



El espíritu de una pulga, c. 1820
Fuente: *L'Occidente Romántico 1789-1850*, Ginebra,
Éditions d'Art Albert Skira, 1965

Blake

en el alba del contemporáneo¹

Renato Barilli

Traducción de Carlos Arturo Fernández Uribe

La formación

William Blake² es quizá la figura más significativa, entre todas las que estamos examinando, para delinear un gran frente antimoderno. Son por lo menos dos las razones de esta especial importancia suya. En primer lugar, abarca un amplísimo arco de habilidades, y por tanto bajo este aspecto casi no puede compararse con Füssli, Goya o David. Éstos son predominantemente artistas, sobre todo los dos últimos, aunque, como es inevitable, alimentados de intelectualidad, incluso bastante elevada, en el

caso de Füssli. Blake es artista, indiscutiblemente; pero también es escritor,³ poeta y autor de unos extraños textos, *Los libros proféticos*, cuyo “género” resulta de difícil ubicación, y que, a su vez, se extienden por todos los campos humanísticos de la religión, la filosofía, la moral. De sus páginas, por tanto, se puede recabar un sistema complejo y orgánico de respuestas a las principales cuestiones que interesan al hombre.

En segundo lugar, si nos ubicamos en el ámbito estrictamente artístico, también bajo ese aspecto Blake va más allá de sus compañeros de situación,

¹ Este es el texto del capítulo cuarto del libro del profesor Renato Barilli, *L'alba del contemporáneo. L'arte europea de Füssli a Delacroix*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 122-156. Los primeros tres capítulos están dedicados a Füssli, Goya y David; tras el estudio de Blake, en los restantes cuatro capítulos se analiza la obra de Canova, Turner, Ingres, Géricault, Delacroix y Hayez. El texto pretende llenar el espacio histórico previo al período que el mismo Barilli analizó en su libro *L'arte contemporáneo. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 1988, 3ª. ed. [Edición en lengua española, Renato Barilli, *El arte contemporáneo. De Cézanne a las últimas tendencias*, traducción de Carlos Arturo Fernández U., Santafé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1998. N. del T.].

quienes, para ser exactos, son un poco más ancianos que él. En otras palabras, manifiesta un radicalismo que lo lleva, quizá de primero, a superar la barrera de la representación naturalista, fatigosamente erigida a través de los siglos de la “modernidad”. Con él tenemos realmente la aparición en escena de algunas categorías características de la contemporaneidad, destinadas a desarrollarse sólo un siglo después: la deformación, la reducción regresiva a esquemas encogidos y estilizados, “abstractos” en el sentido etimológico de la palabra; es decir, esquemas que descuidan las buenas y correctas proporciones, y se preocupan sólo por “sacar” de las figuras los elementos más relevantes, para ofrecer de ellas un compendio, una síntesis.

En contraposición con estas capacidades de amplitud de miras y de radicalidad de propósitos, aparece una ficha biográfica sustancialmente pobre, también en este caso desde distintos puntos de vista.

Blake nace en Londres en 1757 —es, por tanto, entre diez y quince años más joven que los “hermanos mayores” Füssli, Goya y David—, y allí pasa casi toda su existencia, hasta la muerte en el año de 1827. No entra en su currículum ni siquiera el inevitable viaje a Roma, que se consideraba en ese entonces como un dato constitutivo, casi parecido a una patente para el ejercicio de la profesión de pintor. Se puede decir, en cierto sentido, que la duración y la calidad de la estancia en Italia era parámetro para valorar el grado de extroversión, de curiosidad intelectual que se debía atribuir en aquellos tiempos a un artista. Aplicando ese criterio, resulta que Füssli fue efectivamente, como sabemos, campeón de curiosidades intelectuales y literarias, denodado revisador de las obras ajenas, como lo indican los diez años gastados en Italia, viajando a lo largo y a lo ancho de la península para adquirir su manual mnemónico de “historia del arte”. El tiempo empleado por David en Roma fue ya más reducido, signo de una concentración mayor en la pintura como profesión técnica, aunque siempre de alto perfil y de

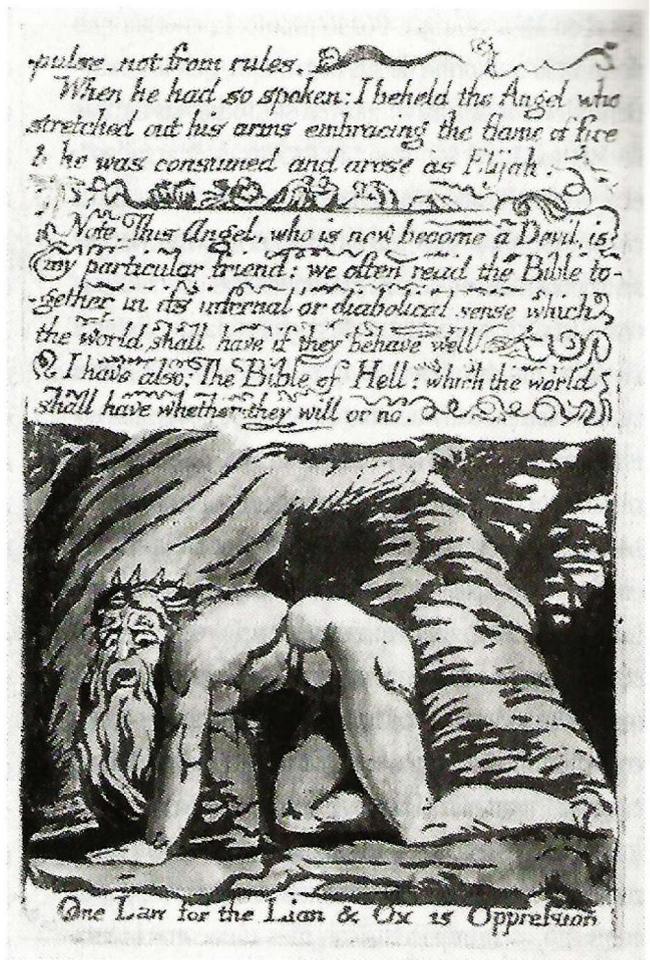
extrema nobleza. Mínimo y de lineamientos oscuros es, en cambio, el tiempo dedicado por Goya a este rito tradicional, lo que corresponde a su condición de artista-artesano, desconfiado frente a la abundancia informativa y al hartazgo de noticias exteriores. Con Blake llegamos, inclusive, al “viajero en pantuflas”, incapaz de abandonar su habitación o, al menos, su ciudad; y, también aquí, por la suma de dos factores: ciertamente por un mediocre estado de fortuna, de pequeño burgués diríamos hoy, que no posee los medios para emprender el costoso “viaje a Italia”, ni encuentra en su camino mecenas o protectores benévolo, dispuestos a financiarlo. Pero, en el fondo, ello indica además que no sentía la necesidad de ir a Italia y admirar en persona a Miguel Ángel y a Rafael, a quienes, sin embargo, idolatraba. Quizá, de un encuentro directo habrían podido nacer desengaños y rechazos; o, a la inversa, de un contacto próximo con los odiados venecianos o con Correggio habría podido brotar un movimiento de revaluación... Como es sabido, Blake estaba ferozmente encerrado en sí mismo y en sus propias visiones, en lo que es casi una anticipación del hombre de hoy, que, análogamente, mantiene las relaciones con el mundo exterior sobre todo a través del tubo catódico del televisor: las nociones y los hechos externos nos llegan, vueltos impalpables e inmateriales, a través de la mediación de la imagen electrónica. Blake se valía ya entonces de algo similar, que lo llevaba a despreciar los datos externos, la realidad dura y física, y a preferir un equivalente interiorizado, capaz de llegar directamente a la central perceptiva, despreciando las mediaciones lentas y fatigosas de los procesos inductivos. De aquí también surge su radical aversión al empirismo que, por el contrario, siempre razona adoptando un esquema opuesto: primero que todo, la realidad externa se refleja en los sentidos, que también se asoman hacia el mundo exterior; y luego, por inducción, nuestro intelecto filtra a partir de ellos una percepción definitiva que de esa manera, sin embargo, resulta vaga y esfumada. Según Blake, por el contrario,

nosotros recibimos inmediatamente y sin filtros las imágenes de las cosas, con extrema precisión; es mejor, por tanto, que las puertas y ventanas (de los sentidos) estén cerradas a la llamada realidad externa; más aún, si acaso, el proceso debe invertirse, de tal forma que de nuestro interior proceda un flujo de imágenes y de nociones que luego repercuta “afuera”.⁴

En sintonía con esta concentración feroz en la interioridad, Blake desarrolla una concepción coherente del ejercicio del arte como forma “menor”. Jamás serán adecuados para él los grandes cuadros de historia, confiados al trámite inevitable del boceto, del estudio preparatorio, del “cartón” y así sucesivamente. Blake renuncia radicalmente al “hacer grande” y en formas “concluidas”, lo mismo que al uso de la técnica destinada al logro de un resultado de perfección equivalente, como es la pintura al óleo. En cambio, acepta moverse durante toda la vida en el filón “menor”, utilitario, subalterno, de la gráfica impresa, que suele estar confiado, precisamente, a artistas de las ligas menores, incapaces de realizar el gran salto, de “independizarse” y abrir un taller por cuenta propia, y, en consecuencia, siguen obligados a realizar obra modesta de aplicación, es decir, a transcribir sobre plancha las invenciones ilustres de los artistas más célebres. Pero eso es extraordinariamente acorde con las exigencias de Blake, dado que, por la naturaleza de las cosas, la transcripción incisa es “dura”, es decir, filtra sólo los lineamientos generales de las obras reproducidas, aferra sus perfiles y, en definitiva, los somete a un inevitable proceso de abstracción; además, una técnica de esta clase ignora las suavidades y los difuminados del color y es obligada a presentarlos con las mallas escasas del rasgueo. Se trata, entonces, de una técnica congénitamente adversa a lo pintoresco y que, por tanto, corresponde perfectamente a las necesidades casi innatas de nuestro artista de dirigir su guerra personal, terca, extremista, contra todas las seducciones del colorismo. Para encuadrar tal actitud, resultan muy útiles a este propósito las usuales categorías de Wölfflin, quien, por

otra parte, ignoraba la existencia del artista inglés, lo mismo que la de Füssli, y se había detenido sólo en el conocimiento de David. Con Blake nos vemos llevados desde los segundos términos de las célebres parejas de Wölfflin hacia los primeros: es decir, de lo pintoresco a lo lineal, de lo oscuro a lo claro, de lo profundo a lo superficial, de lo subordinado a lo coordinado, y, finalmente, de lo abierto a lo cerrado. Sin embargo, estas inversiones de tendencia no se producen jamás mecánicamente sino que, más bien, deben adaptarse cada vez a la particular situación histórica, lo mismo que al talento específico de cada artista concreto. Veremos, en efecto, que en Blake no falta una cierta concesión a lo pintoresco, aunque en un nivel subalterno; y que su “cerrado” no corresponde efectivamente al triunfo del estatismo sino, por el contrario, a las formas que se aprietan hacia el centro, para volver a salir desde allí y desarrollar fuertes cargas centrífugas, que se manifiestan por vía de irradiación.

En efecto, después de haber recordado que casi toda la carrera de Blake se desarrolla bajo la disciplina del dibujo y del grabado, es necesario agregar de inmediato que casi nunca éstos se dan en estado puro, en blanco y negro, sino que aparecen vitalizados, “resaltados” por la intervención del color, aunque, también en este caso, en formas ligeras y discretas, a través de veladuras a la acuarela o de capas de ténpera finamente trabajada, como si se tratara de una emulsión, de un veteado. Inclusive, en esta dirección Blake desarrolla una técnica particular propia que llama “fresco”, inspirándose vagamente en el “arrancamiento” de los frescos de las paredes; en efecto, a veces recubre sus dibujos con una densa capa de ténpera y utiliza el conjunto como matriz, sacando de allí por impresión una segunda imagen, invertida como en espejo, un poco como sucede en el procedimiento llamado del monotipo. Y es claro que así quedan mitigadas la dureza y austeridad del dibujo, según una de las exigencias esenciales del sistema blakeano, dirigido a recuperar funciones de placer,



Nabucodonosor, s. f.
Litografía coloreada

como veremos mejor a continuación. Por otra parte, también está impulsado por la exigencia de evitar repeticiones estereotipadas de una misma forma, como ocurriría inevitablemente con todas las estampas obtenidas a partir de una misma plancha, mientras que, por el contrario, las intervenciones cromáticas a mano sirven para conferirles el estatuto de pieza única.

