

La perspectiva de medios para el estudio de la literatura del siglo XIX

Tres casos “románticos” ingleses

Jerónimo Ledesma

En respuesta a una amable invitación de esta revista para pensar el estudio de la literatura en el siglo XIX en relación con los medios, ofrezco este breve comentario metodológico a partir de tres casos ingleses del período romántico. Imagino el ensayo como diálogo con las obsesiones de *Luthor* con la arqueología de medios (Kittler, Huhtamo, Zielinski, Parikka, Ernst...), con los desafíos de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y con mis propios intereses. En particular, evoco un [seminario del 2019](#) sobre uno de mis temas de investigación -la literatura de Thomas De Quincey- en el que trabajamos interconectadamente los temas de la droga, el crimen y los medios.

El eje del ensayo es la “perspectiva de medios”, un modo de aproximación a los materiales literarios, tanto en la investigación como en la enseñanza, que defino en analogía con la “perspectiva de género”. Si esta última implica poner en foco una serie de fenómenos que han sido invisibilizados o que reclaman ser vistos (la producción de las escritoras mujeres, la construcción masculinista del canon, la representación de las identidades sexogéneras, etc.), en el caso de la perspectiva de medios se trata de realzar una serie de problemas culturales cuyas palabras claves son los adjetivos “material” y “tecnológico”. Cuando se adopta esta perspectiva en la disciplina literaria, un haz de fenómenos e interrogantes, vinculados con la materialidad del funcionamiento cultural y sus tecnologías (la historia de los medios, la composición inter o multimedial, la construcción de audiencias lectoras, los modos del consumo, los fenómenos de mercado) pasan a primer plano y entran en iluminadores contactos entre sí. Hay que aclarar que adoptar esta perspectiva, sin embargo, no supone hacerlo desde una posición

teórica única o definida previamente (el kittlerismo, por ejemplo, o el ongismo), sino la decisión de indagar en la comprensión de los problemas que proponen al objeto literatura y la disciplina literaria los aspectos materiales de las tecnologías de comunicación. A lo sumo, esta decisión de construir una mirada sobre los aspectos mediales de la literatura implica, como petición de principio, dejar de lado o poner en suspenso la idea de que la literatura no sea ella misma tecnología.

El significado que hoy asignamos a la palabra “medio” –tecnología de la comunicación que permite almacenar, producir y transmitir datos– surge tardíamente en el paso del siglo XIX al XX, a la saga de la proliferación de invenciones particulares. La inexistencia de este significado antes de la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, no implica una falta de reconocimiento previo de los problemas conceptuales que el significado involucra. Sugiere, en cambio, una situación característica de déficit o desajuste de lenguaje. Podría decirse que el desarrollo de nuevos medios de comunicación durante la revolución industrial, el más evidente de los cuales fue la prensa periódica, se comprendió, en el momento mismo de su aparición, con instrumentos conceptuales que se correspondían con otro tipo de experiencia cultural. En efecto, la prevalencia de una serie de actitudes, valores y modos de comprensión surgidos en el marco de la cultura humanista se aplicaron a la representación de la industrialización de la literatura en la época moderna. Una perspectiva de medios permite relevar, en un mismo objeto cultural, estas contradicciones de los lenguajes históricos en función de sus condiciones materiales. También permite comprender cómo, aun sin definirse a sí mismo como medio, un determinado artefacto es llamado a operar medialmente.

En un elocuente y provocativo artículo llamado “Genesis of the media concept”, John Guillory pasó revista a una serie de textos filosóficos canónicos (de Bacon, Hobbes, Wilkins, Locke, Condorcet, Hegel, entre otros), con la hipótesis de que el concepto de “medios” (“media”) se fue gestando antes de que la palabra viniera a nombrar las tecnologías de la comunicación en el fin-de-siècle. Es decir, de acuerdo con esta perspectiva, podríamos releer los textos filosóficos anteriores a la invención del telégrafo, el daguerrotipo, el fonógrafo, la radio, etc. y encontrar allí reflexiones, en el lenguaje propio de la filosofía del arte y la estética, sobre lo que este tipo de invenciones implicaba. La razón de este efecto de anticipación es que no se trataría de una verdadera anticipación: la revolución de medios a fin del siglo XIX no debe leerse como una ruptura en el vacío sino como un nuevo desarrollo de procesos comenzados tiempo antes que ya producían una demanda

de comprensión específica.

Adoptar una perspectiva de medios al estudiar la literatura de ese tiempo lanzado al desarrollo de tecnologías de representación y comunicación –los siglos XVIII y XIX– permite desandar o revisar algunos de los equívocos cristalizados en la propia historia de la literatura. No es poco habitual que este género de estudio –la historia de la literatura– produzca narraciones que sólo vienen a confirmar valoraciones implícitas. Así sucede en el caso del romanticismo, cuando se lo interpreta como respuesta escapista a las condiciones de la modernización industrial sin más. En la tradición de lectura marxista clásica, por ejemplo, el romanticismo es positivo porque se opone a los valores de la burguesía, pero negativo porque lo hace al costo de una fuga mística o subjetiva, es decir, como una (re)acción no revolucionaria. Esta construcción ha tenido numerosas variantes, pero se ha mantenido idéntica en lo sustancial en diferentes versiones de este relato. Incluso la revisión que emprendió Williams en su *Culture and Society* de 1958, y que complejizó influyentemente la perspectiva, sigue siendo tributaria de la idea de que el romanticismo es una reacción humanista a la industrialización. En el capítulo “El artista romántico” la figura es un *topos* cultural que emerge como respuesta ante el avance de la especialización de la Revolución Industrial. Contra el público lector dominado por el mercado, lectorxs ideales; contra la producción en serie, la obra imaginativa como conocimiento del universo; contra lxs artistas como productorxs, el genio. En la dialéctica de la historia, esa reacción romántica, de acuerdo con Williams, produciría finalmente el lugar vacío de la cultura como espacio autónomo que ve el mundo desde su refugio especializado, desentendido de la praxis vital. Pero lo cierto es que este modo de representar a lxs productorxs románticxs distorsiona o allana lo que implica el romanticismo como parte de esa misma cultura a la que opuso los valores del humanismo de diferentes maneras.

