

Temporalidades encontradas en *The Marriage of Heaven and Hell* de William Blake

Luciana Del Gizzo

UBA - Conicet

violeta07@gmail.com

Resumen

Cada vez que se presentan juntos, texto e imagen establecen una competencia por la supremacía del sentido. Los libros iluminados de William Blake, en cambio, producidos de forma seriada pero artesanalmente (Viscomi s/f), exhiben una continuidad explícita entre dibujo y caligrafía, que unifica ambas expresiones en un mismo encadenamiento visual. Sin embargo, en las planchas de *El matrimonio entre el cielo y el infierno* [c.1790] las imágenes sostienen aquello afirmado en palabras, aunque no únicamente por continuación del sentido, es decir, las imágenes no ilustran lo expresado en el texto, sino que lo invierten, lo condensan o lo hacen estallar. Lo visual y lo discursivo se tensionan y contaminan, amplificando la significación. Dado que la imagen visual, como objeto histórico, aglutina temporalidades heterogéneas que atraviesan o rozan su materialidad (Didi-Huberman 2011) y que por eso es un elemento apropiado para abordar las intermitencias de la historia (Benjamin 1971, 2005), a partir de una reflexión teórica sobre la relación entre texto e imagen (Didi-Huberman 2011, Foucault 2012, Mitchell 1987) y de las concepciones contemporáneas a Blake de Lessing y Burke, este trabajo propone analizar la relación problemática que mantienen plástica y literatura en *El matrimonio...*, como un modo de interrogar los aspectos históricos que concentra la obra vinculados al ideario revolucionario.

Abstract

Every time text and image come together, they compete to achieve the supremacy of sense. William Blake's illuminated books, handmade and serially produced (Viscomi s.f.), on the other hand, present an explicit continuity between drawing and calligraphy that unifies both languages into the same visual chain. However, at *The Marriage of Heaven and Hell* [c. 1790] images support words not only as a continuity, i.e. images do not illustrate the text, but they invert, condense or make it burst. Visual and discursive content are tensed and combined, widening its meaning. Images, as historical objects, bring together diverse temporalities that go through or touch its materiality (Didi-Huberman 2011), and thus they are a proper element to deal with history intermittences (Benjamin 1971; 2005). Considering this, and from a theoretical reflection about the relation between image and text (Didi-Huberman 2011, Foucault 2012, Mitchell 1987) that considers contemporary reflections of Lessing and Burke, this study proposes to analyse the problematic relation between Art and Literature in *The Marriage...* as a way of questioning the historical facts linked to the revolutionary ideology that the work assembles.

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

WILLIAM BLAKE¹

En una nota a pie de *Fearful Symmetry* (1947), Northrop Frye vincula a Blake con William Morris al señalar “la ausencia de símbolos históricos” en *The Four Zoas*, que evita en esa obra “la idealización de las etapas anteriores de un ciclo histórico, lo cual hubiera dado a las simpatías revolucionarias de Blake el referente medieval que luego aparece en William Morris” (Frye 2011: 25). Es cierto que en el poeta y grabador no hay una idealización del pasado ni una remisión medieval directa,² pero su valoración por parte de la Hermandad Prerrafaelista con la que Morris tenía estrechos vínculos no carecía de justificativos en este sentido:³ al igual que el fundador de Arts & Crafts, Blake había defendido la producción artesanal frente a la producción industrial y había reclamado el rango de arte para su actividad de grabador, tenida como artesanía por la Royal Academy (Castanedo 2002). Además, la materialidad de sus libros iluminados remite a los libros medievales, por las ilustraciones de múltiples cargas simbólicas, las miniaturas que invaden márgenes y espacios sin texto, y su método de impresión, que reproduce la caligrafía manuscrita.

