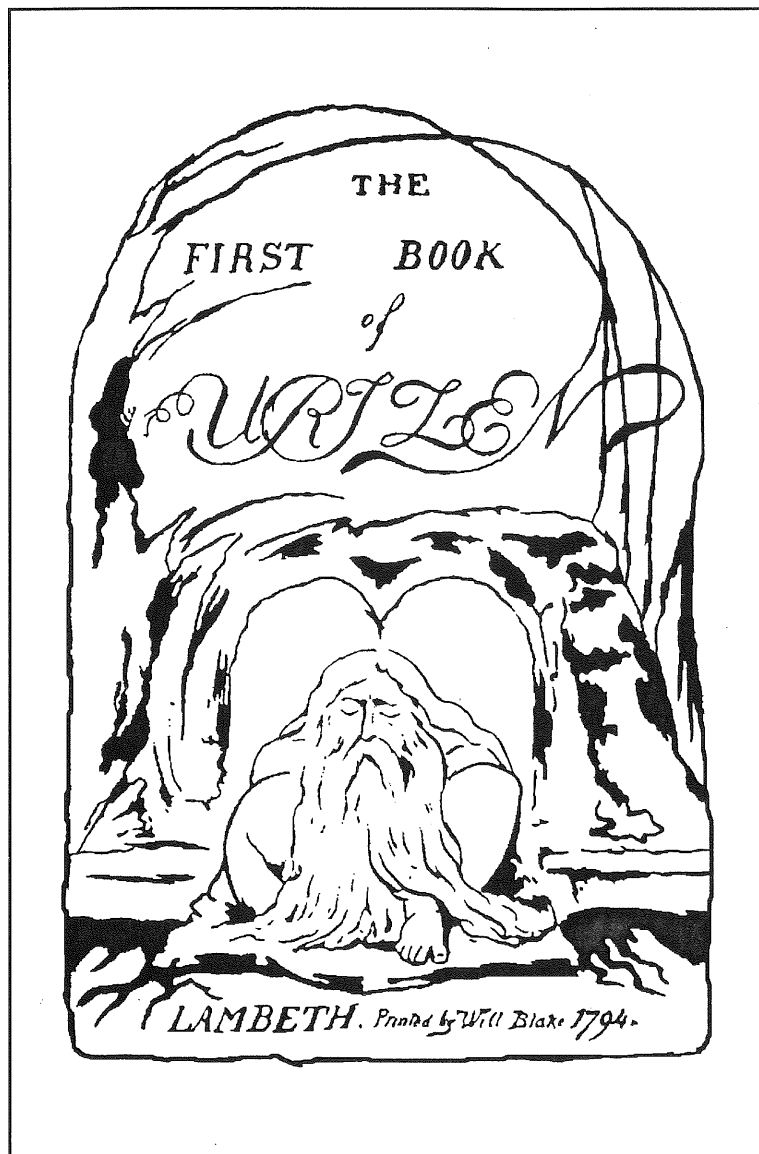




WILLIAM BLAKE

EL LIBRO DE URIZEN

(*THE BOOK OF URIZEN*)

ESTUDIO PRELIMINAR, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
JOSÉ LUIS PALOMARES

EDICIÓN FACSIMIL Y BILINGÜE



Hiperión

poesía Hiperión
Colección dirigida por Jesús Munárriz
Diseño gráfico: Equipo 109
Dibujo de cubierta: William Blake

ESTUDIO PRELIMINAR

URIZEN: LA CREACIÓN COMO CATÁSTROFE

Urizen ("Your Reason") es el señor de los sistemas, el inventor de la moral que aprisiona con sus silogismos a los hombres, los divide a unos de otros y a cada uno de sí mismo. Urizen: la razón sin cuerpo ni alas, el gran carcelero.

Octavio Paz, *Los hijos del limo.*

La instauración de un equívoco universal es la proeza más calamitosa que hemos realizado y la que nos hace rivales del demiurgo.

E. M. Cioran, *El aciago demiurgo.*

Primera edición: septiembre 2002
© Copyright de la traducción y del estudio preliminar: José Luis Palomares, 2002
Derechos de edición reservados: EDICIONES HIPERIÓN S.L.
Calle de Salustiano Olózaga, 14 • 28001 Madrid • Tfno.: 91 577 60 15
<http://www.hiperion.com> • e-mail: info@hiperion.com
ISBN: 84-7517-737-9 • Depósito legal: M-39316-2002
Artes Gráficas Géminis, S.L. • San Sebastián de los Reyes • Madrid

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por la editorial, vulnera derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente concertada.

IMPRESO EN ESPAÑA • UNIÓN EUROPEA

1. La Biblia del Infierno.

El libro de Urizen (1794) fue la primera versión escrita por Blake en torno a la Caída de la humanidad que, claro está, es también la caída de Dios; sólo que partiendo de una ironía escatológica de gran alcance a la hora de subvertir los valores que todo relato sobre los orígenes encierra, para Blake tanto el mito de la Caída como el de la Creación son sólo dos facetas de la misma hecatombe, el mismo drama en su doble vertiente; de modo que como ya hiciera en *El matrimonio del cielo y del infierno*, su tarea consistirá en aplicar una vez más el ácido corrosivo que suprime toda falsedad, es decir, el método infernal que él mismo ha inventado para la impresión de sus libros o, lo que es lo mismo, dirigirá su celo revisionista hacia los errores implícitos en los mitos de la Creación, eligiendo a tal propósito aquellos dos que más profunda huella han dejado en él, hasta el punto de sostener con ambos textos una relación *agónica* que en términos de Bloom podría resolverse en una *angustia de la influencia*. Nos referimos al Génesis bíblico y a *El paraíso perdido*.

De *El matrimonio* puede decirse que es la Biblia de la Energía, en tanto que una voz *infernal* de clara vocación epigramática contradice sin cesar los presupuestos de la moral vigente, al tiempo que no cesa en denunciarlos como un producto propio de mentes hipócritas, mutiladas y sometidas de lleno a la tiranía del poder; o como resultado de una lógica de la dominación o ansia devoradora que por sí misma refleja vacío, ausencia de energía y sobre todo neurosis (el impulso tan indefinido como arrollador que, procedente de los infiernos de la energía, luchaba

por abrirse paso hacia la luz, ha sucumbido finalmente al ritual demolidor de la ortodoxia, a las falacias de una prudencia insensata, o bien a los fríos silogismos del pensamiento ilustrado, hasta devenir finalmente en una mera *sombra del deseo*). Pero en este mismo libro, Blake prometía al lector una “biblia del infierno”, y como tal ha de tomarse *El libro de Urizen*, como un recuento del mito de los orígenes en el que el autor derrama su ácida ironía sobre todo aquello en lo que a su juicio yerran estos textos que conforman la base del protestantismo radical en Inglaterra, llevando a cabo, por tanto, no sólo una recapitulación de los principales episodios que allí se representan sino, especialmente, una revisión sistemática y minuciosa de los mismos, una búsqueda de los errores imaginativos que ambos entrañan a fin de corregirlos y limpiar una vez más *las puertas de la percepción*. El rigor intelectual mostrado por Blake en tan ardua tarea es quizá el factor más deslumbrante de cuantos pueda ofrecernos este libro.

Se ha dicho y repetido hasta la saciedad por parte de estudiosos y entusiastas que *Urizen* es el libro de Blake más profusamente ilustrado, el libro en el que pintura y escritura rivalizan de un modo más enconado y escandaloso, logrando un equilibrio inquietante, poco menos que inverosímil, lo que exige del lector una atención duplicada, pero a la vez contradictoria, una disciplina de la atención que sin duda reclama un esfuerzo intelectual añadido, el cual sólo puede verse recompensado a través de una *relectura* pertinaz, no poco obsesiva, en la que de manera gradual el complejo laberinto que Blake nos propone se torna diáfano como el cristal mismo.

Lo primero que nos asalta al abordar el *libro* es la misma imagen de su protagonista, Urizen, un anciano decrepito y encogido, debilitado, abstraído en sí mismo. En realidad se trata de una nueva versión de aquella *fearful symmetry* (simetría pavorosa) que Blake, en *Canciones de inocencia y experiencia*, ya había tratado sirviéndose de la célebre imagen del tigre:

Tigre, tigre,

.....

qué ojo o mano inmortal

pudo forjar tu temible simetría.

La fealdad de Urizen, su aspecto macilento y viscoso que el propio Blake recalca al dotarle de una coloración gris y enfermiza (un signo no sólo de su escasa vitalidad, sino de su complicidad con la muerte), bastante parecido a las escamas de un pez, e incluso a un cadáver, nos hace sentir algo cercano a la náusea, una repelencia visceral que va cobrando cuerpo a medida que nos vamos reconociendo en un sin fin de pequeños detalles siniestros, los cuales vienen a redondear su imagen mortífera.

Urizen es la pura encarnación del principio de realidad, el demiurgo gnóstico y chapucero entregado a la construcción estéril y agotadora de una realidad falsa, cruel y mentirosa. Su apariencia piadosa detenta un rictus religioso que delata su afición por la pastoral, sea ésta del tipo que sea, adoptando una postura de obligado reposo (a tenor de su escasa energía), de criatura pasiva y agazapada de la que, como cuatro enormes moles mullidas, sobresalen hombros y rodillas. La flaccidez de su cuerpo todo no deja lugar a dudas: un pelo y una barba blancuzcos se desbordan por su figura en dos mitades, en una escisión que valdría para definir su propio destino, toda vez que su pétrea simetría sólo se ve amenazada por su pie derecho que, como una enorme garra, sobresale entre su amorfa figura para señalar una serie de borrones indescifrables que se retuercen como gusanos en su libro de bronce. Sus ojos, al parecer húmedos y legñosos, se mantienen cerrados; son el indicio de una ceguera primordial causada por una percepción degradada a lo más ínfimo: el mundo simple de Newton, de la abstracción racional, aquél que él mismo ha ideado para horror de todo el género humano. Sin embargo, su ceguera no le impide mostrarse laborioso, y lo hallamos enfrascado en una doble escritura de carácter tentacular, con ambas manos y antebrazos apoyados de manera inerte en lo que parece sean las dos mitades de una misma losa mortuoria. En su mano derecha esgrime un cincel y en la izquierda maneja una pluma (¿acaso una parodia que Blake hace de sí mismo en su doble condición de pintor y poeta?), mientras que tras sus hombros hundidos destacan dos losas que recuerdan a las Tablas de la Ley: Urizen queda así asociado a Moisés, al profeta que dicta la Ley: él es la Ley, y mediante ella extenderá el caos en el mundo de los hombres. De este modo, en torno a la figura de Urizen se entreteje toda una red referencial a su vez alusiva a

otra serie de figuras míticas de índole más convencional, en tanto que el lector se halla de sobra familiarizado con ellas, pero que Blake ha abolido al objeto precisamente de *desfamiliarizarlas*, convirtiendo a Urizen en un significativo generador de más significantes, en realidad de una serie infinita de ellos, la cual, no obstante, en sus elementos más inmediatos podría iniciarse advirtiéndole que en el gigante blakeano se sintetizan, confunden y amalgaman las figuras de: el dios justiciero y creador del hombre en el Antiguo Testamento (en cuya representación Blake se muestra fiel a Miguel Ángel); el demiurgo gnóstico; el Moisés que establece el decálogo, el juez inmisericorde; el patriarca asediado por la horda primitiva; el super-yo de Freud; el sumo sacerdote de los templos del misterio; el erudito estéril y diletante (el cínico Osmond en *A Portrait of a Lady*); el celoso rey estelar que persigue al hijo del fuego en *El matrimonio*; la prudencia senil e idiotizada de los proverbios de Lavater o de Salomón; el oscurantismo infame e ignorante de los viejos códigos religiosos; la denuncia prosaica de quienes se aferran a la letra; la trágica imagen del rey Lear al ser desposeído de su emanación (Cordelia); el vetusto eremita enfrascado en una ascesis suicida o también Robinson Crusoe explorando su isla; aquel estado de conciencia que es producto de una visión desencantada de la naturaleza y que corresponde al mundo ideado por la tríada satánica: Bacon, Newton y Locke; o el *pobre* rey Jorge III (según se refería a él Blake) apisionado en un delirio autoabsorbente, medio enloquecido tras el desastre colonial; el frío usurero que con sus *ethos* calvinista circunda al campesino con *bosques de abstracción*. No en vano Urizen escribe sobre una lápida, lo que por parte de Blake supone una vez más un acto de prestidigitación en el que se confabulan el poeta y el mitólogo, toda vez que aprovecha la polisemia del vocablo inglés *ledger* ("libro mayor", pero también "lápida") no sólo para delatar la asociación inconsciente que el propio lenguaje establece entre la *contabilidad* y la muerte (una estrategia de la que se vale el naciente capitalismo para, además de abolir toda posibilidad de un sentimiento de *riqueza*, implantar de paso una *economía de la escasez*, una ley abstracta y contraria al libre fluir de la vida y nagadora de toda satisfacción presente) sino que además convierte a Urizen en la imagen del gran usurero, aquel que pacientemente anota nuestras buenas o malas obras en el libro del debe y del haber

(*ledger*), bajo un criterio que Blake, como se verá en el poema, estima de todo punto contrario a la razón y a la vida.

Para completar el retrato, resta reparar en algunos detalles que presenta el lóbrego escenario que envuelve a la figura de Urizen, en tanto que reveladores también de su estéril conciencia. Para empezar, el libro del que Urizen se afana en copiar oscuros preceptos se halla enraizado en la tierra (de sus bordes parece extenderse un extraño ramaje que se hunde en el suelo), lo que en buena simbología blakeana vale para indicar que su sabiduría no es más que un reflejo del deísmo o religión natural, es decir, un cuerpo del error que intenta, bajo categorías abstractas, asumir el control de la vida. Urizen se opone al espontáneo desorden de los Eternos (representantes aquí del "principio del placer") y se ofusca en inventar una conciencia propia (una razón privada) que toma a la naturaleza como maestra (su talento artístico se reduce a la *mimesis*; de ahí su actitud de "copista"), para después convertirla en objeto de estudio, distanciándose de ella hasta enjaularla en los fríos parámetros de *la trama de Locke*, de la Ciencia con mayúsculas), la cual alienación respecto del mundo natural le convierte en cómplice y defensor de esa ley depredatoria sobre la que precisamente se sustenta ese mundo (admite, aunque horrorizado, que la vida se nutre de la muerte) y que él pretende justificar al erigir dicha normativa en el código supremo de la conducta humana; la ley del talión: o *conciencia uricénica*, la del bienhechor que busca reformar a los demás antes de reformarse a sí mismo. En *El libro de Urizen* asistimos pues al combate cósmico entre las dos clases eternas de conciencia, entre lo que más adelante Freud llamaría Eros y Tanatos, principio de realidad y principio del placer: los Eternos y Urizen.

Pero si su *libro* ofrece a primera vista esta deformidad monstruosa que venimos comentando (se incrusta en el barro y allí vegeta inmóvil) como ejemplificación de los errores propios de toda razón privada que confunde al sujeto y lo inmoviliza en su propia idea o abstracción, *in fetters of the mind lock'd up* (preso en los grilletes de la mente), no más halagüeño parece el escenario que se despliega a sus espaldas; un tétrico paraje que recuerda lo más a un cementerio y en el que nada hay que invite a poner pie en él. Con todo, las pétreas Tablas de la Ley sugieren dos macizas puertas que dan acceso al recinto, acceso que

Urizen, por alguna desconocida razón, parece querernos impedir a toda costa al taponar con su voluminoso cuerpo la entrada del mismo. Una escena que trae a la memoria la imagen medieval del dragón que guarda la gruta, o de la esfinge que propone enigmas y devora a quienes se muestran incapaces de resolverlos, haciendo de Urizen una suerte de guardián de los infiernos, un adversario, en definitiva, dispuesto a interferir en nuestro camino. Sólo que cabría preguntarse por la naturaleza de ese oculto tesoro que tan celosamente guarda el gigante.

Es posible que tal interrogante encuentre respuesta en los propios detalles que conforman el oscuro laberinto que asoma a sus espaldas. Lo primero que se advierte son las letras que forman el título, *The Book of Urizen*; pero conviene observar que sólo en esta copia (G) se muestra de tal manera, ya que en las restantes aparece la palabra *First* (primero) en el espacio precedente a *Book*, ahora ocupado por una gruesa rama. Es *el árbol del misterio* (the Tree of Mystery) lo que aquí se representa, un símbolo recurrente en la obra de Blake. La primera referencia poética corresponde al poema "La abstracción humana" (*The Human Abstract*), en *Canciones de experiencia* (1794) que se estima fueron compuestas hacia 1790-92. Según dice el poema, en este árbol crece el fruto del engaño y el cuervo de la muerte construye su nido; pero además, los dioses del mar y de la tierra buscaron en vano su enclave natural, dado que sólo crece *en el cerebro humano*. En *El libro de Ahania* (1795), que es la versión blakeana del libro bíblico del *Éxodo* y sirve de continuación al *Urizen*, se vuelve a describir este árbol (3:55-4:4), explicando que tras escindirse de los Eternos, Urizen, sentado sobre la roca de su propia petrificación, derramó lágrimas y que bajo su talón brotó el árbol, el cual, creciendo de modo rápido y pavoroso, echó gruesas ramas que a su vez se hundían en la tierra y generaban otros árboles de crecimiento similar, hasta formar un enmarañado laberinto del que resultaba difícil escapar. En *Los cuatro zoas* (1808), vuelve a repetirse este episodio pesadillesco y se añaden algunos más, como la crucifixión de Fuzon —hijo de Urizen— en este árbol y, finalmente, la del propio Cristo; por lo que posteriormente, en *Jerusalén* (1815-20), se alude a él como el árbol de la *virtud moral*, asociándolo con la ley de Dios, la filosofía atea de Epicuro, o el sistema social que ha empobrecido a Inglaterra; se dice además que su veneno es letal, opuesto a la imaginación.

Éste es por tanto el árbol que vemos representado en la portada de *Urizen*, en donde se aprecia con bastante nitidez el laberinto vegetal que provocan sus ramas al hundirse en la tierra para de nuevo surgir, formando así un bosque siniestro y poco tranquilizador. Sin embargo, este oscuro ejemplar no es en absoluto el producto de los desvaríos imaginativos de Blake, cual algunos podrían suponer, sino que se trata de un árbol real, el *Antiaris toxicaria*, de los upas venenosos de Java, descrito por Erasmus Darwin en *The Loves of Plants* (III, 237-54), un compendio de botánica que ya en *El matrimonio* Blake había utilizado para ilustrar la plancha 10 (copia H) con un propósito parecido.

Otro detalle revelador de la portada concierne a la simetría a la que antes aludíamos. Urizen escribe con ambas manos, se sienta delante de dos tablas mosaicas cuya separación incide exactamente en la mitad de su cabeza, la cual también queda dividida por la caída de su larga cabellera. A través de estos detalles, Blake parece querer reforzar una metáfora de la escisión, lo cual no ha de sorprender si se tiene en cuenta que *El libro de Urizen* versa precisamente en torno a esta cuestión. Urizen es un personaje escindido, dividido, pura contradicción, y el resultado trágico de su división interna no es otro que ese mundo caótico y devorador que él mismo ha creado, ese mundo que se extiende a sus espaldas, reino de la muerte, el sufrimiento y la generación; en suma, el *mundo de experiencia* que todo ser humano está obligado a atravesar igual que los antiguos profetas atravesaban el desierto hasta su último confín. Al otro extremo, según Blake, aguarda el mundo de *Edén*, de la pura imaginación, o de la segunda inocencia. Se trata, por tanto, de un itinerario espiritual en el que el sujeto sufre diferentes metamorfosis, va pasando por diferentes estados de conciencia (Ulro, Generación, Beulah, Edén) que Blake nombra de manera un tanto enigmática, pero que en cierto modo ofrecen un sorprendente paralelismo con las metamorfosis del espíritu que más tarde propuso Nietzsche bajo las imágenes del camello, el león y el niño.

De modo que ese recinto al que Urizen intenta obstruirnos el paso, con sus gruesas Tablas de la Ley, sus misteriosos enigmas y los oscuros preceptos que él mismo ha rumiado en su pétrea soledad (en un intento de propiciar el engaño que supone la aceptación, por temor de lo real, de una ficción amañada y estéril, de un sucedáneo de la realidad im-

puesto desde la idea, sea ésta religiosa, científica o social; desde una *abstracción humana* que Blake asocia al *árbol del misterio* en donde la imaginación es sacrificada), ese recinto o terreno del sacrificio podía contemplarse como el *escenario* en donde cada cual ha de librar un oscuro combate con *sí-mismo*, con el gigantesco Urizen que todos llevamos dentro, en tanto que forma parte de nuestra propia cartografía psíquica y, si bien no conviene sucumbir a sus falacias, en ningún caso se trata de un demonio que debamos extirpar. Es un problema de enorme complejidad y demanda una solución imaginativa y sutil. La estrategia de Blake consistirá, pues, en una aplicación sistemática de los corrosivos de la imaginación, comenzando por los códigos sagrados que han propiciado la mentira imperante en la Inglaterra de su tiempo (la Biblia, Milton, la ciencia positivista, la Ilustración), para de algún modo volverlos a exponer de forma corregida y aumentada a través de su Biblia Infernal, la cual cobrará desarrollo en sus poemas proféticos (Urizen, *Los cuatro zoas*, Milton y *Jerusalén*), en los que las viejas nociones religiosas de pecado, infierno, salvación, cuerpo, alma, o bien otros de índole científica y racionalista, son sometidas a una verdadera prueba de fuego.