Si focalizamos el examen del problema a partir de una perspectiva de medios, el planteo puede reencuadrarse. En vez de considerar la posición romántica como fuga de un mundo de mercaderes o industriales, podría verse el modo en que se producen medios románticos polémicos, que aspiran a generar un tipo específico de cognición y una forma adecuada de audiencia. Una posición antimediática pueda ser mediática ella misma, así como una posición antipolítica es, indudablemente, política. En ese sentido, la relación entre la poesía romántica y la prensa, el papel del libro romántico de poesía, la propia condición del yo como genio, o

del yo como interioridad, se resignifican y se abren a otras formas de estudio.

En lo que sigue, tomo tres casos para releer la literatura del siglo XIX desde una perspectiva de medios. Los tres pertenecen al campo que se denomina “romanticismo”, como dije. El primero es el método de “impresión iluminada” en William Blake; el segundo gira en torno a la publicación de *Baladas líricas* de Wordsworth y Coleridge; el último es un comentario sobre Thomas De Quincey como “escritor medial”.

Un método: la impresión iluminada

William Blake (1757-1827) se incorporó al canon de la poesía occidental durante un proceso póstumo de rehabilitación que comenzó en el siglo XIX, desde aproximadamente la década de 1860, y se profundizó y diversificó en el XX (Csikós, 1999). Durante su vida tuvo un reconocimiento lateral como poeta y sólo alcanzó una reputación moderada como grabador y artista plástico. La diferencia entre su marginalidad en vida como poeta y el rescate póstumo tuvo motivos específicos, además del innegable hecho de que él mismo se pensara sobre todo como artista: en parte, la dificultad de su lenguaje y simbolismo, pero, sobre todo, sus decisiones mediales.

Con excepción de los *Poetical Sketches*, sus versos se dieron a conocer por un tipo específico de medio, el “libro iluminado”. No era éste un libro en el sentido tradicional del término, ni un libro meramente animado por ilustraciones, ni siquiera una recuperación de la tradición medieval manuscrita. Era un medio plenamente moderno, de la era tipográfica, pensado por Blake para su hora, aunque no asimilado a ella. Lo describió en 1793 como un método de impresión “nuevo”, más “ornamental, uniforme y grandioso que cualquiera de los existentes”, y mucho menos costoso que ellos. La impresión iluminada era una combinación de imprenta y grabado que debía unir “al Pintor con el Poeta”.¹

¿Cómo era esto? Blake hacía diseños de imágenes y versos combinados en una plancha de cobre utilizando tinta resistente al ácido; luego bañaba el cobre con ácido nítrico, este carcomía el metal desprotegido por la tinta y el diseño cobraba

¹Las citas proceden de Viscomi (2019), un texto excelente y profusamente ilustrado para conocer el método que describimos a continuación.

relieve, como si se elevara de la plancha; quedaba listo, entonces, para ser impreso; la plancha debidamente coloreada se imprimía en una lámina de papel grueso, que a continuación Blake y su esposa Catherine pintaban con acuarelas; el conjunto de láminas finalmente era cosido y encuadernado como libro para su venta. La alegorización de este proceso puede leerse en la plancha 15 de *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793) uno de sus libros iluminados más leídos junto con *Songs of Innocence and Experience* (1789, 1794). Allí se describe “the method in which knowledge is transmitted from generation to generation” (“el método con el que se transmite el saber de generación en generación”) (Blake 2022).



Fig. 1. Tres impresiones de la plancha 15 de *El Matrimonio*, copias C, D e I, de 1790, 1795 y 1827 respectivamente.

Gracias a este proceso artesanal, cada ejemplar de un mismo libro era un nuevo libro, una copia paradójicamente única. En esa época –paso del siglo XVIII al XIX, en Europa–, caracterizada por el acelerado desarrollo de la tecnología de la imprenta, el crecimiento constante del mercado literario y la fuerte politización de la palabra pública (todos estos son fenómenos que una perspectiva de medios toma en consideración), esta técnica resultaba anómala y marcadamente no comercial.

Además, exigía de lxs lectorxs –si podemos llamar así a quienes consumían ese tipo de producto– una práctica de decodificación a contrapelo de los hábitos preestablecidos de lectura. Como subrayó A. Burkett (2016) asumiendo de modo explícito una perspectiva de medios, el modelo de lectura del libro iluminado era no lineal, ya que admitía recorridos divergentes e igualmente válidos. Y esto en una medida tan extrema que las búsquedas por *tags* del [Archivo William Blake](#) –esa maravilla de las Humanidades Digitales que puede consultarse con un clic– no parecen otra cosa que la forma tecnificada y simplificada de lo que la obra de Blake solicita. Como si su texto artesanal contuviera las posibilidades de la hipertextualidad digital. Burkett identifica el modelo con la imagen de la “red” (“network”). Tomemos *The Marriage of Heaven and Hell* (de aquí en más *El matrimonio*), como ejemplo de estas consideraciones sobre el libro iluminado y un esbozo del aporte crítico que habilita la perspectiva de medios. *El matrimonio* cambia enteramente no sólo si se lo lee como libro iluminado sino si se lo estudia como tal, atendiendo a su condición mediática. Revela, desde esa perspectiva, una trama cultural compleja y, a la vez, permite darle espesor a un lugar común de nuestra época, que es la afirmación del poder transformador de la acción estética.

Como ha probado J. Viscomi (2012), el núcleo compositivo de *El matrimonio* son cuatro planchas (21-23) diseñadas como panfleto contra la Nueva Iglesia Swedenborgiana, surgida en 1788, un año antes de la revolución en Francia. El narrador del panfleto descalifica allí la sabiduría de la obra de Swedenborg y, parodiando los textos del místico sueco, invierte la jerarquía de valor que proponen. No son los ángeles los depositarios de la verdad revelada sino los demonios, y la poderosa palabra de estos es capaz de convertir a los ángeles a la sabiduría infernal. No es la obediencia de los mandamientos lo que garantiza la virtud sino el impulso. Es decir, el libro se habría originado en una discusión sectaria cristiana, hoy incomprensible para buena parte del mundo. Pero de ahí,

de esa polémica tan minúscula –y esta es la gran tesis que desarrolla Viscomi estudiando el libro en sus aspectos materiales– se habría ido expandiendo durante 1790, plancha tras plancha, con el ímpetu del debate que desató la Revolución francesa en Inglaterra, hasta formar un sistema más general de oposiciones que esa de ángeles y diablos tomada de Swedenborg.