En esta vía de la habilidad técnica del dibujante-grabador casi profesional, Blake tuvo algunos maestros, como Henry Pars y James Basire, y recibió también una primera oportunidad de trabajo cuando fue llamado a ilustrar la obra de Richard Gough, *Monumentos sepulcrales en Gran Bretaña*, de 1786. Para ese encargo se le pidió que se ocupara del arte tardogótico inglés. Y, efectivamente, se acostumbra comenzar el examen de sus ilustraciones

recordando una copia en pluma y acuarela de la pintura mural dedicada al Rey Sebert, de 1775. Así, parecería tomar forma, ya en una edad muy precoz —el artista no tiene aún veinte años—, la actitud de cuestionamiento de todo el arte “moderno”, y el retorno al gusto de los Primitivos. En realidad, el proceso blakeano no fue tan lineal y perentorio, tan revolucionario, desde el primer lance. En el fondo, no logró mucho de aquella aproximación inicial a las formas góticas. Mucho más definitivo fue el encuentro con Miguel Ángel: lo que equivale a decir que nuestro artista debió confrontarse con un asunto en el cual, por una parte, la gran tradición moderno-occidental, renacentista, parecía alcanzar su plenitud, mientras que, por otra, manifestaba signos de malestar y de insatisfacción que preparaban el camino de salida del Manierismo. Blake admira muchas

cosas en Miguel Ángel. Por lo pronto, la energía que domina la anatomía de sus personajes, que los mantiene alejados de una vulgar verosimilitud: las figuras de Miguel Ángel son siempre excesivas, “cargadas”, exageradas. Y, además, se colocan en el centro de la composición, replanteando eficazmente el antropocentrismo contra las tendencias centrífugas, cosmocéntricas, inauguradas por Leonardo. En este sentido, los dos talentos que dominan el último Quattrocento se dividen los campos, se polarizan en los extremos de una áspera tensión, que ambos vivieron inclusive en el plano personal y psicológico: Leonardo es el gran introductor a la modernidad, que entiende como atención a la naturaleza, considerada infinita, de tal manera que es necesario representarla con técnicas igualmente no-finitas (el difuminado), que inclinan hacia lo pintoresco; y en este mar cósmico, el hombre naufraga, se descubre muy pequeño, incapaz de mantener el centro, obligado a disolverse en los elementos físicos; la “morbidez” conquista todo el universo, le impone su disolución. Buonarroti, por el contrario, es antropocéntrico y más aún, como lo será también para Blake, considera que el único tema digno de atención es precisamente el sujeto humano que para ese predominio suyo se dilata, llegando a agigantarse sobre la escena, casi hasta expulsar cualquier otro elemento, paisaje, naturaleza muerta, animales. Y, por tanto, conviene fijar sólidamente sus rasgos, cerrándolos a todo compromiso y ósmosis con el exterior.

Sin embargo, hay varias posibilidades para leer a Miguel Ángel. Una es la de Vasari que, en síntesis, lo considera como el campeón insuperado de normalidad, de verosimilitud, de conocimiento de la naturaleza humana, aunque elevada a proporciones magníficas. Otra clave de lectura es la de los manieristas, que subrayan en él el aspecto artificial, o, más exactamente, lo cargado, extravagante y excesivo, utilizándolo casi como una mina puesta sobre la ruta de la “modernidad”, para obligar a una “marcha en reversa” y a volver a encontrar las asperezas de

las precedentes épocas arcaicas. Es obvio que Blake comparte esta segunda clave de lectura, también porque el Miguel Ángel que conoce está filtrado a través de los grabados que exageran la dureza de los contornos, la potencia del claroscuro de las musculaturas. Y llegamos así a la obra que verdaderamente se puede considerar como inaugural en nuestro artista, realizada quizá en 1773, a los diecisiete años de edad: un *José de Arimatea*, precisamente tomado de un grabado, que reproduce a su vez el original miguelangelesco. Aquí notamos ya que la figura humana, en el tratamiento de Blake, tiende a perder la agitación exterior, la generosa movilidad dinámica propia de la tipología del Buonarroti: hay en ella una tendencia a la concentración, como si los miembros se hundieran sobre sí mismos, remontando las etapas de la evolución y volviendo a encontrar las condiciones del embrión o del feto. Y aquí puede ser útil recurrir al término o al concepto de “colapso”, tomándolo tanto en el sentido literal-etimológico como en el que se utiliza en el ámbito de la astrofísica. De un cuerpo astral se dice que ha “colapsado” cuando los elementos materiales que lo componen se “precipitan”, caen los unos sobre los otros, de modo que se pierde el volumen no esencial, todo aquello que sirve como envoltura neutra de su existencia, casi podría decirse, como disolvente. Es decir, los cuerpos pierden todo lo superfluo, el vacío, o el aire y el agua, los elementos inconsistentes de los cuales están hechos y, como consecuencia, su densidad aumenta más allá de todo límite. Ello determina dos efectos aparentemente opuestos: por una parte, un sentido de estatismo y de inercia; los cuerpos blakeanos serán siempre relativamente inmóviles, respecto al dinamismo miguelangelesco; véase cómo ya en este caso inicial la figura ocupa el centro, colocándose a lo largo del eje medio del pliego. Pero, como lo enseña también la astrofísica, las concentraciones de materia se producen siempre con emisión de energía; y así, tanto en esta primerísima obra como en muchas otras posteriores, de esas compactas ocupaciones del centro

parten haces de rayos en estrella, como cuando el sol se filtra a causa de una nube que lo cubre, o incluso a causa de otro astro, como en el caso de los eclipses.

Después de esta primera prueba precoz, debemos seguir hasta los años ochenta para tener ensayos regulares e indicativos del arte blakeano. Algunos dibujos en pluma, teñidos a la acuarela, insisten en el mundo medieval de la historia inglesa, en límites con la leyenda, o enfrentan temas bíblicos. En todos los casos, los perfiles resultan simplificados, casi como deshuesados, inscritos dentro de un trazo esencial, curvilíneo, en forma de huso, con los ángulos biselados y redondeados; desaparecen casi completamente las indicaciones de profundidad, en el sentido de que los personajes ocupados en la acción que se narra se sumergen en un éter vago, lechoso, perfecto equivalente del tubo catódico del televisor. Ya conocemos muy bien este tipo de solución, que se cuida de no pronunciarse sobre la profundidad, de no describir los objetos y las circunstancias lejanas, puesto que la encontramos antes en las aguatinas de Goya, o en los ambientes de David realizados con pinceladitas ensortijadas. Se trata de dotar las escenas de telones ligeros, aireados, etéreos, donde esta palabra debe valer precisamente en el sentido de sugerir que se remite al éter, esa controvertida noción propuesta en el ámbito de la física, y en particular de las ondas electromagnéticas, que se pregunta si existe algo físico que las sostenga o si, por el contrario, se propagan en el vacío y la oscuridad cósmica. De manera análoga, también los ambientes de Blake oscilan entre una sensación de lleno completo o de vacío astral. Éste es el caso de

Pestilencia (conservado en una colección en California), o de *La Bruja de Endor despierta el espíritu de Samuel* (Nueva York, Biblioteca Pública). En esta segunda pieza también son notables las curvas, que restallan de improviso, levantándose desde los mantos y ropajes de los personajes: estilemas claramente neomanieristas, tan frecuentes en el Füssli fundador de la estirpe, pero también en David, que en lo demás permanece quieto e impassible; y ya en ambos casos se hizo referencia a las contracciones imprevistas, típicas de la electricidad animal, que fueron estudiadas en los mismos años por el italiano Galvani. Pero ciertamente Blake supera a aquellos “hermanos mayores”, porque vacía mucho más de materia las figuras, las reduce, las contrae, aproximándose con pasos rápidos al “gusto de los Primitivos”, o, si se prefiere, al dibujo infantil. En *Non Angli sed angeli*, ya en los umbrales de los años noventa, que se conserva en el Victoria & Albert Museum de Londres —una de las tres casas madre del arte de nuestro artista (las otras dos son el British Museum y, sobre todo, la Tate Gallery)—, tenemos un planteamiento típicamente coordinado o paratáctico, en forma de friso o de sarcófago: las apariciones humanas, todas adecuadamente reducidas a sus mínimos términos, están amontonadas, casi privadas de contenido, pues su materia se disuelve en el éter, a través de un proceso de hemorragia o de ósmosis, y sólo los trazos gráficos procuran dar cuerpo a los fantasmas; y aparecen empaladas, casi como marionetas sin uso o como actores que se presentan ante el público después de la representación.

Bl a k e

Palabras e imágenes

Pero, ya cabalgando entre los años ochenta y noventa, Blake trabaja alrededor de su producción más significativa, que se ubica en la superación de los límites entre el escribir y el ilustrar, en el intento de cicatrizar la gran herida “moderna” que, del invento de Gutenberg en adelante, separó violentamente

las dos operaciones, metiendo a cada una en un canal preciso y obligándolas a correr en paralelo, con uniones extrínsecas pero ya no orgánicas. Antes de Gutenberg y de su Edad, el acto de la escritura era realizado por un profesional, el amanuense, quien lo desempeñaba con extrema pericia, y también, ciertamente, con sorprendente regularidad, como si la mano fuese capaz de la misma perfección que luego alcanzara la máquina. Es tanto, que a simple vista se podría llegar a dudar si estamos en presencia de un “códice”, es decir, precisamente de un texto realizado a puño y letra, o bien de un libro, el objeto propio de la era tipográfica. Pero, en efecto, el códice es un género de más amplias dimensiones, porque la lógica de la manualidad invita a trabajar en grande, pues el trabajo en pequeño es más incómodo y, en definitiva, demanda más tiempo. Por otra parte, a la lógica del trabajo a mano se acompaña adicionalmente el recurso a soportes que son casi siempre membranosos, como las pieles de cabrito; el papel todavía no ha ganado la delantera, justamente porque no es coherente con el ejercicio del trabajo a mano, como ocurrirá, en cambio, con el trabajo en pequeño, rápido y en gran número, que está a la raíz de la revolución tipográfica: y no debe olvidarse que ésta corresponde también a la primera aparición de la producción industrial en serie de la historia de la humanidad.

De todas maneras, aunque el amanuense medieval se esforzaba por lograr que sus intervenciones fueran regulares y exactas, había siempre allí una pizca de calidad artesanal, e inclusive artística; y además, no tenía dificultad en dejar tras de sí los espacios vacíos que un colega suyo, interviniendo a su vez con la misma lógica manual-artística, debería “miniar”, ya fuera adornando la letra inicial de un capítulo, para lo cual utilizaba sobre todo el minio, o el color “ruber” —de donde nacen los términos de miniatura y de rúbrica—, o ya fuera ejecutando escenas de más amplio aliento narrativo. En síntesis, se podía objetar que ya desde los tiempos premodernos del Medioevo existía una división del trabajo, entre quien

escribía y quien ilustraba. Sin embargo, ambas intervenciones eran homogéneas entre sí, pues, efectivamente, eran confiadas al mismo ejercicio de una manualidad que exigía un cuidado específico y que desembocaba en el ejemplar único; de aquí se deriva, evidentemente, el alto costo de los códices miniados —un poco como sucede hoy con las obras de arte en original, no “multiplicadas”— y la imposibilidad de su amplia difusión.

Blake hace todo lo posible para regresar a esos criterios de homogeneidad entre los dos canales del escribir y del ilustrar. Y lo hace, también en este caso, tanto por una necesidad como por una elección radical que responde a las razones más profundas de su “sistema”. Desde el primer punto de vista, es necesario considerar que sus textos, difíciles, innovadores, a contracorriente, tenían dificultades para encontrar un público amplio y, por tanto, resultaba imposible someterlos a la lógica “industrial” de la edición impresa, dirigida al “gran número” de la reproducción tipográfica. En ese aspecto, las cosas no eran entonces distintas de como suceden hoy: una edición impresa se justifica si puede “colocar” en el mercado un tiraje mínimo de mil ejemplares. Pero las poesías de Blake, y todavía más sus *Libros proféticos*, estaban muy lejos de encontrar tan amplio consenso y, por tanto, cualquier editor profesional de la época habría rechazado su impresión. De aquí surge la opción de recurrir a una difusión “menor”, artesanal y no industrial, grabando sobre plancha las palabras de las propias obras y, por tanto, volviendo a encon-

Blake

trar la cualidad del amanuense medieval, con la posibilidad de ubicar sobre la misma plancha los adecuados elementos ilustrativos, llevándolos inclusive hasta formar un cuerpo orgánico con las palabras, o a salir de ellas como prolongaciones, precisamente como si palabras e imágenes hicieran parte de un mismo organismo vegetal, como si fueran ramas o flores de una misma planta. Una vez traducidas sobre la plancha las palabras de sus poemas o de sus oscuras profecías, Blake estaba en posibilidad de “tirar” tantos ejemplares, aunque siempre en número extremadamente reducido, cuantos fuesen requeridos por el “mercado”, es decir, por los pocos amigos y apreciadores que los solicitaran y estuvieran dispuestos a pagar el costo correspondiente, también bastante mesurado. Además, después de la “impresión” (que debe tomarse en este caso en el significado arcaico y primordial, de impresión a partir de una matriz única, indivisa, y, por tanto, en una acepción totalmente distinta a la gutenberiana, que, como es sabido, consiste por el contrario en la “impresión de tipos móviles”) era posible al artista hacer nuevas intervenciones, por lo general a la acuarela; y así, cada folio se convertía en un original, diferente de los otros folios de la misma tirada.

Nunca como en el caso de Blake es tan válido el proverbio de “hacer de la necesidad virtud”; y, por tanto, estas características de una producción artesanal, doméstica, semiprivada, impuesta por la escasez de clientes, se transformaban en su caso en otras tantas opciones estéticas o, todavía más, ideológicas: Blake “quería” regresar al número pequeño, y desarrollar un juicio, ya en proceso, contra el industrialismo, anticipándose al que cerca de un siglo más tarde sería planteado por su compatriota William Morris. O, inclusive, quería regresar todavía más atrás en el tiempo, en la protesta, en la reivindicación, remontándose hasta aquella herida todavía más antigua que vio a Occidente separar la escritura y la representación, en el momento en el cual adoptó el alfabeto: es decir, un sistema de escritura fonética,

que rompía la globalidad de las cosas y de las circunstancias, renunciando a representarlas en su estructura general, y que, en definitiva, rechazaba las formas de escritura ideográfica. Quizá fue entonces cuando se hizo efectivo el gran divorcio entre Occidente y las otras culturas, en particular las del Lejano Oriente, como China y Japón, que, por el contrario, escogieron los sistemas ideográficos. Fue también el punto de partida de los logros económicos y tecnológicos de Occidente, basados en la predominancia de un espíritu analítico: fragmentar las situaciones, reducir las a elementos constitutivos, y luego reconstruirlas como en laboratorio, de tal manera que se poseen a fondo, a través de estas técnicas de descomposición y recomposición.⁵ Pero quizá Blake intuía que, a finales del Setecientos, se estaba en los umbrales de una inmensa revolución científica y tecnológica, fundada sobre el predominio del circuito eléctrico y de sus características totalizantes: la corriente eléctrica “corre”, es fluente, sintética por esencia, y, por tanto, está dirigida a invertir el elementalismo, la atomización y cualquier otra concepción fundada en procesos descompositivos. Con gran coherencia, Blake estuvo listo a criticar y rechazar el sensibilismo típico del pensamiento del siglo xviii, precisamente porque, para él, primero que todo estaban las totalidades y los “conjuntos”, lo cual aparece plenamente correspondiente con el espíritu de nuestra edad, fundada sobre la electrología.