En *El matrimonio* Blake ponía claramente de manifiesto por medio de la voz del diablo su total rechazo al esquema ortodoxo cristiano del cuerpo y el alma unidos en una sola sustancia (siendo el alma la parte del hombre en donde se ubican las potencias superiores: memoria, entendimiento y voluntad, es decir, la parte que se denomina a sí misma 'yo' o 'nosotros' en tanto que sostiene la "idea personal"), al modo en que San Agustín lo recibe de los neoplatónicos y en cuya concepción el cuerpo viene a ser algo así como el sobrante, algo que tenemos y nos pertenece, pero como cosa inferior —un siervo torpe e ignorante que hemos de soportar— respecto del alma, que es la parte superior. De suerte que al constituirse este alma consciente en la "persona" (que en su sentido etimológico es la máscara, es decir algo ficticio pero no del todo irreal en cuanto que se convierte en la realidad de la ficción; o bien, como explica Jung, un recorte artificial sobre lo colectivo, sobre la cantidad caótica e indefinida de lo inconsciente), hace abstracción bajo el nombre de "cuerpo" del resto que no es ella (que es la realidad en tanto que algo desconocido, esas fuerzas que parecen acecharla entre las som-

bras y que Blake llama *energía* —pues que para el *espectro* o Urizen son las propias fuerzas de la vida su amenaza más mortal). En el proceso, la abstracción llega al extremo de que lo corporal queda irremediablemente asociado a, digamos, las *fuerzas del mal*, a todo lo que pueda atentar contra la supremacía de la razón, la voluntad y la memoria personales y a la ideación de la realidad que de modo fatigoso e incesante (lo que es lógico, ya que al ser una ficción necesita de continuo un soporte: algo que la ratifique sin descanso) construye el gran arquitecto del vacío: el incansable —pero decrepito— Urizen, nombre que procede de la palabra griega *urizein* (dibujar con compases), y que fonéticamente no sólo juega con el parecido con *your-reason* (tu razón) sino también con *horizon* (horizonte) puesto que con sus compases traza los límites —ficticios, claro está— de la energía, tarea que en realidad pertenece a la imaginación teórica. Por ello Blake nos lo presenta como *el gran medidor*, siempre enfrascado en una tarea imposible y megalítica:

7. *Él mismo fabricó una plomada
con la que dividir el abismo inferior.
Un cartabón hizo para dividir;*
8. *Hizo balanzas con las que pesar;
hizo pesas macizas;
hizo un cuadrante de bronce;
hizo de oro los compases
y se puso a explorar el vacío,
y plantó un jardín con frutales.*

(*El libro de Urizen*; cap. VII, 7-8)

Es una imagen miltoniana, tomada de *El paraíso perdido*, y en donde, a diferencia del dios bíblico, el demiurgo crea el mundo utilizando compases, midiendo el abismo; Urizen se desespera en el vacío de su propia abstracción, al tiempo que inventa códigos morales que demandan sumisión y aceptación ciega, es decir: fe. Por ello es también asociado al Jehová de la Biblia, el cual crea un sistema fijo e inamovible, basado en

el mutuo consentimiento entre víctimas y tiranos. Lo cual viene a ser el resultado final de este proceso de ideación de la realidad que tenía su comienzo en la división —ficticia— del hombre en cuerpo y alma, y el consiguiente desplazamiento del problema de la verdad y la mentira (única moral que la imaginación puede aceptar) al del bien y del mal (de suerte que olvidamos el árbol de la vida y nos quedamos con el de la ciencia). Blake contempló con ojos proféticos los estragos causados en su tiempo por este proceso y no vaciló en culpar de ello a los filósofos ingleses (a Newton, a Locke, a Bacon, en cuanto que artífices de tan dañina monstruosidad: una filosofía, una ciencia de la realidad), llamándose a sí mismo artista, pero nunca filósofo o científico. El estado de degradación y miseria moral de la Inglaterra de su tiempo lo atribuyó Blake a este proceso de abstracción que venimos comentando. Sólo cuando nos ponemos a inferir cualidades de las cosas, tratando de dar a dichas cualidades una existencia independiente de las cosas mismas, los absurdos del razonamiento abstracto se hacen evidentes. Por ello, cuando Blake habla del cuerpo se está refiriendo a la totalidad del hombre como objeto de percepción (y no de estudio racional, como hacen filósofos y científicos) y sólo se refiere al alma, como ya hemos visto, para denunciar su falsedad. Como observa Frye¹:

Utilizaba el término un tanto escurridizo de "genio poético": "El genio poético es el verdadero hombre", solía decir, y "el cuerpo o forma externa del hombre procede de su genio poético". Sin embargo, la palabra más utilizada es "mente"... La percepción no es algo que realizamos con nuestros sentidos: es un acto mental...

Por otro lado, en el oscuro laberinto de sus poemas proféticos, más de un estudioso ha entrevisto un anticipo de esa *terra incognita* a la que más adelante Freud denominaría como lo "inconsciente" y la cual Blake exploró de modo incesante durante toda una vida, a riesgo de ser tachado de loco y excéntrico. Para Foster Damon, por ejemplo, "podríamos llamarle el Colón de la psique, por cuyos derroteros Freud y Jung, entre otros, habían de continuar. Tan desconocido era todo lo concerniente a este nuevo mundo, que no encontraba un vocabulario que se

adecuara a él. Aún así, estas fuerzas psíquicas eran tan reales que no podía menos que nombrarlas. De aquí surgió su peculiar mitología, pues dichas fuerzas eran como criaturas vivientes"². Lo cierto es que la concepción freudiana de que el arte parece una forma de hacer consciente lo inconsciente, resulta bastante congruente con el espíritu dominante en la obra de Blake y con la imagen de Los, personaje que encarna al artista-herrero (la fragua viene aquí a simbolizar el titánico esfuerzo del poeta por dotar de forma y articulación a su materia prima, aún sin pulir) quien con su esfuerzo creativo redime el género humano, logra que el material informe (y por tanto inútil) del inconsciente se torne consciente o, lo que es lo mismo, cobre forma y vida. Sin embargo, esta tarea no puede realizarse sin un enorme esfuerzo y para culminarla el artista ha de librar antes una auténtica batalla con su espectro, con ese feroz cancerbero que todos llevamos dentro y que monta guardia en el umbral de la conciencia, cortando el paso con la espada de su razón crítica a los contenidos inconscientes que pugnan por abrirse paso hacia la luz de la conciencia. En la mitología de Blake, la imaginación creadora viene representada por Urthona (uno de los cuatro zoas, o potencias eternas del hombre), el cual, como consecuencia de la caída de Albión (en el sueño de la inconsciencia) pasa a encarnarse en el mundo temporal producto de Urizen bajo la figura de Los (el hombre caído pero que todavía conserva el fuego de la imaginación y cuya tarea consiste en alimentarlo y utilizarlo de un modo creativo: es el artista, en suma), el cual ha de enfrentarse al oscuro Urizen (representante de las críticas y de las dudas que asaltan a todo creador en su trabajo) hasta doblegarlo y convertirlo en una ayuda antes que en un impedimento.

A la hora de estudiar los sueños y enfocar su atención en los mecanismos mediante los cuales los contenidos del inconsciente pasan a ser conscientes, Freud se dejó guiar en buena medida por el proceso de la creación artística, el cual, si bien daba un resultado diferente (puesto que, mientras que el arte tiene la función de hacer público y, por tanto, accesible para todos, el material del inconsciente, el sueño es un producto psíquico completamente asocial, el cual permanece las más de las veces ininteligible incluso para la persona misma) presentaba notables paralelismos con los procesos de la producción onírica. En *La interpretación de los sueños*, al analizar las causas que impiden a la ma-

yoría de las personas aceptar sin críticas ni reservas los pensamientos involuntarios y libremente emergentes en apariencia, Freud no titubea en citar a Schiller al pie de la letra. Se trata de una carta en la que el poeta, contestando a un amigo que se queja de su falta de productividad como artista, escribe lo siguiente: "En los cerebros creadores sospecho que la razón ha retirado su vigilancia de la puerta de entrada; deja que las ideas se precipiten *pêle-mêle* al interior y entonces es cuando examina el considerable montón que han formado. Vosotros, los señores críticos, o como queráis llamaros, os avergonzáis o asustáis del desvarío propio de todo creador original, y cuya menor o mayor duración distingue al artista pensador del soñador. De aquí la esterilidad de que os quejáis. Rechazáis demasiado pronto las ideas y las juzgáis con excesiva severidad." (Carta del 1 de diciembre de 1788)³. La afinidad entre esta descripción de Schiller y aquellas otras del propio Blake, en lo tocante al modo en que un exceso de razón puede ahogar las perspectivas artísticas de todo creador, es total y explica también el hecho de que Freud citase de continuo a los artistas en apoyo de sus hallazgos psicoanalíticos. En la celebración de su septuagésimo aniversario rechazó el título de "descubridor del inconsciente", diciendo que "los poetas y los filósofos, antes que yo, descubrieron el inconsciente. Lo que yo descubrí fue el método científico por el cual puede ser estudiado el inconsciente"⁴.

Queda claro entonces que tanto para los poetas como para Freud el objeto del arte es suprimir las represiones, ya que, como se ha probado, el hecho mismo se presenta como requisito inexcusable en su propia génesis. Y dado que la civilización es esencialmente represora, el arte es en este sentido subversivo de la civilización, aun cuando Freud lo incluyera después en su teoría de la sublimación. Digamos que la sociedad, al estar regida por el principio de realidad y por ello esclavizada por la razón impuesta desde el *super-yo* (o en términos de Blake, por el espectro o Urizen), ha de echar mano de la imaginación teórica si no quiere morir axfisiada en su propia imagen, en su identidad. La mentira reinante es esencialmente represora y tiene por objeto esclavizar a los hombres, tejiendo para ello un vasto sistema, una red inextricable y enmarañada que parece transportarnos sin remedio a la morada de Urizen. Sólo el artista-pensador, Los, en su tarea prometeica de conservar

y utilizar la fragua de la imaginación, será capaz de abrirse paso a través de este paraje selvático y con ello otorgará al resto de los hombres la oportunidad de liberarse también.

2. Los cuatro zoas.

Es cierto que los nombres inventados por Blake para sus caracteres mitológicos pueden suponer a primera vista un motivo de desconcierto para el lector. De todos modos, es un hecho patente que esa larga lista de personajes más o menos arbitrarios y oscuros que puebla su mitología responde a la necesidad de identificar de algún modo a las potencias psíquicas que Blake ha descubierto y de las que no halla una referencia apropiada entre los poetas y filósofos que lo precedieron, ni siquiera entre aquellos de la antigüedad, como es el caso de Ovidio, con quien sin duda está en deuda. Pero si Blake decide evitar nombres como Venus y Apolo a la hora de elaborar una mitología, está claro que su propósito es el de eliminar irrelevantes asociaciones que tan solo enturbiarían aún más el ya de por sí intrincado laberinto de sus poemas proféticos, los cuales, como observa Frye "son difíciles porque era imposible hacerlos más sencillos"⁵.

El primer intento serio por parte de Blake de organizar su mitología lo constituye el poema *Los cuatro zoas*, una obra que de antemano presenta el problema de ser compleja en sí misma al tratarse en realidad de dos poemas entremezclados en los que abundan las correcciones y adiciones tardías. Blake lo inició en 1795 y lo abandonó sin haberlo terminado en 1804. En su primera versión recibió el título de *Vala or the Death and Judgement of the Ancient Man, a Dream of Nine Nights* (Vala o juicio y muerte de Albión, el hombre primordial, un sueño de nueve noches), título que no sólo responde a la estructura de la obra, dividida en nueve capítulos representando cada uno una noche, sino que también se hace eco de los *Night Thoughts* del poeta Young, obra en cuyas ilustraciones Blake trabajaba en aquella época. Una segunda versión se tituló *The Four Zoas, The Torments of Love & Jealousy in the Death*

and Judgement of Albion the Ancient Man, (Los cuatro zoas, los tormentos de amor y celos en el juicio y muerte de Albión, el hombre primordial) y lleva la fecha de 1797. El texto de *Vala* —primera versión— fue editado, siguiendo el manuscrito, por H. M. Margoliouth, y ahora puede leerse con más o menos independencia respecto de la segunda versión.⁶

Salvando estas complejidades, *Los cuatro zoas* sorprende por su rica imaginería y se explica que, aunque Blake no llegase a concluirlo, aprovecharse tan vasto material para obras posteriores como *Milton* y *Jerusalén*, que si bien ofrecen mayores valores a nivel de síntesis y organización, carecen del gran despliegue de riqueza retórica de su predecesor. No en vano, pese a no decidirse jamás a publicarlo ni a imprimirlo, Blake entregó el manuscrito a su discípulo, el pintor Linnell, poco antes de morir, con la clara intención de que fuera conservado.

La palabra “zoa” es un plural griego que Blake utiliza en inglés como un singular. Aparece en *Apocalipsis* (iv:6, etc.) torpemente traducida como *beasts*, en la Biblia inglesa de 1611. Juan de Patmos contempla a estos animales rodeando el trono de Dios, mientras le adoran y entonan cánticos. Pero estas criaturas aparecen también en la visión que tuvo Ezequiel a orillas del río Kebar (*Ezequ.* i:5), con complicadas ruedas, provistas de ojos, que giran de forma independiente y que actúan como carro de Dios. Por otro lado, en la iconografía convencional representan a los cuatro evangelistas bajo las formas respectivas de león, águila, toro y hombre; aunque con anterioridad a Ezequiel, las grandes esculturas que guardaban las puertas de los palacios asirios ya se esculpían con rostro de hombre, cabeza de león, alas de águila y cuerpo de buey. Blake identificó a estas criaturas con los cuatro poderes que hay en el hombre, sus cuatro aspectos fundamentales: Su cuerpo (Tharmas-west); su razón (Urizen-south); sus emociones (Luvah-east); y su imaginación (Urthona-north), que a su vez se corresponden con los cuatro puntos cardinales. Este esquema cuádruple de la psique sería aprovechado mucho más tarde por Jung⁷ y sus aspectos son “The Four Eternal Senses of Man” (Los cuatro sentidos eternos del hombre) (*Jerusalén* 36:31; 98:22) o también “*The Four Rivers of the Water of Life*” (Los cuatro ríos del agua de la vida) (*Jerusalén* 98:18).

Nietzsche nos habla de *esa enfermedad llamada hombre*, y la doctrina freudiana de la neurosis universal de la humanidad es el equivalente psicoanalítico de la doctrina teológica del pecado original, entendiendo la neurosis desde la perspectiva de la represión y ésta a su vez como la negativa del ser humano a reconocer las realidades de su humana naturaleza. Blake entendió todo esto mucho antes que Freud, y su repulsión ante la idea deísta de que el hombre sea bueno por naturaleza se hizo patente en el discurso que contra Voltaire y Rousseau descarga airado al finalizar el segundo capítulo de *Jerusalén*:

*Vuestra religión, joh, deístas!... era la religión de los fariseos
que mataron a Jesús...*

Para Blake, el sacrificio de Jesús es símbolo del asesinato de la imaginación. El hombre o Albión, en su caída, revela este aspecto, es decir, el de la muerte de la imaginación por medio de un proceso de contracción que también incumbe al resto de los componentes del ser humano incluyendo, cómo no, al cuerpo. Esto sucede en la noche quinta de *Los cuatro zoas*; y si cada noche del poema viene a representar como una etapa de la caída, está claro que para Blake la noche de la imaginación constituye la verdadera caída del hombre. La noche primera, sin embargo, había finalizado ya con la pérdida de Jerusalén, la emanación de Albión, la libertad en el hombre, que para Blake no era otra cosa sino “la libertad tanto del cuerpo como del espíritu para ejercitar las divinas artes de la imaginación”. Jerusalén es por tanto la luz interior de la tradición protestante y Blake decía no conocer otro cristianismo⁸:

“Si se leyera *The Four Zoas* como una alegoría freudiana —comenta Bloom⁹— parecería claro que Urizen era una especie de superego. Tharmas un id, con Luvah-Orc surgiendo de él como líbido. Pero Los, el cuarto zoa, apenas puede jugar el papel de ego freudiano. Su oscuro hermano, el horrible espectro de Urthona, está más cercano a una función que va al encuentro de la realidad externa y reacciona ante ella mediando entre las concepciones prevalentes en la realidad y las tendencias instintivas. Finalmente, Blake creía, con el psicologista especulativo Meister Eckhart, que “se es lo que se desea ser” y su concepción ma-

dura de Los identifica al moldeador-del-fuego con la voluntad poética activa. Urizen es desafiado momentáneamente por el ego y el id, el espectro y Tharmas, pero los dos caen en la *red de la religión* y las energías encadenadas de la libido se vuelven vulnerables a las artimañas del superego. Los no tiene papel en esta escena, lo que es determinante y claramente incuestionable con un acto de cartografía psíquica.”

Para Freud, el yo consciente (el espectro de Urthona) es el órgano de adaptación al medio ambiente y a la cultura, y por lo tanto está gobernado por el principio de realidad y no por el del placer. Pero si este último principio es el que ordena el programa de los propósitos de la vida, sin que ello implique una teoría hedonista sino más bien la sugerencia de que la búsqueda fundamental del hombre es encontrar un objeto satisfactorio para su amor, tal y como Platón lo expresa en *El banquete* y en el *Fedro* con su doctrina de Eros, o como también hace Aristóteles, en términos más abstractos, al decir que todos los hombres buscan la felicidad; resulta evidente que el principio del placer está en conflicto con el principio de realidad, y que en este compromiso que el yo consciente intenta establecer entre los dos sistemas, el placer deseado se reduce o se deforma o inclusive se transforma en dolor, reduciéndose hasta la condición de síntoma el deseo que momentos antes diera vida y movimiento a la psique. Esta derrota de las fuerzas energéticas de la libido frente al principio de realidad gobernado por la razón fue plasmada por Blake, tanto en palabras como en imágenes, en la quinta lámina (copia H) de *El matrimonio*.

Tanto Blake como Freud han definido el problema de igual manera al admitir ambos que la causa de la represión es el yo consciente regido por el principio de realidad. Pero como también admiten que el hombre se hace su propia realidad, la conclusión no es sólo que el hombre, a tenor de su lucha interna, es capaz de reprimirse a sí mismo sino que es la sociedad a fin de cuentas la que impone la represión. Teniendo en cuenta que dicha represión se realiza desde el superego (el Zeus-padre introyectado durante la infancia: Urizen en Blake) es evidente que la neurosis provocada por la caída de Orc es consecuencia esencial de la civilización o de la cultura. El resultado de esta neurosis es la religión, tomada no como un sistema de pensamientos ilusorios sino más bien, en palabras de Freud, como “una satisfacción sustitutiva”, pero a todas luces mentirosa, del deseo no satisfecho.

Los y Orc reciben los nombres de Urthona y Luvah, respectivamente, en su contexto eterno, opuesto al mundo caído de la materia, el mundo satánico creado por Urizen. El conjunto de los cuatro zoas viene a ser una representación aproximada de los cuatro aspectos de la energía imaginativa de orden divino. Urthona, el zoa que detenta la imaginación, simboliza el carácter prolífico de dicha creatividad, siempre cambiante e inagotable; Tharmas que es el cuerpo, sugiere el poder de llevar cualquier cosa hasta su realización total, hasta su completa existencia; por ello, es el primero de los grandes dones o capacidades de que el ser humano se ha visto privado tras la caída. Luvah, el zoa de las emociones y sentimientos, abarca la capacidad para el amor y el gozo, mientras que la sabiduría y el sentido de la forma son competencia de Urizen: la razón. Sin embargo, Urizen no es otra cosa que el nombre que en su contexto eterno recibe aquello que en el mundo caído identificamos como Satán, que es el caos materializado.

A partir de aquí, Blake desarrolla un intrincado sistema de correspondencias, una extensa red de significantes dotados siempre de un perfil indeterminado y ambiguo que acaba por convertir este extraño laberinto en una verdadera gnosis de resultados impredecibles. Para empezar, cada zoa se asocia con un sentido corporal y con un elemento. En el mundo natural percibimos cuatro elementos por medio de cuatro sentidos (el gusto y el tacto se toman como dos variedades de un mismo sentido por razones que pronto veremos), lo que también explica el hecho de que percibamos una naturaleza cuádruple con un cuerpo cuádruple. Del mismo modo, hay cuatro niveles de existencia que se corresponden a su vez con cuatro niveles de conciencia o de percepción; sólo que se impone como condición previa a su estudio una buena comprensión del alcance de la dialéctica de Blake, un conocimiento siquiera aproximado de hacia dónde apunta el poeta. Blake aspira a rescatar lo que él denomina la “divina forma humana”, lo cual equivale a restaurar la primigenia unidad de percepción (unir al observador humano con el objeto que crea) y para representar dicha unidad recurre a una figura gigante de hombre que abarca el cosmos y cuya actividad perceptiva es la constante recreación de sí mismo. Nos hallamos pues ante el coloso o gigante Albión antes de su caída, cuando las naciones vivían en paz y armonía como si se tratara de un solo hombre. La cabeza de Albión es de

oro y se sitúa al sur, una región soleada y de intensa luz, en donde además de hallarse el enclave de Edén, la ciudad del sol, también puede hablarse de un zenit del sur que se correspondería con el territorio de Urizen antes de la caída. El pecho del gigante es de plata y sus lindes coinciden con el jardín que rodea a la ciudad de Edén, el cual recibe el nombre de Beulah (*Isaías*, 62:4; “tierra desposada”), y que es el reino de Tharmas anterior a la caída: su punto cardinal es el oeste y su forma una circunferencia que engloba al resto de los zoas. Las caderas de Albión son de bronce, igual que sus genitales, y se localizan en la región central que pertenece igualmente al *mundo de generación* (o procreación) y al deseo sexual: estamos en el territorio luminoso de Luvah, en el que la vida se renueva, al este de Edén. Por fin, las piernas del coloso son de hierro y se hunden en los espacios de Ulro, una región que pertenece a Urthona y que tras la caída encarnará el universo *simple* y materialista de Newton, es decir, el cosmos contemplado desde la perspectiva de la ciencia positivista, la cual, al ofrecer una visión única (igual que un cíclope percibe un mundo monstruoso a través de un solo ojo monstruoso) ignora sin más las complejidades de la vida hasta atrincherarse en un logos de la dominación o razón enferma que acaba por sucumbir al delirio de sus grandes abstracciones: la materia como realidad de la ficción. Con su habitual capacidad de síntesis, Blake plasmará este intrincado proceso en un bello poema:

Now I a fourfold vision see,
And a fourfold vision is given to me;
‘Tis fourfold in my supreme delight
And Threefold in soft Beulah’s night
And twofold Always. May God us Keep
From Single vision & Newton’s sleep!

