desencadenando un tránsito entre lo material y lo espiritual (la imaginación divina) que el propio visionario expresó de este modo:

Si el espectador logra vincularse con estas imágenes en su imaginación acercándose a ellas sobre el carro de fuego de su pensamiento contemplativo, o si puede hacerse de un amigo y compañía en una de estas imágenes de maravilla, que siempre lo llevan a abandonar las cosas mortales (...) entonces surgirá desde su tumba, entonces encontrará al Señor en los aires y entonces será feliz (Cit. en Erdman, *The illuminated Blake* 10)³⁶.

³⁵ “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” (traducción libre de la autora).

³⁶ “If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination approaching them on the Fiery Chariot of his Contemplative Thought (...) or could make a Friend & Companion of one of these Images of wonder which always intreats him to leave mortal things (...) then

En este sentido, la escritura y la lectura deben comprenderse como actos directamente relacionados con la subjetividad e imaginación, y son los que permitirán al hombre ‘surgir de la tumba’ representada a espaldas de Urizen. Podría afirmarse que las imágenes tienen una importancia indiscutible en un proceso de comunicación escrita de estas características, que busca acceder, mediante una lectura activa, a la imaginación creadora de los lectores, y es una de las razones fundamentales por las que Blake iluminó (al modo medieval) sus poemas y libros proféticos.

Recordemos que para Blake, la capacidad visionaria habita en el interior de cada uno de los hombres, y es esa dimensión, considerada como divina, la que él espera despertar a través de sus profecías iluminadas, que se componen a partir de un diálogo entre las figuras de la inspiración, el visionario y, sobre todo, los lectores. Por ello es que afirmó que “El profeta es un visionario, no un dictador arbitrario” (Erdman, *The Complete...* 617).

Así es como Blake logra crear ‘textos infinitos’ (Niimi 4), que carecen de un significado unívoco o una postura limitada del autor, en contraste con la escritura urizénica, que intenta determinar una sola perspectiva de lectura, a través de los libros de metal o piedra de ‘un rey, un dios, una ley’. Esto, gracias a que sus poemas iluminados están compuestos, como ya hemos visto, al modo de los manuscritos medievales, a partir de la variabilidad e inestabilidad de la escritura y a través del diálogo que en ellos tiene lugar entre las palabras y las imágenes, entre la inspiración y el visionario, quien, además, extiende el proceso creativo como tal hasta los lectores.

En el Prefacio de *Canciones de Inocencia*, Blake se presenta como un flautista que, en medio de ‘valles agrestes’, toca una alegre canción. Entonces, un niño (la inspiración) aparece en una nube, y llora al escucharlo. Tras un diálogo, el niño le pide que toque otra vez la melodía, y comanda al flautista a la escritura: “Flautista, siéntate aquí y escríbelas/ en un libro, para que todos puedan leerlas”./ Se esfumó entonces de mi vista,/ y yo arranqué una caña hueca, /de la que formé una rústica pluma,/ y la mojé en las aguas claras,/ y escribí mis canciones de alegría/ con las que todos los muchachos se alborozan”(57). De la oralidad –la canción del flautista–, el poema debe hacerse escritura. No obstante, Blake elige un rústico instrumento para escribir con agua. La escritura con agua nos recuerda, por una parte, la analogía que

would he arise from his Grave then would he meet the Lord in the Air & then he would be happy” (Trad. libre de la autora).