Así, nos encontramos frente al extraordinario frontispicio de las *Songs of Innocence (Canciones de Inocencia)*, la primera colección lírica de nuestro artista, concluida en 1789. Las palabras del título se esconden o se mimetizan en el enredo de las frondas exuberantes de la planta que llena con las propias emanaciones la página entera: es el árbol de la Vida, o de la Naturaleza. Pero debe agregarse que se trata de una naturaleza profunda, correspondiente a la que Lucrecio había definido como *natura naturans*, es decir, un principio vegetal que desprecia el especificarse en modos detallados y descripti-

vos. Blake odiará durante toda la vida, y de la manera más decidida, el naturalismo “moderno”, es decir, la reverencia a las apariencias externas de la realidad física, filtrada a través de las leyes, igualmente externas y superficiales, del reflejo óptico-especular. También en este sentido, Blake anticipa el fitomorfismo —es decir, la recurrencia a formas extraídas del mundo de las plantas, llamadas *phyta* en griego—, que luego encontraremos fuertemente desarrollado, un siglo más tarde, en los movimientos de fines del Ochocientos, tales como el Simbolismo, el Art Nouveau, el Liberty y el Jugendstil, todos ellos similares en la sustancia, a pesar de la variedad de las denominaciones.⁶

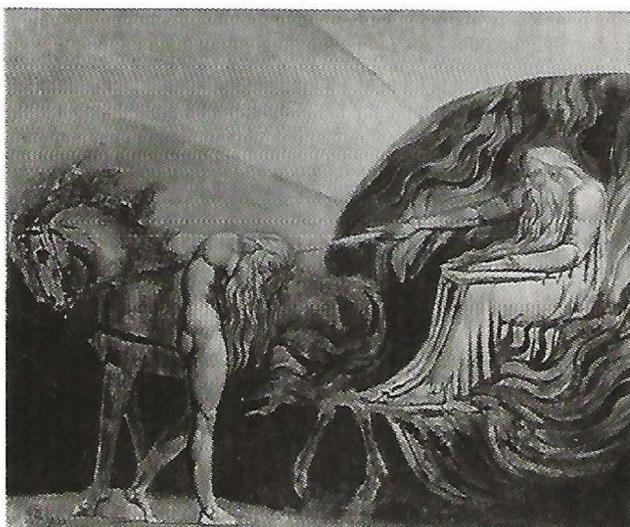
Entonces, ¿para qué mirar la naturaleza? Ya no por amor a la exactitud óptica, como se dijo antes, sino porque ella se revela capaz de una morfología de lo curvo, de lo sinuoso, de lo parabólico, y así sucesivamente; una morfología radicalmente opuesta a la geometría de lo lineal-quebrado sobre la cual está fundado el universo “moderno” de la máquina, prefigurado tanto por la “página” gutenberiana impresa, como por la geometría analítica cartesiana, planteada sobre los tres ejes que se encuentran perpendicularmente y determinan los noventa grados canónicos. En cierto sentido, el ángulo recto es el símbolo “perverso” de la edad moderna sobre el cual ésta ha construido sus logros, a través de sus profetas; pronto deberemos volver a hablar de ellos, pero mientras tanto citemos algunos de los más notables, como Galileo, Newton y Locke. El verdadero antagonista de semejante sistema artificial, “perverso” y rígido, sería el reino de energías ilimitadas y abiertas que quizá habita sobre todo en el campo de la electrónica (hoy, alguien ha llegado a sostener que el electrón es Dios);⁷ pero, mientras tanto, en vía de sustitución, conviene recurrir a la naturaleza, con tal de que sea, precisamente, la *naturans*, rebosante de energías incontenibles, aunque todavía enredada en los vacíos simulacros de la *natura naturata*. Y, por lo demás, si se nos lleva a un nivel profundo de energías

desencadenadas, ¿cómo distinguir entre la fuerza “verde” de las linfas vegetales y las purpúreas de las llamas? Es cierto que las palabras, los versos y las líneas de la prosa blakeana hacen el *slalom* o, si se prefiere, el *surf*;⁸ en aquel mar de protuberancias, sinuosidades y ondulaciones: se encaraman sobre las ramas, casi para anidar o para alzar el vuelo hacia nuevas metas.

A las *Canciones de Inocencia* siguieron poco después, en 1794, las *Songs of Experience* (*Canciones de Experiencia*), tratadas del mismo modo desde el punto de vista gráfico, aunque es habitual decir que estas últimas documentan una fase de signo diferente. La “inocencia”, como diremos mejor más adelante, es la edad de oro de la humanidad, a la cual todos deberíamos intentar un regreso, renunciando a nuestro triste estado de adultos. Pero, sin embargo, de aquella condición de beatitud estamos obligados a salir, porque debemos afrontar la experiencia, las muchas y difíciles pruebas de la vida de relación. Pero conviene repetir que en el nivel del tratamiento gráfico no se dan diferencias sensibles entre los dos trabajos de ilustración: en ambos casos encontramos el mismo fitomorfismo exquisito, exuberante, flexible, admirablemente entrelazado, la misma compenetración de palabras e imágenes, a menos que el artista decida concederse, a veces, ilustraciones que, en nuestra jerga, definiríamos como “de página entera”. Es particularmente significativa una “antepuerta” de las *Canciones de Experiencia*, caracterizada por un eje central que ensarta dos personajes, un adulto dominado por una anímula, quizá su ángel de la guarda: es la pureza e inocencia de la interioridad que aquel debe proteger, pero con la esperanza de ser a su vez protegido y alimentado por ella. Mientras tanto, los dos avanzan en perfecto eje, en composición simétrica y balanceada: el adulto carga al párvulo como si fuese un ánfora y como si, a la vez, el conjunto de ambos constituyese los movimientos sinuosos de un ánfora arcaica. Alrededor de ellos, la superficie de la ilustración se emulsiona con una fiesta de colores, de tal manera que sugiere la idea del paraíso terrenal.

Dios juzga a Adán, s. f.

Fuente: *Il Romanticismo*, Verona, Casa editrice Il Saggiatore, 1967



¿Cielo o infierno? La filosofía “energética” de Blake

Entre las *Canciones de Inocencia* y las *Canciones de Experiencia* Blake había empleado estos originales procedimientos de imprenta para uno de sus textos de prosa, rica en aforismos y sentencias, a veces oscuras pero siempre con alta carga conceptual. Se trata de *The Marriage of Heaven and Hell* (*El matrimonio del cielo y el infierno*), de 1792,⁹ quizá el escrito de más alto contenido filosófico de nuestro autor, que, por ello, nos invita a detenernos un momento a examinar su “pensamiento”, aunque indudablemente sería una traición el propósito de ofrecer una paráfrasis en términos claros y explícitos. Ya

antes de esta obra Blake nos había entregado textos como *Una isla en la luna*, *El libro de Thel* y *La revolución francesa*, a los cuales siguieron *Visiones de las hijas de Albión*, *Europa, una profecía* y sucesivamente otros libros igualmente “proféticos”, es decir, llenos de visiones iluminadoras, acompañadas de aseveraciones perentorias.¹⁰ Pero, entre todos ellos, *El matrimonio* es el texto que quizá se presta mejor para la “herejía de la paráfrasis”, puesto que, por su naturaleza, está ya articulado en una serie de proverbios.

En el origen de todo hay una afirmación típicamente dialéctica: “Sin contrarios no hay progreso. Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio, son necesarios para la existencia humana”. Naturalmente, no es raro encontrar formas de pensamiento fundadas sobre una concepción dialéctica, es decir, que no escogen entre los dos términos de una disputa sino que los hacen vivir en la tensión recíproca. Sin embargo, dada la importancia que Blake atribuye a tal oposición, ¿cómo no recordar el bipolarismo análogo que encontramos en los fenómenos eléctricos, o magnéticos, cuya constitución se fundamenta en las implicaciones recíprocas?

Sin embargo, sería un error creer que para Blake los dos principios opuestos son equivalentes entre sí. En realidad, uno de ellos es mucho más potente y primario que el otro. Se trata de la energía, que constituye efectivamente el *primum* del pensamiento blakeano. Sin duda, ello corresponde a muchas con-

Urizen sumergido en la marea del materialismo, 1794.

Fuente: *L'Occidente Romantico 1789-1850*, Ginebra, Éditions d'Art Albert Skira, 1965



22

cepciones clásicas del pensamiento religioso y filosófico, aparecidas antes de nuestro autor, pero conocidas y retomadas por él de maneras diversas. En distintos planteamientos teológicos, es habitual hablar de un Dios como arranque energético anterior a su tomar cuerpo y constituirse en realidades fenoménicas; o, de otra manera, desde la vertiente de un pensamiento laico, basta referirse a las concepciones platónicas y neoplatónicas en las cuales, precisamente, todo es “emanación” de un principio divino y todo debe regresar a él. Pero, también en este caso, ¿cómo resistir a la tentación de proyectar las “profecías” de Blake hacia el futuro y de hacerlas aparecer como sorprendentes anticipaciones de nuestras actuales concepciones, típicamente “contemporáneas”? Y ello, tanto en el ámbito de las teorías físicas como en el de la psicología que más tarde, ya en nuestro siglo, se amplía y profundiza en el psicoanálisis.

En el plano de la física, nuestro tiempo se abre y es dominado por la célebre fórmula de Einstein $E = mc^2$, donde E = energía, m = masa, c = velocidad de la luz. Es la fórmula que plantea la completa convertibilidad entre energía y materia. Hecha explícita y en niveles de divulgación, la fórmula nos dice también que la llamada materia, es decir, la realidad física, no es otra cosa que electricidad: tensión entre electrones y protones, torbellino y movimiento de las muchas otras partículas subatómicas que la fantasía de los científicos va desentrañando, de acuerdo con los resultados de los más sofisticados experimentos de laboratorio. La materia, los cuerpos, las “cosas”, no son sino un estado caduco o, por

lo menos, momentáneo y transformable, de la energía constitutiva del universo (es decir, de un Dios inmanente, que coincide totalmente con el universo). El neoplatonismo no decía cosas muy diferentes; y ciertamente esta doctrina lejana y sospechosa de misticismo encuentra confirmaciones, o por lo menos ecos y correspondencias, en la física contemporánea, con las adecuaciones del caso, como es obvio. Blake adhiere totalmente a una concepción de este tipo, tanto si la queremos formular en los términos clásicos, históricos, “antiguos” del platonismo, como en los mucho más próximos de la física einsteiniana.

Pero esta energía primordial plantea también una connotación psicológica, es decir, no tiene que ver sólo con el conocer sino también con el comportarse en el plano moral, con la determinación de reglas para nuestra conducta de todos los días. Así aparece el que suena como un postulado esencial y fundante, en este orden de preocupaciones: “La energía es placer eterno”. En otras palabras, no basta con constatar que al inicio de todo, tanto en nosotros como en las cosas de la naturaleza, está la energía; es necesario reconocer al mismo tiempo que éste es un estado apetecible, es decir, de placer: es un bien que

sea así, y nosotros debemos ser dignos de ello y comportarnos en consecuencia. En el fondo, es la concepción de aquel paraíso terrestre, de inocencia y de beatitud infantil, para el cual fuimos hechos y que sin embargo perdimos a causa del pecado original. Si debiéramos precisar en qué consistió este “pecado” desde el punto de vista blakeano, al intentar explicitar su pensamiento que a este propósito no es del todo claro, encontraríamos quizá una sorprendente anticipación de lo que, un siglo después, predicará Sigmund Freud: el “pecado” es el de haber debido y querido crear la civilización racional, el reino del trabajo, del progreso y de la eficacia productiva. Al crecer, el hombre debe renunciar a las inmensas energías psíquicas dirigidas al placer, a la satisfacción de los sentidos y del sexo, que la madre naturaleza (o Dios, o la energía primaria) le otorgó; estas cargas de Eros, de libido en estado puro, deben ser desviadas para alimentar las obligaciones concretas, para construir las murallas de nuestra ciudad, para sacrificar —hablando siempre en términos freudianos— al principio de realidad: al menos ésta es la triste pero inevitable suerte de los adultos, llamados a reprimir los libres impulsos que mueven al niño a vivir el mundo como una fiesta continua de colores, sabores y sensaciones.