Esas reminiscencias y su revalorización a mediados de siglo XIX son apenas dos de las múltiples temporalidades que se entrecruzan en *El matrimonio del cielo y el infierno* (Blake 1994 [1790]). El análisis de las discursividades del antinomismo y las tradiciones de las sectas disidentes inglesas (Thompson 1993), sumadas al radicalismo político del círculo de Johnson (Makdisi 2003, Shock 2012), que ya solapan dos momentos diferentes, explica el componente político y la sátira sobre Swedemborg y la religión. Pero dada la sobredeterminación temporal que las imágenes son capaces de condensar, como explica Didi-Huberman, esos elementos no alcanzan para elucidar los aspectos simbólicos de las páginas iluminadas, porque la concordancia eucrónica de la historia no es suficiente (Didi-Huberman 2011: 36) para dar cuenta de los sentidos que los objetos históricos van recogiendo en su vigencia (Benjamin 2005). “Ante una imagen el tiempo no cesa de reconfigurarse” (2011: 32) y probablemente a causa de esa sobredeterminación de los dibujos (2011: 42), los libros iluminados de William Blake presentan una dificultad inherente para el especialista en literatura a la hora de abordar el discurso plástico

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

² Con la invención de su método de grabado, que permite imprimir texto manuscrito e imagen a una vez, más que reproducir las técnicas medievales Blake parece tener la intención de sobrepasar la dificultad de publicación, tanto en relación con el costo económico como a la atención de los editores, tal como expresa en “To the Public”: “The Labours of the Artist, the Poet, the Musician, have been proverbially attended by poverty and obscurity; this was never the fault of the Public, but was owing to a neglect of means to propagate such works as have wholly absorbed the Man of Genius [...]. This difficulty has been obviated by the Author of the following productions now presented to the Public; who has invented a method of Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental [...], while it produces works at less than one-fourth of the expense”. Este propósito económico y estético, que tiene como ideal la autonomía de la producción artística, dista de la tensión que plantea Morris entre arte y artesanía plasmada en la propuesta de volver a los modos de producción medievales, la cual procura sustraer a los artistas de una idealización del arte que los apartaba de la vida diaria y que deriva en una adscripción al socialismo (Pevsner 2000). En Blake la postura es contraria, dado que apuesta a la primacía de la imaginación, pero ya plantea cuestiones que estarán presentes de manera articulada en la propuesta de Morris.

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

en concordancia con el texto.⁴ Propongo a continuación reflexionar brevemente sobre la relación problemática que mantienen plástica y literatura, y analizar el modo en que palabra y dibujo entablan un vínculo de tensión en *El matrimonio...*

Cada vez que se presentan juntos, texto e imagen establecen una competencia por la supremacía del sentido (Mitchell 1987: 43): “el signo verbal y la representación visual jamás están dados a la vez. Un orden, siempre, los jerarquiza yendo de la forma al discurso y del discurso a la forma” (Foucault 2012: 29). Para Foucault, la separación de estos dos códigos ha sido uno de los dos principios que reinaron en la pintura desde el siglo XV hasta el XX: “Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de modo que ambos sistemas no pueden entrecruzarse ni fundirse. Hace falta que de una manera u otra haya subordinación...” (2012: 28) y el vínculo difícilmente es estable. El otro principio que rigió la pintura en ese periodo para el filósofo es la imposibilidad de “disociar semejanza y afirmación” (2012: 31), es decir, la necesaria correlación entre lo que la imagen reproduce por semejanza y la afirmación a través de las palabras de eso que representa –la ekfrasis, típicamente– (Gabrieloni 2007).⁵

En tiempos contemporáneos a Blake, G. E. Lessing procuró sistematizar la separación en su *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* [1766], al plantear una necesaria distinción en la línea de la física newtoniana y la metafísica de Kant:⁶ la escritura es un arte vinculado al tiempo y la pintura, al espacio. Por lo tanto, si bien concede ciertos cruces, se trata para Lessing de dos lenguajes naturalmente disímiles que no deben mezclarse. Como analiza Mitchell (1986), al combinar las causas naturales y la necesidad de los límites, procura prevenir la anulación de las fronteras artísticas con fines secularizadores: “la ‘pintura religiosa’ es una contradicción en términos de Lessing; es una violación de la libertad política del artista y de la ley natural del medio [plástico], que confina las artes visuales a la belleza corporal y espacial, y reserva la significación espiritual al ámbito temporal de la poesía” (1986: 106). La separación asegura entonces la libertad de la praxis artística en términos de autonomía religiosa y política: critica la “falsa delicadeza” del neoclasicismo francés, que borra los límites disciplinarios al ajustar la poesía a la fría belleza de la pintura y la escultura clásicas (Mitchell 1986). La austeridad protestante alemana y la libertad inglesa se confrontan con la tiranía del clasicismo francés.⁷