*Lo que ahora percibo es una visión cuádruple
y se me ha otorgado una visión cuádruple;
es cuádruple en mi supremo deleite
y triple en la dulce noche de Beulah
y doble se mantiene siempre ¡Dios nos libre
de la visión simple y del sueño de Newton!*

La visión *simple*, que es la percepción puramente material, es la que conduce a Urizen hacia el desastre, tal y como se relata en *El libro de Urizen*. La visión *doble* tiene un valor intelectual añadido, ya que es capaz de percibir las cosas en su contradicción, tal y como Blake nos muestra en las *Canciones*. La visión *triple* corresponde al mundo de los sentimientos y del erotismo, que en la simbología de Blake es Beulah, la tierra desposada de Isaías en donde, además, se produce el primer paso de la caída del hombre, ya que en este territorio se cumple la separación entre los sexos por lo que, en realidad, equivale al jardín bíblico del Edén (un lugar de recreo y esparcimiento, pero también de energía en estado pasivo) o, si se prefiere, dentro de la tradición de la poesía isabelina, tendría su contrapartida en los jardines de Adonis, tan celebrados por Spenser. En cualquier caso, el punto culminante es la *ciudad* de Edén (debemos recordar que, al igual que Shelley, Blake es también un poeta de la ciudad, y no de la naturaleza, como Wordsworth), el lugar al que corresponde la máxima energía activa y creativa. Por tanto, se trata de un estado de conciencia que engloba a todos los demás y al que todo ser humano de una u otra forma debe aspirar.

Tenemos, pues, cuatro estados de conciencia que se corresponden a su vez con cuatro niveles de percepción o experiencia y que se abarcan los unos a los otros, sucesivamente, como en un juego de cajas chinas o también como esferas concéntricas (*wheel within wheel*). De aquí deriva, sin duda, la noción esencial de Blake en lo que al acto de la percepción se refiere: percibimos no *con* los cuatro sentidos sino *a través* de los cuatro sentidos, identificándose al quinto sentido con lo que podríamos denominar los *aphrodisia* o placeres de la carne: el tacto. Esta exclusión o apartado que Blake realiza en lo que al tacto se refiere podría ser un indicio de que el sentido en cuestión es objeto de inquietud moral dentro de su complejo esquema de la conciencia humana. Lo cierto es que desde los tiempos de Sócrates el amor sensual venía recibiendo el estigma de una censura moral, si no como portador del mal, sí al menos como un placer cualitativamente inferior, subordinado o condicionado¹¹.

Sobra explicar que en tiempos de Blake este estigma ya había alcanzado el grado de verdadera afrenta moral (motivo de condenación eterna para el sujeto) y que uno de los máximos responsables en esta em-

presa había sido el propio Milton que, en *El paraíso perdido*, hace que Rafael, un ángel, admonice severamente a Adán en cuanto a los peligros del *quinto sentido*.

Es de todos conocida la sutileza de Blake a la hora de derramar su ironía más ácida sobre aquellas cuestiones que para Milton, su precursor como poeta, representaban precisamente verdaderos tabúes o, cuando menos, recibían una consideración tan extrema en su escritura que alcanzaban a verse como gruesos pilares sustentadores de su férreo armazón moralista. Anotar aquí que Blake dio la vuelta al argumento casi resultaría ocioso para el lector si no fuera por la contundencia del lenguaje en el que se articula el derrumbamiento, y la anécdota, no menos inverosímil, que lo acompaña. Para empezar, los placeres derivados del tacto *pueden* constituir, según Blake, la gran entrada al paraíso de la imaginación, siempre y cuando no actúen al margen de ésta:

*La imaginación no es un estado: es la existencia humana en sí misma. Los afectos o el amor se convierten en un estado cuando se separan de la imaginación.*¹²

Este diagnóstico no ofrece dudas ni presenta puntos oscuros siempre y cuando nos hallemos suficientemente familiarizados con aquello que Blake entiende por “imaginación”. Tampoco deja de tener resonancia en autores posteriores, como D. H. Lawrence o incluso, aún más actuales, en Susan Sontag (*La imaginación pornográfica*) que al modo de lo que Bloom llamaría una *apophrades* (o “retorno de los muertos”) haría de Blake en este caso un ángel de luz.

Pero no hace falta llegar tan lejos. Como de costumbre, es el mismo Blake quien, en una de sus célebres conversaciones mantenidas casi al final de su vida con el periodista Crabb Robinson (un intelectual de cierto renombre que se sintió atraído por aquel denostado y viejo grabador al que la élite artística tildaba de excéntrico), no titubeó en narrar una historia que su interlocutor se vio obligado a registrar fielmente en su diario a pesar de hallarse sumido en la mayor estupefacción. Es un lugar común para los biógrafos de Blake que éste solía levantarse a altas horas de la noche al objeto de anotar pacientemente alguna misteriosa

visión o reflexión que había recibido mientras dormía. Blake relató a Robinson cómo, en un trance de esta guisa,

*Vi a Milton con la imaginación. Y me dijo que tuviera cuidado de que su paraíso perdido no me indujera a error. En concreto deseaba mostrarme la falsedad de su doctrina según la cual los placeres del sexo eran un resultado de la Caída. Era imposible que de la Caída se derivase placer alguno. Yo le contesté que la Caída produjo un estado dominado por el mal en el que se daba una mezcla entre lo bueno y lo placentero. Y que en ese sentido podía admitirse que la Caída produjera algún tipo de placer. Pero él contestó que la Caída sólo produjo generación y muerte. Y luego se enzarzó en un intrincado argumento sobre la unión de ambos sexos en el hombre como en Dios, sobre un estado andrógino, que yo me vi incapaz de seguir.*¹³

A nadie escapa hoy el hecho de que Blake, tanto por temperamento como por convicción, era enemigo del ascetismo. Sus escritos así lo demuestran, pero también su profuso epistolario. En carta dirigida a su amigo George Cumberland declara que “la paz, la abundancia y la felicidad doméstica son la fuente de todo arte sublime” y que “son los gozos y no la abstinencia el alimento del intelecto”¹⁴; contradiciendo de tal suerte a quienes él llama “los filósofos abstractos”, al parecer refiriéndose a Thomas Taylor, “El platonista”, y a su círculo.

Pero lo que aquí más nos interesa, en todo este anecdotario que se entreteje en torno al *quinto sentido*, es el hecho de constatar en qué modo Blake lleva a cabo una revisión sin paliativos respecto de lo que podríamos entender como un tópico o lugar común en las versiones ortodoxas de la Caída: el de la aparición de un estado o sentimiento de concupiscencia. En Blake, no sólo no ha lugar a siquiera pensar en ello (lo ignora como una de las muchas fantasmagorías urdidas por la religión) sino que la idea es rebatida como un error pernicioso y difícilmente sostenible.

Antes de proceder a un estudio más detallado de la interpretación que Blake nos da del mito de la Caída a través de *Los cuatro zoas*, creemos pertinente presentar aquí un cuadro esquemático o tabla de correspon-

dencias que puede ser de no poca ayuda a la hora de internarse en el laberinto mitológico que se nos propone. Sin embargo, conviene que previamente reparemos en la cuestión de que cada uno de los cuatro zoas posee su propia *emanación*. Se trata de una noción privativa de Blake, pese a que, infructuosamente, se le han querido atribuir orígenes herméticos y neoplatónicos. Con todo, es una noción clave en su psicología. En primer lugar simboliza la facultad visionaria residente en el hombre, su “percepción imaginativa” que Blake, siendo poeta, no podía menos que representar en un ser femenino que sirve de guía e inspiración para el artista (es la musa de la tradición poética: Beatriz para Dante, Elizabeth Boyle para Spenser...etc.). En los estados de Edén y de Beulah (estados de constante creatividad), la *emanación* es un otro enfrentado con quien se comparte la realidad (la oposición como verdadera amistad), sin apropiación de la identidad¹⁵; la *emanación* se halla dentro de una unidad dialéctica, ya sea como obra del artista o como visión deseada y alcanzada. En el estado de *experiencia* o *generación*, la *emanación* siempre se encuentra en el exterior del sujeto, lo que de por sí puede entrañar una dolorosa problemática para el mismo. Por fin, en Ulro, el estado de percepción que Urizen urde para sí mismo, la *emanación* se vuelve demoniaca e ilusoria y se ve de continuo acechada por el espectro: “la abstracción humana”, el monólogo del solipsista. Así, pues, de un modo bastante similar al *anima* de Jung, esta *emanación* de Blake puede ofrecer aspectos salvadores o catastróficos según el estado de percepción en que se encuentre el sujeto, llegándose a hablar de “emanaciones de la muerte” en los niveles más bajos.

TABLA DE CORRESPONDENCIAS¹⁶

Nombre eterno	Luvah	Urizen	Tharmas	Urthona
Nombre temporal	Orc	Satán	Querube	Los
Emanación	Vala	Ahania	Enion	Enitharmon
Cualidad	Amor	Sabiduría	Energía	Inventiva
Zoa (Bíblico)	Toro	León	Águila	Hombre
Sentido	Nariz	Ojo	Lengua	Oído
Parte del cuerpo	Caderas	Cabeza	Corazón	Piernas
Metal (Biblia)	Bronce	Oro	Plata	Hierro
Posición	Centro	Zenit	Circunferencia	Nadir

Naturaleza (celeste)	Estrella	Sol	Luna	Montañas
Elemento	Fuego	Aire	Agua	Tierra
Espíritu (terrestre)	Genios	Hadas	Ninfas	Gnomos
Estado	Generación	Edén	Beulah	Ulro
Lugar	Terreno	Ciudad	Jardín	Subsuelo
Actividad	Tejedor	Labrador	Pastor	Herrero
Arte	Pintura	Arquitectura	Poesía	Música
Planeta	Marte	Mercurio	Venus	Tierra
Punto Cardinal	Este	Sur	Oeste	Norte
Estación	Primavera	Verano	Otoño	Invierno
Hora del día	Mañana	Mediodía	Tarde	Noche
Edad	Juventud	Madurez	Vejez	Muerte (dormir)
Hijo de Los	Palamabron	Rintrah	Theotormon	Bromion
Emanación	Elynittria	Ocalythron	Oothoon	(ninguna)
Ciudad	Londres	Verulan	York	Edimburgo
Evangelista	Lucas	Marcos	Juan	Mateo
Color	Rojo	Blanco	Verde	Azul
Virtud	Amor	Fe	Esperanza	Visión
Vicio	Odio	Duda	Desesperación	Monotonía
Río de Edén	Pisón	Hidequel	Gijón	Éufrates

El hombre anterior a la Caída era todo él imaginación y su potencial tan extraordinario que se veía capaz de producir a voluntad su propia *emanación* o *emanaciones* (digamos que hacía de sus almas plurales realidades absolutas), pero desde el momento en que ésta (o éstas) asumieron el estatus de objeto, no sólo se consumó la separación al modo de voluntades independientes en conflicto, sino que el creador se convirtió en mera sombra de sí mismo: en un espectro. Como Blake pertenecía a la tradición protestante inconformista, a la *emanación* de Albión la llamó Jerusalén, y a su espectro Satán. En los relatos que desarrolló en torno a la Caída y la lucha del hombre por redimirse, los personajes que mayor parte toman en el conflicto son Los, Orc y Urizen-Satán. De todos ellos será Los con quien Blake acabará por identificarse, ya que es quien asume la función imaginativa en el mundo natural (es decir, es la forma caída de Urthona). Por otro lado, el espectro de Urthona pasa

a convertirse en la sombra de Los, la identidad ordinaria del poeta. Como explica Bloom:

*La contienda central en los poemas de Blake se dirime por el destino de Orc, el hombre natural, la energía humana en lucha con los contrarios de Los y los espectros contrarios de Urizen y Urthona: el arte contra la doctrina y las circunstancias que restringen.*¹⁷

3. El derrocamiento de la imaginación.

Es quizá por ello que Blake comenzase a dismantelar la vieja religión atentando contra sus propios cimientos. Tom Paine había afirmado que en la Biblia se describía a un demonio que usurpaba el nombre de Dios¹⁸. Y Blake, no menos herético, nos presenta en el *Urizen* su visión del Jehová bíblico como un siniestro usurpador o "primer sacerdote" que se apodera de un territorio espiritual (el norte: la imaginación) que no le corresponde. Con todo, no sólo la versión bíblica de la Creación sino la que Platón nos ofrece en el *Timeo* puede detectarse fácilmente en la doctrina metafísica de Blake. Así en *Visión del Juicio Final* nos dice que "Este mundo de imaginación es infinito y eterno, mientras que el mundo de generación, o vegetación, es finito y temporal. En aquel mundo eterno existen las realidades permanentes de todas las cosas, las cuales vemos reflejadas en este cristal vegetativo de la naturaleza". La influencia del neoplatonismo, casi con toda certeza que a través de Thomas Taylor, no deja lugar a dudas, pero todo sirve a Blake de herramienta para formular su primer ataque contra el *Génesis* bíblico; siguiendo con el discurso anterior asevera:

Muchos suponen que antes de la Creación todo era soledad y caos. Esta idea es la más perniciosa de cuantas puedan entrar en la mente, ya que borra toda la sublimidad de la Biblia, limitando toda existencia a la Creación y el caos, al tiempo y el espacio fijado por el ojo corpóreo y vegetativo... La eternidad existe, y todas las cosas en ella, independientemente de la Creación, que fue un acto de misericordia.

Los, como encarnación de la imaginación caída pero aun así operativa, consigue que la creación del mundo sea un acto de misericordia. Los lucha por y contra Urizen y define el error (le abastece de un cuerpo) para que éste pueda ser extirpado: de tal modo posibilita que la libertad de espíritu pase a ser una realidad.

En *Urizen* no se nos informa sobre la causa por la cual el gigante o zoa que detenta la razón quiso desgajarse de la eternidad, siguiendo una senda desviada que le conducirá al tormento interior y que culminará con la aparición del mundo fenoménico de experiencia, el universo de Newton y la religión natural. Mas, en cualquier caso, la primera divergencia entre el demiurgo platónico y el dios de Milton con respecto al gigante Urizen es que éste, al contrario de sus predecesores, no sólo no se siente satisfecho del producto que ha creado sino que, verdaderamente, le asquea, le horroriza y acaba por maldecirlo.

Milton, por su parte, nos aporta en *El paraíso perdido* la explicación tradicional según la cual el primero en caer fue Satán a causa del orgullo y la desobediencia; pero Blake, en *El matrimonio*, insistirá en que Satán, al ser reprimido, se convirtió sólo en una sombra del deseo, igual que Urizen pasa a ser una sombra en la eternidad. Sin embargo, en *El libro de Urizen* todavía está ausente la figura del gigante Albión, el hombre primordial, (o mezcla entre el Adam Kadmon cabalista y el hombre vitruviano), el cual cae por traicionar su propio poder imaginativo al buscar una única forma privada para sí¹⁹. Al inicio de su relato, Blake sigue los pasos de Milton al presentar los hechos como la caída de un principio satánico, y también es fiel a la *Biblia* al introducirnos de lleno en un mundo dominado por el caos. Pero luego se desvía de ambos (realiza un *clinamen* o trayectoria correctiva respecto de sus precursores) al establecer claramente los dos principios básicos de su pensamiento, a saber, que la Creación fue al mismo tiempo una caída, la cual abarcó tanto a Dios como al hombre²⁰.

En el relato de Milton, Dios tiende una trampa al hombre y éste cae preso en ella de modo irreversible. Según Milton, Dios sabía que Adán estaba condenado a cometer tal error, pero desde el momento en que no hay ninguna influencia divina que le arrastre a caer en la falta, el mismo Dios queda libre de toda responsabilidad en cuanto a la tragedia del hombre se refiere. A juicio de Blake, se trata de un hábil sofisma, ya

que Dios desde el instante en que creó a Adán conocía de antemano su fatal destino, lo que deja a la divinidad en una situación un tanto comprometida, dado que no sólo hace gala de una indecible torpeza sino también de una crueldad manifiesta.

Por tanto, sólo podemos entender la Caída desde la perspectiva de un paso en falso cometido por el divino hacedor. Lo cual sucede, a juicio de Blake, cuando Albión demanda de su propio poder creativo una percepción pura o negativa, y este aspecto de su mente queda objetivado en Urizen, que es la capacidad humana de producir ideas o abstracciones, lo que conduce de forma inexorable a un proceso de reificación, al imperio de la lógica discursiva (el cálculo) en detrimento de la “felicidad del conocimiento”, y en última instancia a una *razón enferma* que bajo el signo del dominio provoca una recaída del espíritu en la ciega naturaleza. Urizen declara:

*He rastreado en busca de un goce sin dolor,
de un sólido sin fluctuación.*

(Urizen, plancha a, copia C)

Las abstracciones creadas por Urizen no sólo implican una censura de la imaginación teórica (que Blake nos representa bajo la figura de Urthona, el zoa al cual pertenece el territorio que Urizen ha usurpado) sino que suponen también una verdadera regresión al tratarse de un pensamiento ciegamente pragmatizado que rinde culto a los hechos (se convierte en el siervo de una mala facticidad) y por lo tanto se aleja de la realidad en su sentido más amplio.

Blake culpa del derrocamiento de la imaginación a la ciencia de Bacon, el padre de la filosofía experimental, pero convierte en cómplices de este error a Newton y a Locke, formando así su célebre tríada satánica (Bacon, Newton, Locke) encaminada a denunciar la mercantilización del conocimiento, notorio ya en su época, y su consecuencia más lamentable: la explotación del trabajo de los otros, el capital. Pero si la figura de Urizen representa tanto el despotismo de los viejos códigos religiosos cuanto el logos dominador y abstracto de la naciente Ilustración, en tanto que ésta porta en su interior un germen dominador, y la idea de que a su vez la Ilustración recae en mitología²¹, en tanto que al

fundamentarse en “la omnipotencia del pensamiento” cae en el hechizo mítico que afirma el poder de la repetición sobre todo lo existente (la árida sabiduría de Urizen para la cual nada hay nuevo bajo el sol) y hace que en la naturaleza todo sea repetible, es decir, cobre una identidad abstracta, hasta convertir la propia naturaleza en material caótico de pura división y eliminar de paso todo lo inconmensurable (cual intenta Urizen con sus compases y sus cuadrantes) bajo sospecha de ser sólo superstición:

*Tiempos en tiempos, ha dividido y medido,
espacio por espacio en sus nueve tinieblas,
invisible, ignoto; los cambios sacuden
sus montes desolados, en donde con ira
arrecian negros vientos de inquietud.*

(Urizen, cap. I, 2)

La recaída de la Ilustración en mitología es la renuncia al “sentido” que trasciende los hechos brutos; su propia lógica reductora provoca la recaída del espíritu bajo el ciego dominio de la naturaleza:

*Exploraba Urizen sus cavernas,
monte, páramo, desierto
alumbrando su viaje con un globo de fuego;
viaje temible en el que sufrió el acoso
implacable de crueldades descomunales,
de las formas vivientes de sus montes solitarios.*

(Urizen, cap. VIII, 1)

El resultado es, a la postre, la venganza de la naturaleza. Urizen es, a fin de cuentas, totalitario: apenas se diferencia de lo que hoy llamamos *fascismo*. Urizen odia lo particular, convierte la naturaleza en mera objetividad, según el postulado baconiano de una *Scientia Universalis*, en donde la multiplicidad de las figuras queda reducida a posición y estructura, la historia a hechos, las cosas a materia²². La lógica formal aspira a la unificación. Ella ofreció a los ilustrados el esquema de la cal-

culabilidad del mundo, hasta que el número se convirtió en el canon de la Ilustración. Un número basado en las *grandezas abstractas*, es decir, en la unidad:

*Leyes de paz, de amor, de concordia,
de piedad, de compasión, de perdón;
que cada cual escoja su morada única,
su mansión eterna e infinita.
Y un solo mandato, un goce, un deseo,
una maldición, un peso, una medida,
un Rey, un Dios, una Ley.*

(Urizen, cap. II, 8)

Así pues, la naturaleza se revela y se venga por haber sido *olvidada* por el espíritu en el proceso de Ilustración, ya que “toda reificación es un olvido”²³. El mito se disuelve en la Ilustración y la naturaleza en mera objetividad. Poder y conocimiento se convierten en sinónimos y se abre la ruta hacia el desencantamiento del mundo, hacia la liquidación del animismo. El momento de este tránsito lo fijan ya las cosmologías presocráticas en tanto que precipitados apenas racionalizados de la concepción mítica. Digamos que la exuberante ambigüedad de los demonios míticos (a los que Blake alude en *El matrimonio* bajo el nombre de “genios” de la naturaleza) acaba espiritualizándose en entidades ontológicas hasta devenir, finalmente, en una filosofía, en un conocimiento que toma a la naturaleza como objeto de estudio. Mediante las ideas de Platón los dioses patriarcales del Olimpo fueron absorbidos por el *logos* filosófico.