Platón –en el contexto de la transición de la cultura oral a la escrita– realiza en *Fedro*³⁷ al comparar la escritura del olvido y perecedera de la tinta con la escritura que se realiza en el agua, en oposición a la ‘verdadera’ escritura que se realiza en la memoria. Como hemos visto, la cultura manuscrita medieval intentó conservar el vínculo entre la escritura ‘exterior’ del pergamino y la escritura ‘interior’ del alma. En el contexto de la cultura de la imprenta, William Blake espera recuperar el tránsito entre ‘la tinta’ y la interioridad (la imaginación) que permitía la escritura manuscrita, en oposición a la escritura finita e inalterable, que pretende hacerse perpetua en la piedra o el hierro³⁸. Por ello es que podemos comparar la ‘escritura muerta’ de la tinta platónica, con la ciega y muda copia mecánica de la escritura urizénica o del mundo material, que se realiza sobre la piedra. En el pasaje de *Las Canciones* de Blake, el agua, como material de escritura de los cantos que en definitiva permitirán reencontrarnos con nuestra inocencia creadora, si bien conserva el valor de una escritura que es transitoria, justamente en ello radica su valía: los poemas proféticos iluminados de William Blake, como los manuscritos medievales, son textos concebidos desde su maleabilidad, movilidad e inestabilidad. El flautista (Blake) escribe canciones (textos) para que, como

³⁷ Platón se lamenta de que los libros reemplacen a la memoria, ya que la escritura ‘con tinta’ promovería el olvido entre los hombres, y opone esta escritura que considera muda, inmóvil y perecedera a la que ‘se escribe realmente en el alma’, legítima, viva y verdadera fuente de conocimiento. Los ‘Jardines de las letras’ –dice Sócrates a Fedro– deben cultivarse en el alma, ya que la palabra que se escribe con tinta, es como aquella que ‘se escribe en el agua’ (*Fedro* 365 y ss.).

³⁸ Aunque debemos tener en cuenta que, para Blake, en el contexto del prerromanticismo, la memoria forma parte de nuestro cuerpo mortal, y se opone al verdadero sentido espiritual de la inspiración e imaginación. En el prefacio a *Milton* “Las Hijas de la Memoria se convertirán en Hijas de la Inspiración” (109). En *Jerusalén* “El Espectro es el Poder Razonador que hay en el Hombre, y cuando se separa de la Imaginación y se encierra como rodeado de acero en una Proporción de las Cosas de la Memoria, a partir de ese momento desarrolla Leyes y Sistemas Morales para, mediante Martirios y Guerras, destruir la Imaginación, el Cuerpo Divino” (154 y 155). En el *Catálogo Descriptivo* “Las Musas Griegas son las Hijas de Mnemosyne o la Memoria, y no de la Inspiración o Imaginación, por lo que no son las autoras de estas concepciones sublimes”. (Keynes 565). En “Una Visión del Juicio Final”, “La fábula o alegoría son un tipo totalmente distinto e inferior de poesía. La Visión, o Imaginación, es una Representación de lo que existe eterna, real, e inmutablemente. La Fábula o Alegoría son formadas por las Hijas de la Memoria” (Keynes 604). (Nuestra traducción). No obstante, debemos tener en cuenta la aclaración que realiza Mary Carruthers (1) con respecto a la diferenciación moderna, ausente todavía en el medioevo, a la que ya nos hemos referido.

los manuscritos iluminados, sean vistos y oídos, para que los lectores puedan escuchar, a través de ellos, su propia interioridad.

A través de sus poemas iluminados el visionario busca hacer trabajar nuestra imaginación y en lugar de esperar que los recibamos pasivamente, como meros observadores, nos demanda acceder a su mundo artístico, poético y visionario, a través de un ‘lenguaje visible’ que, como ya lo hemos dicho, actúa también como un espejo: al modo de los manuscritos medievales, las planchas grabadas de Blake nos permiten contemplar al mismo tiempo la interioridad ‘divina’ (imaginativa) de nuestro ser. A través de su propia escritura en espejo, Blake espera re-escribir subversivamente la tradición bíblica y religiosa, pero este proceso exige al mismo tiempo que dicho texto se refleje en los lectores mismos, como en el agua que está a los pies del adormecido gigante Albión (Fig. 1). Sin ese reflejo, su escritura se haría ilegible y se mantendría en el terreno de la indiferencia urizénica.