⁴ Es paradigmático el caso de Harold Bloom, que evita analizar las ilustraciones por considerar su valor incierto: “Some of them seem to me very powerful, some do not; but I am in any case not qualified to criticize them” (*Blake Apocalypse*, 9; citado en Welch 2010: 15). Resulta difícil pensar que un crítico de amplia formación como Bloom no esté calificado para analizar los grabados de Blake. En todo caso, esta afirmación revela la dificultad de considerar la relación entre imagen y texto, que a su vez resulta medular para abordar los libros iluminados en su compleja totalidad. Andrew Welch (2010) comparte esta perspectiva, aunque exagera su postura al señalar que las imágenes no requieren conocimiento de historia del arte y que solo se necesita sensibilidad y apertura hacia la experiencia sensitiva.

⁵ Mitchell (1987) señala el vínculo entre semejanza y afirmación en la concepción religiosa de “imagen”, derivada de la cita del *Génesis* que indica que el hombre fue creado “a imagen y semejanza de Dios”. De acuerdo a este autor, se trata de un sentido no pictórico ni visual, sino que connota una identidad esencial, espiritual y abstracta; la semejanza, por el contrario, presume una diferencia.

⁶ Así señala Mitchell la relación con Kant y Newton: “Lessing's originality was his systematic treatment of the space-time question, his reduction of the generic boundaries of the arts to this fundamental difference. If Newton reduced the physical, objective universe, and Kant the metaphysical, subjective universe to the categories of space and time, Lessing performed the same service for the intermediate world of signs and artistic media” (1987: 96).

⁷ Este aspecto es señalado por Ernst Gombrich: “We are here watching [...] the conflation of various traditions: that of the paragon, the rivalry of the arts, interweaves with the classic distinction between the sublime and the beautiful,

Burke, por su parte, en *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757], también había procurado reafirmar los límites entre textos e imágenes, y había buscado desafiar la noción de Locke que imperaba acerca de las imágenes mentales como referentes de las palabras. En la perspectiva de Burke, “toda expresión verbal, pero especialmente aquella ingeniosa [...] resulta ser no ilustrativa: ‘incluso tan poco depende la poesía de su efecto en el poder de las imágenes sensibles elevadas, que estoy convencido de que perdería una parte muy considerable de su energía si este fuera el resultado necesario de cualquier descripción’” (Mitchell 1987: 124).⁸ La separación, incluso, se plasma en su distinción entre lo sublime y lo bello: mientras las palabras expresan mejor lo sublime porque no brindan imágenes tan claras como emotivas, lo bello prevalece en la pintura como representación manifiesta. Además, la percepción de esa claridad en la semejanza de la imagen se asocia al deleite, en tanto que la diferencia apreciada entre la palabra y la cosa generan un placer indirecto y negativo.

Blake enfoca el problema desde otra perspectiva, aparentemente opuesta. La presencia de ilustraciones en las publicaciones de la época era bastante frecuente (Sung 2009), pero en ese modo de producción el editor imprimía el texto por un lado y encargaba el trabajo al grabador por otro. Los libros iluminados, en cambio, producidos de forma seriada pero artesanalmente con una técnica propia llamada *relief-etching* (Viscomi s/f), presentan una continuidad explícita entre texto e imagen, que el mismo Blake reconoce cuando afirma que inventó un “método de impresión que combina al Poeta y al Pintor”.⁹ En la materialidad de la hoja, esa continuidad está dada por un mismo trazo que produce dibujo y caligrafía, el cual unifica ambas expresiones en el mismo acto de creación visual (Viscomi 2002). En *El matrimonio...*, particularmente, las miniaturas y la extensión del *serif* de algunas letras que pueblan los espacios vacíos remarcaban el encadenamiento de lo impreso. En un golpe de vista, el texto se convierte en imagen.¹⁰