La Ilustración, lo mismo que Urizen, es totalitaria (sólo reconoce como ser y acontecer lo que puede reducirse a la unidad) y su ideal es el sistema. Se trata de liberar a los hombres del miedo a los demonios y constituirlos en señores. Sin embargo, a raíz de esta postura la razón queda infectada, lo que supone el pago de un precio desorbitado, toda vez que la mala filosofía que se esconde tras este *logos* dominador sólo sirve para reforzar aún más el poder de la realidad existente que pretendía quebrar. Es decir, que con la disolución del mito en Ilustración y de la naturaleza en objeto de estudio, los hombres pagan el acrecen-

tamiento de su poder con la alienación de aquello sobre lo cual lo ejercen. La Ilustración se relaciona con las cosas, como el dictador con los hombres:

*Combatí primero al fuego, consumiéndome
por dentro en lo profundo de un mundo interior:
un vacío inmenso, tétrico y misterioso, en donde
nada había sino la gran matriz de la naturaleza.
Y, tendido hacia el abismo, guardando el equilibrio,
¡allí, estaba yo; sólo yo! Sin piedad sometiendo
a los vientos, que condensándose en torrentes
se precipitaban pertinaces. Impetuoso
aplaqué aquel vasto oleaje; y de las aguas surgió
un extenso mundo de maciza obstrucción.*

(Urizen, cap. II, 5)

Urizen realiza una exploración incesante y fatigosa de su mundo cavernoso llevado por la creencia de que quedará libre del terror cuando ya no exista para él nada desconocido, pero huyendo del terror él mismo se convierte en ese terror:

*Torturado por la angustia y el fuego implacable,
airado huyó a los desiertos, tras las rocas
a ocultarse, sin lograrlo.*

(Urizen, cap. III, 6)

La distancia del sujeto frente al objeto, que se impone en toda abstracción y se erige en presupuesto de toda ciencia, se funda en la distancia frente a la cosa que el señor logra mediante el siervo. Pero en este proceso de desmitologización, todo paso hacia la abstracción se convierte en un eco del terror mítico hecho radical. Al asumir el aparato categorial prefabricado de la mala filosofía, el hombre adoctrinado por la ciencia olvida que el terror mítico que experimentaba el primitivo no surgía de una sustancia espiritual, en tanto que opuesta a lo material, sino

de un cierto estupor provocado por la admiración que en él causaba la complejidad de lo natural frente al miembro individual. Este grito de terror ante lo insólito viene encarnado en *Urizen* por Los, el profeta eterno:

*Y lloraba Los ensombrecido por la tristeza,
al tiempo que hondos suspiros sacudían su pecho.
Y al contemplar a Urizen, funesto cual la muerte,
sujeto entre cadenas, brotó de él la compasión.*

(*Urizen*, cap. V, 6)

Lo cierto es que para Blake la reificación del mundo natural y la aniquilación del animismo que ésta conlleva, como proceso que cobra forma y sustancia a partir del pensamiento ilustrado del siglo dieciocho, supone la consolidación de un magno error y, por tanto, una fase más en la caída de la humanidad, que la aproxima sin remedio a su cumplimiento final, hacia ese momento glorioso en que los hombres, convencidos ya del carácter catastrófico del mundo creado —por la propia tiranía del error— dejen de dar crédito a la ficción que lo sostiene, de modo que acabe consumiéndose en el *fuego intelectual* de Heráclito, para dar paso después al infinito que yacía oculto y al despertar de Albión.

4. La creación como catástrofe.

La noción de la creación como catástrofe constituye sin lugar a dudas uno de los pilares del pensamiento de Blake. Sin embargo, se trata de una noción que tiene sus precursores en el mundo del gnosticismo, lo que ha llevado a muchos estudiosos a intentar determinar el tipo de convergencias que a Blake puedan atribuírsele respecto del pensamiento gnóstico. La polémica en torno al acceso directo que el poeta pudo tener en lo referente a estos saberes dista mucho de haber sido zanjada. Un somero análisis del problema nos mostraría, de entrada, que la filosofía maniquea presenta algunos hitos doctrinales que la relacionan con

Blake. Ya se sabe que el Blake gnóstico y el Blake inconformista van estrechamente unidos, pero convendría saber en qué modo se verifica esta alianza, al menos en sus aspectos más esenciales. Por otro lado, es también un lugar común la afición de Blake por los círculos neoplatónicos londinenses, tales como el de Thomas Taylor, así como su avidez en la lectura de toda clase de tendencias filosóficas, lo que de seguro constituye una prueba bastante fiable de su conexión con estas corrientes. Además, es posible también que el zoroastrismo suscitase su interés a través de los textos bíblicos, teniendo en cuenta que el judaísmo posterior al exilio babilónico se vio fuertemente influenciado por la cosmología proveniente del mundo iranio²⁴. En cualquier caso, la relación de Blake con las corrientes gnósticas es tan evidente como ambigua. Es verdad que aprovecha para la creación de su propio sistema algunos de los contenidos más importantes de esta doctrina, pero como siempre de un modo parcial, trastocándolos, llevando a cabo un *clinamen*, de suerte que al final casi siempre se desvía de las conclusiones esenciales de los mismos.

El dualismo de la cosmología zoroástrica parte de la historia del grandioso duelo que se desarrolla entre Ormuz y Ahriman, con el hombre en juego y la venida de Zoroastro como eje. Asistimos al enfrentamiento de los principios o poderes antagónicos que pueden ocultarse bajo distintos nombres: los buenos contra los malos, Ormuz contra Ahriman, los ángeles contra los demonios, etc. Y en el esenismo se plantea ya la oposición luz/tinieblas, maestro de la verdad/profeta de la mentira, aportando así pleno desarrollo a la concepción dualista del cosmos. Posteriormente, la doctrina maniquea (*Manes* 216-277) potenciaría al máximo el mito cosmológico de dos principios opuestos y eternos dotados de un mismo poder: luz/oscuridad, bueno/malo, Dios/materia. Debido a su enorme capacidad organizativa y proselitista, sus adeptos pronto fueron objeto de un edicto persecutorio por parte de Diocleciano en 297, pues cabe hablar ya de una iglesia maniquea jerarquizada en “catecúmenos” y “elegidos”, de gran expansión entonces, tanto hacia Oriente como a Occidente. El maniqueísmo, sin embargo, con su condena del cuerpo por pertenecer éste al mundo material y su clara tendencia a positivizarse en institución jerarquizante y elitista, no pudo convenir plenamente a Blake, como tampoco lo hiciera el marcionismo (*Mar-*

ción, 150), pese a su enérgico repudio del Dios creador y legislador del Antiguo Testamento (un antecedente del *urizenismo* de Blake). Es más que probable que se familiarizase con estas doctrinas heréticas a través de la lectura de la popular obra de Mosheim, *Ecclesiastial History*, publicada en Londres por James Hogg en 1780. Según Mark Schorer:

*Blake no fue ni maniqueo ni marcionista, pero a través de la lectura de ambos cabe atisbar algunos retazos de creencias en las que el acusado dualismo entre los principios eternos del bien y del mal que éstas plantean pudo influirle bajo la forma de una especie de cuasidualismo que él mismo desarrolló.*²⁵

Resulta muy acertada la expresión de Schorer referida al *cuasidualismo* de Blake, pues en rigor su postura debe englobarse en lo que se podría tomar por una “meditación heraclitiana”, que comenzaría con YO MISMO SOY GUERRA²⁶, pero que no derivaría hacia una concepción del mundo basada en principios en conflicto permanente, como sucede en el dualismo de Empédocles (entre *philia*, amor, y *neikos*, disputa), sino antes bien hacia una dialéctica en donde la contradicción entre los opuestos es sólo aparente (como toda contradicción), toda vez que entre ambos se sustentan mutuamente, al tiempo que dan base a la realidad. El dualismo, pues, conduce a interpretar el mundo en términos de disputa, en términos de muerte, como sucede en los maniqueos, que por esta vía llegan a negar la sexualidad como algo inmundo (antimatrimonialismo), desembocando en una visión tan pesimista y horrfica como lo pueda ser la práctica cátera de la *Endura* o ayuno prolongado que lleva a la muerte; o el nihilismo de un Basílides, para quien todo ser en el Universo está destinado, irremisiblemente, a encontrar en la noche de la “Gran Ignorancia”, en la quietud del “no-ser”, su cumplimiento²⁷. Es el mismo error dualista que empuja a Freud hacia un callejón sin salida en *El malestar en la cultura*, y le obliga a admitir la primacía del principio de *Nirvana* (entropía psíquica y cósmica en la que todo retorna al reposo original, a la muerte), quedando reducido el principio del placer (Eros) a mera servidumbre, a simple expresión del principio de muerte (puesto que la función de todo placer consistiría en aliviar de tensiones al aparato mental, como sedante al servicio de los

instintos de muerte) y finalmente a poner colofón a su obra con una súplica, alarmado ante el pesimismo de sus propias conclusiones:

*A mi juicio, el destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de si —y hasta qué punto— el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción... Nuestros contemporáneos han llegado a tal extremo en el dominio de las fuerzas elementales, que con su ayuda les sería fácil exterminarse mutuamente hasta el último hombre... Sólo nos queda esperar que la obra de ambas “potencias celestes”, el eterno Eros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario. Mas ¿quién podría augurar el desenlace final?*²⁸

Hemos querido que la cita de Freud se dilatase, a propósito, para mostrar y resaltar la enorme similitud (o incluso convergencia, especialmente en sus tramos concluyentes) entre el dualismo de las doctrinas zoroástricas y gnósticas, con una teoría como la psicoanalítica, de tan capital importancia en nuestros días. Hemos comprobado, no sin alarma, en qué modo todo dualismo, viciado en su misma racionalidad, concluye en muerte, nihilismo o pesimismo. Pero como asevera Norman Brown²⁹. “la diferencia entre Vida y Muerte estriba en si uno sigue a Empédocles o a Heráclito”, al tiempo que propone una mitologización de Freud en términos de Dionisos y llama la atención sobre la diferencia —testimoniada y reformulada por Bataille— entre el dualismo freudiano y el principio dionisiaco o heraclitiano de la unidad de los opuestos: la vida concebida como *batalla* de los opuestos (Tanatos) o como *matrimonio* entre estos (Eros):

*...digan lo que digan las leyes de la termodinámica, Bataille descubre en el fuego heraclitiano la mejor metáfora para la unidad universal de creación eterna y destrucción eterna: el tigre de Blake ardiendo.*³⁰

Ya puede discernirse, sin temor a errar, cuál fue la opción final de Blake ante la disyuntiva planteada: dualismo racionalista *versus* dialéctica

dionisiaca. De la obra del humilde grabador puede afirmarse su compromiso absoluto y veraz con la imponente tarea de llevar a cabo una transmutación dionisiaca de la realidad, de modo que sólo pudo adoptar de las teorías dualistas aquellas facetas y símbolos que no entraban en contradicción con su visión dialéctica del universo: *Marriage* [matrimonio, y no lucha] *of Heaven and Hell*.

Y en otro lugar afirma: "And the breath Divine is Love" (el aliento Divino es Amor, *El evangelio eterno*). Lo cual viene a corroborar una vez más la identificación que Blake realiza, de modo constante y a lo largo de toda su obra, entre ser y Eros, su ontología basada en las bodas de contrarios (fórmula heraclita en la que se sustenta la realidad), en la unión esencial de todo lo existente. Todas las religiones pueden ser una y la misma en tanto se atengan a este principio ontológico, en tanto se sustraigan a la tentación de caer en el dualismo maniqueo del bien y del mal, de la vida como supresión de lo *otro*, de la exaltación de la muerte en los altares del sacrificio. En el discurso contra los deístas (otra manifestación de dualismo o "cloven fiction", *ficción escindida*, como lo llama Blake) la dimensión ontológica de toda moral se pone de manifiesto, así como su error de base: la confusión intrínseca que sirve de anclaje a cualquier fariseísmo (intelectual) que condiciona la aparición de un "acusador" (*diabolos*) que pide venganza:

¡...Dónde están esos que adoran a Satán bajo el nombre de Dios! ¿Dónde están? Os lo diré: toda religión que predica la venganza por los pecados es la religión del enemigo o vengador; y no la de aquel que perdona los pecados, y su Dios es Satán, nombrado bajo el nombre divino en vuestra religión ¡oh! deístas: el deísmo consiste en adorar al dios de este mundo...

(Jerusalén, plancha 52)

En su mitología, Blake identifica al "dios de este mundo", unas veces con Satán, otras con Urizen, como representantes de esas fuerzas procedentes de la lógica de la dominación y antagónicas de toda lógica o voluntad de gratificación y sobre las que se sustenta la ficción de la realidad o *ideología* imperante. Este dios mundano, a quien Blake de-

nuncia repetidamente en su obra como *the Accuser* (el acusador), es el dios erróneamente adorado por el hombre mundano con los nombres del Dios real³¹. La expresión se encuentra literalmente en *San Pablo* (2 *Corintios* IV, 4) y nos remite a Satán. En el mismo sentido, Blake cita al inicio de *Los cuatro zoas*, el famoso texto paulino (*Efesios* VI, 12) en el cual se insiste en que la lucha del espiritual no es "contra sangre y carne; sino contra principados, contra potestades, contra señores del mundo...". Y en otros pasajes, principalmente en los poemas proféticos, se representa a los poderes terrenales bajo la imagen de una hidra de múltiples cabezas, un "poder devorador" capaz de engullir a todo aquel que cae presa de su hechizo:

...he is the Great Selfhood
 Satan: Worshipd as God by the Mighty Ones
 on the Earth
 Having a white Dot calld a Center
 from which branches out
 A Circle in continual gyrations, this
 became a Heart
 From which sprang numerous branches
 varying their motions
 Producing many Heads three or seven or
 ten, & hands & feet
 Innumerable at will of the unfortunate
 contemplator
 Who becomes his food [:] such is the way
 of the Devouring Power

(Jerusalem, 29: 17-24)

*...él es el gran Yo,
 Satán, al que los poderosos de la Tierra adoran
 como si fuese Dios,
 y tiene un punto blanco llamado Centro
 del que se ramifica
 un círculo que no deja de girar, convertido
 en un corazón*

*del que surgen numerosas ramas de
variados movimientos,
dando lugar a múltiples cabezas, tres o siete
o diez, y a un sin fin
de pies y de manos, a voluntad del desdichado
que lo contempla
y se convierte en su alimento; así actúa
el Poder Devorador*

(Jerusalén, 29: 17-24)

Pero el espectro, o Satán, puede también cobrar forma a través de los presupuestos racionalistas de los filósofos empiristas y deístas, los cuales, en su empeño por deificar una ciencia demostrativa —positivista— caen irremediabilmente en la vieja falacia de transformar los hechos en esencias, error sobre el que —según Nietzsche³²— fueron construidas la filosofía y la moral occidental. Para Blake, dicha falacia clarifica además la naturaleza del pecado original: la escisión de toda realidad humana entre el bien y el mal, y la consiguiente aparición de un ente espectral que se erige en juez —un *super yo*— implacable que de continuo exige pruebas y sacrificios, llegando al extremo de tentar al mismo Jesús evangélico (“haz que estas piedras se conviertan en panes”).

Esta cadena de falacias, que obedece a una transformación de las condiciones históricas en metafísicas (la debilidad de los hombres, la injusticia, la mala salud, la desigualdad en el poder... etc., acaban atribuyéndose a un crimen primordial, a un pecado original contra el Padre) culmina en la deificación del Tiempo —el hombre como ser finito y la muerte como esencia de la vida— y en el asesinato del Hijo como cabecilla de la rebelión, como negador, además, de toda instancia condenatoria: “No juzguéis para que no seáis juzgados” (*Mateo*, VII:1).

Otra faceta esencial de este dios impostor y justiciero es su condición de demiurgo. Su primera aparición en la filosofía como “arquitecto del mundo” se debe a Platón que, en el *Timeo*, describe el mundo material como esencialmente vil, la Creación como obra imperfecta, separando así al Creador de su creación. Esta idea pasó a los gnósticos, de quienes sin duda también la recibe Blake. Las realidades sensibles se asimilan a una decadencia, a la caída del primer hombre, del “hombre

primordial” —en Blake, el titán Albión— y cuyos orígenes se remontan a la aurora de la historia humana e incluso, según los maniqueos, a los orígenes de la formación del mundo. Este dualismo radical lleva a contemplar la creación como obra del principio del mal, tal y como hacen los bogomilos (s. IX), una secta procedente de los Balcanes que expone esta noción basándose en el apócrifo *Evangelio de San Juan*, o un poco más adelante la hallamos en el catarismo —desde mediados del siglo XII—, que identifica el principio del bien con el creador del mundo espiritual, y el del mal, naturalmente, con el demiurgo o creador del mundo sensible³³. Blake afirma al respecto:

*Convencido como estoy de que el creador de este mundo es
un ser cruel, y siendo yo un adorador de Cristo, no puedo evitar
decir, Oh, qué diferente es al Padre: primero vino Dios Todopoderoso a golpearnos en la cabeza, y después vino Jesús con el bálsamo para curarnos.*

(Visión del Juicio Final)

Para Blake, hay un claro antagonismo entre el Dios Padre creador y el Hijo redentor. Siguiendo el esquema bíblico de *Génesis* I, identifica a este demiurgo con el Elohim (plural honorífico que significa “jueces”), el cual viene a simbolizar la faceta justiciera de dios, en oposición a Jehová (Yahveh), su cara misericordiosa. Sin embargo, las dos partes se necesitan mutuamente, ya que el pecado no puede ser perdonado si previamente no ha sido juzgado como error. Así que ambas figuras aparecen unidas en algunas visiones:

*The Lamb of God is seen thro' mists &
shadows, Hov'ring
Over the sepulchers in clouds of Jehovah &
winds of Elohim*

(Milton, 14: 24-25)

*El cordero de Dios se aparece entre las sombras
y la bruma, sobrevolando
los sepulcros desde las nubes de Jehová
y los vientos de Elohim*

o también en la visión en que María es perdonada por su pecado de adulterio:

Behold: in the Visions of Elohim Jehovah.
Behold Joseph & Mary
And be comforted O Jerusalem in the
Visions of Jehovah Elohim

(Jerusalem, 61: 1-2)

*Contempla en las visiones de Elohim Jehová
contempla a José y a María
recibe consuelo, oh Jerusalén, de las
visiones de Jehová Elohim*

Sin embargo, a diferencia de los gnósticos, Blake no otorga a su demiurgo (Elohim) poderes reales; antes bien, le obliga a reconsiderar su postura vengadora hasta percibirla como “tormento eterno”, lo que provoca que él mismo se aparte horrorizado de la escena y deje paso a pensamientos más afines con la doctrina de Cristo. Es famosa su pintura *Elohim creando a Adán*, en donde se nos muestra a un ángel de aspecto terrorífico, diríase que inhumano, en realidad “un Urizen alado, el tiránico Jehová de Blake, que se cierne pesadamente sobre un Adán cadavérico que estira todo su cuerpo como un crucificado”³⁴; como si el dios fuera una especie de vampiro que intenta arrebatar al primer hombre el fuego prometeico, al tiempo que, según Paplia, dada la proximidad de los cuerpos, levanta la sospecha de que la escena posee un carácter sexual y sadomasoquista. En otra de las conversaciones mantenidas con Crabb Robinson, Blake se refirió a la naturaleza como obra del diablo, y cuando su amigo le objetara que según el *Génesis*, Dios fue el creador del mundo, Blake le replicó en tono triunfante:

*“Que este Dios no era Jehová sino Elohim”,
e hizo un repaso de la doctrina de los gnósticos
con la suficiente consistencia como para dejarle mudo
a un lego como yo.*³⁵



W. Blake: *Elohim creando a Adán*, (1795).

Este aspecto satánico que Blake confiere a la naturaleza, como parte integrante del mito de la Caída —igual que en el gnosticismo: cuando el Hombre Primordial o Adán cae, la naturaleza le sigue en su descenso— aparece reflejado en numerosos pasajes de su obra:

Albion was the Parent of the Druids; & in his Chaotic State of Sleep Satan & Adam & the whole World was Created by the Elohim.

(Jerusalem, 27)

Albión fue el Padre de los Druidas; y en su caótico estado de dormición Satán, Adán y el resto del mundo fueron creados por Elohim.

Nature is a vision of the Science of the Elohim.

(Milton, 29:65)

La naturaleza es una visión de la ciencia de Elohim.