Durante 1790, Blake produciría la mayor parte de las 27 planchas que hoy componen el libro (las últimas tres contienen “A Song of Liberty” [”Una canción de la libertad”] y se agregaron en 1793). La corrosiva fuerza satírica de *El matrimonio* en su versión final se dirige contra todo poder opresivo institucionalizado, identificado este con los reyes, los ángeles y dios, con la ley, la razón, la represión y los límites, y opone a eso la energía emancipatoria de los poetas, los verdaderos conductores de la redención del ser humano. Es decir, la poesía asume el lugar de la revolución y se autopercibe como discurso de combate.

Pero esto no sería algo que el libro iluminado meramente transmitiría, un mensaje que el medio comunicaría, sirviendo de soporte. El medio mismo, que pone en acto el programa, que imprime las formas eternas en metales y papeles, es el mensaje. La citada plancha 15, como la 14 en que leemos que “If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite” (“Si las puertas de la percepción se limpiaran, todo aparecería al hombre como es, infinito”), asignan al libro iluminado el poder performativo que el mismo mitifica. Y los “corrosivos” de la sátira, que liberan la percepción de los códigos impuestos, son también, literalmente, los ácidos que comen el cobre.

Ciertamente, estas ideas sobre el poder que ejerce el arte a través de los sentidos proceden de fuentes diversas de la tradición cultural a la que pertenece Blake, y juegan un papel central ya en la disputa con Swedenborg. Pero el punto a destacar es que no son comprensibles sin atender a la forma en que el medio mismo es investido de esta cualidad y configurado en base a ella como fuente de transformación.

La recuperación posterior de la poesía de Blake, remediada en libros impresos de modo más convencional, junto con la lejanía cada vez mayor de los contextos que la motivaron y la asimilación a otros programas poéticos, tendió a confinarlo en una tradición de experimentalismo hermético. Blake también ha sido subsumido en una compañía visionaria (es el nombre que Bloom puso al canon del romanticismo inglés) que resulta, en el plano medial al menos, poco afín con su trabajo.

El libro iluminado es constitutivo de la obra blakeana, y la historia de recepción en cierto modo lo oculta, como se ve al aproximarse a su estudio interrogando su apuesta medial.²

Dos medios románticos: Baladas líricas y Biographia Literaria

Cinco años después de la publicación de *El matrimonio*, en 1798, se publicó la primera edición de *Lyrical Ballads* (de aquí en más, *Baladas líricas*) en forma anónima. Ese libro integrado por poemas de William Wordsworth (1770-1850) y Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) –algunos de ellos hoy muy conocidos como “The Ryme of the Ancyent Marynere” (“La rima del viejo marinero”) y “Lines written a few miles above Tintern Abbey” (“La Abadía de Tintern”)– suele tomarse como emblema de la primera generación del romanticismo inglés. No estamos aquí ante una innovación material en la forma libro, evidentemente: *Baladas líricas* se correspondía con la producción librera industrial del momento y empleaba los formatos al uso. De hecho, a diferencia de Blake, que no hizo sus libros iluminados para alcanzar grandes ventas, los jóvenes Wordsworth y Coleridge pensaron la publicación como una manera de obtener fondos para costearse un viaje a Alemania. Es decir, la pensaron con fines comerciales, aunque no fueran los únicos fines que perseguían. La segunda edición del libro en 1800, que profundizó tendencias ya inscriptas en la primera, se convirtió en el espacio de un programa literario que, con el tiempo, asumiría el estatuto del manifiesto romántico.³ Ciertamente, la perspectiva de medios nos permite resituar este acontecimiento de la historia literaria, al que podemos llamar “La publicación de *Baladas líricas*”, en una escena distinta de la que surge de una lectura inmaterial de los poemas. Veamos algunas coordenadas que podrían componer la escena.

La primera es entender al libro de poesía como medio entre medios. Me refiero a la tensión implícita entre el libro de poesía, tal como lo imagina Wordsworth, y otros dos medios en que circulaba el género balada a fines del siglo XVIII: los

²Una buena introducción a Blake que ensaya modos no lineales de lectura es M. Rucavado (2023).

³Un caso del uso del “Prefacio” como manifiesto es M. H. Abrams (1962). Para una discusión de esa perspectiva, D. Wu (2015).

libros populares que vendían los buhoneros en el ámbito rural y los periódicos cuyas secciones de poesía solían incluir textos del género baladístico.

Como estudió R. Mayo en un artículo célebre sobre este último punto, no solo las baladas eran un artículo de consumo corriente, sino que los mismos temas que abundan en *Baladas líricas* solían encontrarse en los periódicos (Mayo hace inventario de una gran cantidad de poemas de publicación masiva en que aparecen locos, idiotas, mujeres abandonadas, niños, vagabundos, todos personajes también de Wordsworth). Sin dudas, el proyecto wordsworthiano se apoyó en esta realidad del consumo de la Inglaterra de fines del XVIII y retomó esos mismos temas pero elaborando con ellos una posición que imaginó divergente de la periodística.