Este rechazo de la separación de las disciplinas no se da sin embargo de manera sosegada. Blake había hecho varias pruebas y producido cuatro libros iluminados antes de *El matrimonio...* (*All Religions are One* [1788]; *There is No Natural Religion* [1788]; *Songs of Innocence* [1789]; *The Book of Thel* [1789]). Sin embargo, al observarlos comparativamente, parecería que ha sido en este donde ha afianzado la técnica, porque el resultado es satisfactorio en cuanto a la calidad de los dibujos y la legibilidad de la caligrafía, y porque la plancha 15 tematiza el proceso de iluminación, una muestra del deslumbramiento generado por la novedad de la invención (Shock 2012, Viscomi 2002).¹¹ Aunque la técnica en este libro no está totalmente consolidada. La

and these categories in their turn are seen in terms of political and national traditions, liberty and tyranny, England and France. Shakespeare is free and sublime poesy, Corneille rigid if beautiful statuary." (citado en Mitchell 1987: 106).

⁸ Traducción propia.

⁹ Traducción propia. Para la cita original, véase la nota 2 de este trabajo.

¹⁰ Esto es así en general, aunque hay textos con mayor ornamentación que otros. Compárese por ejemplo *The Book of Thel* [1789] con *Songs of Innocence* [1789]. Las producciones iluminadas de la segunda época –a partir de 1804– también presentan el mismo *horror vacui*, pero destinado a un aprovechamiento mayor de la página en cuanto a la cantidad de texto incluida en ella (cf. *Milton a Poem* [c. 1804-1811] y *Jerusalem The Emanation of The Giant Albion* [1804-c. 1820]; *On Homers Poetry* [1822] y *The Ghost of Abel* [1822]).

¹¹ Esta especulación puede sostenerse además por el hecho de que a partir de 1794 Blake comienza a imprimir cada vez más sobre una sola cara de la hoja, lo que cambia la dinámica entre libro y lector (Viscomi 2002) y luego abandona la producción de libros iluminados, para abocarse cada vez más a la producción de series de grabados coloreados a mano. Viscomi interpreta este viraje a partir del incremento del precio de producción y de la falta de un espacio físico adecuado para el desarrollo de la actividad: “Printing illuminated books was still possible, but more difficult than before because they demanded greater artistic attention, disrupted other work, and required more space.

producción fragmentaria, que reunió en un solo volumen varios proyectos (Viscomi 1995, Shock 2012),¹² el orden de composición diferente al de la edición final (Viscomi 1995) y la resistencia a la cohesión de sus elementos lo convierten en un texto de transición en su producción iluminada.¹³

Analizadas en relación con el texto que preceden o continúan, las imágenes sostienen aquello afirmado en palabras. Pero esa relación no se da únicamente por continuación del sentido, es decir, las imágenes no ilustran lo expresado en el texto, sino que lo invierten, lo condensan o lo hacen estallar. Así, por ejemplo, el “Argumento” de la plancha 2 (véase la figura 1) construye una atmósfera oscura y nebulosa (“Rintrah ruge y atiza sus fuegos en el aire cargado; /nubes hambrientas se ciernen sobre el abismo”, Blake 2002: 85), pero está montado sobre una límpida imagen del Paraíso donde figuras humanas yacen con placidez y alcanzan frutos de los árboles. Sin duda, la intención es contraponer el proceso circular de la caída que narra el poema a una representación de la atmósfera celestial perdida. El contrapunto genera una tensión, subrayada por los trazos en espiral en el fondo del dibujo, que parece resolverse en la página enfrentada (véase la figura 2): la profecía cumplida no consiste en la vuelta al Edén, sino al Infierno interminable como espacio sagrado (“Al tiempo que empieza un cielo nuevo, y ya han pasado treintatréis años desde su advenimiento, el Infierno Eterno renace”,¹⁴ 2002: 89). El dibujo de la parte superior de la plancha muestra una figura humana deleitándose, esta vez, en el fuego.