La Creación toda pide sollozante que la liberen... el Error o Creación será consumido por las llamas y entonces, sólo entonces, se verá la Eternidad. Arderá en el momento que los hombres dejen de percibirla. En lo tocante a mí, he de decir que ya no presto consideración alguna a la Creación Externa y que para mí es un obstáculo y no un avance; es como la suciedad en mis pies, que no forma parte de mí.

(Visión del Juicio Final)

Continuando con la controversia sobre el carácter gnóstico de los escritos de Blake, sobre si su adhesión a esta corriente pudo llegar a tener un matiz “religioso”, debe advertirse primeramente que estaríamos hablando del gnosticismo como fenómeno histórico, es decir de aquel que se inició como una religión entre los intelectuales helenísticos de Alejandría, para posteriormente influir tanto sobre el judaísmo como sobre

el cristianismo. Resulta difícil a estas alturas, desde luego, imaginarse a Blake profesando una fe cualquiera, una *pistis* de la que su pensamiento emanaría como de una sola fuente, sin mácula, sin contradicciones, sin ambigüedades conceptuales, y con todo el rigor ontológico de una religión establecida.

Pero si prescindimos de la idea de un gnosticismo histórico y nos atenemos a la noción de Bloom³⁶, según la cual no puede haber un gnosticismo sin Gnosis, pero sí una Gnosis sin gnosticismo, entonces alcanzaremos a ver las cosas con mayor claridad. Lo que entendemos por Gnosis no tiene nada que ver con la fe ni con un entendimiento racional. Consistiría, lo mismo que la poesía, en un conocimiento suprarracional, el cual, lejos de aspirar a la totalidad ontológica (como sucede con la Razón de los ilustrados) se fundamenta en un “conocimiento” de lo particular, al tiempo que se establece una mutua relación de conocimiento entre el conocedor y lo conocido; de aquí que la Gnosis sea capaz de alterar a ambas partes sin por ello fundirlos en una unidad (o abstracción, como sucede en el credo racionalista). Para Bloom, ejemplos patentes de que pueda darse la posibilidad de una Gnosis sin gnosticismo los tendríamos en las obras de poetas como Blake, Emerson y Whitman, por citar sólo unos pocos.

Es fácil rastrear, además, en la propia génesis del pensamiento gnóstico ciertas ideas precursoras del dualismo que nos ofrece Blake, especialmente entre las nociones de “genio poético” (que es “el verdadero hombre”), y del “gran Yo” (o *Selfhood*) al que, como ya vimos, unas veces identifica con Satán, otras con Urizen. En principio, se trata de una distinción que los gnósticos heredaron de Platón, pero que a su vez éste recibe de ciertas corrientes de orden chamánico como el orfismo, el cual posteriormente se manifestaría tanto en Pitágoras como en Empédocles. Se trata pues de un conocimiento que se adquiere en estado de trance (“el rapto poético” de nuestra cultura) y que lleva a distinguir entre una suerte de “yo oculto” o *Daemon*, que para Empédocles posee un carácter ontológico (se transmite de una vida a otra: *metempsychosis*, al tiempo que se muestra culpable y divino a la vez) y una *psyche* siempre inquieta y necesitada (el yo, ese eterno menesteroso), que podría tener relación con lo instintual en Freud³⁷. Bloom llama la atención sobre el hecho de que San Pablo, pese a haber denunciado a los gnósticos, se decantase no obstante por el dualismo radical de esta doctrina a la hora de buscar una

clara distinción entre dos principios operativos en el interior del hombre, estableciendo así una marcada diferencia entre el “hombre pneumático”, y el “hombre psíquico” (o también “hombre natural”, según la traducción de la *Biblia* de 1611, y que Blake suele emplear). El *pneuma*, por tanto, es el yo trascendental de San Pablo y de los gnósticos, y cuya aparición provoca una nueva clase de dualismo, dada su relación antagónica con la *psyche*: “el alma cósmica frente al yo acósmico”.³⁸ Y en Blake: el combate entre el genio poético en cada hombre y el Yo (*Selfhood*) o Satán. Aunque, como siempre, el antagonismo que establece Blake entre ambos factores no ha de tomarse como un calco de la doctrina gnóstica; antes bien, debemos abordar la cuestión con ciertas reservas, sobre todo teniendo en cuenta el giro heraclítico que finalmente tomó el dualismo de Blake, según apuntamos anteriormente.

Partiendo de la lectura de los poetas que acabamos de mencionar, además de algunos otros como Wallace Stevens o Hart Crane, como genuinos representantes de la tradición visionaria americana en las que cobraba primacía la investigación del *self*, auxiliada por esa chispa luminosa o espíritu interior ajeno a toda ley natural y en todo punto equivalente al *pneuma* de los gnósticos, Bloom llega a la conclusión³⁹ de que el conocimiento poético es una gnosis, no sólo por su evidente antagonismo respecto del conocimiento filosófico y científico, sino porque admite un matiz religioso que le permite *no ser religioso*, y desde esta perspectiva se arriesga a una inmersión de proporciones abisales que pretende explorar los más recónditos abismos de nuestro yo más profundo (lo cual, por otra parte, se opone también al adagio griego de “conócete a ti mismo”, toda vez que esta gnosis es pragmática y particular, exige esa *vigilancia* que Nietzsche profetizaba para su superhombre, y parte de una dialéctica negativa que excluiría todo *saberse-a-sí-mismo* para, como contrapartida, penetrar en la tiniebla de un *no-saber-sabiendo*). Bloom lo denomina un *conocimiento performativo*⁴⁰. Pero, aun así, la expresión no deja de reflejar cierta tosquedad si la comparamos con el epigrama original (Wallace Stevens):

Not an attainment of the will
But something illogically received.

.....

(*The Sail of Ulysses*)

No un logro de la voluntad,
sino algo que recibimos sin ninguna lógica.

(La travesía de Ulises)

Sin embargo, no todo queda aquí. La trayectoria marcada por Bloom da un paso más hacia delante, casi en el vacío, para llevarnos hasta la *misma arena* en que se desarrolla el drama del demiurgo. A tal efecto, divide la tragedia en tres actos:

Acto I: El verdadero Padre (el abismo —lo que no deja de tener su resonancia en D. H. Lawrence, pese a que éste identificaba al Padre con la carne) sufre el ataque de un impostor (Jehová, ¿Urizen?). El responsable de esta disidencia respecto de la Iglesia católica establecida, fue Valentino de Alejandría, el cual no sólo renegó de su fe en dicha institución (en el siglo segundo de la era cristiana) sino que también rechazó de plano los sacramentos al considerar que bastaba y sobraba solamente con un conocimiento *apropiado* de los orígenes para alcanzar la libertad total.

Acto II: Isaac Luria es el responsable de esta etapa: la noción del *Ain-Soph* (deidad infinita que se contrae y se expande a voluntad, haciendo que la creación sea posible gracias a su capacidad de limitarse a sí misma) surge en pleno siglo dieciséis (como si dijéramos, en ese polvorín que constituyen la Reforma y la Contrarreforma), dando paso a toda una serie de conceptos de orden cabalístico que desembocan en la noción del *Zinsum*⁴¹, un movimiento que Bloom identifica (o se apropia de él) con la tercera de sus *ratios revisionarias*: la *Kenosis* o ruptura de los recipientes, lo que implica, primeramente, un vaciado del poeta posterior respecto de su precursor y, en segundo término, un movimiento hacia la discontinuidad del precursor.

Acto III: Este episodio corresponde a William Blake: la Creación y la Caída, de nuevo se contemplan como un solo acontecimiento. Lo que, según Bloom, une a estos tres profetas es, precisamente, su teoría catastrófica de la Creación, la cual, incluye también al arte. ¿Quién o qué es ese Demiurgo, ese *daemon* catastrófico que usurpa el poder del Padre?

*Del poder que usurpó el primitivo sacerdote,
cuando los Eternos rechazaron su religión,
asignándole un lugar en el septentrión,
oscuro, sombrío, vacío, solitario.*

(Preludio al Libro de Urizen, plancha 2)

La diferencia esencial entre este demiurgo y el de Platón ya ha sido comentada, pero cabría añadir alguna más a parte de la repulsión visceral que Urizen siente ante el mundo monstruoso del que sólo él es responsable.

De acuerdo a Hans Jonas⁴², mientras el demiurgo platónico, lejos de comportarse como un ser contemplativo, se limita a seguir un modelo ideal del que hace surgir todo un mundo en donde antes sólo existía la *nada*, Plotino esgrime como contrapartida la imagen conceptual de la "emanación", lo que, a juicio de Bloom desemboca en una imagen poética forzada, escurridiza y escasamente convincente, si bien no faltan razones para identificar este *tropo* con una caída: incluso, con una *Creación-Caída*. Por otro lado, la versión bíblica nos obliga a aceptar una *creatio ex nihilo*, noción inaceptable no sólo para el pensamiento griego, sino para el mismo Blake.

Con todo, hecho el recuento más o menos aproximado de las principales teorías relacionadas con la creación del cosmos, aun así, queda en el aire la cuestión fundamental: ¿Qué fue lo que llevó a la divinidad a degradarse hasta tal extremo?

Tenemos más de una respuesta a este respecto. La primera la hallamos en Basílides quien, siguiendo una teología negativa que para Bloom⁴³ sería equiparable a la del propio Heidegger, afirma que lo que movió al *Dios-no-existente* en el acto creador fue el *deseo* de hacer un mundo o, más exactamente, de crear una semilla, la cual, una vez germinada, produciría ese mundo. La cuestión es que catorce siglos después de Basílides y Valentino, Isaac Luria añadiría un matiz nuevo al argumento en cuestión, afirmando que la Creación fue *un acto libre de amor*, lo que ya nos presenta un punto de conexión con Blake; baste recordar que tras la caída de Urizen, Los (el profeta eterno) consigue poner un límite al desastre y convierte la Creación en *un acto de misericordia*.

Los, la forma caída de Urthona, conserva y preserva en medio del fragor de la catástrofe el fuego imaginativo que hay en cada hombre (el genio poético), igual que una perla oculta en el barro, y de modo similar también a la concepción del *pneuma* que en el *Tratado sobre los dragones* (1665) aportó otro de los grandes gnósticos, Nathan de Gaza, al aclarar que este *pneuma* no formaba parte de la creación del demiurgo, toda vez que se trata del alma del mesías creada por voluntad de Dios y, siendo a la vez divina y maléfica, "este alma existe desde antes de la creación del mundo, y permanece en el gran abismo"⁴⁴. Urizen como demiurgo implicado en una creación catastrófica, se forja en el *abismo*, una imagen recurrente a lo largo de todo el poema, lo que nos indica que es desde donde consigue establecer un límite del caos que será, en la nomenclatura de Blake, *el límite de la opacidad*:

.....Impetuoso
aplaqué aquel vasto oleaje, y de las aguas surgió
un extenso mundo de sólida obstrucción.

(Plancha a, Copia C, 5)

La suprema ironía de Urizen estriba en que, pese a dejarse guiar por una pasión catastrófica, al final su acción resulta creativa, constituyendo de hecho la Creación. Bloom asocia el episodio con el Freud de *Más allá del principio del placer*, pues de lo que se trata aquí esencialmente es de la elaboración de un mapa de la mente, de marcar los límites de ésta partiendo del instinto de muerte, de nuestra tendencia a la entropía psíquica, al reposo. Pero Blake tampoco se olvida de lo que Freud entendió como *repetición compulsión*, al poner en boca de Urizen una pregunta que apunta directamente a los problemas que le plantea la libido. Dirigida a los Eternos, la formulación que el demiurgo hace de sus obsesiones parece más una súplica (o la confesión de su propia ansiedad como algo que de modo inevitable acompaña a todo acto de creación) que una pregunta:

*Oh Eternos ¿por qué habéis de morir?
¿Por qué vivís en el fuego que no cesa?*

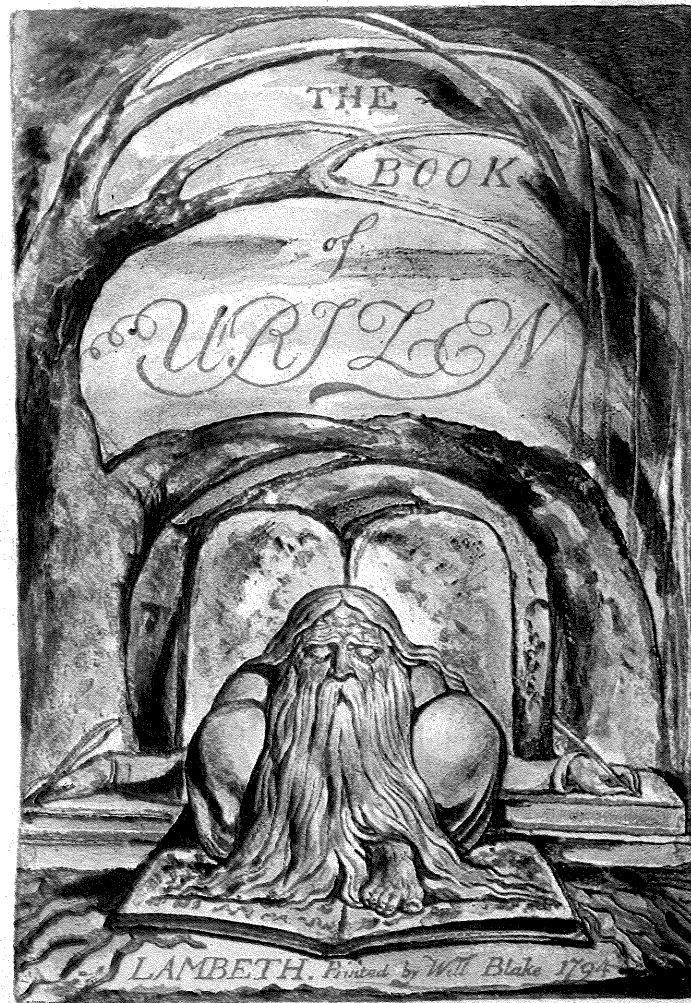
(*Ibid.*, 4)

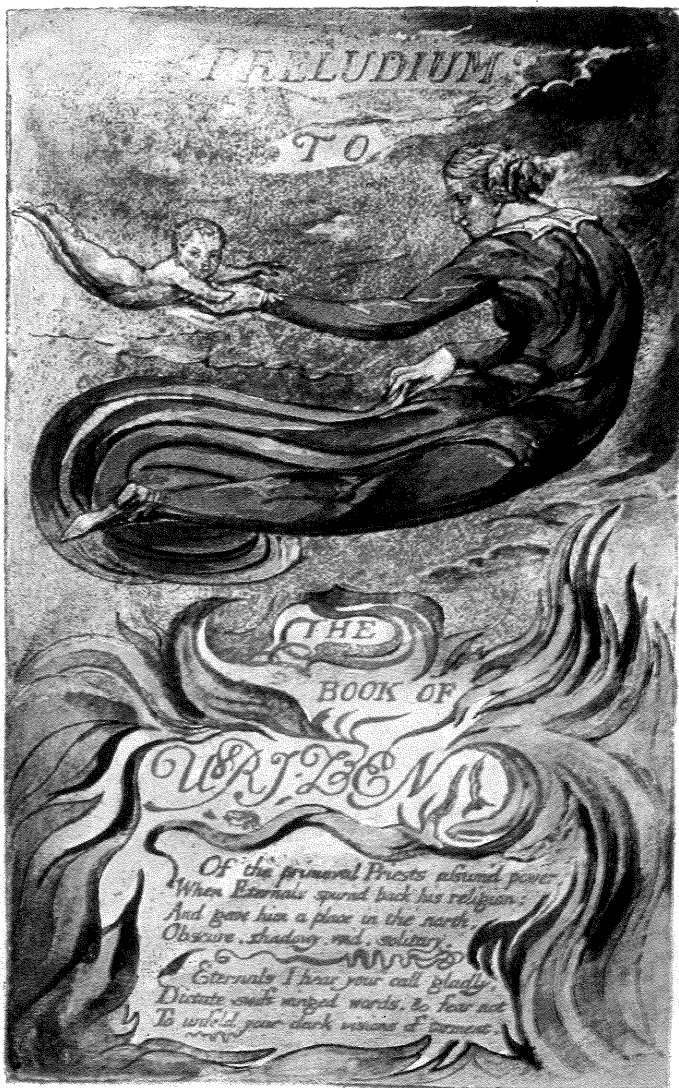
NOTAS

1. N. Frye, *Fearful Symmetry*, p. 32.
2. S. Foster Damon, *The Ideas and Symbols of William Blake*, Londres 1973, "Introduction", p. IX.
3. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, vol. I, Madrid 1974, p. 168.
4. Norman O. Brown, *Eros y Tánatos*, México 1980, p. 79.
5. N. Frye, *A Selected Poetry and Prose of Blake*, New York 1953, "Introduction", p. XXIV.
6. H. M. Margoliouth, *William Blake*, Londres 1951, pp. 124-125.
7. S. Foster Damon, *opus cit.*, p. 458.
8. H. Bloom, *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*, p. 115.
9. *Ibid.*, p. 125.
10. *Ibid.*, p. 33.
11. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 2, Madrid 1993, pp. 48-49.
12. Blake, *Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes, London 1966, p. 522.
13. Mona Wilson, *The Life of William Blake*, New York, 1978, p. 69.
14. *Ibid.*, p. 71.
15. H. Bloom; *opus cit.*, p. 101.
16. Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, p. 278.
17. H. Bloom, *opus cit.*, p. 48.
18. Mona Wilson, *opus cit.*, p. 106.
19. H. Bloom, *opus cit.*, p. 100.
20. N. Frye, *opus cit.*, p. 257.
21. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid 1997, p. 56.

22. *Ibid.*, p. 63.
23. *Ibid.*, p. 67.
24. Emilio Mitre, Cristina Granda. *Las grandes herejías de la Europa cristiana*, Madrid 1983, p. 124.
25. Mark Schorer, *The Politics of Vision*, New York, 1959, p. 119.
26. Norman O. Brown, *Apocalipsis y/o metamorfosis*, Madrid 1995, p. 231.
27. Henri-Charles Puech, *En torno a la Gnosis I*, Madrid 1982, p. 24.
28. S. Freud, *El malestar en la cultura*, Madrid 1995, p. 88.
29. Norman O. Brown, *Apocalipsis...*, *opus cit.*, p. 230.
30. *Ibid.*, p. 234.
31. Cristobal Serra, *Pequeño diccionario de William Blake*, Mallorca, 1992, p. 25.
32. Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Barcelona, 1968, p. 118.
33. Emilio Mitre, *opus cit.*, pp. 127 y 134.
34. Camille Paplia, *Sexual Personae*, New York 1991, p. 274.
35. Forter Damon, *opus cit.*, p. 119.
36. Harold Bloom, *Agon*, D. V. P. 1982, p. 4.
37. *Ibid.*, p. 6.
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*, p. 11.
40. *Ibid.*, p. 13
41. *Ibid.*, p. 72.
42. *Ibid.*, p. 74.
43. *Ibid.*, p. 80.
44. *Ibid.*, p. 85.

THE BOOK OF URIZEN
EL LIBRO DE URIZEN







In living creations appeared
In the flames of eternal fire.