En cuanto al otro medio con que se relaciona el volumen, los “straggling papers” (“papeles sueltos”) (Klancher 1987, p. 145) que los buhoneros vendían en las regiones rurales, el propio Wordsworth dice haber soñado con componer poemas que circularan entre ellos, camuflados como poesía baladística ingenua de baja calidad. Su deseo era componer “canciones, poemas y pequeñas historias que pudieran circular en ese formato, suplantando lo malo por lo bueno” (Klancher 1987, p. 145). Es decir, aspiraba a usar el lenguaje y el medio de las clases bajas del campo para brindarles a lxs integrantes de ese grupo social una versión poética y moralmente mejorada de su propia cultura. J. Klancher ha sugerido que Wordsworth aspiraba a forjar en la poesía un lenguaje por encima de las clases – esa habría sido su utopía–. Podría creerse que aspiraba construir un nuevo medio en el poema mismo, capaz de engendrar una audiencia campesina futura, libre de los defectos que el escritor letrado le encontraba.⁴

Otra coordenada medial de esta escena: el modo en que *Baladas líricas* ya en 1798 separa sus poemas de aquello que podía encontrarse en los medios populares de la ciudad imprimiéndoles una identidad disruptiva. Esto difiere del horizonte utópico que define las estrategias genéricas e imitativas de Wordsworth que mencionamos recién, en cuanto se dirige a lxs lectorxs burguesxs de las ciudades y contra un tipo de alienación específica de ese ambiente. Además de entremezclar en los poemas diferentes registros, niveles de lengua y voces líricas de distinto grado de autoconsciencia (cómparese, por ejemplo, “We are seven” [Somos siete]), “Tintern Abbey” y “La rima del viejo Marinero” de Coleridge), el libro

⁴Sobre este punto, véase también McEathron (1999).

utiliza los paratextos como umbral decisivo de separación entre el mundo y la lectura propuesta. Antes de los poemas, el libro anónimo nos ofrece un “Advertisement”, un “Aviso” o “Advertencia”, que establece un escueto pero firme protocolo de lectura, en consonancia con la acuñación “Baladas líricas” del título (el adjetivo “líricas” ya implica una intervención de la política de gusto sobre el género popular de las baladas, una distancia estética respecto de lo popular). Es decir, el libro no apuesta por la lectura inadvertida de los poemas, como en el sueño wordsworthiano de infiltrar “hierbas medicinales” (Klancher 1987, p. 145) en la clase baja de Los Lagos sino que solicita una disposición especial y autoconsciente de la recepción.

Este paratexto afirma que los poemas son “experimentos”, que estos utilizan la lengua baja para producir placer poético y que se oponen al sentido de lo que en 1798 se entiende por “poesía”, porque este sentido es en realidad el producto de una corrupción mental. Las personas que leen poesía son representadas como seres alienados. Uno de los pasajes del “Aviso” parece anticipar el extrañamiento que definirá el funcionamiento de la literatura para el formalismo ruso:

... es deseable que tales lectores, por su propio bien, no toleren que la solitaria palabra poesía, una palabra de significado muy disputado, se interponga en el camino de su satisfacción; sino que, mientras examinan este libro, se pregunten si contiene una delineación natural de pasiones, caracteres y deseos humanos; y si la respuesta es favorable a los deseos del autor, que acepten sentir placer a pesar del más terrible enemigo de los placeres humanos: nuestros propios códigos de decisión preestablecidos. (Fig 2.).

Cuando dos años después, en 1800, Wordsworth decida poner su nombre en la portada, agregue una gran cantidad de poemas nuevos y reserve para Coleridge el lugar menor del colaborador anónimo, transformará este “Aviso” en el largo “Prefacio” crítico que desarrolla la teoría según la cual fueron compuestos los poemas. Esta acción es la tercera gran coordenada para componer nuestra escena medial. El umbral que divide a los poemas del mundo alienado (esto es, el mundo de la lectura enferma y corrompida por esos “códigos de decisión preestablecidos” y el mundo de la maquinaria periodística que potencia la enfermedad en un círculo vicioso creciente) en 1800 crece en términos materiales, se extiende en páginas y se profundiza en conceptos. A tal punto crece que la crítica del “Prefacio” acaba

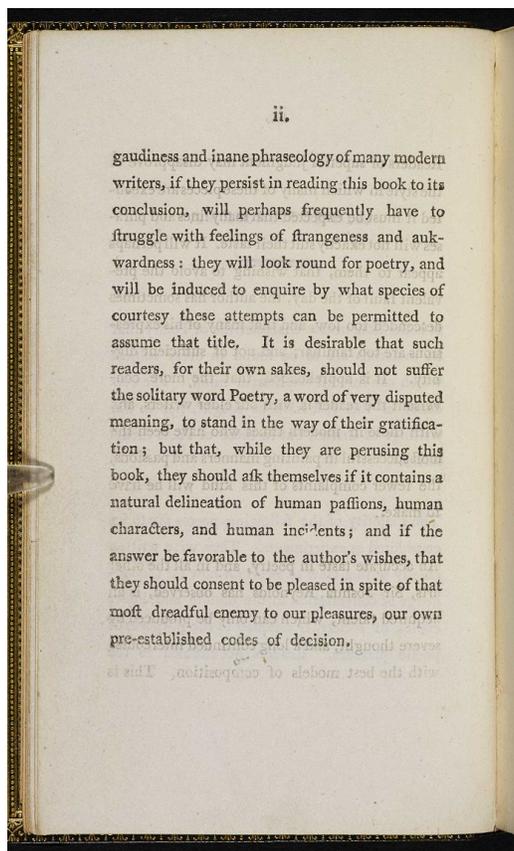


Fig. 2. Página del "Aviso" de la primera edición de *Baladas líricas* (Bristol, 1798), donde se identifica a "nuestros códigos de decisión preestablecidos" como al "más terrible enemigo de nuestros placeres".

compitiendo con la palabra poética, como si los poemas no pudieran sostenerse sin una teoría que defina previamente su identidad, y como si la teoría, al fin y al cabo, pudiera sostenerse por sí sola.