BIBLIOGRAFÍA

- Atreides, Bel. “Introducción”. *Milton. Un poema*. Barcelona: DVD Poesía, 2002. 11-104.
- Bentley Jr., G.E. *The stranger from Paradise. A biography of William Blake*. Londres: Yale University Press, 2001.
- _____. “Blake’s Heavy Metal. The History, Weight, Uses, Cost, and Makers of His Copper Plates”. *University of Toronto Quarterly*, Vol. 76, Nº 2 (2007): 715-770.
- Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad Jaime I, 1997.
- _____. *Milton. Un poema*. Barcelona: DVD Poesía, 2002.
- _____. *El libro de Urizen*. Madrid: Hiperión, 2002.
- _____. *Canciones de Inocencia y de Experiencia*. Madrid: Cátedra, 2003.
- _____. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Trad. José Luis Palomares. Madrid: Hiperión, 2005.
- Bruns, Gerald. L. “The Originality of Texts in a Manuscript Culture”. *Comparative Literature*. 2 (1980): 113-129.
- Camille, Michael. “Visual signs of sacred page. Books in the Bible Moralised”. *Word and Image* 1 (1989): 111-130.
- Carruthers, Mary. *The book of memory. A study of Memory in Medieval Culture*. Nueva York: Cambridge University Press, 1990.
- Cirlot, Victoria. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela, 2010.
- Chartier, Roger. *El orden de los libros : lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa, 1996.

- _____. *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (Siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- Clanchy, M.T. *From Memory to Writing Record. England 1066-1307*. Oxford y Cambridge: Blackwell, 1993.
- Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The ideas and symbols of William Blake*. Providence, R.I.: University Press of New England, 1988.
- Eaves, Morris. "Blake and the Artistic Machine: An Essay in Decorum and Technology". *PMLA*. 5 (1977): 903-927.
- Erdman, David V. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. A newly revised Edition. New York: Anchor Books 1988 (1965, 1982).
- _____. *The illuminated Blake*. Nueva York: Dover Publications, 1992.
- Gleckner, Robert F. "Blake's Religion of Imagination". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 3 (1956): 359-369.
- Góngora, María Eugenia. "Ver, conocer, imaginar: la visión de la fuente y las tres doncellas en el Liber Divinorum Operum de Hildegard von Bingen". *Revista Chilena de Literatura*. 68 (2006): 118 y 119.
- Jones, John H. "'Self-Annihilation' and Dialogue in Blake's Creative Process: *Urizen, Milton, Jerusalem*". *Modern Language Studies* 2 (1994): 3-10.
- Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966.
- Mee, Jon. *Dangerous Enthusiasm. William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790's*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Mitchell, W. J. T. *Blake's composite art. A study of the illuminated poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- _____. "Visible Language: Blake's Art of Writing". *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 111-150.
- Niimi, Hatsuko. *Blake's Dialogic Texts*. Tokyo: Keio University Press, 2006.
- Parkhurst, Kay. "Blake and the art of the Book". *Blake in his time*. Ed. Robert Essick. Bloomington: Indiana University Press, 1978. 35-52.
- Phillips, Michael. *William Blake. The Creation of the Songs. From Manuscript to Illuminated Printing*. Londres: The British Library, 2000.
- Platón. *Fedro*. Barcelona: Labor, 1983.
- Ryan, Robert. "Blake and religion". *The Cambridge Companion to William Blake*. Ed. Morris Eaves. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 150-168.
- Stock, Brian. *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge and the Ethics of Interpretation*. Cambridge: The Belknap of Harvard University Press, 1996.
- Summit, Jennifer. "Women and authorship". *The Cambridge Companion to Medieval Women's Writing*. Ed. Carolyn Dinshaw y David Wallace. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 91-108.
- Van't Spijker, Ineke. "Seeing with the Mind: Thinking as a visual process in the Twelfth Century". *Speaking to the Eye: Sight and Insight through Text and Image (1150-1650)*. Ed. Thérèse Hemptienne, Veerle Fraeters, María Eugenia Góngora. Turnholt: Brepols (En preparación).