La resignificación que se da en las imágenes, por tanto, no implica una reivindicación del Infierno maléfico, sino una inversión de sus atributos: ya no hay mal y sufrimiento, más bien



Figura 1. *The Marriage of Heaven and Hell*, plancha 2

The place they occupied in Blake’s life had changed” (2002: 4). Pero esto también implica un viraje en la concepción de las disciplinas del mismo Blake, que con los años las estima y practica por separado.

¹² Se trataría de un panfleto anti-swedemborguiano y la llamada *Biblia del Infierno*, junto con otros materiales como las “Fantasías memorables”: “From available bibliographical and thematic evidence, then, the Marriage appears to have originated in two separate projects, an anti-Swedeborgian text, presumably meant as an independent work, and ‘The Bible of Hell’, cobbled together with introductory material and a few more Memorable Fancies” (Viscomi 1995: 322).

¹³ Es importante aclarar en este punto que me enfocaré aquí en los efectos de sentido que despliega el libro más que en el modo de composición del artista, por lo que si bien tomo en cuenta el insuperable trabajo filológico y de crítica genética desarrollado por Viscomi (2012, 1998, 1995), que permitió conocer el proceso y el orden de composición de las planchas, no basaré el análisis en ese procedimiento sino en el producto final, que supone la organización que Blake dispuso para su obra.

¹⁴ En 1790, Blake tenía 33 años, que es una edad significativa en la tradición cristiana por considerarse los años que tenía Cristo al momento de su muerte, pero también es un número característico en la tradición de la literatura ultraterrena: “Nel mezzo del camin di nostra vita...”, el verso inicial de *La divina comedia* de Dante, fue interpretado por Boccaccio y por toda la filología dantesca posterior como esa edad.

deleite y disfrute en el movimiento eterno. Esto modifica la apreciación del jardín de la página anterior –¿cuál es la eternidad que representa ese nuevo cielo?– y afirma de forma contundente lo que el texto de esa misma plancha expone manteniendo el divorcio: “De estos contrarios nace lo que los píos llaman el bien y el mal. El bien es pasivo en su obediencia a la razón. El mal es activo al brotar de la energía. El bien es el cielo. El mal es el infierno” (Blake 2002: 89 [plancha 3]). Las imágenes amplifican lo formulado en el texto y junto con él construyen una temporalidad ahistórica, ultraterrena y mítica, que genera un contrapunto con la actualidad, el aquí y ahora que supone la sátira a Swedenborg y la Iglesia de la Nueva Jerusalén.



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

ameno.¹⁵ El cambio no se debe a ningún artificio sobrenatural, sino a una ambivalencia de los puntos de vista: “...encontré a mi ángel que, sorprendido, me preguntó cómo logré escapar. Le contesté: ‘Todo lo que vimos se debía a tus metafísicas, porque en cuanto huiste yo me encontré en una orilla a la luz de la luna y escuchando a un arpista’ (2002: 127 [plancha 19]). Se trata más que de una inversión de la perspectiva, de una relativización. Esta “Fantasía memorable” está coronada por el dibujo de la serpiente gigantesca que simboliza a Leviatán. La imagen subraya la dramaticidad del monstruo y crea una atmósfera oscura (véase la figura 3), pero no llega a exponer la representación

¹⁵ Esta “Fantasía memorable” satiriza el “Relato memorable” publicado en el par *Chaste Delights; also, Adulterous Love and its Sinful Pleasures* [1858]. Una versión de Ledesma y Castelló-Joubert (2012: 133-136), trad. Mario Rucavaudo Rojas.

Lo visual y lo discursivo se tensionan y se contaminan progresivamente en las “Fantasías memorables”. La primera coloca los proverbios como una fuente de conocimiento discursiva superior a la imagen: “... del mismo modo en que los refranes de una nación indican su carácter, así los proverbios del infierno muestran la naturaleza de la sabiduría infernal mejor que cualquier descripción de edificios o vestimentas” (Blake 2002: 97 [planchas 6-7]). En la segunda, la reflexión y el debate dogmático con los profetas Isaías y Ezequiel mantiene la supremacía de la palabra. La tercera, aquella donde se tematiza el proceso de producción de las planchas, podría pensarse como una bisagra: el modo de reproducción del conocimiento infernal es más material que discursivo, en tanto se manipulan metales que se funden y finalmente toman forma de libros. Es en la “Fantasía memorable” siguiente (planchas 17-20) donde texto e imagen se combinan e invierten sus funcionalidades.