¡Gran momento! El libro de poesía dice que su condición es la de ser un medio entre medios, y que los nervios de la población se encuentran expuestos a una verdadera guerra por su control mental y físico. No vamos a retomar los conocidos argumentos del "Prefacio" sobre cómo el sistema de noticias, que amplifica los impactantes acontecimientos del momento, narcotiza a la población de las ciudades, y cómo la poesía de Wordsworth se autorrepresenta como cura de esa grave enfermedad. Pero está claro que el fenómeno en juego se desdibuja si no se repara en las pretensiones de autodefinición del libro de poesía como medio

curativo contra el mundo alienado por los (otros) medios, un poco a la manera en que Rousseau definía las ciencias y las artes como antídoto contra el mal que introdujeron las propias ciencias y pensaba el aporte cognitivo, reparador, de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Si *Baladas líricas* tiene un formato y propósitos muy distintos de *El matrimonio*, en este punto de autoconsciencia medial, en esta explicitación que designa al propio medio como fuerza transformadora de la conciencia humana, comparten sin dudas la creencia en el poder de la acción poética.

Es de notar la tendencia a la autonomización del "Prefacio" de 1800, que hoy suele leerse como un texto crítico independiente de los poemas de *Baladas líricas*. Nuevamente, es preciso reparar en que el texto fue emplazado inicialmente por Wordsworth en ese umbral del libro de poesía que separa sus contenidos poéticos de una presunta vida común, para regular la recepción. Este momento de verdad material puede reconocerse en la tendencia posterior de la poesía a imaginarse como lo otro del mundo en su degradación, como un medio para abandonar la esfera de la alienación práctica y también la alienación de la industria del entretenimiento.

Ahora bien, más notable aún que el caso del "Prefacio" en su carrera de autonomización es el de *Biographia Literaria*, el libro que escribió Coleridge en 1817 para reintegrarse a la escena mediática de la que Wordsworth lo había expulsado sutilmente en 1800. Para entonces *Baladas líricas* se había transformado en un verdadero motivo de polémica, gracias a los diálogos, muchas veces cruentos, entre el poeta y los críticos de periódicos que marcaron a Wordsworth y Coleridge como útiles adversarios. El libro de Coleridge, tenido hoy por el gran libro de crítica del romanticismo inglés y la principal vía de importación del idealismo alemán a Inglaterra, se originó en el proyecto de hacer un prefacio crítico comparable a los de Wordsworth (este, después del de 1800, continuó agregando suplementos explicativos de su obra), pero uno que discutiera los principios wordsworthianos y los corrigiera, para presentar una colección propia de poesía (Coleridge disenta con las ideas críticas de Wordsworth desde la publicación del "Prefacio" de 1800).⁵ Pero distintas circunstancias terminaron por convertir el proyecto paratextual del prefacio a un nuevo libro de poesía en una obra autónoma de crítica en dos tomos.⁶ De forma que la *Biographia Literaria* de Coleridge es un prefacio

⁵Véase Bialostosky (1978).

⁶Esta historia está prolijamente contada por J. Engell y W. J. Bate en la edición del texto

que devino libro. Tenemos acá otra elocuente coordenada de esta gran escena mediática, una que nos permite entender el crecimiento y la transformación del medio libro romántico de poesía en libro romántico de crítica en los años que transcurren entre *Baladas líricas* y *Biographia Literaria*. El pequeño “aviso” de 1798 abrió un espacio textual para separar el proyecto del libro de poesía de los medios con los que competía y contra los cuales se pensaba como fármaco, fue creciendo y mutando en las ediciones posteriores, alimentado por la polémica, y tendió a liberarse de los poemas que lo justificaban; finalmente, acabó dando pie a un libro destinado a tomar su lugar como teoría romántica de la poesía. Si *Baladas líricas* vale como libro romántico de poesía (por eso del enfrentamiento de la poesía contra los males del mundo) ese libro de Coleridge, enfrentado *in toto* al periodismo, y no siendo poesía él mismo, puede pensarse como otro proyecto medial: el libro romántico de crítica.

Todo esto puede parecer demasiado restringido al ámbito inglés y a un momento particularísimo de la historia literaria. Pero lo menciono para sugerir exactamente lo contrario. Este episodio posee un carácter iluminador del tipo de conocimiento que puede producir la perspectiva de medios respecto de la historia y la crítica de la literatura: se pone en primer plano que estos escritores definieron sus discursos, su poesía y su crítica conscientes de la realidad mediática en que operaban, y que sus posicionamientos apelaban a la construcción de dispositivos mediales específicos para definir el mundo y transformarlo. Varios de los temas que se incluyen en esta escena, como la articulación entre cultura letrada y cultura popular, escritura y oralidad, libro de poesía y periodismo, recepción y consumo, configuración de audiencias lectoras a través de los medios, creencia en el poder revolucionario de la acción poética, reaparecen en otros contextos de modernización y autonomización cultural del siglo XIX. Para Jon Klancher, por ejemplo, la polémica entre medios que establece Wordsworth excede el siglo XIX, en cuanto monta una oposición entre dos modos de leer que llega a nuestros días, la oposición entre consumo y recepción.

consignada en bibliografía, Coleridge (1984)

Un escritor medial: Thomas De Quincey

Buena parte de la recepción de Thomas De Quincey (1785-1859) durante el siglo XIX y XX lo concibió como un romántico visionario que escribió en los medios a pesar suyo.⁷ El hecho de que se asociara tempranamente a Wordsworth y que depositara en él los altos valores de la poesía canonizada, como explicó M. Russett, opacó la verdad material de sus propias operaciones en los medios periodísticos. Asimismo, su conocida posición reaccionaria, *tory*, crítica de los revolucionarios, preparó el terreno para atribuirle una posición de rechazo o indiferencia ante cualquier mecanización tecnológica.