Al menos en cierto sentido, es éste un destino ineluctable y de aquí surge el carácter inevitable del contraste bipolar, como Blake mismo advertía en su primer aforismo. Es decir, es inevitable que placer y renuncia deban luchar en la vida del hombre y disputarse palmo a palmo cada momento de la existencia, o intentar llegar a acuerdos y establecer un terreno de encuentro, un *modus vivendi*. ¿Pero no es quizá un sofisma querer atribuir a Blake un presentimiento de la que será un siglo y medio después, e incluso más tarde, la doctrina de Herbert Marcuse,¹¹ y con él de todo el frente del llamado freudianismo de izquierda? Es cierto que el hombre adulto, “civil”, impulsado a desarrollar cualquier grado de tecnología, debe someter a represión un buen cociente de energías diri-

gidas al placer (al Eros, a la libido). Pero, sin embargo, ha habido fases culturales en nuestra historia que impusieron un grado excesivo de tales represiones: a lo que de por sí es inevitable en el destino de la humanidad dichas culturas agregaron un cociente de represión “aditiva”. Se trata, fundamentalmente, del ciclo que llamamos “moderno”, que fue abierto por la “máquina” tipográfica gutenberiana (asociada a la “máquina” para recuperar la lejanía con la ayuda de la perspectiva), y continuado luego por las distintas concepciones conexas, desarrolladas por el pensamiento de la “nueva ciencia”, de Galileo a Newton, y de las escuelas filosóficas diversamente relacionadas con un tal panorama, como el racionalismo de Descartes y el empirismo de Bacon y Locke. No es casual que se trate de líneas de pensamiento que Blake combate encarnizadamente. Pero, ¿qué le da la fuerza para tanto ensañamiento, para tanta confianza en la bondad y validez de sus intuiciones? En cierto sentido, le viene de la sabiduría antigua, de la enseñanza bíblica, evangélica, a la cual se agrega la del platonismo y del neoplatonismo: son las vías de una sabiduría que la herejía “moderna” creyó poder poner en crisis; pero además es verdad que la “modernidad” parece haber vencido y arrollado las posiciones de signo contrario a ella. Por tanto, se debe presumir otra vez que Blake haya advertido la llegada de tiempos nuevos, de nuevas formas de civilización —de pensamiento científico, de tecnología, de ética— libremente conectadas con las fronteras de la revolución electromagnética, capaz de conferir a la humanidad fuentes energéticas más amplias, menos costosas que las del trabajo mecánico. En definitiva, Blake intuye la posibilidad de que en el futuro el trabajo de los adultos pueda ser menos represivo, menos pesado en términos físicos y psíquicos. Quizá llegarán tiempos en los cuales la humanidad podrá liberarse al menos de la que Marcuse llamará después la “represión adicional”. Lo cierto es que Blake proclama la posibilidad de recuperar amplias cargas de placer; y, más todavía,

dar más importancia a las dotes imaginativas constituye casi un deber para el hombre blakeano.

De todas maneras, de aquí procede un acto de denuncia que reafirma continuamente contra la razón, concebida como “[...] el confín o circunferencia externa de la Energía”, casi como el residuo pasivo, lo que sobrevive cuando la energía primaria ha perdido su empuje. Ello no quita que siempre la razón tenga también una propia presencia ineludible, por lo menos como polo negativo, como contraparte, como el reverso de la página de la cual el principio vitalista y energético constituye el anverso.

Más todavía, con este objetivo la imaginación blakeana procede a una fecunda invención. Naturalmente, no hay para nuestro autor un pensamiento que se dé en términos abstractos, pues él siempre mira a la concreción y organicidad de la palabra-imagen. Para él, el *verbum* siempre debe encarnarse y, por tanto, la razón debe personificarse, decaer en una figura de la mitología original que se siente obligado a instituir, muy distinta de la vacía y estandarizada de los clásicos, que ha sido replanteada incesantemente desde el clasicismo de la cansada tradición occidental. Por tanto, en la fecunda mitología de nuestro artista, la razón, que es más exactamente *your reason*, al utilizar una escritura fonética se convierte en el personaje de Urizen. Pero los términos del pensamiento blakeano son siempre “sobredeterminantes”, como se diría en jerga freudiana; es decir, no presentan una sola explicación etimológica sino que, más bien, enmarañan sus orígenes, se hacen enigmáticos y misteriosos, dando lugar a más de una interpretación.¹² Algunos sostienen que Urizen está conectado con la raíz griega de la cual viene también “horizonte”, entendido como lo que nos limita y nos cierra la mirada: de la misma manera como, desde el punto de vista de Blake, la razón es la fuerza negativa que limita el libre impulso de la energía primaria. ¿Cómo no recordar, a propósito, el seto leopardiano, que igualmente cumple el papel de límite a las fecundas fuerzas de la

imaginación? Y también para Leopardi la naturaleza es fuente de energía y de felicidad, que son obstaculizadas y congeladas por el mismo principio racionalista de la edad adulta; así mismo, en el *Zibaldone* el poeta italiano no se cansa de alabar la plenitud de las “palabras”, contraponiéndolas a la vacuidad abstracta de los “términos”.¹³

En esencia, Blake da por descontado que nuestros tiempos posibilitan un nuevo equilibrio entre placer y razón; por tanto, ¡ay de los hombres que permanecen esclavos de los rigores sidéreos que provienen de la razón! Otro de los postulados que abre *El matrimonio* insiste en la misma dirección: “Aquellos que reprimen su deseo, lo hacen porque su deseo es tan débil que se deja reprimir...”. Procede de aquí la condena a las existencias “grises”, aquellas encerradas en el culto a los deberes, a las obligaciones sociales, timoratas de todo principio constituido, de todo código moral y psicológico. Ellas creen que, como consecuencia, se merecen el paraíso. Y quizá sea justamente así. Y está bien, puesto que en la concepción blakeana el paraíso se convierte en sinónimo del triunfo de la razón, es decir, un lugar desvitalizado, neutro, desconsoladamente privado de recursos; mientras que, por el contrario, el infierno toma la función de verdadero y propio polo positivo, de lugar donde se fermentan las cargas vitales, donde rebullen fuerzas, invenciones e impulsos generosos. Por tanto, asistimos a un cambio de signo: el reino infernal, y sus guardianes, sus huéspedes, sus fuerzas simbólicas y propiciatorias, se identifican con el bien, con el placer. En la mitología personalísima que emplea, Blake los representará bajo la apariencia de jóvenes o de adultos en la plena madurez, radiantes de fuerzas, serenos y confiados. Les dará los nombres de Orc y de Los, nombres enigmáticos como de costumbre, de tal suerte que se abre la cacería al significado justo. Quizá se trata de anagramas, respectivamente de Cor y de Sol, es decir, de entidades físicas y de órganos que a su vez representan de la mejor manera las

fuentes de calor y de exuberancia que se pueden desentrañar tanto en el macrocosmos como en el microcosmos.

Se comprende así que los *Proverbios del Infierno*, en las intenciones de Blake, lejos de ser el espacio donde el principio del mal hace oír una voz desleal de corrupción, representa un vademécum de buenos consejos, útiles para todo el que quiera “vivir su vida”, optando por una ética digna de las nuevas posibilidades energéticas permitidas por la revolución eléctrica. Uno de los primeros consejos alaba de inmediato el exceso, la desmesura: “La vía del exceso conduce al palacio de la sabiduría”. Ya lo sabemos: el arte y el pensamiento de Blake “recargan” todo lo que hacen y dicen, desprecian los fáciles equilibrios; y, por tanto, es necesario prestar atención a este aspecto porque, como bien se sabe, el arte de Blake se presenta habitualmente concentrado, recogido sobre sí mismo: pero ello es, precisamente, el resultado de un “colapso” que asegura alto un potencial energético, listo para explotar. En definitiva, sin duda, hay en él una fuerza centrípeta que de inmediato está lista para transformarse en fuerza centrífuga. En todo caso, esta ocupación del centro se produce por acumulación, por aumento de densidad y no ciertamente por un vaciado inerte. Un proverbio posterior se mofa de la prudencia, es decir, del sentido de la medida y la búsqueda del justo medio, comparándola con “[...] una vieja solterona, rica y fea, cortejada por la impotencia”. Se sigue de allí que “Aquel que desea pero no actúa, nutre la pestilencia”. No pasará inadvertido el sabor decididamente freudiano que deja este último proverbio. Freud establecerá los términos bien conocidos, para denominar estos estados que son consecuencia de una remoción onerosa de los impulsos del deseo —de Eros, de la libido, del principio del placer—, y que son hoy de dominio público: nos hablará de remoción, inhibición, censura, y declarará que, de cuando estas intervenciones autolimitantes superan el límite de vigilancia, se derivan las neurosis, las

“enfermedades mentales”, públicas y privadas. En esencia, Blake diagnostica la enorme neurosis colectiva en la cual cae el Occidente “moderno”, desde cuando escogió, en el campo tecnológico, la vía del poder atribuido a las máquinas, comenzando desde la tipográfica, y, en el campo filosófico, la de las construcciones del racionalismo-empirismo. Es éste un clima apoyado sobre todo en el espíritu de la reforma calvinista-puritana, dirigida a inculcar en sus seguidores un sentido vigilante y represivo de castigo a los impulsos sentimentales, sexuales, estéticos, en beneficio de una vida austera, fundada en el sacrificio y la renuncia, en la dedicación al trabajo y la laboriosidad, a fin de acumular progresivamente una cantidad siempre creciente de bienes de fortuna, a partir de la cual se habría podido argumentar, para el propio consuelo y para refutar las malignas envidias de los vecinos, que se estaba acompañado por la gracia divina. Ya muchas veces se ha notado la convergencia sustancial entre la mentalidad calvinista y la ética que permitió el surgimiento del capitalismo “moderno”, sobre todo en los países germanos y anglosajones. No hay duda de que Blake, con su ética del exceso y del placer, es decididamente contrario a semejante modo de sentir. De la misma manera, su Dios es sobre todo el Hijo, Jesucristo, como se nos ha revelado en el Nuevo Testamento; por el contrario, el Dios Padre, vengativo y cruel como aparece en la Biblia, en las representaciones de Blake se identifica en definitiva con Urizen, es decir, equivale al triunfo de la razón, y toma las facciones de un anciano venerable, ciertamente digno pero abandonado, yerto, encanecido, aunque sin renunciar al ejercicio de la potencia, como se puede advertir por las ráfagas de viento que se apoderan de sus barbas lanzándolas de lado. Este Dios es seguramente el custodio de un paraíso hecho de conformismo, de obediencia, de sentido de renuncia; los vocablos freudianos adecuados serían los de la remoción y la sublimación. Realmente es mejor ir al infierno, e identificarse con la figura juvenil, radiante de energía, con la cual se



presentan Orc y Los, que son personificaciones de Cristo, de aquel Cristo que se dirige hacia cada uno de nosotros y, más aún, que “somos” nosotros, con tal de que lo queramos.

Otros proverbios concuerdan con los ya examinados, y reivindican todavía mejor los mismos conceptos: “Si el necio persiste en su necedad, se convertirá en sabio”, lo que significa también que cada uno debe aceptar la propia naturaleza, o el propio “genio”, como ese complejo de cualidades, de aptitudes e inclusive también de defectos que la naturaleza le ha dado, sin avergonzarse de ello, para vivirlo hasta el fondo. Sólo en este llegar, por así decirlo, hasta la estación terminal más extrema, se encuentra la salvación para cada uno, según el carácter que le haya correspondido en suerte. ¡Ay, por tanto, de quien se detiene en lo “suficiente”, en el justo límite, en el equilibrio estático e inerte! En efecto, otro proverbio previene: “No sabrás jamás cuánto sea suficiente, si no sabes cuánto es más que suficiente”. Las categorías inspiradas en el dinamismo y la tensión, las fuerzas vectoriales, derrotan las viejas medidas estáticas y graduales: “La cisterna contiene, la fuente vierte”. No es necesario subrayar aquí que, precisamente, la “novísima” energía eléctrica es una entidad dirigida inconteniblemente a verterse, a correr y que se le adecuan todas las imágenes tomadas del mundo de los líquidos o de los fluidos. De todas maneras, debe tratarse de fluidos en movimiento, puesto que “[...] del agua estancada espera veneno”. Y aún más, y por último, para confirmar la prevalencia de todo lo que es impetuoso, listo a desencadenarse, enardecido de

exuberancia, aparece el elogio del que es quizá el animal preferido de Blake, que actúa un poco como el abanderado de toda su concepción: “Los tigres de la ira son más sabios que los caballos de la instrucción”: de donde se deduce la confirmación de una pedagogía fundada en el exceso, que, casi en sentido literal, incita a “desencadenar” las propias dotes, más que a hacer uso balanceado y parsimonioso de ellas. En los términos del viejo proverbio, podríamos también decir que Blake nos invita a ser cigarras antes que hormigas, con la oscura intuición “profética” de que están llegando tiempos en los cuales el orden científico-tecnológico hará posible que el hombre se lance al riesgo, para seguir y realizar finalmente el propio “genio”, aquel para el cual ha sido llamado sobre la tierra; o sea, para dar vía libre a ese Dios que es en nosotros, y que nos empuja continuamente a procurarle una adecuada encarnación. Cristo nace de continuo, sólo con que lo queramos. Y no nace sólo en nosotros, sino también en cualquier otra cosa o circunstancia o partícula de lo creado, aunque sea como consecuencia de aquel vertimiento de energías, de linfas, de las cuales el hombre se debe hacer ejecutor: casi como si fuese una “repetidora”, en los términos de las telecomunicaciones, o simplemente un cuerpo opaco, un espejo, en los términos de la teoría óptica de la reflexión. Las energías se concentran en nosotros, y luego *overflow*, se desbordan, se esparcen por todas partes, lo que hace, sí, que “*everything is Holy*” (todo es sagrado), como Blake no se cansa de repetir.