El relato narra un viaje ultraterreno donde un ángel guía al narrador por el infierno más temible, que termina por transformarse en un paraje agreste y

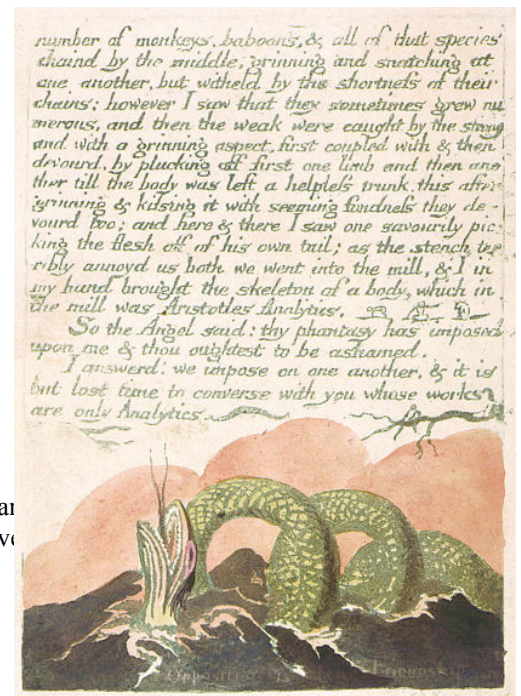


Figura 3. *The Marriage of Heaven and Hell*, plancha 20

visual que construye el relato y que multiplica la percepción de quien lee y observa:

Poco a poco descubrimos el abismo infinito, encendido como el humo de una ciudad en llamas; debajo de nosotros y a una distancia inmensa estaba el sol, negro pero brillante. A su alrededor había caminos ardientes sobre los que se agitaban grandes arañas, reptando detrás de sus presas, que volaban, o más bien nadaban, en el abismo infinito. [...] Pero ahora, entre la araña negra y la blanca irrumpieron el fuego y una nube, y rodaron a través del abismo ennegreciéndolo todo bajo nosotros [...] A nuestros pies ya nada podía verse salvo una tempestad negra, hasta que mirando hacia el este entre las nubes y las olas, vimos una catarata de sangre mezclada con fuego y, a no muchos tiros de piedra, emergieron y volvieron a sumergirse los escamados anillos de una serpiente monstruosa. Al final, por el este, a unos tres grados de distancia, apareció una cumbre ardiente por encima de las olas. Lentamente se elevó como una cresta de rocas doradas hasta que descubrimos dos globos de fuego carmesí, de los que el mar huyó entre nubes de humo, y entonces vimos que era la cabeza de Leviatán. Su frente se dividía en rayas de verde y púrpura como las de la frente de un tigre; pronto vimos su boca y sus branquias rojas colgando justo por encima de la espuma rabiosa y tiñendo el negro abismo con rayos de sangre, y lo vimos avanzando hacia nosotros con toda la furia de una existencia espiritual (Blake 2002: 125 [plancha 18]).

Lejos de adscribir una esperable paz, la ira y la violencia son consignadas como rasgos naturales del espíritu, en lugar de otorgarlos al cuerpo. Y lo hace doblemente, al multiplicar el sentido visual y dramático a través del texto, en lugar de hacerlo mediante la materialidad de la imagen. Relato y dibujo se complementan no para afirmar o ratificar aquello que la figura de Leviatán expresa de manera condensada, sino para amplificar la significación. La supremacía del sentido continúa dada por la palabra, pero no se da por un aspecto reflexivo sino por una inversión de los rasgos atribuidos a cada disciplina por Lessing y una contaminación de lo que aparecía circunscrito en Burke: la materialidad y el espacio se acentúan en el texto, y la espiritualidad en la imagen, por la capacidad de esta última de condensar sentidos. Esa inversión permite amalgamar las dos expresiones y desdibujar, una vez más, las dicotomías estériles.