Pero el caso es completamente diferente: De Quincey fue un escritor de identidad medial, aunque no se autorrepresentara de ese modo. Toda su obra fue escrita como un ensayo de tecnología orgánica en prosa para periódicos (De Quincey llamó a eso “estilo”), incluso la parte que suele reconocerse como la más decididamente visionaria y romántica, que son los escritos del opio. Y esto no fue una incómoda fatalidad, una caída en los medios, ya que una masiva cantidad de sus decisiones de composición fueron producto voluntario y positivo de esa circunstancia. Los textos de De Quincey se definen en relación con las audiencias imaginadas de los medios en que participó, teniendo en cuenta sus expectativas, para satisfacerlas o defraudarlas; juegan retóricamente con el cruce de códigos artísticos (lo verbal, lo visual, lo musical) para producir una escena de comunicación más lograda; establecen diálogos a nivel procedimental con invenciones tecnológicas de la época; y producen una prosa flexible, inspirada en el barroco de Thomas Browne, en la elocuencia de Burke y el estilo pirotécnico de Jean-Paul, pero también en las posibilidades de la imprenta, que le permite potenciar distintos tonos y efectos.⁸

Es cierto que no podemos reconocer en De Quincey a un futurista, como bromeó una vez Borges.⁹ Ni siquiera cabe leer en su experimentación un culto a la tendencia tecnocrática de la época, como admite ser leído Jules Verne, por ejemplo. Hay que ver a De Quincey como un humanista cristiano, de formación clásica,

⁷Sobre la recepción de De Quincey, véase North (1997).

⁸Sobre estas cuestiones, véase el Tomo I de Ledesma (2019).

⁹“Si los futuristas quieren un precursor, también lo pueden invocar a De Quincey: autor –hacia 1841– de aquel apasionado artículo sobre la nueva ‘gloria del movimiento’ que las diligencias acababan de revelar” (Borges 2001, p. 217).

que encontró un enorme poder de renovación en el proyecto wordsworthiano-coleridgeano de literatura, y que empleó los medios periodísticos mismos, en alianza con las invenciones de la época, para forjar su escritura.

Algunos estudios fueron más atentos al aspecto mediático de la producción de-quinceana. Sobre todo el de Alina Clej, *A Genealogy of the Modern Self* (1995), que empleó la batería posmoderna de fin de siglo XX en torno al concepto de “simulacro” para releer las operaciones de De Quincey como operaciones que nosotros llamaríamos “mediales”. Por mi parte, tiempo atrás (Ledesma 2012) escribí sobre la técnica con que De Quincey produjo en un ensayo un efecto de movimiento retardado, uno que más adelante sería resignificado por la cámara lenta en el cine. En su caso, el efecto se produce por una aplicación de la paradoja de Zenon a una escena autobiográfica de viaje en diligencia (el texto al que alude Borges en su broma, “The English Mail-Coach”). Con la certeza de que va a producirse un accidente, el narrador fracciona el tiempo en unidades cada vez más pequeñas, retardando el momento del impacto e incrementando el suspenso del avance (cf. Ledesma 2012).

Otros casos en su obra que podríamos evocar en el mismo sentido: 1) la descripción de la nebulosa de Orión en el ensayo-reseña “System of Heavens” (“El sistema de los cielos”) tal como fue captada por los telescopios de Herschel e impresa en un grabado de un libro de divulgación astronómica;¹⁰ esa pieza de éfrasis es una verdadera demostración de destreza técnica en el registro de lo sublime; 2) la lectura de su propio daguerrotipo en la primera entrega de *A Sketch from Childhood (Bosquejo de la infancia)*; ese pasaje convierte la distorsión de la imagen del rostro impreso en la página en una reflexión sobre la identidad y la verdad y la mentira de las representaciones;¹¹ 3) la definición del cerebro humano en *Suspiria de Profundis* como un palimpsesto en el que se inscriben distintas capas de experiencias. Desde el punto de vista medial, importa en este caso que la mente sea representada como un dispositivo de registro de escrituras; que la posibilidad de recuperar las capas ocultas se ligue metafóricamente con los desarrollos técnicos en el tratamiento de los palimpsestos; que el modelo del cerebro-palimpsesto vale también como modelo de escritura simbólica, no lineal, en tanto el sentido se estructura por asociaciones y desplazamientos entre uni-

¹⁰El texto puede consultarse en De Quincey (2005). La imagen es la reproducida como Fig. 3.

¹¹El texto puede consultarse en De Quincey (2006). La imagen es la Fig. 4.

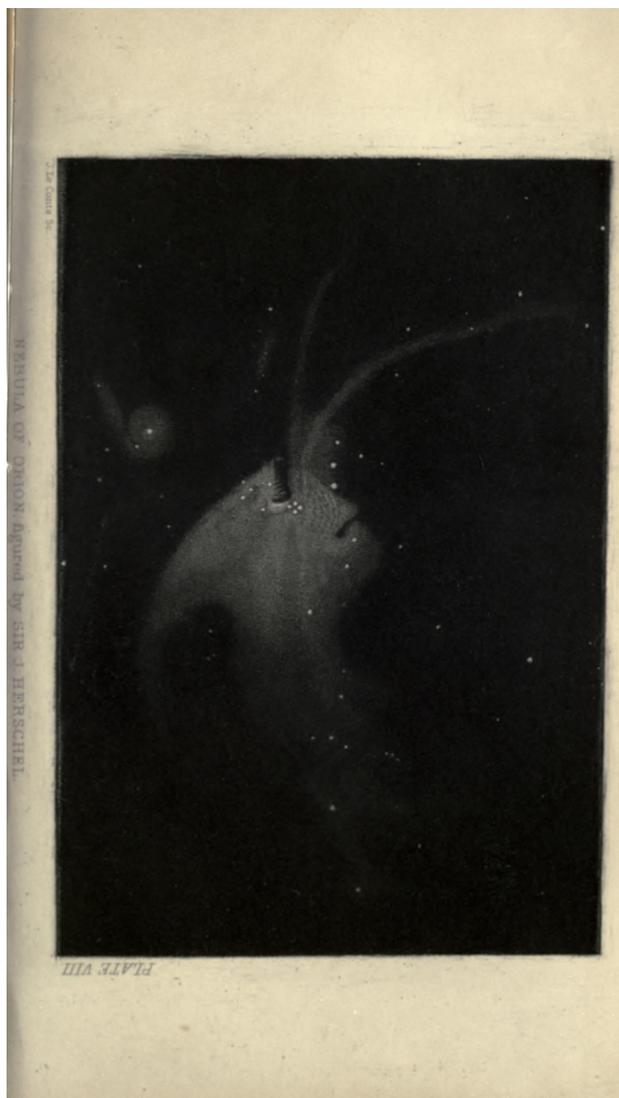


Fig. 3. "Nebulosa de Orión", reproducida en *Thoughts on Some Important Points Relating to the System of the World* (1846), De John Pringle Nichols. Esta es la imagen interpretada por De Quincey en "System of Heavens" (1846).