Si de este ámbito general de reflexiones filosóficas —éticas, psicológicas o teológicas— queremos



trasladarnos a una más específica zona estético-artística —aunque obviamente en Blake “todo se sostiene”, todo entra en círculo—, debemos dirigirnos sobre todo a las Anotaciones a los *Discursos* de Sir Joshua Reynolds.¹⁴ Reynolds (1723-1792) había sido el reconocido dominante de la escena londinense, desde la cumbre de la Royal Academy, que dirigió largo tiempo. Podemos considerarlo como un gran heredero y continuador de la línea “moderna”, fundada sobre el sentido de lo pintoresco, de lo verosímil, de la adherencia a los valores “normales” de la cotidianidad, tratados al mismo tiempo, atendiendo al decoro, a la dignidad, a los miramientos sociales. Es un enlace perfecto a lo largo de la vía abierta por Leonardo, o, tal vez, por los venecianos, luego retomada por el gran naturalismo del siglo XVII, tal vez corregido de los excesos del Barroco, o de las exageraciones del “bajo” naturalismo caravaggiesco, y listo para ser entregado como herencia a los posteriores continuadores de la línea “moderna”, que serán los grandes realistas franceses, como Delacroix, Manet, Degas y los impresionistas. Pero ésa es también la línea que Blake odia con todas sus fuerzas, precisamente porque es tributaria de las leyes de la óptica, de una naturaleza de superficie, atestada de detalles superfluos, menoscabada en sus estructuras portantes por las nubes del fenomenismo, por las nieblas del color atmosférico. Y por eso de aquí procede, por contraste, aquella expresión de complacencia que se le escapa irresistiblemente de la boca cuando agradece a Dios por no haberlo hecho como Reynolds... Aunque, en términos prácticos, esta “diversidad” suya



lo condena durante toda la vida a un estado de marginación e infortunio, o sea, a ser un artista-artesano dedicado a técnicas “menores”, menos retribuidas, menos importantes en cuanto a dignidad social.

Obviamente, Reynolds es apenas el epígono de una tradición de extravíos que Blake hace remontar nada menos que hasta Tiziano y Correggio; y este último es considerado por él, erróneamente, como más antiguo que Miguel Ángel¹⁵ (no existían entonces manuales de historia del arte; y tampoco, a diferencia de Füssli, nuestro artista había podido remediar esa falta por medio de viajes y estancias). Pero ciertamente la intuición crítica de Blake es correcta y plenamente acertada, pues reconoce los equívocos de quienes, todavía hoy, ubican a veces a Correggio en el comienzo del Manierismo, sin percibir, en cambio, que es él quien abre la temporada de los pictoricismos atmosféricos, ya sea del Barroco o del Naturalismo póstumo del Ochocientos, florecido cuando, en realidad, ya Blake había decretado su deceso.

Y después de la herejía de los venecianos y de Correggio, compensados por la excelencia de la cual supieron dar pruebas el divino Miguel Ángel, además de un Rafael alabado y estimado por Blake quizá más de oídas que por conocimiento directo, y un Giulio Romano tomado como adalid de todo el Manierismo, vienen los yerros de Rubens, de Rembrandt, de todo el arte flamenco y holandés, culpable de haber revolcado las formas en el fango e incluso en los excrementos. Se podría caer en una duda: ¿no será que Blake, denodado defensor de la energía, habría debido, por el contrario,

valorar las tensiones, las torsiones, los dinamismos de Rubens y compañía? ¿Y por qué defender, pues, el primado del dibujo, de las formas cerradas, para usar la expresión de Wölfflin? El hecho es que, a los ojos de Blake, la energía presente en las pinturas “modernas” debía aparecer como demasiado vaga y dispersa, como viciada por una decadencia entrópica y, por tanto, incapaz de convertirse en cualquier otra cosa: muy semejante a aquella laguna Estigia, a aquellas aguas estancadas que eran para él el máximo del mal, es decir, un paraíso exangüe y estéril. En el fondo, como lo hemos observado ya otras veces, Blake razona sobre la longitud de onda de las nuevas energías eléctricas-electrónicas, muy superiores en intensidad al calor húmedo y neblinoso que se va desprendiendo de las telas de la línea naturalista-barroca, hasta corroerlas y borrarlas. O, dicho en otros términos, un naturalismo de superficie, un epifenómeno, es lo que menos agrada a nuestro artista que, por el contrario, busca una naturaleza profunda, fuerte, de violentos saltos energéticos.

Pero para tener energía en grado suficiente y, más aún, en forma sobreabundante, es necesaria una concentración preliminar o, mejor, una acumulación, para usar los términos de la naciente electrología. Basta hojear los escritos de Alessandro Volta¹⁶ para constatar que una de sus preocupaciones, lo mismo que de cualquier otro estudioso de estos nuevos fenómenos, radica justamente en fabricar condensadores capaces de concentrar aquella energía que, de lo contrario, es volátil y dispersa en sumo grado, condenada a la decadencia entrópica. He aquí por qué Blake nos aparece como favorable a concentrar, a tomar las formas casi de golpe, casi con un trazo único, como hacía el contemporáneo y amigo John Flaxman. Y aquí está, en síntesis, la acusación contra el no finito y el difuminado, a favor de lo definido, lo determinado, la exactitud en la ejecución, sin la cual “lo sublime no puede existir”. Es decir, “la grandeza de las ideas está fundada sobre la precisión de las ideas”.

También esto es muy “contemporáneo”. Baste pensar en Edmund Husserl, uno de los grandes filósofos

que, a la par con Freud (de quien es coetáneo, nacido en 1856), han fundado nuestra edad contemporánea (o postmoderna) en la acepción más propia, de la cual Blake es un lejano predecesor, pero tan significativo y valiente como ellos. También Husserl sentirá la necesidad de reafirmar un acercamiento “intuitivo”, dirigido a aferrar la esencia de las cosas o de las circunstancias. Y también para él se discutirá el habitual fantasma del platonismo, que, por lo demás, no es equivocado, con tal de que no valga sólo en un sentido retrospectivo y nostálgico: mientras que, por el contrario, tanto Blake como Husserl, un siglo más tarde, lo que pretendían era dar un paso adelante con respecto al callejón sin salida en el cual había caído el empirismo-iluminismo, y en el cual caerá también el positivismo, su heredero y continuador en el siglo XIX. Es decir, se trataba de evitar una elementalidad fastidiosa, fundada sobre la pretensión de descomponer cosas e ideas en una niebla de átomos, de partículas elementales, iguales entre ellas, indiferenciadas; para luego proceder a un fatigoso proceso de volver a unir, que siempre se plantea sobre la dificultad de explicar cómo, con base en partículas iguales entre sí, dirigidas hacia un predominio de la cantidad, pueden surgir las diferencias, las propiedades específicas, las cualidades. Éstas, o se alcanzan de golpe, son porque son, o se nos escapan para siempre. Ése es también el principio cardinal de nuestro tiempo, fundado exactamente sobre la confianza de que, primero que todo, nuestra conciencia-percepción logre captar los “conjuntos”, las totalidades, las *Gestalten*, para usar la palabra alemana tan oportuna en tal sentido. Y naturalmente las homologías con los caracteres del circuito o del campo eléctrico son aquí muy útiles; en efecto, también éste ignora el paciente paso a través de una “suma”, de una serie de estaciones analíticas: su velocidad elevadísima, casi 300.000 km/s, corresponde prácticamente a la instantaneidad. En síntesis, el tigre de la intuición va al corazón del problema o del objeto, muy distinto de los prudentes pero lentos caballos de la reconstrucción laboriosa, pieza por pieza.



Elohim crea a Adán, 1975.

Fuente: Catálogo The Tate Gallery, Londres, The Tate Gallery, 1979

Las obras de la madurez

Podemos ahora retomar el examen directo de las obras de Blake apoyados en las reflexiones anteriores. Desde 1794 hasta el final del siglo, nos encontramos en un momento muy favorable para su arte, el cual se produce con frecuencia en piezas individuales, no ligadas a los ciclos ilustrativos de ningún texto, ni suyo ni ajeno; de todas formas, la pericia y la laboriosidad técnica siguen siendo altísimas. Es el caso, por ejemplo, de la primera de estas obras que queremos examinar aquí, y a la cual, por lo demás, ya se aludió antes varias veces. Se titula *La danza*

de Albión, o también *Días alegres*, y, por lo menos uno de los ejemplares del tiraje, se conserva en el British Museum de Londres, con una ficha técnica que lo presenta como “grabado estampado en colores, retocado a pluma y a la acuarela”. Ello significa que el artista hizo la incisión sobre la plancha, de la cual imprimió un cierto número de ejemplares —hoy casi todos desaparecidos— entintando la plancha con tinta de color, y después intervino cada una de las copias, transformándolas así en piezas únicas.

Al contrario de la compleja elaboración técnica, y más allá de ella, encontramos una forma que ocupa sólidamente el centro, pero que es esencial y hasta esquemática e inclusive con una intención reduccionista e infantil; es casi como un bailarín o un equilibrista que busca palpar el espacio antes de aventurarse en él, y que mientras tanto, emana de sí una especie de líneas de fuerza, o se dispone a atraparlas a su paso. Por ello aparecen los brazos extendidos de manera

horizontal hacia los dos extremos, y las piernas abiertas, una de las cuales se ubica a lo largo del eje central, mientras la otra aparece casi en diagonal respecto a la primera. Se trata, seguramente, de una figura revestida de valores positivos, por tanto semejante al Hijo del Hombre, para decirlo casi en términos del Evangelio: casi personificación de Jesús, de aquel Jesús que cada uno de nosotros puede y debe ser, cuando intenta recuperar la inocencia de los orígenes, y junto con ella, una abundante carga de energías, las cuales en este caso emanan efectivamente en aureola desde la figura adolescente, semejante a un condensador eléctrico. Se debe notar la tapicería vegetal que se desarrolla en la parte

inferior del grabado, obviamente obtenida con retoques posteriores a mano alzada. En efecto, Blake es contrario a lo pintoresco que diluye la limpieza de las formas, pero no al que las respeta y que se agrega a ellas como regocijo ornamental. Es de la lógica calvinista-puritana hacer vestir al hombre trajes austeros y severos; por el contrario, el sentido de alegría o de placer al cual nos invita la concepción blakeana, quiere que vistamos, por así decirlo, el traje de fiesta, en el cual la función y el sentido de la utilidad estén siempre acompañados por un buen coeficiente de añadidura “inútil”.

También a 1794 se remonta una ilustración que, de igual modo, resulta de una base obtenida por grabado y luego reelaborada con intervenciones en tinta y en acuarela; sin embargo, al contrario de la anterior, representa el polo opuesto de la concepción blakeana, la imagen de Dios Padre, es decir de Urizen, “vuestra razón”. Y aquí se manifiesta toda la terribilidad de Miguel Ángel, pero, por supuesto, en versión “colapsada” como ocurre siempre en Blake, en el sentido de que la poderosa musculatura pierde la medida de las proporciones: los bloques de músculos se aproximan entre sí, se concentran y crecen sin preocuparse de la verosimilitud naturalista. “Recargada” y excesiva es también la tensión de los cabellos canosos y de la barba, que se escapan, atrapados por un violento golpe de viento, o embestidos por un invisible paso de líneas de fuerza que los atrae hacia un polo externo. Urizen, Dios Padre, está ocupado en el uso de sus instrumentos racionales-constructivos, que se expresan en los dos brazos del compás, módulos rectilíneos, de una lógica lineal, geométrica, que volveremos a encontrar en el dibujo dedicado a Newton. Esta lógica, sin embargo, es contradicha por la lógica de motivos circulares o parabólicos en la cual está engarzada la figura del anciano: un astro solar y algunas nubes cargadas de tensión contraída, lista para explotar. La oscuridad en la cual está inmersa esta aparición de Dios Padre se adecua muy bien al vuelco de valores vaticinado por nuestro artis-

ta; en efecto, para Blake el Iluminismo racionalista equivale a un ejercicio de tinieblas casi oscurantistas, mientras que la luz sólo puede venir del nuevo universo de las energías eléctricas, al cual, como bien sabemos, debe referirse también la luz.

El Dios bíblico, tremendo y vengativo, represivo y castigador, que por tanto representa las instancias sociales puritanas dirigidas a reprimir el placer, a contener el tigre que hay en nosotros, inclusive a castrarlo para transformarlo en la paciencia domesticada del caballo, regresa en el dibujo titulado *Elohim crea a Adán* (Londres, Tate Gallery, 1795), también totalmente marcado de miguelangelismo, pero aquí más reducido y colapsado que nunca. La presencia de Dios se concentra en la cabeza, escultórica, “sublime”, mientras el cuerpo se contrae como en la cola de un cometa aerodinámico, que existe sólo para subrayar la direccionalidad de la “cabeza” (o quizá sería del caso hablar de la “ojiva”, como si se tratase de un misil que lleva una amenaza atómica). Por su parte, Adán es súcubo, desde el mismo sentido literal del término, pues está avasallado por el Padre terrible y posesivo, que lo abraza con una espiral serpentina; pero es también la espiral con la cual un conductor filiforme de corriente eléctrica “induce” un campo magnético en otro conductor. En síntesis, estamos ante una representación inconsciente del principio del electroimán. Y tampoco nos maravillará el constatar que de este bloque, aunque en sí mismo pesado y escultórico, parten los rayos de una emisión energética: éste es un fenómeno que se produce siempre en toda imagen blakeana, y que se puede asociar en tal sentido con los “agujeros negros” de los cuales habla hoy la astrofísica. Es decir que, como ya se anotó, el “colapso” reductivo de los cuerpos sólo refuerza aparentemente su inercia, mientras que, en realidad, permite el desbloqueo de enormes cargas energéticas, listas a difundirse en el éter.