Los libros iluminados de Blake son cuerpo y alma a la vez, producen sentido únicamente en la interacción de la materialidad y la espiritualidad. Son instrumentos creados para fundir la dualidad sin eludir las tensiones: "...debe erradicarse la noción de que el cuerpo del hombre está separado de su alma. Yo lo haré grabando con la técnica infernal, a base de corrosivos que en el infierno son saludables y medicinales, y que deshacen las superficies aparentes y muestran el infinito que se escondía en ellas" (Blake 2002: 117 [Plancha 14]). La contaminación entre los lenguajes de la poesía y la plástica ponen en acto esa indistinción no solo como un modo de praxis artística, sino como una forma de producir conocimiento contra-reflexiva. Si tal como afirma Frye Blake adscribe a la fórmula de Berkeley *esse est percipi*, las imágenes o formas existen únicamente en la percepción y no en la reflexión, lo cual se opone a la concepción de Locke, que propone una elaboración de las sensaciones en ideas abstractas para alcanzar "algún tipo de pauta comprensible" (Frye 1962: 15).

Dado que *esse est percipi* y su correlato *esse est percipere* (1962: 18) son modos de reunir sujeto y objeto, los libros iluminados de Blake borran la separación de las disciplinas artísticas como una forma de producir un conocimiento basado en la percepción sensorial, donde no medie la reflexión. El "...sitio multimedia donde poesía, pintura y grabado confluyen..." (Viscomi 2002) genera un solapamiento de lo visual y lo discursivo, donde se pierden los límites del espacio y del

tiempo, y se socavan las posibles elaboraciones racionales. Frye afirma: “El primer punto a aclarar en Blake, entonces, es la infinita superioridad de la distintiva percepción de las cosas con respecto al intento de la memoria de clasificarlas en principios generales” (1962: 16).¹⁶

La memoria también manipula el tiempo y la historia no es otra cosa que un principio general al que se resiste *El matrimonio...* Pero como señala Makdisi, “si [...] los libros iluminados de Blake no se ajustan a nuestra comprensión de la historia, no es porque son apolíticos (mucho menos ahistóricos), sino más bien porque plantean un desafío fundamental a nuestra comprensión de la historia y de la modernidad en sí misma”. Esto sucede porque cuestionan, junto con el estatuto de la narración y la representación, “*la concepción de la historia como narrativa del desarrollo que supuestamente relata la crónica de la modernización*” (2003: 10). En la línea de ese procedimiento desestabilizador, la figuración de la revolución que propone “Una canción de libertad” recoge los fragmentos heterogéneos de una temporalidad visual: las imágenes apocalípticas se alternan con geografías personificadas (“La costa de Albión ha enmudecido; ¡las praderas americanas desfallecen! / Sombras proféticas tiemblan a su paso por los lagos y los ríos, y murmuran de uno al otro lado del océano; Francia ¡destruye tus mazmorras! / España dorada ¡rompe los muros de la vieja Roma! / Arroja tus llaves ¡oh Roma!”) y presencian el origen de un futuro mítico presentado como torbellino:

El origen (*Ursprung*), aun siendo una categoría plenamente histórica (*historische Kategorie*), no tiene nada que ver con la génesis (*Entstehung*). Por ‘origen’ no se entiende el llegar a ser de algo que ha surgido, sino lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar. El origen es un torbellino en el río del devenir (*im Fluss des Werdens als Strudel*), y entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer (*in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial heinen*). El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda y manifiesta de lo fáctico, y su ritmo no puede ser percibido más que en una doble óptica (*Doppeleinsicht*). Pide ser reconocida por una parte como una restauración, una restitución, y por otra como algo que de ese modo está inacabado, siempre abierto (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*).¹⁷

Si ha sido posible pensar la Revolución Francesa como un nuevo origen de la historia (Jauss 1995; Arendt 1988) y si es posible pensarla como un mojón de inicio de la modernidad, el modo en que *El matrimonio...* la presenta como un origen-torbellino, como un mito de futuro parece únicamente posible en una elaboración contra-reflexiva. *El matrimonio...* no plantea una boda del bien y el mal, sino un estallido de los sentidos que resiste las explicaciones lógicas, salvo que sean parciales o que encasillen la obra, y que propone una reproducción del conocimiento en forma de torbellino, que ya conforma una formulación política,¹⁸ en la misma línea en que la revolución configura la historia.