dades de las distintas capas de registro; 4) en *Suspiria de profundis*, también, la asociación de la "maquinaria" de los sueños con el dispositivo fotográfico. Como explicación, basta la cita, si se repara en su configuración biotecnológica:

La máquina de soñar plantada en el cerebro humano no se plantó para

nada. Esta facultad, aliada al misterio de la oscuridad, es el gran tubo por el cual el hombre se comunica con la sombra. El órgano del sueño compone, junto con el corazón, el ojo y el oído, el aparato magnífico que aprisiona al infinito en las cámaras del cerebro humano y, desde las eternidades subyacentes a toda vida, arroja un oscuro resplandor sobre los espejos de la mente que duerme (De Quincey 2008, 9)



Fig. 4. Grabado del daguerrotipo que De Quincey Comenta en la primera entrega de *A Sketch from Childhood* (1851).

Si se adopta una perspectiva sensible a los compromisos de la técnica de quinceañena con los medios, puede releerse provechosamente también *Confessions of an English Opium-Eater*, su obra más célebre, publicada por primera vez de forma anónima en la revista *London Magazine* en 1821. En esa obra hay un verdadero sistema de recursos técnicos orientados a producir efectos especiales en los organismos lectores. A diferencia de Wordsworth, que quiso separar la lectura de su poesía del mundo que consideraba corrompido y alienado, De Quincey optó por partir de una identificación con ese mundo para conducir a sus lectorxs, paso a paso, hasta otro territorio, el de la experiencia interior, un territorio definido por coordenadas temporo-espaciales alternativas. La continuidad de la prosa en la escena periodística fue un supuesto formal estratégico para realizar ese movimiento.

Ahora bien, el avance del texto del mundo social al espacio interior se realizó eslabonando notables experimentos de mediación. Pongo en serie tres: 1) La forma en que se representa en una cabaña en los Lagos. Primero alude irónicamente a la pintura de paisajes, luego pasa a la pintura de interiores burgueses y, finalmente, invoca la tradición emblemática del retrato. Pero más notable que esta secuencia que conecta regímenes de representación heterogéneos, al tiempo que se burla de ellos, es la forma en que el texto hace la conexión, produciendo un movimiento verbal desde el exterior al interior, comparable al que podría realizar una cámara cinematográfica, medio desde luego inexistente entonces. Está claro que De Quincey no fue un profeta que anticipó el cine. En su caso, la idea de animar pinturas y habilitar el paso de una a otra puede haberle venido de sus lecturas del *Laokoon* (1766) de G. E. Lessing, un texto que más tarde (1827) él mismo tradujo al inglés. Allí Lessing sostenía que lo propio de las artes visuales es el espacio; mientras que la poesía o el arte verbal responde a la lógica del tiempo (y por lo tanto, del movimiento en el espacio). En la escena de la cabaña, De Quincey parece estar ensayando un cruce entre esos dos códigos, haciendo que el arte visual se mueva, se temporalice.

2) La forma en que remite al espectáculo ilusionista contemporáneo para representar los sueños. Para hacer comprensible ese mundo incomunicable en la *London*, además de establecer cómo se modifican las leyes de la percepción, De Quincey refiere dos modelos que el público conocía: el teatro y la fantasmagoría, los cuales en rigor remiten al único modelo del espectáculo ilusionista. Hace diez años Stefan Andriopoulos revisó en *Ghostly Apparitions* (2013) el lenguaje de la filosofía idealista en Alemania (Kant, Hegel y Schopenhauer, sobre todo) junto con la moda contemporánea del gótico, y demostró que el dispositivo de la fantasmagoría era habitualmente invocado o usado de modelo en las elaboraciones filosóficas y ficcionales del “fantasma”. Por “fantasmagoría”, por supuesto, se entiende el dispositivo de Philidor y Robertson que perfeccionó la linterna mágica para simular apariciones de espíritus y que fue furor en Europa (véase la Fig. 5). De Quincey procede de la misma forma, comparando sus propios sueños con “fantasmagorías” (De Quincey 1996, 16). Además de la mención del término, escribe: “de pronto se abrió e iluminó en mi cerebro un teatro en el que cada noche se presentaban espectáculos de esplendor más que terrenal” (De Quincey 1996, 91).

3) Uno de los sueños del opio se apoya en los grabados de Giambattista Piranesi

conocidos como *Carceri d'Invenzione* (1760). De Quincey no solo alude a esos grabados sino que compone una plancha imaginaria, en la cual el autor, el propio Piranesi, alterado por una fiebre, asciende infinitamente por escaleras interrumpidas. Es decir, realiza la écfrasis de un modelo inexistente, que innumerables lectores han ido a buscar fuera del texto. Y luego sostiene: “Con la misma potencia incesante de crecimiento y reproducción de sí misma procedía la arquitectura de mis sueños” (95). Russett ha sugerido que este sueño es una representación alegórico-pesadillesca de la escena de trabajo en los medios periodísticos, donde el autor se reproduce a sí mismo y su obra se fragmenta.¹² Sin dudas, como en el caso posterior del palimpsesto, es una figuración medial de la vida interior.



Fig. 5. Grabado del espectáculo de la “fantasmagoría”, circa 1840.