3. Sundring, darkning, thundering,
Rent away with a terrible crash
Eternity rolled wide apart
Walls asunder rolling
Mountains all around
Departing; departing; departing;
Leaving ruinous fragments of the
Fungus forming still to all between
An ocean of mutually unapproachable

4. The roaring fires ran over the heavens
In whirlwinds & currents of blood
And over the dark deserts of Urizen
Fires pour thro' the void on all sides
On Urizen's self-begotten armies

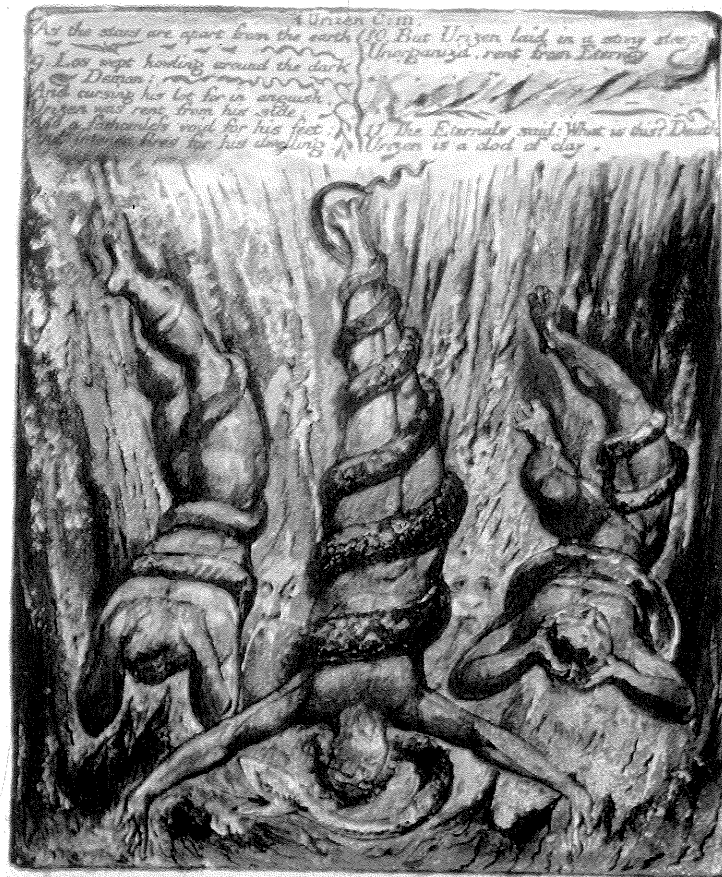
5. But no light from the fires, all was
darkness
In the flames of Eternal fire

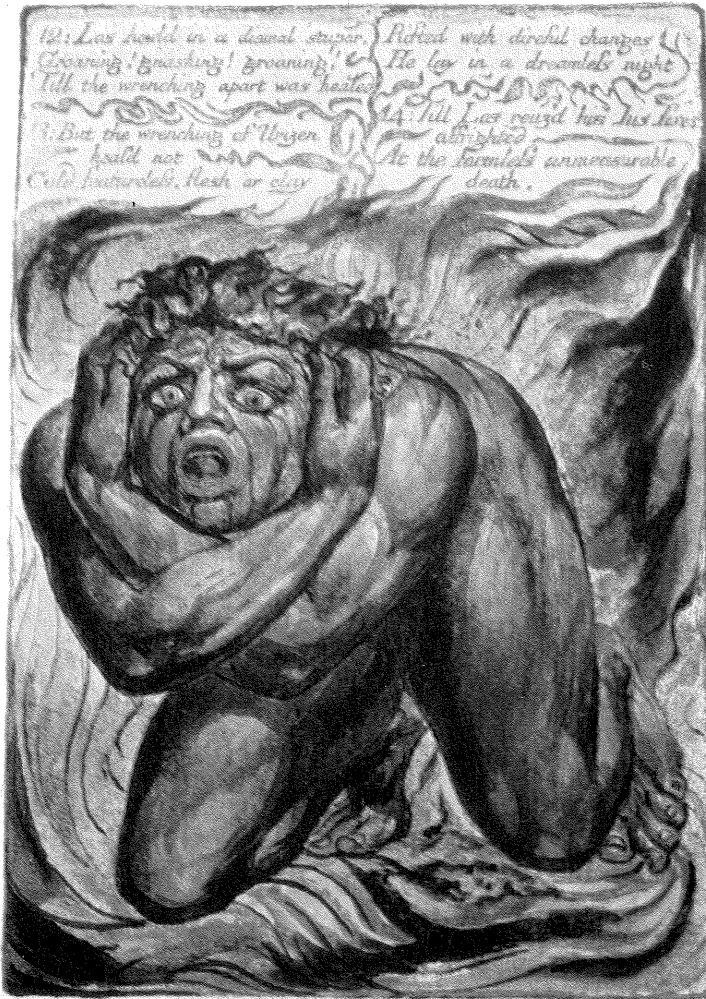
6. In flames anguish & gnashing
flames

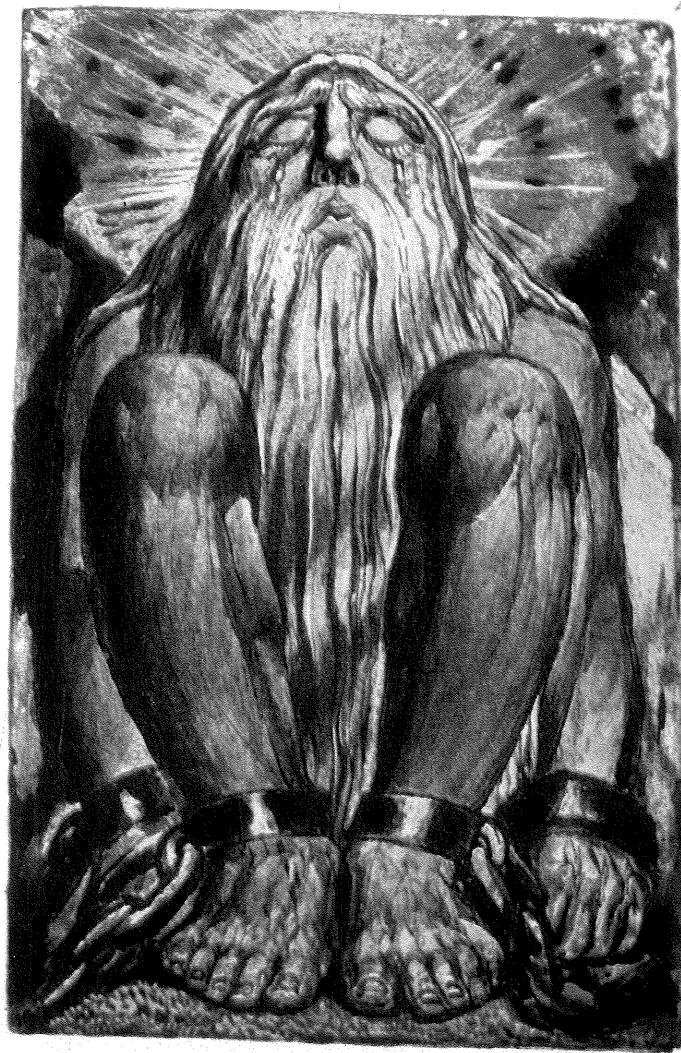
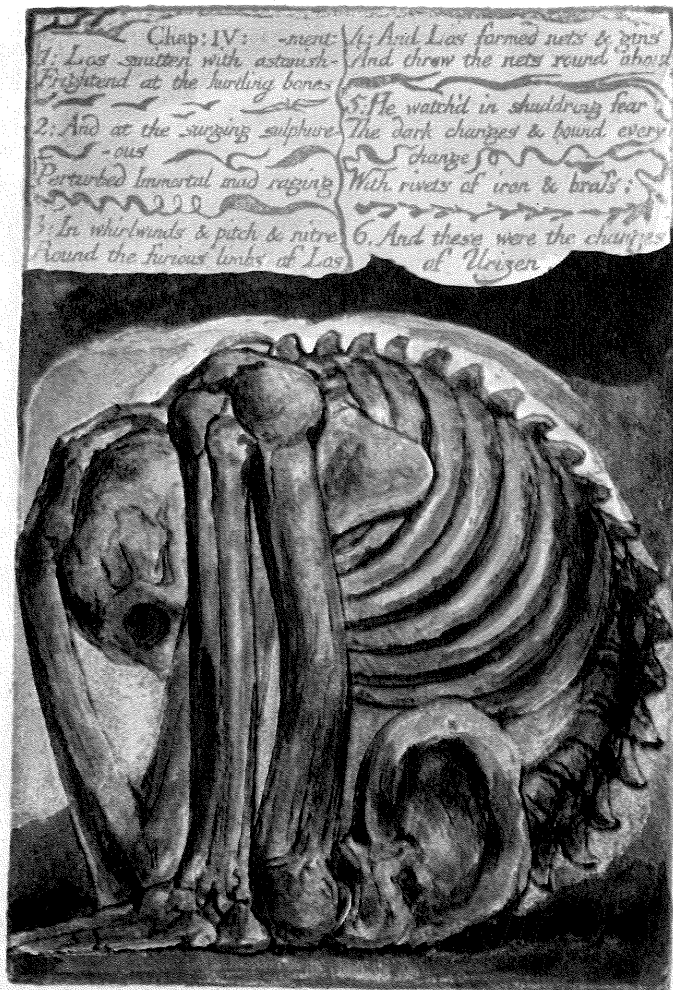
To the deserts and rocks he ran
To hide, but he could not; crashing
He dug mountains & hills in vast strength
He piled them in incessant labour
To hurling to plunge & hence madly
Long periods in burning fires labouring
Till hoary, and eye-broke, and aged
In despair and the shadows of death

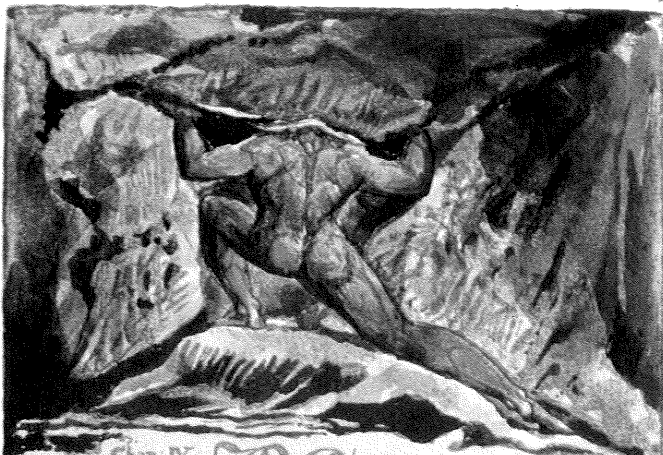
7. And a vast vast peace around
On all sides he trampled like a giant
Where thousands of rivers in vain
Of blood pour down the mountains to cool
The eternal fires beating without
From Eternals; & like a black globe
Vind by sons of Eternity standing
On the shore of the infinite ocean
Like a human heart, struggling & beating
The vast world of Urizen appeared

8. And Loos round the dark globe of
Urizen
Best watch for Eternals to confine
The obscure separation alone
For Eternals stood wide apart

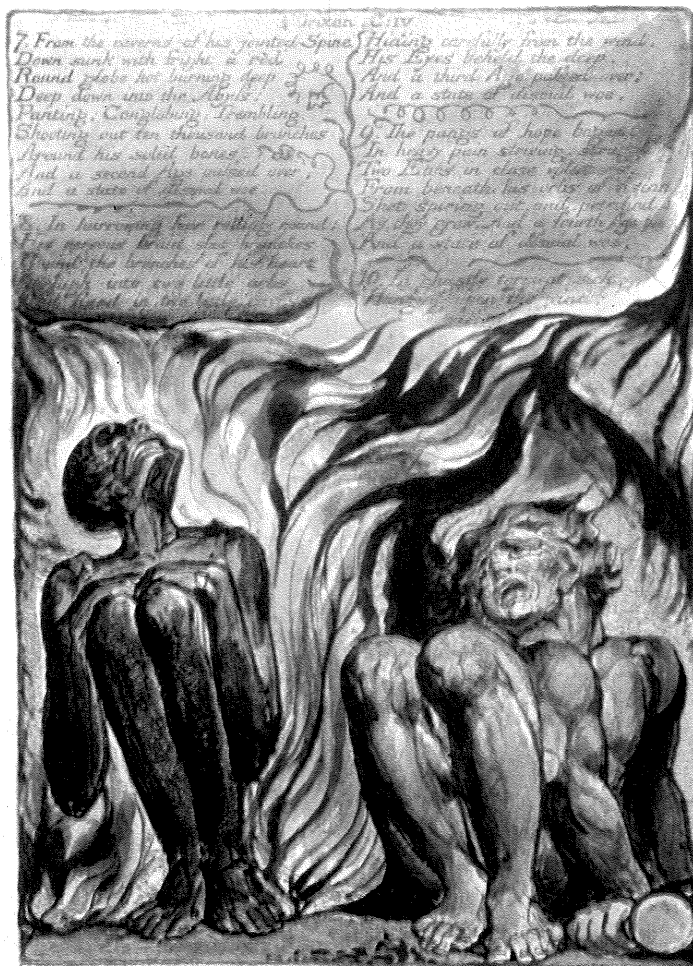




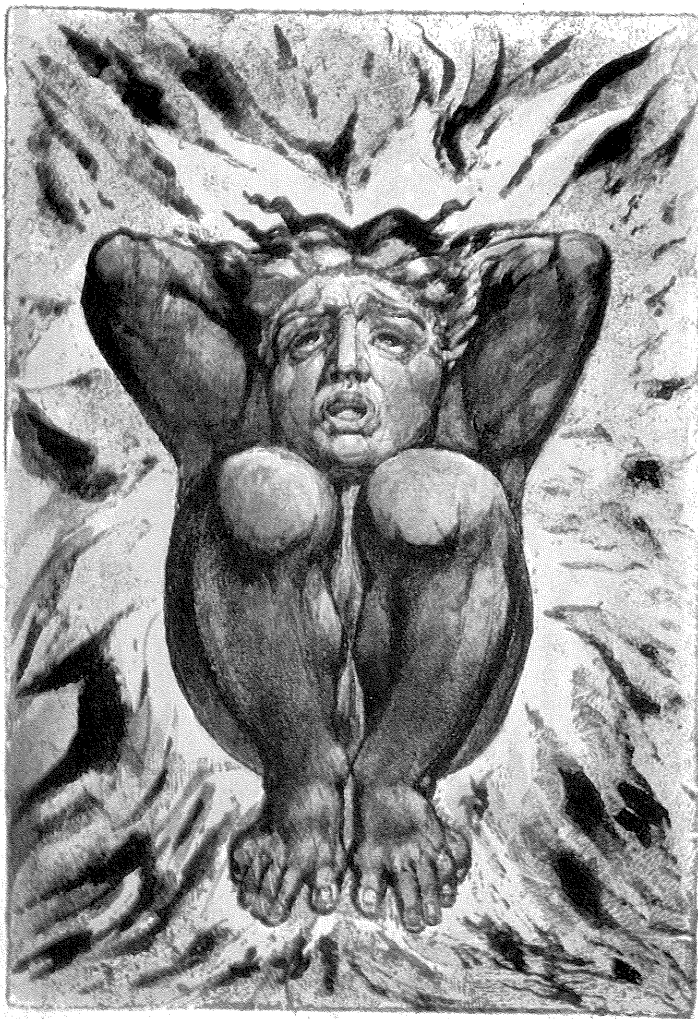




Chap. IV.
 1. Ages on ages roll'd over him: / Sled, a lake, bright, & shining clear;
 His sleep sleep ages roll'd over him: / White as the snow on the mountains cold;
 Like a dark waste stretching chargeable / By earthquakes riven, belching dellen;
 On ages roll'd ages in phantasy / Like fetters of ice shrinking together
 Sick torment; around him in whirlwinds / Disorganised, rant from Eternity.
 Of darkness the eternal Prophet howl'd / Lay bent on his fetters of iron;
 Beating still on his rivets of iron / And heated his furnaces as poured
 Pouring sodar of iron; dividing / Iron sodar and sodar of brule
 The horrible night into watches
 2. And Urgan (so his eternal name) / Hearing delirious anguish'd, unbearably
 His prolific deluge obscur'd more & more / Till a roof shaggy wild inclosed
 In dark secrecy, hiding in surging / In an orb, his fountain of thought;
 Sulphurous fluid his phantoms
 The Eternal Prophet heard the dark / In a horrible & agonised slumber;
 bellows / Like the linked eternal chain;
 And twirl restle's the tongs; and the / A rust-spine writh'd in torment
 hammer / Upon the winds; shooting pain'd
 Incubate heat; forging chains new & new / Ribs, like a bending cavern
 Numbering wide links, hours, days & years / And bones of solitary, froys
 3. The eternal mind banded began to roll / Over all his nerves at 100.
 Bulks of earth coarsely round & round / And a first Age passed over;
 And the sulphurous span, surging thick / And a state of eternal woe.



7. From the cavern of his jointed Spine / Hissing carefully from the mind
 Down rush with fire a red / His Eyes beheld the deep
 Round globe his burning deep / And a third Age passed over;
 Deep down into the Abyss / And a state of eternal woe.
 8. Panting, Conquering, Trampling /
 Shooting out ten thousand branches /
 Around his subtle bones /
 And a second Age passed over /
 And a state of eternal woe.
 9. In hurrying heat rolling round /
 The nervous brain was broken /
 And the branches of his heart /
 Shot out with fire and light /
 And a third Age passed over;
 And a state of eternal woe.
 10. In shaggy torment /
 He lay, his body torn /
 And a state of eternal woe.



15

Urizen G.V.

Two Nostrels bent down to the deep In trembling & twining & dismay.
And a fifth Age pass'd over; And a seventh Age pass'd over;
And a state of dismal woe. And a state of dismal woe.

Chap.V.

11. In ghastly torment sick; 1. In terrors Los shrunk from his
Within his ribs bloated round. taste;
A craving Hungry Cavern: His great hammer fell from his hand;
Thence arose his channel'd Throat His fires beheld, and sighing;
And like a red flame a Tongue Had their strong limbs in snakes.
Of thirst & of hunger appear'd For with noises ruinous loud;
And a sixth Age pass'd over: With hurdlings & clankings & groans
And a state of dismal woe. The immortal endur'd his chains.

12. Enraged & stifled with torment Tho bound in a deadly sleep.
He throw his right Arm to the north
His left Arm to the south 2. All the myriads of Eternity:
Shooting out in anguish deep. All the wisdom & joy of life;
And his Feet stamp'd the nether Abyss Roll like a sea around him.

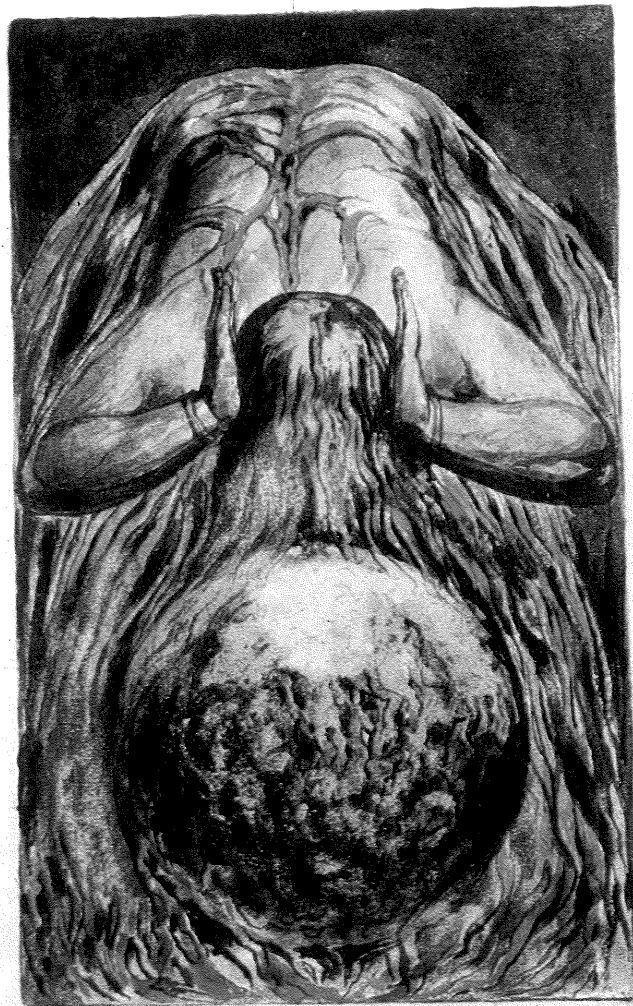
Except what his little orbs Of sight by degrees unfold. Then he look'd back with anxious desire
But the space undivided by existence
Struck horror into his soul.

3. And now his eternal life 6. Los wept obscure with mourning;
Like a dream was obliterated. His heaving earthquake'd with sighs;
He saw Urizen deadly black.
4. Shudd'ring, the Eternal Prophet smote In his chains bound, & Ray began
With a stroke, from his north to south
region.

The bellows & hammer are silent now 7. In anguish dividing & dividing
A powerless silence, his prophetic voice For pity divides the soul
Sighs; a cold solitude & dark mid In partings eternity an eternity
The Eternal Prophet & Urizen close Life in vapours pour'd down his
chests

5. Ages on ages roll'd over them The void shook the lymph into fibres
Cut off from life & light frozen Wandering wide on the bosom of night
Into horrible forms of deformity And late a round globe of blood & fire
Thus suffer'd his fires to decay Trampling upon the Void

Thus the Eternal Prophet was divided, *As the dark separation appeared,*
 Before the death image of Urizen, *As plates divide the world,*
 For in changeable clouds and darkness, *In the endless Abyss of space,*
 In a waterly night beneath, *So the expanding eyes of mortals*
 The Abyss of Los stretch'd immense, *Beheld the dark visions of his,*
 And now even now obscur'd to the eyes, *And the globe of life blood trembling*
 Of Eternals the visions remote.





8. The globe of life blood trembled
Branching out into roots;
Fibrous, rupturing upon the winds;
Fibres of blood, milk and tears
In pandy, eternity on eternity
At length in tears & cries embodied
A female form trembling and pale
Waves before his deathly face for

9. All Eternity shuddered at sight
Of the first female now separate
Pale as a cloud of snow
Waving before the face of Los

10. Wonder, awe, fear, astonishment
Peculiar the eternal myriads
At the first female form now separate



They call'd her Pity, and 'Red'

11. Spread a Tent, with strong curtains
Tains around them
Teth cords & stakes bind in the kind
That Eternals may no more behold them

12. They began to weave curtains of
darkness
They erect large pillars round the Void
With golden hooks fasten in the pillars
High intricate labour the Eternals
A most wove and called a Science

Chap. VI

1. But Los saw the Female & pitied
He embrac'd her she wept she refused
In perverse and cruel delight
The Red from his arms, yet he follow'd
Produced a man Child to the light

2. Eternity shuddered when they saw
Man begotting his Eternals
On his own divided image

3. A time pass'd over the Eternals
Began to erect the tent
When Enitharmon sick
Felt a Worm within her womb

4. Yet helpless it lay like a Worm
In the trembling womb
To be moulded into existence

5. All day the worm lay on her bosom
All night within her womb
The worm lay till it grew to a serpent
With deleterious hissings & poison
Round Enitharmon's loins sliding

6. Coiled within Enitharmon's womb
The serpent grew casting its scales
With sharp pang the hissings began
To change to a grating cry
Many sorrows past dismal throes
Many forms of fish, bird & beast
Brought forth an infant form
Where was a worm before

7. The Eternals their tent finished
Alarm'd with these gloomy visions
When Enitharmon's Sorrow
Produced a man Child to the light

8. A shriek ran thro' Eternity
And a paralysis stroke
At the birth of the Human Shadow

9. Delving earth in his resistless
way
Hurling the Child with fierce flames
Issued from Enitharmon

10. The Eternals closed the tent
They beat down the stakes the cords

Urizen C. VII

Stretch'd for a work of eternity:
No more Los beheld Eternity.