¹⁶ Traducción propia.

¹⁷ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán* (citado en Didi-Huberman 2011: 128).

¹⁸ “That Blake’s work articulates such an antinomian stance suggests that we can see in it a joyous form of freedom—which I believe needs to be considered seriously as a political formulation—utterly incompatible with the doctrine of individual rights. This possibility has not yet received the critical attention that it deserves, partly because we have been trying to make Blake conform to a political culture which his work disrupts”. (Makdisi 2009: 8)

Bibliografía

- Arendt, Hannah. 1988. "Guerra y revolución", "El significado de la revolución". En *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, Walter. 2005. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Blake, William. 2002. *El matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid: Cátedra.
- Bloom, Harold. 1999. *La Compañía Visionaria. William Blake*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Castanedo, Fernando. 2002. "Introducción". En Blake, 2002, cit.
- Didí-Huberman, Georges. 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Foucault, Michel. 2012. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Frye, Northrop. 2011. "El ladrón del fuego". En *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, 1947. Buenos Aires, FFyL, UBA. Traducción de Mario Rucavaudo Rojas para la cátedra Literatura del Siglo XIX.
- _____. 1947. *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Boston, Beacon Press.
- Gabrieloni, Ana Lía. 2007. "Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas". *Revista de Historia de la Traducción*, N° 1. Disponible en: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/index.htm>
- Jauss, Hans Robert. 1995. "Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración". En *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor.
- Makdisi, Saree. 2003. *William Blake and the Impossible History of the 1790s*. Chicago y London, The University of Chicago Press.
- Mitchell, William John Thomas. 1987. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Londres: The University of Chicago Press.
- Pevsner, Nikolaus. 2000. *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Shock, Peter. 2012. "El matrimonio del cielo y el infierno: el mito de Satán en Blake y su matriz cultural". En Ledesma, Jerónimo y Valeria Castelló-Joubert (coords.), *Revolución y literatura en el siglo diecinueve. Fuentes, documentos y textos críticos*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, tomo I.
- Sung, Mei-Ying. 2009. *William Blake and the Art of Engraving*. Londres: Pickering & Chatto.
- Thompson, E. P. 1993. *Witness against the Beast. William Blake and the Moral Law*. Nueva York: The New Press.

Viscomi, Joseph. 2012. "En las cuevas del cielo y el infierno: Swedemborg y la impresión en *El matrimonio* de Blake". En Ledesma, Jerónimo y Valeria Castelló-Joubert (coords.), *Revolución y literatura en el siglo diecinueve. Fuentes, documentos y textos críticos*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, tomo I.

_____. 2002. "William Blake's Illuminated Printing". En Morris, Eaves (ed.). *Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 37-62. Disponible en: <http://siteslab.unc.edu/viscomi/illuminated.htm>

_____. 1998. "Lessons of Swedenborg: or, the Origin of Blake's *The Marriage of Heaven and Hell* [Part II. of The Evolution of William Blake's *The Marriage of Heaven and Hell*]" . En Gleckner, Robert y Thomas Pfau. *Lessons of Romanticism*. Durham: Duke University Press, pp. 173-212. Disponible en: <http://siteslab.unc.edu/viscomi/lesson.html>

_____. 1995. "The Evolution of *The Marriage of Heaven and Hell*". *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 58, N° 3/4, William Blake: Images and Texts, pp. 281-344.

_____. s/f. "Blake's Invention of Illuminated Printing, 1788". En *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History*. Ed. Dino Franco Felluga. Extension of *Romanticism and Victorianism on the Net*. Disponible en: http://www.branchcollective.org/?ps_articles=joseph-viscomi-blakes-invention-of-illuminated-printing-1788

Welch, Andrew. 2010. "Text, Image, Book: Reading William Blake". Disponible en: <http://imaginingwilliamblake.wordpress.com/>