Otra imagen del reino del Padre es la dedicada a *Nabucodonosor* (Londres, Tate Gallery, 1795). El soberano expresa, sin duda, una potencia bestial, te-

mible; sin embargo, es a su vez víctima de un terror que lo atrapa y que lo constriñe en esa pose regresiva, como de un niño incapaz de caminar o, mejor, de un viejo obligado a arrastrarse, a marchar sobre las rodillas y las manos. Así se disminuye la potencialidad humana cuando se confía demasiado en los medios racionales, en los cálculos, en el reino de la necesidad y de las leyes físicas, sin abrirse a las inspiraciones de las nuevas energías.

Como un compromiso entre el reino del Padre y el del Hijo, puede considerarse la estampa acuarelada que dedica a *Newton* (Londres, Tate Gallery, 1795). Sabemos que el gran físico y matemático inglés representa aquellos valores “modernos”, fundados sobre el triunfo de la ciencia experimental sostenida por el racionalismo matemático, contra los cuales Blake desarrolla su guerra denodada y terca, lo mismo que contra Reynolds en el frente artístico. Y, por

tanto, Newton habría debido ser representado como una variación de Urizen, es decir, con la apariencia de un anciano terrible. Pero quizá a ello se oponía el conocimiento, que no podía faltar a ningún inglés, acerca de los efectivos lineamientos de tan ilustre conciudadano. El hecho es que Blake le proporciona las facciones de un jovencito muy valeroso y seguro de sí, obtenido con el habitual montaje, algo estereotipado, de los “paquetes” de músculos, vaciados, como siempre, de todo vínculo exterior, y concentrados hasta constituir un poderoso embutido; por lo demás, como Dios Padre o como Urizen, el gran científico no deja de valerse del compás, con sus brazos regulares, en el loco propósito de construir este mundo nuestro a fuerza de cálculos. Por fortuna, la regularidad mecánica de este instrumento rígido es puesta de inmediato en discusión por la voluta en la cual se enrolla el soporte flexible que usa Newton para sus ambiciosos cálculos. Es relevante también la construcción absolutamente simétrica del espacio, fundada sobre una diagonal que atraviesa y cierra toda la superficie de la obra; ambas mitades, simétricas entre sí como las particiones de un escudo heráldico o de una carta de naipes, resultan finamente jaspeadas con la técnica del “fresco”, es decir, con un estrato denso de color que es luego “arrancado” e impreso sobre otro folio. Un jardín festivo, quizá emanación del paraíso perdido y del placer de los orígenes, envuelve y suaviza los sueños de grandeza del Hijo, tercamente empeñado en construir un orden fundado sobre los valores siderales del intelecto.

El Dios vengativo aparece para juzgar y condenar a Adán en otro “fresco”, también de 1795, que igualmente se conserva en la Tate Gallery. Es de notar que ambas figuras, Padre e Hijo, están construidas del mismo modo, como ancianos encanecidos, de largas barbas agitadas, listas a electrizarse, pero palidecidas o alcanzadas por un procedimiento de congelación. Es como afirmar que, cuando se está en la esfera de los valores del Padre y del superego, todo se bloquea, se entumece, y ya no existe diferencia

Ángeles buenos y malos, 1795.
Fuente: *Historia Universal del Arte,*
Barcelona, Rombo, 1995



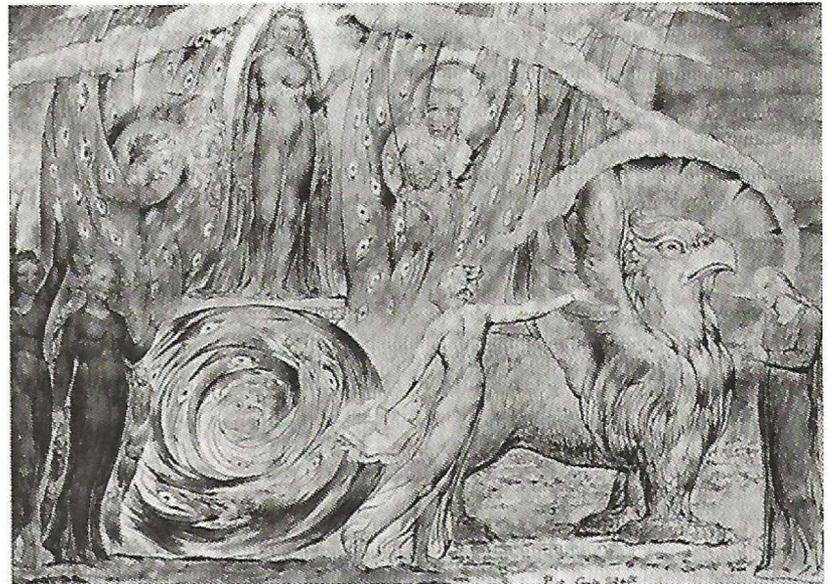
entre las distintas funciones; así, el Hijo está listo para convertirse en lo que el Progenitor quiera; cede ante él porque por principio ha renunciado a escuchar las llamadas del placer, el recuerdo de la inocencia perdida. Sin embargo, contra el frío glacial y la blancura de los dos personajes humanos se destacan las llamas que se levantan de ellos: como siempre, la constitución de estos colapsos centrales está acompañada por la emisión de energías desencadenadas; inclusive el caballo, en lugar de resignarse a ser un humilde símbolo de sumisión, logra en este caso hacer centellear llamas eléctricas en las propias crines.

Un bellissimo ejemplo de tensión entre fuerzas centrípetas y centrífugas se encuentra en una acuarela de 1799, *El Señor responde a Job desde un torbellino de viento*, conservada en la National Gallery de Edimburgo. Aquí la imagen paterna divina se concentra, más que nunca, en la mera cabeza, ampliamente prolongada por la barba. El resto del cuerpo se ha consumido para dar impulso a ese núcleo portante, o quizá, más bien, se ha dispersado en el torbellino al cual alude el título

mismo. Pero sería simplista remitirse a la modesta dinámica de los vientos; el movimiento de rotación es aquí mucho más vertiginoso y, si acaso, debería pensar en una tromba marina o en un tornado devastador. Sin embargo, quizá es mejor aprovechar la semejanza implícita y pensar en un instrumento-príncipe de nuestra edad electrotécnica como es la turbina. En efecto, Dios, con el aparato de ángeles, gira a pleno ritmo, a un altísimo número de revoluciones, de la misma forma que una turbina destinada a producir energía eléc-

trica para nuestros diferentes consumos, o bien a “triturar” aire, como ocurre en el reactor de un avión. ¿Se crea así un remolino que devora la materia, después de haberla absorbido y llevado hasta el centro, o, por el contrario, será que la arroja fuera, precisamente para crear un efecto de reacción dinámica? Lo cierto es que frente a un nudo energético tan dinámico y perentorio, las pobres apariencias humanas deben aplastarse contra el suelo, ponerse a salvo, buscando sólo no ser

Encuentro de Dante y Beatriz en el Paraíso, 1824.
Fuente: *Storia de la Pittura*, Milano, Fratelli Fabbri, 1966



arrolladas y chupadas por aquella poderosa bomba hidráulica.

En otros casos, opuestos a los anteriores, Blake sabe usar las cuerdas de la dulzura y de la delicadeza, cuando el tema se refiere al reino del Hijo, inocente e infantil. Es el caso de una ténpera sobre tela de 1800, *Nuestra Señora con el Niño Jesús que calga un ángel*. El Divino Niño insinúa el mismo gesto amplio, simétrico y frontal, obtenido al abrir los brazos horizontalmente, que ya habíamos visto

en Albión —que en realidad era un Niño crecido, pero todavía capaz de alegría y de serenidad—. Tanto la Madre como el San Juanito, lo mismo que el ángel, pacífico y dulce “transporte” escogido para la ocasión, están ubicados en el típico nexo coordinado de una procesión, de la parada lineal, lo mismo que los dos árboles a los lados, que se ubican equidistantes de los bordes de la pintura y se bifurcan a lo alto, otra vez con un movimiento simétrico. Pero lo que más importa en la obra es la fina emulsión de un color-materia, esparcido casi con las yemas de los dedos más que con los pinceles, de tal manera que la superficie se hace sutilmente “mantecosa”, se valoriza en sí y por sí misma y se reducen las ilusiones perspectivas que, sin embargo, no faltan.

Entre 1800 y 1803 se produce el único episodio de un distanciamiento de Londres en la carrera de Blake, quien cede a las lisonjas de Thomas Butts, un comitente deseoso de llevarse al artista a Felpham y de hacerlo trabajar sólo para él, a cambio de la garantía de un mínimo de bienestar. Pero después de tres años el artista no soporta estar lejos de su ciudad y regresa para no abandonarla jamás, hasta la muerte.

Numerosas acuarelas de tema bíblico llevan la fecha del regreso a Londres, aunque quizá vieron la luz durante el período de distanciamiento de la capital. Así, por ejemplo, *La creación de Eva* (New York, Metropolitan Museum), en la cual es notable ese carácter general que, con Panofsky, llamamos la anisotropía de las tres dimensiones espaciales, y que es una de las violaciones más graves que se puede causar a los sagrados cánones “modernos”. Consiste en que las figuras ya no son proporcionales entre sí sino que gozan de escalas de tamaño correspondientes a su importancia temática. Así, por ejemplo, en la acuarela en cuestión, la figura de Dios Padre aparece engrosada con respecto a las dos criaturas humanas. Es cierto que el sentido general de la ilustración blakeana se está aligerando, como si los distintos elementos que se recogen en ella perdieran materia, como si se fueran haciendo diáfanos y transparentes;

quizá la técnica de la acuarela ayuda a acentuar precisamente este sentido líquido y de transparencia, mientras que va predominando la difusión de un azul tierno, aéreo, que contribuye adicionalmente a dar levedad a la escena. En otros casos, el artista retorna a un lenguaje más robusto, como por ejemplo en *Las ruedas de Ezequiel* (Boston, Museum of Fine Arts); aquí, la habitual imagen de Dios se encoge encima de la verticalidad de una figura masculina adulta y poderosa, de un Hijo plenamente competente, pero sometida a un evidente efecto de turbina. Ese efecto se indica con una solución ideográfica que reaparecerá luego en los futuristas o en los cómics: es decir, con la visualización de distintas poses y estaciones que la cabeza del personaje va ocupando sucesivamente en su remolino. Y también la solución cinemática aparece en el remolino que, con su giro, determina Ezequiel alrededor de sí: remolino capaz de arrastrar otros cuerpos en su furia, haciéndolos ilegibles, irreconocibles precisamente porque pasan demasiado rápido, hasta



tal punto que el ojo no logra fijarlos. En síntesis, Blake sigue siendo fiel a su tarea primaria de describir movimientos centrípetos-centrífugos. Lo mismo se puede repetir también para *San Miguel aprisiona a Satanás* (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum), donde el arcángel constituye una “pareja” dinámica con su contraparte, un Satanás caricaturesco y bestial; —de vez en cuando el artista no parece efectuar la inversión de signo entre valores paradisiacos e infernales; aquí, en efecto, es claro que corresponde a San Miguel representar los valores positi-

vos del hombre, joven y enérgico—. Los dos personajes se enroscan y giran sobre sí mismos, un poco como sucede en los cómics, cuando la rotación de los “duelistas” está acompañada de trazados gráficos circulares y repetidos en paralelo que quieren sugerir, con esquemas convencionales, un sentido de rápido remolino. Mientras se agitan, los dos enrollan alrededor de su centro un largo manto “bestial” que se remite a los reinos de la biología y al de su lenguaje, ligado a la morfología de lo curvo. No es casual que, junto al fitomorfismo del cual hablamos, el sucesivo clima del Art Nouveau, a finales del Ochocientos, practique también un zoomorfismo equivalente, que corresponde al lenguaje de los embriones, de las células, de los moluscos y de los insectos. En efecto, existen fuertes analogías y correspondencias entre los esquemas fluidos del electromagnetismo y los del mundo de los microorganismos. Unos y otros se alían con gusto para declararle la guerra, solidariamente, al universo duro, rígido y quebrado de las máquinas o de las formaciones naturales inorgánicas; es el mundo de la vida contra el de los minerales y las rocas. Nuestros duelistas, en la acuarela que discutimos, constituyen algo así como la cabecita de alfiler de un “renacuajo” o el núcleo de un huevo que está nutriendo un embrión. Y entonces no sabemos si aquella larga cola en espiral está siendo atraída y devorada por el núcleo central poco a poco, o si, por el contrario, éste la va expulsando con paciente secreción. Falta agregar que la teratología de Blake aparece bastante próxima a la de su gran amigo Füssli.

La imagen del huevo se puede recordar también a propósito de *Dios bendice el séptimo día* (colección privada, Inglaterra), otra acuarela realizada alrededor de 1805. Dios Padre está concentrado en una especie de amígdala central, mientras aumenta la sensación, que Blake ofrece en esta fase, de un mundo descolorido, transparente, mucilaginoso, hecho justamente de la consistencia de la clara de huevo, transparente pero viscosa. También es curiosa la apariencia de este Dios-anciano, totalmente canoso, pero que parece

casi reencontrar la delicadeza de un párvulo, de un neonato, como en un filme de ciencia ficción (Kubrick: *2001: Odisea del espacio*, donde nuestro comienzo y nuestro fin llegan a equivaler, a volcarse el uno en el otro). Es tanto, que los angelitos un poco melindrosos que hacen corona a este Dios-enano, a este viejecito infantil, parecen ser casi como ensayos no logrados de hacerlo nacer, óvulos no fecundados y que, por tanto, no han vivido su vida y permanecen en un estado de espera potencial. Es de notar que, como de ordinario, este globo de “hielo hirviente” es capaz de emanar de sí flechazos de lenguas de fuego, o una serie de rayos de intensa luminosidad.