Estos no son más que algunos subrayados ilustrativos que surgen de adoptar una perspectiva de medios para leer a De Quincey y que dan cuenta de su extensa

¹²Sobre el falso grabado de Piranesi, véase Ledesma (2019b).

inversión en la experimentación medial, incluso intermedial. Sin embargo, queda por decir una última palabra al respecto. De Quincey desarrolló una posición crítica ante la carrera de invención tecnológica y las ideologías del progreso que solían acompañarla. Y no obstante eso, apeló al sistema de invenciones de su época con una sistematicidad variada y asombrosa. Este hecho debe ser visto como parte de su apuesta por la intervención cultural en un mundo que veía tendiendo irremediabilmente a un materialismo cada vez más secularizado y ajeno a la religión. En este sentido, las máquinas de quinceanas, que tendrían tanta influencia en la tradición de los textos drogados, apuestan por hacer ver ese mundo de experiencias inmateriales que el desarrollo técnico parecía estar desalojando. Ahora bien, ¿no podría pensarse que, contrariamente a sus propósitos, la experimentación medial de su obra pone en evidencia que ese mundo inmaterial, el mundo del fantasma, es el producto mismo de la creatividad mediática?

* * *

El comentario de estos casos, apoyado en diversas investigaciones previas, intentó ejemplificar el potencial heurístico de una perspectiva de medios que pone en primer plano la materialidad de la producción literaria. Haber elegido a estos escritores que la historia literaria unificó bajo la figura del “artista romántico” sirvió para extremar la pregunta por el papel de los medios en escrituras abiertamente críticas de los procesos tecnológicos del siglo XIX. Parece evidente que los cuatro inscribieron su posición en las apuestas mediales que realizaron, lo cual implica, asimismo, una forma de comprensión de una escena cultural configurada por las nuevas tecnologías de la comunicación, aun cuando no empleen el término “medios” para nombrarla. Usamos los términos “casos” y “escenas” en la exposición como una propuesta metodológica implícita: la adopción de la perspectiva de medios exige construir casos y escenas con ese POV determinado. Como toda mirada, focaliza a la vez que deja fuera, y establece fatalmente un orden jerárquico de sentidos. Pero así como la perspectiva de género permite ver lo invisibilizado por la opresión patriarcal, la perspectiva de medios permite indagar en la fuerza de lo material, en la intervención en la esfera pública, en las luchas por la incidencia en la opinión, en las disputas por el sentido en relación con la condiciones materiales de existencia.

Bibliografía

Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica acerca del hecho literario* (G. Aráoz, Trad.; Romanticismo; 1a. ed). Buenos Aires, Nova.

Bialostosky, D. (1978). *Coleridge's Interpretation of Wordsworth's Preface to Lyrical Ballads*. *PMLA*, 93(5), 912-924.

Blake, W. (2022). *The Marriage of Heaven and Hell*. The William Blake Archive. <https://blakearchive.org/work/mhh>

Borges, J. L. (2001). *Obras completas*. 4: 1975 - 1988 (5. impr). Emecé.

Burkett, A. (2016). *Romantic mediations: Media theory and British romanticism*. SUNY Press.

Coleridge, S. T. (1984). *Biographia literaria, or, Biographical sketches of my literary life and opinions* (J. Engell & W. J. Bate, Eds.; 1a ed.). Princeton University Press; Biblioteca.

Csikós, D. J. (1999). «O Why Was I Born with a Different Face»: Diverse Trends and Tendencies of Blake Reception. *Neohelicon*, 26(1), 97-109.

De Quincey, T. (1996). *Confesiones de un inglés comedor de opio* (L. Loayza, Trad.; Literatura Anglófona; 4a. reimpresión (1a. ed. en "Libros de Bolsillo", 1984)). Alianza Editorial; Biblioteca Ledesma.

De Quincey, T. (1997). *El coche-correo inglés* (A. Dorta, Trad.). Editorial Óptima.

De Quincey, T. (2005). El sistema de los cielos. En J. Ledesma (Ed. y Trad.), *La farsa de los cielos: Ensayos*. Paradiso.

De Quincey, T. (2006). *Bosquejo de la infancia* (J. Ledesma, Ed. y Trad.). Caja Negra.

De Quincey, T. (2008). *Suspiria de Profundis* (L. Loayza, Trad.). Alianza Editorial.

Guillory, J. (2010). Genesis of the Media Concept. *Critical Inquiry*, 36(2), 321-362.

Klancher, J. P. (1987). I. «Fit audience find»: Reception and consumption in Wordsworth. En *The making of English reading audiences, 1790-1832* (1a. ed, pp. 137-150). University of Wisconsin Press.

Ledesma, J. (2012). Thomas De Quincey: Pecado y cámara lenta. Hermenéutica de un efecto especial en *The English Mail-Coach*. En M. Vedda, M. Ciordia, & E. Machado (Eds.), *Filosofías provisionarias. Reflexiones en torno a ensayos y ensayistas* (pp. 61-75). Gorla.

Ledesma, J. (2019). X. Y. Z. *La literatura entre De Quincey y Borges*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible [aquí](#).

Ledesma, J. (2019a). El «efecto Piranesi» de Thomas De Quincey como procedimiento ficcional en Borges / Thomas De Quincey's «Piranesi effect» as fictional device in Borges. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 178, 64-86.

Mayo, R. (1954). The Contemporaneity of the Lyrical Ballads. *PMLA*, 69(3), 486-522.

McEathron, S. (1999). Wordsworth, Lyrical Ballads, and the Problem of Peasant Poetry. *Nineteenth-Century Literature*, 54(1), 1-26.

Rucavado Rojas, M. (2023). Introducción. En W. Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno y otros poemas*. Buenos Aires, Colihue.

Russett, M. (1997). *De Quincey's romanticism canonical minority and the forms of transmission*. Cambridge University Press.

Viscomi, J. (2019). Illuminated Printing. En [The William Blake Archive](#).

Viscomi, J. (2012). En las cuevas del Cielo y el Infierno: Swedenborg y la impresión en *El matrimonio de Blake*. En J. Ledesma & V. Castelló-Joubert (Eds.), *Revolución y literatura en el siglo diecinueve. Fuentes, documentos, textos críticos: Vol. I* (pp. 229-268). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Williams, R. (2001). El artista romántico. En H. Pons (Trad.), *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell* (pp. 41-54). Nueva Visión.

Wordsworth, W., & Coleridge, S. T. (1924). *Lyrical Ballads: 1798* (H. Littledale,

Ed.). Oxford University Press.

Wu, D. (2015). *30 Great Myths about the Romantics*. Oxford, Wiley Blackwell.