1. In his hands he seized the infant
He bathed him in springs of sorrow
He gave him to Enitharmon.

Chap. VII.

1. They named the Child Ore, he grew
Fed with milk of Enitharmon.

2. Los awoke her: O sorrow & pain,
A lightning girdle grew.

Around his bosom. In sobbings
He burst the girdle in twain.

But still another girdle grew
Opres'd his bosom. In sobbings
Again he burst it. Again

Another girdle succeeds
The girdle was torn'd by day.
By night was burst in twain.

3. These falling down on the rock
Into an iron Chain rose
In each other link by link lock'd.

4. They took Ore to the top of a
mountain.

O how Enitharmon wept!
They chain'd his young limbs to the
rock.

With the Chain of Jealousy
Beneath Urizens deathful Shadow

5. The deaf heard the voice of the
child.

And began to awake from sleep
All things heard the woe of the child
And began to awake to life.

6. And Urizen craving with hunger
Strong with the odours of Nature
Explored his dens around.

7. He form'd a line & a plummet
To divide the Abyss's barath.
He form'd a dividing rule.

8. He form'd scales to weigh:
He form'd many weights:
He form'd a brizen quadrant:

He form'd golden compasses
And began to explore the Abyss
And he planted a garden of fruits.

9. But Los encircled Enitharmon
With fires of Prophecy
From the sight of Urizen & Ore.

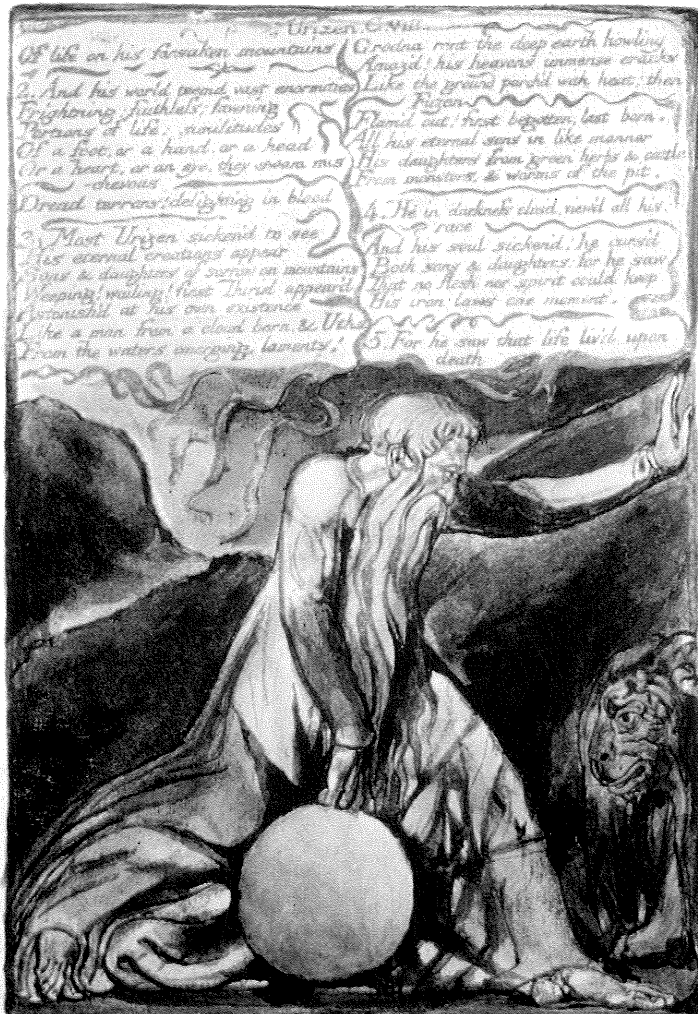
10. And she bore an enormous race

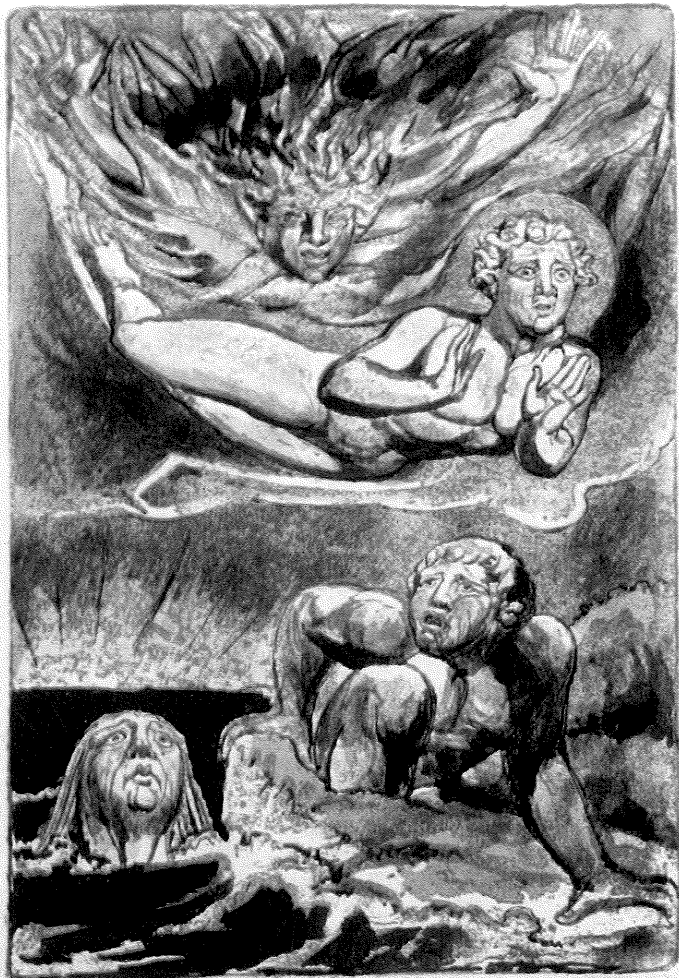
Chap. VIII.

1. Urizen explor'd his dens
Mountain, moor, & wilderness,
With a globe of fire lighting his

A fearful journey, annoy'd
By cruel enormities: turns







The Ox in the slaughter house moans
 The Dog at the wailing door
 And he wept, as he called it Pity
 And his tears flowed down in the mud
 6. Cold he wandered on high, over
 their cities
 In weeping & pain as well
 And wherever he wandered in sorrows
 Upon the open heavens
 A cold shadow fell behind him
 As a spiders web, most cold he drew
 Drawing out from his sorrowing soul
 The dungen like heaven dividing
 Where over the footsteps of Urizen
 Walk'd over the cities in sorrow.
 7. Till a Web dark & cold throughout all
 The tormented element stretch'd
 From the sorrows of Urizens soul
 And the Web in a family in embryo
 None could break the Web, no wings
 of fire.
 8. So twisted the cords, & so knotted
 The meshes: twisted like to the
 human brain
 9. And all call'd it, the fit of Redi-

Chap. IX
 Then the Inhabitants of these Cities:
 Felt their Nerves charge into Murrows
 And harrowing Bores began
 In great diseases and torments
 In shakings & shakings & shakings
 Thro all the coasts: all weaken'd
 The Senses inward rush'd shrieking
 Beneath the dark net of infection.
 2. Till the shrunken eyes clouded over
 Dispers'd not the wren hypocrisy
 But the streaky slurs in their features
 Brought together by narrowing perceptions
 Appear'd transparent air: for their eyes
 Grew small like the eyes of a man
 And in rippled forms shivering together
 Of seven feet stature they remain'd
 3. Six days they shrunk up from existence
 And on the seventh day they rested
 And they blest the seventh day, in sick
 hope:
 And forgot their eternal life
 4. And their thirty eyes divided
 In form of a human heart
 No more could they rise at will
 In the infinite void, but bound down
 To earth by their narrowing perceptions



Urizen C. IX.

They lived a period of years
Then lost a noxious body
To the jaws of devouring darkness
5 And their children wept, & built
Tombs in the desolate places.
And firm laws of prudence, and
6 called them
The eternal laws of God.

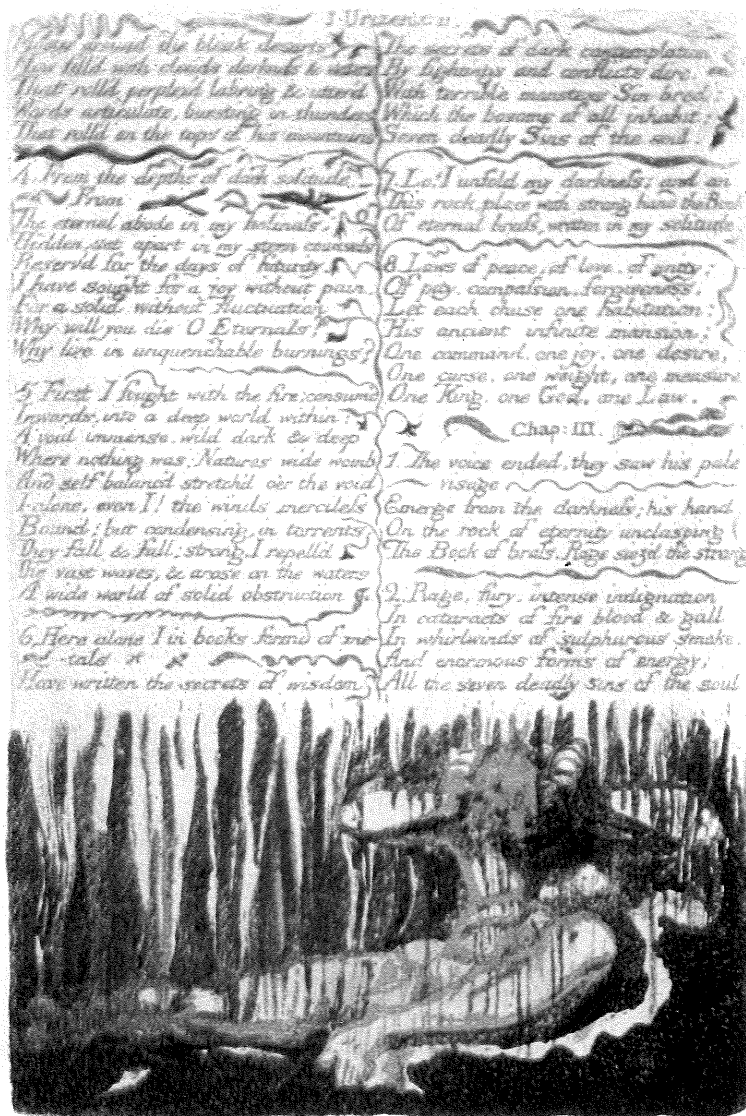
6. And the thirty cities remained
Surrounded by salt floods, now called
Africa: its name was then Egypt.

7. The remaining sons of Urizen
Beheld their brethren shrink together
Beneath the Net of Urizen
Corruption was in vain.

8. So Fuzon call'd all together
The remaining children of Urizen:
And they left the pendulous girth:
They called it Egypt, & left it.

9. And the salt ocean rolled engulfed

The End of the
book of Urizen.



THE BOOK OF URIZEN

Lambeth, Printed by Will Blake 1794

EL LIBRO DE URIZEN

Lambeth, impreso por William Blake en 1794

PLATE 2

PRELUDIUM
TO THE BOOK OF URIZEN

*Of the primeval Priest's assum'd power,
When Eternals spurn'd back his religion
And gave him a place in the north,
Obscure, shadowy, void, solitary.*

*Eternals, I hear your call gladly.
Dictate swift winged words & fear not
To unfold your dark visions of torment.*

PLANCHA 2

PRELUDIO
AL LIBRO DE URIZEN

Del poder que usurpó el primitivo sacerdote,
cuando los Eternos rechazaron su religión,
asignándole un lugar al septentrión,
oscuro, sombrío, vacío, solitario.

¡Oh! Eternos, gozoso escucho vuestro reclamo.
Dictad palabras raudas y aladas sin temor
a mostrar vuestras negras visiones de tormento.

Chap: I

1. *Lo, a shadow of horror is risen
In Eternity! Unknown, unprolific,
Self-clos'd, all repelling. What Demon
Hath form'd this abominable void,
This soul-shudd'ring vacuum? Some said,
«It is Urizen». But unknown, abstracted,
Brooding secret, the dark power hid.*

2. *Times on times he divided & measur'd
Space by space in his ninefold darkness,
Unseen, unknown; changes appear'd
In his desolate mountains, rifted furious
By the black winds of perturbation.*

3. *For he strove in battles dire,
In unseen conflixtions, with shapes
Bred from his forsaken wilderness,
Of beast, bird, fish, serpent, & element,
Combustion, blast, vapour, and cloud.*

4. *Dark, revolving in silent activity,
Unseen in tormentig passions,
An activity unknown and horrible,
A self-contemplating shadow,
In enormous labours occupied.*

5. *But Eternals beheld his vast forests.
Age on ages he lay, clos'd, unknown,
Brooding, shut in the deep; all avoid
The petrific, abominable chaos.*

Capítulo I

1. ¡Ay! ¡Una sombra de horror se ha alzado en la eternidad!
Desconocida, estéril, concentrada en sí misma,
y que a todos espanta. ¿Qué demonio
habrá formado este abominable vacío,
este temblor vacuo del alma? Dicen unos:
“Es Urizen”. Pero ensimismado, desconocido,
cavilando en secreto, el sombrío poder se ocultó.

2. Tiempos en tiempos, ha dividido y medido,
espacio por espacio en sus nueve tinieblas,
invisible, ignoto; los cambios sacuden
sus montes desolados, en donde con ira
arrecian negros vientos de inquietud.

3. Porque se enzarzó en horribles combates,
en conflictos invisibles, con las formas
nacidas de su yermo desolado: formas
de bestia, ave, pez, serpiente y elemento,
combustión, ráfaga, vapor y nube.

4. Sombrío, medita en silenciosa actividad,
oculto entre pasiones tormentosas,
una actividad desconocida y horrible,
una sombra que a sí misma se contempla,
ocupada en tareas formidables.

5. Pero los Eternos veían sus bosques inmensos,
en los que edades enteras estuvo recluso,
ignoto, pensativo, prisionero del abismo;
nadie se acerca a este caos abominable y pétreo.

6. *His cold horrors silent, dark Urizen
Prepar'd; his ten thousands of thunders
Rang'd in gloom'd array stretch out across
The dread world, & the rolling of wheels
As of swelling seas sound in his clouds,
In his hills of stor'd snows, in his mountains
Of hail & ice; voices of terror
Are heard, like thunders of autumn,
When the cloud blazes over the harvests.*

Chap: II

1. *Earth was not, not globes of attraction.
The will of the Immortal expanded
Or contracted his all flexible senses.
Death was not, but eternal life sprung.*

2. *The sound of a trumpet, the heavens
Awoke, & vast clouds of blood roll'd
Round the dim rocks of Urizen, so nam'd,
That solitary one in Immensity.*

3. *Shrill the trumpet, & myriads of Eternity*

PLATE 4, Full-page Design.

6. Sigiloso, sus fríos horrores extiende
el oscuro Urizen; un millar de truenos
ha dispuesto en sombría formación, allá
por el ancho y terrible mundo; y sus ruedas
al girar retumban en las nubes igual que un oleaje,
sobre sus cumbres de nieves perpetuas y sus montes
de hielo y granizo; voces de terror
retumban como truenos en otoño
al fulgor de las nubes sobre la era.

Capítulo II

1. No había Tierra ni tampoco esferas de atracción.
La voluntad del Inmortal expandía
o contraía todos sus elásticos sentidos.
No había muerte, sino vida eterna que fluía.

2. Al son de las trompetas los cielos se despiertan,
y densas nubes de sangre circundan
las nebulosas rocas de Urizen. Así llaman
a este solitario de la inmensidad.

3. Suena la trompeta y las miríadas eternas

PLANCH 4. Dibujo a toda página.

*Muster around the bleak desarts,
Now fill'd with clouds, darkness, & waters
That roll'd perplex'd, lab'ring, & utter'd
Words articulate, bursting in thunders
That roll'd on the tops of his mountains:*

4. *«From the depths of dark solitude, from
The eternal abode in my holiness,
Hidden, set apart, in my stern counsels,
Reserv'd for the days of futurity,
I have sought for a joy without pain,
For a solid without fluctuation.
Why will you die, O Eternals?
Why live in unquenchable burnings?*

5. *First I fought with the fire, consum'd
Inwards, into a deep world within:
A void immense, wild, dark, & deep,
Where Nothing was, Nature's wide womb.
And self-balanc'd, stretch'd o'er the void,
I alone, even I! The winds merciless
Bound, but condensing in torrents
They fall & fall; strong I repell'd
The vast waves, & arose on the waters,
A wide world of solid obstruction.*

6. *Here alone I, in books form'd of metals,
Have written the secrets of wisdom,
The secrets of dark contemplation
By fightings and conflicts dire
With terrible monsters Sin-bred,
Which the bosoms of all inhabit,
Seven deadly Sins of the soul.*

se congregan en tropel por los páramos desiertos,
cubiertos ahora de nubes, tinieblas y aguas
que avanzan turbias, tenaces; y de palabras
articuladas, estallando en mil relámpagos
sobre la escarpada cima de sus montañas:

4. «En las profundidades de mi oscura soledad,
en la morada eterna de mi santidad,
oculto y apartado entre severas reflexiones,
que me reservo para días venideros,
he rastreado en busca de un goce sin dolor,
de un sólido sin fluctuación.
Oh Eternos, ¿por qué habéis de morir?
¿Por qué vivís en el fuego que no cesa?

5. Combatí primero al fuego, consumiéndome
por dentro en lo profundo de un mundo interior:
un vacío inmenso, tétrico y misterioso, en donde
nada había sino la gran matriz de la naturaleza.
Y, tendido hacia el abismo, en perfecto autoequilibrio,
¡Allí, estaba yo; sólo yo! Sin piedad sometiendo
a los vientos, que condensándose en torrentes
se precipitaban pertinaces. Impetuoso
aplaqué aquel vasto oleaje, y de las aguas surgió
un extenso mundo de maciza obstrucción.

6. Aquí, yo sólo, entre libros de metal,
escritos dejé los secretos de la sabiduría,
secretos de oscura contemplación,
a fuerza de librar horribles combates
contra los monstruos que alimentan el pecado,
monstruos que habitan en el corazón humano,
los siete pecados mortales del alma son.

7. *Lo! unfold my darkness and on
This rock place with strong hand the Book
Of eternal brass, written in my solitude:*

8. *Laws of peace, of love, of unity,
Of pity, compassion, forgiveness.
Let each chuse one habitation,
His ancient infinite mansion.
One command, one joy, one desire,
One curse, one weight, one measure,
One King, one God, one Law».*

Chap: III

1. *The voice ended; they saw his pale visage
Emerge from the darkness, his hand
On the rock of eternity unclasping
The Book of brass. Rage siez'd the strong.*

2. *Rage, fury, intense indignation,
In cataracts of fire, blood, & gall,
In whirlwinds of sulphurous smoke,
And enormous forms of energy,
All the seven deadly sins of the soul*

7. He aquí que despliego mis tinieblas, y sobre
esta roca asentaré con mano dura mi libro
de bronce, eterno, escrito en soledad:

8. Leyes de paz, de amor, de concordia,
de piedad, de compasión, de perdón;
que cada cual escoja su morada única,
su mansión eterna e infinita.
Y un solo mandato, un goce, un deseo,
una maldición, un peso, una medida,
un Rey, un Dios, una Ley».

Capítulo III

1. La voz cesó; y vieron su rostro macilento
emerger de la tiniebla, su mano extendida
sobre la roca de la eternidad, abriendo el libro
de bronce: la cólera se apoderó de los fuertes.

2. Ira, furia, y una intensa indignación,
entre cataratas de sangre, fuego y hiel,
entre los remolinos del azufre humeante;
y en tremendas formas de energía,
los siete pecados mortales del alma,

PLATE 5

*In living creations appear'd,
In the flames of eternal fury.*

3. *Sund'ring, dark'ning, thund'ring.
Rent away with a terrible crash,
Eternity roll'd wide apart,
Wide asunder rolling,
Mountainous, all around
Departing, departing, departing,
Leaving ruinous fragments of life,
Hanging frowning cliffs, & all between
An ocean of voidness unfathomable.*

4. *The roaring fires ran o'er the heav'ns
In whirlwinds & cataracts of blood,
An o'er the dark deserts of Urizen
Fires pour thro' the void on all sides
On Urizen's self-begotten armies.*

5. *But no light from the fires; all was darkness
In the flames of Eternal fury.*

6. *In fierce anguish & quenchless flames,
To the deserts and rocks he ran raging
To hide, but he could not; combining
He dug mountains & hills in vast strength.
He piled them in incessant labour,
In howlings & pangs & fierce madness,
Long periods in burning fires labouring
Till hoary, and age-broke, and aged,
In despair and the shadows of death.*

PLANCHAS 5

como criaturas vivientes aparecían
entre las llamas de la cólera eterna.