Una de las realizaciones más significativas de esta fase es *El sueño de Jacob* (pluma y acuarela, hacia 1805, Londres, British Museum) que pertenece a una serie de ilustraciones del *Libro de Job*, en la cual el artista trabajó por largos años, casi hasta el final de su existencia. Aquí, en lugar de la habitual tendencia centrípeta, que se expresa en un amontonamiento de los cuerpos en el punto medio del folio, tenemos el movimiento exactamente contrario, es decir, la dilatación, el debilitamiento de una bellísima rampa helicoidal, sutil y elegante pasarela inmaterial que se extiende en los espacios. En consecuencia, también las figuras que recorren esta escala espiritual están dominadas por un movimiento de alargamiento, de agotamiento sobre la vertical, en lugar del envolverse sobre sí, que predomina en la otra tipología. En síntesis, los estilemas amados por el Manierismo son saqueados dos veces, tanto por el alargamiento “a lo Parmigianino” como por la imposición del movimiento atornillado, de la línea “serpentinada”, que, como se sabe, fue uno de los esquemas predilectos y más significativos de este período. Pero allá el recurso a esta familia de curvas aparecía como un movimiento un poco con fin en sí mismo, en nombre de la sofisticación o de un gravitar alrededor de un eje de simetría y de centralidad. En cambio, en el caso de Blake podemos insistir en referencias mucho más incisivas a los fenómenos de la biología, que

van siendo descubiertos y estudiados en los nuevos horizontes de la investigación científica. ¿Cómo no recordar, a propósito, que las estructuras desarrolladas por las células biológicas están ampliamente fundadas en esquemas helicoidales? Y, por lo demás, la curva espiral o helicoidal es una resultante perfecta de la relación entre el eje del progreso indefinido, lineal, y el esquema de los regresos cíclicos sobre las mismas posiciones.

En 1808 Blake intenta una exposición individual, con la esperanza de vender sus difíciles productos; a raíz del escaso éxito, decide prolongarla indefinidamente y acompañarla de un *Descriptive Catalogue* de la misma,¹⁷ en el cual retorna polémicamente sobre sus temas obsesivos, sobre su guerra despiadada contra la modernidad y el naturalismo barroco. Pero es claro que, como ocurre también en la producción tardía de Füssli y de David, Blake va perdiendo la fuerte síntesis de las obras juveniles: la representación se hace cada vez más inmaterial, pero también más circunstanciada, más descriptiva. Véase, por ejemplo, *La creación de Eva*, tinta y acuarela de 1808, el mismo año de la citada exposición, que se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston. Los tres cuerpos —un Dios-Hijo, en este caso representado como adulto joven y apuesto, el Adán durmiendo y la Eva recién creada, todavía tímida, casi insegura de sí—, están definidos con una cierta riqueza de detalles, incluso por

que la pluma traza sus rasgos desnudos, sin quedar cubierta del habitual tapete de jaspeados. Se respira casi un aire de “altar” devocional, de manera que por poco se puede establecer un puente con los Nazarenos alemanes que están a punto de ponerse a trabajar. Pero, al mismo tiempo, sigue dominando la anisotropía, perceptible en el hecho de que cada uno de los tres cuerpos se



hundea en una dimensión propia, con diversos indicadores de curvatura y, por tanto, de tamaño.

Todavía más detallado, al límite con lo remilgado, es un folio del mismo año y conservado en el mismo museo, con el título de *Rafael conversa con Adán y Eva*. Aquí los tres protagonistas están circundados por una vegetación frondosa, lista para producir detalles ornamentales, incluso sofocantes. Por supuesto, es una naturaleza muy artificial, semejante a un bordado o a una tapicería, que confirma el habitual sentido de simetría: casi parece que se hubiera producido un doblado a lo largo del eje central, de manera que las dos alas de la hoja se reflejan, exactamente como ocurre en los tests de Rorschach.

Un *Bautismo de Cristo*, fechado entre 1816 y 1820, inspirado en el *Paradise Regained* de Milton —uno de los autores predilectos de nuestro artista—, y conservado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, nos permite cerrar este examen de la producción blakeana. También en este caso la técnica de una acuarela muy rala e inmaterial que no “nutre” los cuerpos ni la superficie permite que puedan predominar las búsquedas descriptivas que se entregan a la intervención en tinta. Es decir, por una parte los cuerpos son exangües, vaciados de materia; mientras, por otra, aparecen quizá un poco demasiado “diseñados”. Sin embargo, las tendencias predominantes del artista no son desmentidas: ante todo, domina siempre la parataxis, las coordinaciones, pues los distintos personajes se suceden, cada uno de ellos encogido a lo largo de un eje vertical que casi lo ensarta o lo empala, obligándolo a una delgadez espiritual; además, se refuerza la anisotropía dominante, en el sentido de que cada una de las figuras pertenece a una escala propia, sin preocuparse demasiado de un empalme con la de las otras; y finalmente tenemos la fuerte acción chupadora de la superficie, que aplasta sobre sí las intenciones de vuelo y de libre expansión tridimensional que pudieran tener los cuerpos, quizá movidos por la intención de algún tipo de fidelidad al modelo original miguelangelesco. Obsér-

vese en este sentido la figura de desnudo que se extiende en el borde derecho en alto, para encontrar uno de aquellos encabritamientos generosos y magnánimos a los cuales nos habituó Miguel Ángel en el *Juicio Final* de la Sixtina; pero, en el tratamiento de Blake, el vuelo de la figura no logra desfondar la segunda dimensión y, por tanto, termina irremediablemente aplastado sobre el plano. Algunas décadas más tarde, Abbott, un compatriota de Blake, escribirá una obra extraña, entre novela fantástica y construcción utópica, titulada *Flatlandia*,¹⁸ es decir, el país donde predomina la dimensión del flat, de lo aplastado y bidimensional; pues bien, en realidad Blake ya lo había anticipado ampliamente en su obra. En cierto sentido podríamos decir que su despiadada condena de la “modernidad” se abate primordialmente sobre una geometría en tres dimensiones, que fue patrocinada en la antigüedad clásica por Euclides y en los tiempos “modernos” por Descartes y su geometría analítica, fundada sobre los tres ejes. Desde el punto de vista de Blake, en cambio, sólo hay espacio para una geometría en dos dimensiones; o quizá, más bien, conviene dar el gran salto y conjeturar una geometría en n dimensiones.

Las ilustraciones para la *Divina comedia*

Entre las últimas empresas de Blake se encuentran los dibujos realizados para una edición ilustrada del poema de Dante.¹⁹ Le fueron encargados por uno de sus admiradores, que tampoco faltaron del todo y que hicieron más soportable la indiferencia o la hostilidad del amplio público. Se trataba de John Linnel, por cuenta de quien, en los años veinte, nuestro artista desarrolló cerca de un centenar de folios que luego habrían debido ser traducidos a planchas; sin embargo, sólo llegó a grabar siete de ellas. Puede ser útil examinar una muestra de este ciclo dantesco, inclusive para un resumen final de las características del arte blakeano. Con todo, es necesario tener

presente que, como ya se ha observado, en la fase tardía de su carrera va acentuando un cierto carácter descriptivo, renunciando a la síntesis valerosa del período juvenil. Y, por otra parte, disminuye también el intento de hacer coexistir palabras e imágenes; es decir, el artista parece adaptarse al rol tradicional del ilustrador, cuyas escenas discurren al lado de los escritos, pero sobre planos separados.

Consideremos, por ejemplo, el folio correspondiente a Minos, el personaje que asigna el lugar del castigo a los condenados por medio de los círculos de la cola y que, por tanto, se convierte en un dibujo realmente introductorio. Minos está construido según el habitual criterio económico-reductivo que hace encoger los miembros, hasta la caricatura. Simultáneamente, como también de ordinario, el proceso de concentración está acompañado por la emisión de energía que aquí, más que nunca, se presenta con trazos ideográficos y esquemáticos, similares a los que usa en nuestros días la gráfica de los cómics o de los dibujos animados: se ven aquellas lenguas azulosas, afiladas, puntiagudas como lanzas, mientras que no falta, alrededor de la melena poderosa del “gran viejo”, un cortejo de otras presencias (de ángeles, se debería decir, si la ocasión no fuese típicamente infernal) que parecen estar esperando para ponerse a girar, como partes de un carrusel. En fin, en el perímetro más externo, suaves madejas de humo ciñen este episodio central y lo hacen parecer un remolino de aire, o un trompo montado sobre el eje vertical y listo para entrar en acción. Naturalmente tampoco los condenados sobran en el montaje, en el sentido de que aparecen como una cantidad de paquetes de músculos prefabricados, bastante estereotipados e iguales entre sí; y también en conjunto los gestos resultantes son leñosos, esquemáticos y “cómicos”, si es verdad que lo cómico, como nos enseña Bergson, se presenta cuando la acción humana pierde la desenvoltura natural y asume los movimientos rígidos del títere o del maniquí. A lo lejos se vislumbran las murallas de Dite, la ciudad del infierno, que imponen un elemento horizontal de gran racionalidad (la razón tam-

bién entra siempre en juego, aunque con un papel de deuteragonista); por lo demás, ya vimos que algo similar ocurría también en los grabados de Goya, en los cuales es claro que los motivos que brotan de las monstruosidades de lo profundo del inconsciente están a la ofensiva, pero son contenidos, obstaculizados y cercados por esquemas esenciales y altamente económicos.

Una de las ilustraciones más fuertes está dedicada a *La laguna Estigia con los iracundos y los perezosos*. Obviamente, los primeros repiten la muy conocida tipología del Dios Padre, vengativo y colérico. En su montaje parece que casi desaparecieran los cuerpos, al menos las “inútiles” partes blandas, como sería el vientre, por ejemplo; sólo quedan las partes válidas para expresar la energía psíquica interna, como los rostros, los brazos y aún más los dedos contraídos en el puño cerrado; o también las piernas, aunque ya éstas son más débiles, casi enganchadas, casi en proceso de transformarse en la cola monstruosa de algún animal acuático. Los rasgos fisonómicos y gestos son simétricos, repetidos, y cada uno constituye una especie de eco o de reflejo especular del otro. Es también interesante el modo decididamente ideográfico como se trata la masa de agua de la laguna, lograda con indicaciones azulosas de transparencia a las que no se permite que oculten los cuerpos, contrariando las sanas leyes de la óptica y de la realidad física; en efecto, éstas nos indican que las masas líquidas también poseen una consistencia propia y que, por tanto, la luz rebota sobre su superficie y no permiten que veamos las partes sumergidas de los cuerpos. Pero todos los sistemas arcaicos de representación han preferido desafiar o ignorar esta ley elemental; como consecuencia, en su caso, las masas líquidas están indicadas idealmente con trazos convencionales, o quizá fluyen por encima de los cuerpos, aunque los dejan perfectamente legibles; es el mismo caso de Blake. Por lo demás, en su obra, esta masa acuosa se aligera y hace pensar en las vibraciones más elementales del llamado éter.

La Selva de los violentos contra sí mismos: las Arpías y los suicidas pertenece, por el contrario, al registro “débil”, dulce y suavizado, que aparece en Blake cuantas veces escenifica figuras pertenecientes al reino del Hijo. Con razón, en este caso aparecen en primer plano las figuras positivas de los dos poetas, Dante y Virgilio.



También porque el tipo de condenado que aquí se castiga, los violentos contra sí mismos, es decir, los suicidas, es de una especie noble y, en fin de cuentas, estimable. Así, los dos caminantes se destacan por el esquema alargado, extremadamente elegante, sugerido por el Manierismo, y alrededor de ellos se desarrolla un ballet flexible de motivos vegetales que nos recuerda los sarmientos y las sinuosidades a las cuales recurría Blake cuando ilustraba sus juveniles *Songs of Innocence*, anticipando el fitomorfismo del Art Nouveau.

Otra vez nuestros dos viandantes excepcionales quedan encerrados entre bastidores, en una lámina posterior dedicada a *Capaneo, el campeón de los blasfemos*, que es una de las formas de violencia contra Dios. De ese modo regresamos a la esfera del Padre que, evidentemente, abarca también a los hijos, en el caso de que éstos hayan decidido desafiarlo en su propio terreno. En efecto, Capaneo es una poderosa “máquina” muscular, una de las más fuertes e hinchadas que Blake haya ensamblado jamás; extrañamente, sin embargo, la cara que corona esta montaña de músculos pertenece a la otra tipología, la del Hijo, pues es de una juventud bastante dulce y serena. Es natural entonces que, justamente a partir de esta enorme reserva de materia, puedan salir unas especies de rayos, o que éstos sean atraídos por aque-

lla: rayos realizados con esquemas abiertamente ideográficos, de tiras cómicas o de *cartoon*. Y, por lo demás, esos disparos zigzagueantes son sólo los momentos en los cuales la explosión es más abierta y vistosa; la alta densidad energética de la cual es capaz la mole de Capaneo se manifiesta también en un gran número de llamitas que arden y crepitan de modos más leves e insinuantes.

La monstruosidad debería dominar la estampa inspirada en Gerión, el ser horrendo que tiene la tarea de bajar a Dante y Virgilio al fondo del pozo infernal. Y así es, efectivamente. Estamos en presencia de una especie de gusano o de lombriz gigantesca cuyo cuerpo se alarga y se enrosca, formando una perfecta espiral; pero de esa manera ingresamos en el reino del zoomorfismo o, mejor, de las leyes que regulan la esfera biomorfa y que, por otra parte, no aparecen demasiado diferentes de las de la electrología. En definitiva, las distintas energías de lo fluido, de lo vital, de lo curvilíneo, se asocian y se entrecruzan, se refuerzan unas a otras con el fin de atacar mejor a la familia morfológica adversa, regida por los esquemas rectilíneos y quebrados en ángulo recto.

Quizá la estampa más conocida del Infierno es la dedicada a Anteo, el gigante que baja a Dante y a Virgilio sobre el fondo helado del noveno círculo. También aquí, como en los casos precedentes de Capaneo y Gerión, se repite la absolución de hecho que Blake concede a estas figuras infernales. Por lo demás, ya sabemos que, desde su punto de vista, es siempre muy dudoso si el signo que deba asignarse al infierno es negativo o positivo. Y, por otra parte, ¿existe verdaderamente un infierno entendido como lugar de castigo eterno? Blake se inclina a negarlo puesto que, según su concepción, el Dios-Hijo, que al fin de cuentas se identifica con cada uno de nosotros, es sobre todo un Dios de amor, incapaz de esa venganza refinada y diferida que sería el castigo infernal eterno. El hecho es que aquí Anteo representa al Hombre en lo mejor de sus atributos viriles, con una bella cabeza miguelangelesca, digna del David. El cuerpo emerge de un movimiento en picada, que se desarrolla en gran

parte en dimensiones diferentes a las de la superficie plana; y por ello es inevitable que lo veamos en escorzo y contraído, mientras se agranda y agiganta cuanto ocurre aquí y ahora, en el eterno presente de *Flatlandia*, para aprovechar una vez más el afortunado título propuesto por Abbott. En efecto, dominan el bello rostro, la parte del tórax que lo sostiene y, sobre todo, el gesto majestuoso del brazo, ubicado en una perfecta vertical que corre a lo largo de un eje que, para ser exactos, está un poco desplazado del centro.

Llega luego la hora de enfrentar los otros dos cánticos y sus condiciones más desmaterializadas y espirituales. Blake debe entonces insistir en tipologías más ahusadas y alargadas. Véase la estampa, *Dante a punto de entrar en el fuego*, que pertenece al Purgatorio, en la cual las presencias humanas —por lo demás, ya ellas mismas, según lo que dice el texto, corresponden a “ánimas”, a puros fantasmas espirituales—, están casi completamente consumidas por las lenguas de fuego que las envuelven. O, mejor, éstas son alimentadas por aquellas, así como la llama envuelve la mecha de una lámpara o la boquilla metálica de una hornilla de gas, llevándola hasta la incandescencia. Por cierto, el “diseño” se va disolviendo, y seguramente ya no pretende cerrar, delimitar cuerpos o poner confines para detener la fuga hemorrágica de la materia hacia el éter. Se puede constatar con una de las láminas dedicadas al Paraíso: *Beatriz y Dante en la constelación de los Gemelos entre luminosos círculos giratorios*; allí, como dice el mismo texto, se hace difícil distinguir inclusive las dos presencias espirituales, realizadas además con un signo crepitante, a punto de ensortijarse o de electrizarse, como limalla inmersa en un campo magnético. Son mucho más importantes los halos que circundan lo que queda de los cuerpos, dando lugar a un espectáculo pirotécnico, a un juego de gases luminosos, etéreo y volátil.

La tipología “paterna” también reaparece por un instante en el Paraíso, cuando se trata de representar dos santos de alta dignidad, bastante próximos en la

escala jerárquica al trono de Dios Padre, como son san Pedro y Santiago. Aquí reaparecen por última vez las cabezas poderosas de ancianos encanecidos, mientras las barbas parecen una emanación de ectoplasma o una colada de espuma. Pero también se ha producido aquel proceso de vaciamiento al cual nos hemos referido en ocasiones precedentes, y por ello estos cuerpos han asumido ya una consistencia viscosa, transparente, descolorida, como si hubiesen estado demasiado tiempo sumergidos en algún líquido. En el fondo, también ellos están próximos a diluirse, a dispersarse en el gran mar de los fenómenos energéticos difusos, casi como pompas de jabón que estallan antes o después, poniendo fin a su forzada esfericidad, a la simulación de volumen. Obviamente, Dante y Beatriz ya han padecido un similar proceso de desmaterialización, y casi resulta difícil entreverlos, en unos brillos finales que van disminuyendo, apenas diferenciados con rasgo trémulo y delicado.

Notas

- 2 Cfr., Gilchrist A., *The Life of William Blake*, London, Everyman's Library, 1942, edición de 1982. Un volumen sintético, buen comienzo para el conocimiento de la vida y de la valoración histórico-crítica de la obra es el de Kathleen Raine, *William Blake*, Milano, Mazzotta, 1980 [Edición inglesa: Kathleen Raine, *William Blake*, London, Thames & Hudson, 1971. N. del T.]. S. Foster Damon nos ha proporcionado un indispensable *Blake's Dictionary*, London, Thames & Hudson, 1955, que contiene un intento de clasificación, de explicación etimológica y de interpretación de todas las figuras que aparecen en la intrincada mitología inventada por Blake. A M. Butlin se debe la curaduría y la introducción al catálogo de la exposición más importante dedicada a Blake en tiempos recientes, realizada en la Tate Gallery de Londres, en 1978.
- 3 Cfr., William Blake, *Opere*, edición de R. Sanesi, Milano, Guanda, 1984; W. Blake, *Libri profetici*, edición de R. Sanesi, Milano, SE, 1987. Una interpretación general de la temática y de la poesía de Blake es proporcionada por N. Frye en uno de sus ensayos más famosos, *Agghiacciante simetria*, de 1947. Milano, Longanesi, 1976 [Edición inglesa: Frye, Northrop. *Fearful symmetry: a study of William Blake*, Princeton, Princeton University Press, 1976. N. del T.]. Otra contribución valiosa es la de D. G. Gillham, *William Blake*, Cambridge Univ. Press, 1973; cfr., igualmente, los *Essays in honour of Sir G. Keynes* de AA.VV., Oxford, Clarendon Press, 1973, entre los cuales se recomiendan los de Bindman, D., *Blake's "ghoticized Imagination" and the History of England* [en lengua española existe un libro de Bindman sobre Blake: D. Bindman, *William Blake, artista*, traducción de Vicente López Folgado, Eugenio Haro Ibars y Luis Avantos Swan, Barcelona, Grupo Editorial Swan, 1989.] [N. del T.]; Hagstrum, J.H., *Christ's Body*;

- Eaves, M., *The Title-page of "The Book of Urizen"*. En cuanto se refiere a aportes italianos, cfr., S. Givone, *William Blake, Arte e religione*, Milano, Mursia, 1978, y mi trabajo "William Blake alle origini dell'età tecnetronica", *Rivista di estetica*, N.º. 32, 1989. [En lengua española existen diferentes versiones de las obras de Blake. William Blake, *La boda del cielo y del infierno (primeros libros proféticos)*, Versión e introducción de Edmundo González Blanco, Madrid, Mundo Latino, c.1928. William Blake, *Poemas y profecías*, Versión y prólogo de Enrique Caracciolo Trejo, Córdoba, Assandri, 1957. William Blake, *Poemas proféticos y prosas*, Versión y prólogo de Cristóbal Serra, Barcelona, Barral, 1971. William Blake, *Visiones*, Versión e introducción de Enrique Caracciolo Trejo, México, Era, 1974. William Blake, *Antología bilingüe*, Introducción y traducción de Enrique Caracciolo Trejo, Madrid, Alianza, 1987. William Blake, *Canciones de inocencia y de experiencia*, Traducción de José Luis Caramés y Santiago González Corugedo, Madrid, Cátedra, 1987. William Blake, *Cantos de Inocencia – Cantos de Experiencia*, Traducción de Elena Valentí, Barcelona, Casa Editorial Bosh, 1987. William Blake, *Poesía Completa*, Traducción de Pablo Mañé Garzón, introducción de Mariano Vásquez Alonso, Barcelona, Ediciones 29, 1995. N. del T.]
- 4 Probablemente aquí está la vía de Blake para adecuarse a la "revolución copernicana" realizada por Kant; por la misma razón, él no ama la problemática de lo sublime que es desarrollada por Burke, en un clima tributario del empirismo y en clave precrítica, como se dijo en la nota 7 del capítulo primero. [El texto de esa nota es el siguiente: "Se podría sostener que lo sublime de Piranesi, lo mismo que de su 'coetáneo' Edmund Burke, se presenta en términos precríticos, es decir, anteriores a la 'revolución copernicana' operada por Kant, en el sentido de que no hay una conciencia que se haga cargo de poner de manifiesto lo sublime, o cualquier otro dato sensorial, con la capacidad de reaccionar ante él. Por lo tanto, todas las experiencias alcanzadas en ese ámbito precrítico son esencialmente impersonales, o tienen que ver con una subjetividad anónima y colectiva y no con 'nuestra' percepción directa. En la terminología habitualmente adoptada aquí, se diría que Piranesi y Burke no proceden del ámbito de la modernidad sino que manifiestan sus puntos de crisis y de ruptura". Cfr., p. 41].
- 5 Como es sabido, sobre estos puntos insistirá, en medida incluso obsesiva, un autor nacido un siglo y medio después de Blake, M. McLuhan, en sus fundamentales contribuciones, que van desde la *Galaxia Gutenberg*, de 1962, con la edición de G. Gamaleri, Roma, Armando, 1976, hasta *Laws of Media*, aparecido póstumamente con el trabajo editorial de su hijo Eric, University of Toronto Press, 1988. [Cfr., en lengua española, Marshall McLuhan, *La galaxia Gutenberg: génesis del "Homo typographicus"*, traducción de Juan Novella, Madrid, Aguilar, 1972; el mismo texto fue publicado de nuevo por Planeta-Agostini de Barcelona, en 1985; Marshall McLuhan, Eric McLuhan, *Leyes de los medios: la nueva ciencia*, versión española de Juan José Utrilla, México, Alianza Editorial Mexicana – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. N. del T.]
- 6 A propósito, remito a mi libro *Simbolismo*, Milano, Fabbri, 1967, y también al *Liberty*, Milano, Fabbri, 1984, 2ª. ed.
- 7 J. E. Charon, *L'esprit cet inconnu*, Paris, Albin Michel, 1977.
- 8 Es ésta la eficaz comparación usada por McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, *Op. cit.*, p. 325 [p. 342, en la edición española de Aguilar, *Op. cit.* N. del T.], con referencia a uno de los maestros de ese pensamiento que llamamos posmoderno: "Heidegger hace el surf, cabalgando la onda electrónica con la misma seguridad con la cual Descartes cabalgaba la onda mecánica".
- 9 Información en los *Libros proféticos*, *Op. cit.*
- 10 De uno de estos *Libros proféticos*, *Jerusalén*, existe hoy una excelente reproducción fotostática, con edición de M. Pagninik, Firenze, Giunti, 1994.
- 11 En la amplísima producción de H. Marcuse señalaremos, por tener una particular pertinencia en este discurso, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1968: cfr., también mi texto *L'estetica libidica di Herbert Marcuse en Tra presenza e assenza*, Milano, Bompiani, 1979, 2ª. ed., donde lo ubico, junto a McLuhan, como pilar de un pensamiento postmoderno que ha llegado a su madurez precisamente con base en la conciencia del papel central que debe asignarse a la electrónica. [Cfr., en lengua española, Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, traducción de Juan García Ponce, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1965; el mismo texto fue publicado por Seix Barral, de Barcelona, en 1968 y 1972; por Sarpe, de Madrid, en 1984; y por Editorial Ariel, de Barcelona, en 1984 y 1989. N. del T.]
- 12 Cfr., el *Dictionary de Foster Damon*, *Op. cit.*, en los términos específicos.
- 13 Remito a mi análisis de las concepciones retóricas de Leopardi, en *Poética e retorica*, Milano, Mursia, 1984, 2ª. ed.
- 14 Blake, *Opere*, *Op. cit.*, pp. 504 ss.
- 15 *ibid.*, p. 510.
- 16 Cfr., Alessandro Volta, *Opere scelte*, edición de M. Giozzi, Torino, Utet, 1967.
- 17 K. Raine, *Op. cit.*, p. 168.
- 18 Publicada en 1882; en italiano, Milano, Adelphi, 1966 [En lengua inglesa, Abbott Edwin Abbott, *Flatland: a romance of many dimensions*, Nueva York, Dover Publications, 1952, 6ª. ed. En lengua española, Abbott Edwin Abbott, *Planilandia*, traducción de Jesús Villa, Madrid, Guadarrama, 1976. N. del T.]. A propósito de la *flatness* se debe recordar que en este tratado de los grandes protagonistas del cambio que se produce a caballo entre los dos siglos, falta un personaje de primera magnitud como es John Flaxman, que fue su principal defensor. Para llenar este vacío se puede recurrir a la monografía de D. Irwin, *J. F., Sculptor Illustrator Designer*, London, Studio Vista, 1979.
- 19 Cfr., Blake y Dante, exposición con la curaduría de C. Gizzi, Torre dei Passeri 1983, catálogo, Milano, Mazzotta, con un texto mío titulado "Blake y el 'gran rechazo' de la edad moderna". Tres años después, la muy útil serie de los homenajes a Dante, curados por C. Gizzi, se ocuparía también de Flaxman (Milano, Mazzotta, 1986); y también en ese caso, cfr., mi aporte, "Blake, una vía a la abstracción".