3. Oscura, desgarrada; desquebrajándose
en el estruendo de un terrible cataclismo,
la eternidad se escinde hacia lo lejos;
se aparta más y más hacia un remoto confín,
dejando tras de sí, igual que un coloso
a la deriva, inútiles despojos, fragmentos
de vida, altos acantilados amenazantes,
y en medio un océano vacío e insondable.

4. Braman las llamas atravesando los cielos
entre remolinos y cataratas de sangre,
y sobre la estepa yerma y umbría
el fuego se derramaba en torrentes por el vacío
sobre los autógenos ejércitos de Urizen.

5. Mas las llamas no dan luz, sino tinieblas,
llamas que son de la cólera eterna.

6. Torturado por la angustia y el fuego implacables,
airado huyó a los desiertos, tras las rocas,
a ocultarse, sin lograrlo; excavó
al tiempo montes y colinas con gran esfuerzo.
Apilándolos sin parar, uno tras otro,
entre aullidos de dolor y horrenda locura,
largos años trabajó en las ardientes llamas,
hasta envejecer, devorado por los años,
desesperado entre las sombras de la muerte.

7. *And a roof vast, petrific, around
On all sides he fram'd, like a womb,
Where thousands of rivers in veins
Of blood pour down the mountains to cool
The eternal fires, beating without
From Eternals, & like a black globe
View'd by sons of Eternity, standing
On the shore of the infinite ocean,
Like a human heart, struggling & beating
The vast world of Urizen appear'd.*

8. *And Los round the dark globe of Urizen
Kept watch for Eternals, to confine
The obscure separation alone,
For Eternity stood wide apart,*

7. Y formó una corteza pedregosa e inmensa,
igual a una matriz toda a su alrededor,
en la que mil ríos, como venas de sangre
se derramaban por los montes, para enfriar
las llamas eternas, llamas alentadas desde afuera,
por los Eternos; y como un globo negro,
divisado por los hijos de la eternidad,
posado a orillas del infinito océano, luchando
y latiendo, como un corazón humano,
el vasto mundo de Urizen surgió amenazante.

8. Y en torno del oscuro globo de Urizen,
Los vigilaba en nombre de los Eternos,
para confinarlo en un recóndito lugar,
distante de donde huyó la eternidad,

PLATE 7

As the stars are apart from the earth.

9. *Los wept, howling around the dark Demon,
And cursing his lot, for in anguish
Urizen was rent from his side,
And a fathomless void for his feet,
And intense fires for his dwelling.*

10. *But Urizen laid in a stony sleep,
Unorganiz'd, rent from Eternity.*

11. *The Eternals said: «What is this? Death.
Urizen is a clod of clay».*

PLATE 8, Full-page Design.

PLANCHA 7

tan distante como la tierra de las estrellas.

9. Los lloraba, aullando ante el negro Demonio,
y maldijo su suerte cuando presa de angustia
de su lado vio a Urizen arrancando,
y a sus pies un vacío insondable,
y por morada una hoguera insaciable.

10. Pero Urizen, hundido en un sueño pétreo,
yacía disgregado, arrancado de la eternidad.

11. Los Eternos dijeron: «¿Qué es esto? La muerte.
Urizen no es más que un trozo de barro».

PLANCHA 8: Dibujo a toda página.

PLATE 9

12. *Los howl'd in a dismal stupor,
Groaning, gnashing, groaning,
Till the wrenching apart was healed.*

13. *But the wrenching of Urizen heal'd not.
Cold, featureless, flesh or clay,
Rifted with direful changes,
He lay in a dreamless night,*

14. *Till Los rouz'd his fires, affrighted
At the formless, unmeasurable death.*

PLANCHA 9

12. Los aullaba iracundo, poseído de estupor,
entre el lamento y el rechinar de dientes,
hasta que curó la llaga de la separación.

13. Pero la llaga de Urizen jamás sanó.
Frío, difuso, de carne o barro, agrietado
por terribles metamorfosis,
yace en mitad de una noche sin sueños.

14. Hasta que Los avivó sus llamas, aterrado
ante la muerte, inmensa y sin contornos.

Chap: IV [a]

1. *Los, smitten with astonishment,
Frighten'd at the hurtling bones*
2. *And at the surging, sulphureous,
Perturbed Immortal, mad raging*
3. *In whirlwinds & pitch & nitre
Round the furious limbs of Los,*
4. *And Los formed nets & gins
And threw the nets round about.*
5. *He watch'd in shudd'ring fear
The dark changes, & bound every change
With rivets of iron & brass.*
6. *And these were the changes of Urizen:*

Capítulo IV (a)

1. Los, poseído por el asombro y el miedo,
ante el horrendo crujir de los huesos
2. Y ante el enardecido inmortal, alzándose
furioso, enloquecido, congestionado por la ira
3. Entre torbellinos de salitre y brea
circundando el cuerpo iracundo de Los;
4. Y entonces Los compuso cepos y redes
y las extendió por doquier a su alrededor.
5. Y tembló de pánico al contemplar
las negras metamorfosis; y fijó cada una
de ellas con roblones de hierro y bronce.
6. Y estas fueron las metamorfosis de Urizen:

Chap: IV [b]

1. *Ages on ages roll'd over him!
In stony sleep ages roll'd over him!
Like a dark waste stretching, chang'able,
By earthquakes riv'n, belching sullen fires,
On ages roll'd ages in ghastly
Sick torment; around him in whirlwinds
Of darkness, the eternal Prophet howl'd,
Beating still on his rivets of iron,
Pouring odor of iron, dividing
The horrible night into watches.*

2. *And Urizen (so his eternal name)
His prolific delight obscur'd more & more
In dark secresy, hiding in surgeing
Sulphureous fluid his phantasies.
The Eternal Prophet heav'd the dark bellows,
And turn'd restless the tongs, and the hammer
Incessant beat, forging chains new & new,
Numb'ring with links hours, days, & years.*

3. *The eternal mind, bounded, began to roll
Eddies of wrath ceaseless round & round,
And the sulphureous foam, surgeing thick,
Settled, a lake, bright & shining clear,
White as the snow on the mountains cold.*

4. *Forgetfulness, dumbness, necessity!
In chains of the mind locked up,
Like fetters of ice shrinking together,
Disorganiz'd, rent from Eternity.*

Capítulo IV (b)

1. ¡Edades enteras sobre él han pasado!
¡Por el sueño pétreo el tiempo se fue deslizado!
Como un desecho baldío que se extiende, cambiante,
partido por el cataclismo, erupando téticas
llamas, se suceden las edades, tortuosas,
espectrales, insanas; y a su alrededor, levantando
torbellinos de oscuridad, aullaba el profeta
eterno, golpeando aún sus roblones de hierro,
vertiendo hierro hirviendo, dividiendo
la noche temible en horas de alerta.

2. Y Urizen (tal es su nombre eterno)
escondió más en la sombra su prolífico
deleite, en tenebrosa confinación ocultó
sus fantasías en un líquido turbulento y ardiente.
El profeta eterno levantó sus negros fuelles,
y girando sus tenazas sin parar, forjó
a golpe de martillo una a una las cadenas,
contando con eslabones los años, horas y días.

3. El espíritu eterno, encadenado, desató
remolinos de cólera que giraban sin cesar,
y de la ardiente espuma espesándose al subir,
tras la calma quedó un lago claro lleno de esplendor,
blanco como la nieve de las frías montañas.

4. ¡Olvido, mutismo, necesidad!
Cautivo entre cadenas de la mente,
cual grilletos de hielo contraídos a la par, yace
desorganizado, arrancado de la eternidad.

*Los beat on his fetters of iron,
And heated his furnaces, & pour'd
Iron odor and odor of brass.*

*5. Restless turn'd the immortal inchain'd,
Heaving dolorous, anguish'd, unbearable,
Till a roof, shaggy, wild, inclos'd
In an orb his fountain of thought.*

*6. In a horrible, dreamful slumber,
Like the linked infernal chain,
A vast Spine writh'd in torment
Upon the winds, shooting pain'd
Ribs, like a bending cavern;*

*And bones of solidness froze
Over all his nerves of joy.
And a first Age passed over,
And a state of dismal woe.*

Los siguió golpeando sus grilletes de hierro,
y tras calentar sus hornos, virtió
hierro y bronce incandescentes.

5. Inquieto, el inmortal se revolvía encadenado,
palpitando en el dolor y la angustia insoportables,
hasta que una cúpula hirsuta y feroz encerró
en su orbe la fuente de su pensamiento.

6. En un sueño horrible y pesadillesco,
como una eslabonada cadena infernal,
una dilatada espina dorsal se retorció de dolor
en el viento, en tanto le brotaban costillas,
que formaban una flexible caverna;

y los duros y sólidos huesos se congelaron
inmóviles sobre los alegres nervios del placer.
Y así pasó una primera edad,
y también un estado de tremenda aflicción.

PLATE 13

7. *From the caverns of his jointed Spine
Down sunk with fight a red
Round globe, hot burning, deep,
Deep down into the Abyss,
Panting, Conglobing, Trembling,
Shooting out ten thousand branches
Around his solid bones.
And a second Age passed over,
And a state of dismal woe.*

8. *In harrowing fear rolling round,
His nervous brain shot branches
Round the branches of his heart
On high into two little orbs;
And fixed in two little caves,
Hiding carefully from the wind,
His Eyes beheld the deep.
And a third Age passed over,
And a state of dismal woe.*

9. *The pangs of hope began.
In heavy pain, striving, struggling,
Two Ears in close volutions,
From beneath his orbs of vision
Shot spiring out, and petrified
As they grew. And a fourth Age passed,
And a state of dismal woe.*

10. *In ghastly torment sick,
Hanging upon the wind,*

PLATE 14, Full-page Design

PLANCHA 13

7. De entre las cavernas de su articulada espina
hundióse con todas sus fuerzas un redondo globo
rojo que ardía incandescente, penetrando
más y más en la profundidad del abismo,
jadeante, aglutinante, tembloroso,
ramificándose en un millar de brazos
alrededor de los macizos huesos.
Y así pasó una segunda edad,
y también un estado de tremenda aflicción.

8. Desgarrados por el miedo, dando vueltas,
los nervios de su cerebro se ramificaron
en torno a los nervios de su propio corazón,
en lo alto de dos pequeñas órbitas;
y quedaron fijos en dos pequeños cuencos,
para mejor así guardarse del viento,
y sus ojos contemplaron el abismo.
Y así pasó una tercera edad,
y también un estado de tremenda aflicción.

9. Y el tormento de la esperanza comenzó.
Abriéndose camino entre fuertes espasmos,
dos oídos en profundas espirales,
del fondo de los orbitales de la visión
surgen en impulso helicoidal, petrificándose
al crecer. Y pasó una cuarta edad,
y también un estado de tremenda aflicción.

10. Desmayadas en la nausea y lívidas
de sufrimiento, sobre el viento suspendidas,

PLANCHA 14: Dibujo a toda página.

*Two Nostrils bent down to the deep.
And a fifth Age passed over,
And a state of dismal woe.*

*11. In ghastly torment sick,
Within his ribs bloated round,
A craving Hungry Cavern:
Thence arose his channel'd Throat,
And, like a red flame, a Tongue
Of thirst & of hunger appear'd.
And a sixth Age passed over,
And a state of dismal woe.*

*12. Enraged & stifled with torment,
He threw his right Arm to the north,
His left Arm to the south,
Shooting out in anguish deep,
And his Feet stamp'd the nether Abyss
In trembling & howling & dismay.
And a seventh Age passed over,
And a state of dismal woe.*

Chap: V

*1. In terrors Los shrunk from his task;
His great hammer fell from his hand;*

*His fires beheld, and sickening
Hid their strong limbs in smoke.
For with noises, ruinous, loud,
With hurtlings & clashings & groans,
The Immortal endur'd his chains,
Tho' bound in a deadly sleep.*

dos fosas nasales se asomaron al abismo.
Y pasó una quinta edad,
y también un estado de tremenda aflicción.

11. Desmayándose en la nausea y lívida
de sufrimiento, bajo sus costillas se henchía
una caverna insaciable y hambrienta;
de allí el canal de su garganta partía,
y como una roja llama, una lengua
de sed y hambre surgía.
Y pasó una sexta edad,
y también un estado de tremenda aflicción.

12. Enfurecido y sofocado por el tormento,
el brazo derecho extendió al norte,
el izquierdo extendió al sur,
estirándose con profunda angustia,
hasta estampar los pies en el abismo inferior
temblando y aullando y aterrado.
Y pasó una séptima edad,
y también un estado de tremenda aflicción.

Capítulo V

1. Aterrado, Los quiso abandonar su tarea;
de sus manos dejó que el gran martillo cayera;

contempló sus fuegos, y mareado por la nausea
entre el humo ocultó su cuerpo y fortaleza.
Pues entre la ruina y el grito desesperado,
con estruendo, golpes y gemidos,
el inmortal sufría encadenado
aun entonces de sueño mortal cautivo.

2. *All the myriads of Eternity,
All the wisdom & joy of life,
Roll like a sea around him,
Except what his little orbs
Of sight by degrees unfold.*

3. *And now his eternal life
Like a dream was obliterated.*

4. *Shudd'ring, the Eternal Prophet smote
With a stroke, from his north to south region.
The bellows & hammer are silent now,
A nerveless silence, his prophetic voice
Siez'd, a cold solitude & dark void
The Eternal Prophet & Urizen clos'd.*

5. *Ages on ages roll'd over them,
Cut off from life & light, frozen
Into horrible forms of deformity.
Los suffer'd his fires to decay;
Then he look'd back with anxious desire,
But the space undivided by existence
Struck horror into his soul.*

6. *Los wept obscur'd with mourning,
His bosom earthquak'd with sighs.*

*He saw Urizen, deadly black,
In his chains bound, & Pity began,*

7. *In anguish dividing & dividing,
For pity divides the soul.
In pangs, eternity on eternity,
Life in cataracts pour'd down his cliffs.
The void shrunk the lymph into Nerves
Wand'ring wide on the bosom of night,
And left a round globe of blood
Trembling upon the Void.*

2. Todas las miríadas de la eternidad,
toda la sabiduría y el placer de la vida,
en torno a él se derraman como el mar,
salvo aquello que sus dos pequeños órganos
de visión, alcanzan poco a poco a revelar.

3. Y fue entonces cuando su vida eterna
quedó borrada, igual que se borra un sueño.

4. Estremecido, el profeta eterno arrasó
de un golpe su región de norte a sur.
Sus fuelles y sus martillos ahora han enmudecido.
A un silencio sin vida, su voz profética
ha sucumbido; de la soledad fría y el negro vacío
cautivos son Urizen y el profeta eterno.

5. Sobre ellos pasaron siglos y edades,
privados ambos de la luz y de la vida,
congelados en horribles deformidades.
Los vio con tristeza sus llamas apagarse;
hacia atrás miró entonces con angustiado deseo,
pero el espacio no dividido por la existencia
infundíale horror en lo profundo del alma.

6. Y lloraba Los ensombrecido por la tristeza,
al tiempo que hondos suspiros sacudían su pecho.

Y al contemplar a Urizen, funesto cual la muerte,
sujeto entre cadenas, brotó de él la compasión,

7. Dividiéndole en la angustia sin cesar,
pues he aquí que la compasión divide el alma.
Entre estertores, eternidad tras eternidad,
la vida se desbordaba por sus acantilados.
El vacío redujo la linfa a nervios,
vagabundos en el seno de la noche,
y quedó un globo de sangre esférico,
sobre el haz del vacío, palpitante.

PLATE 16

*Thus the Eternal Prophet was divided
Before the death-imagen of Urizen.
For in changeable clouds and darkness
In a winterly night beneath,
The Abyss of Los stretch'd immense;
And now seen, now obscur'd, to the eyes
Of Eternals the visions remote
Of the dark separation appear'd.
As glasses discover Worlds
In the endless Abyss of space,
So the expanding eyes of Immortals
Beheld the dark visions of Los,
And the globe of life blood trembling.*

PLATE 17, Full-Page Design.

PLANCHA 16

Así quedó escindido el profeta eterno
ante la fúnebre imagen de Urizen.
Pues bajo nubes y tinieblas cambiantes,
una noche de aspecto glacial,
el abismo de Los se extendió inmenso;
y a veces clara, otras difusa, ante los ojos
de los eternos se mostraban las visiones
procedentes de la escisión sombría.
Como lentes que descubrieran mundos
en el vacío del espacio infinito,
así los inmortales, con sus ojos dilatados,
contemplaron las oscuras visiones de Los,
y también el globo, palpitante, de vida y sangre.

PLANCHA 17: Dibujo a toda página.

PLATE 18

8. *The globe of life blood trembled
Branching out into roots,
Fibrous, writhing upon the winds,
Fibres of blood, milk, and tears,
In pangs, eternity on eternity.
At length in tears & cries imbodyed,
A female form, trembling and pale,
Waves before his deathly face.*

9. *All Eternity shudder'd at sight
Of the first female now separate,
Pale as a cloud of snow,
Waving before the face of Los.*

10. *Wonder, awe, fear, astonishment
Petrify the eternal myriads
At the first female form now separate.*

PLANCHA 18

8. Tembloroso, el globo de sangre y vida
extendió sus raíces todas al exterior,
como fibras al viento enroscadas,
fibras de sangre, leche y lágrimas,
entre sacudidas, eternidad tras eternidad.
Hasta que al fin, como hijas del grito y las lágrimas,
las formas de una mujer, trémula y pálida,
ante su rostro tumefacto danzaban.

9. La eternidad entera se estremece al ver,
la imagen, ya escindida, de la primera mujer,
pálida cual nube de nieve,
danzando frente al rostro de Los.

10. Asombro, espanto, miedo y estupor
a las miríadas eternas dejan petrificadas
ante la primera forma femenina recién apartada.

They call'd her Pity and fled.

11. *«Spread a Tent with strong curtains around them.
Let cords & stakes bind in the Void
That Eternals may no more behold them».*

12. *They began to weave curtains of darkness;
They erected large pillars round the Void,
With golden hooks fasten'd in the pillars.
With infinite labour the Eternals
A woof wove, and called it Science.*

Chap: VI

1. *But Los saw the Female & pitied.
He embrac'd her; she wept; she refus'd.*

*In perverse and cruel delight
She fled from his arms, yet he follow'd.*

2. *Eternity shudder'd when they saw
Man begetting his likeness
On his own divided image.*

3. *A time passed over; the Eternals
Began to erect the tent,
When Enitharmon, sick,
Felt a Worm within her womb.*

4. *Yet helpless it lay, like a Worm
In the trembling womb,
To be moulded into existence.*

La llamaron Compasión, y se marcharon.

11. «Extended ahora una tienda de espesas cortinas.
De estacas y cuerdas sujetas al abismo
para que los eternos no les puedan ver más».

12. Y comenzaron a tejer cortinas de oscuridad;
alzaron esbeltos pilares en el vacío,
los cuales ajustaron con ganchos de oro fino.
Con tesón infinito, los eternos urdieron
una trama, y le pusieron el nombre de Ciencia.

Capítulo VI

1. Pero Los, al ver a la mujer, se compadeció de ella.
Intentó estrecharla en sus brazos, más ella llorando se apartó.

Con perverso y cruel deleite, ella
esquivaba sus abrazos, mas aun así la persiguió.

2. Se estremece la eternidad al contemplar
al hombre procreando con el ser nacido de él,
con su propia imagen escindida.

3. Pasado el tiempo, los eternos
comenzaron a erigir su tienda,
a la vez que Enitharmon, entre náuseas,
un gusano sintió crecer en sus entrañas.

4. Aún no es más que un simple gusano,
encerrado en su vientre palpitante,
antes de ser moldeado para la existencia.

5. *All day the worm lay on her bosom;
All night within her womb
The worm lay, till it grew to a serpent
With dolorous hissings & poisons
Round Enitharmon's loins folding.*

6. *Coil'd within Enitharmon's womb
The serpent grew, casting its scales;
With sharp pangs the hissings began
To change to a grating cry.
Many sorrows and dismal throes,
Many forms of fish, bird, & beast,
Brought forth an infant form
Where was a worm before.*

7. *The Eternals their tent finished,
Alarm'd with these gloomy visions,*

*When Enitharmon groaning
Produc'd a man Child to the light.*

8. *A shriek ran thro' Eternity,
And a paralytic stroke,
At the birth of the Human shadow.*

9. *Delving earth in his resistless way,
Howling, the Child with fierce flames
Issu'd from Enitharmon.*

10. *The Eternals closed the tent;
They beat down the stakes; the cords*

5. De día el gusano en su pecho se aloja;
de noche lo hace en su vientre, allí
yace, hasta convertirse en serpiente,
de silbidos y veneno emponzoñada
ciñendo los riñones de Enitharmon.

6. Hecha un ovillo en el vientre de Enitharmon
la serpiente crecía, multiplicando sus escamas;
entre espasmos de dolor los silbidos del reptil
se fueron convirtiendo en irritado llanto.
Muchas penas y agonías en el sufrido parto,
muchas formas de pez, ave y bestia,
la forma de un niño produjeron
en donde antes no había más que un gusano.

7. Alarmados por tan lóbregas visiones,
los eternos acabaron de alzar su tienda,

en tanto que gimiendo de dolor, Enitharmon
a plena luz sacaba al hijo de sus entrañas.

8. Un grito penetrante recorrió la eternidad,
que de golpe quedó paralizada
ante el nacimiento de la sombra humana.

9. Hoyando la tierra de modo implacable,
aullando, abriéndose paso en una intensa llamarada,
el niño salió del vientre de Enitharmon.

10. Mas los eternos cerraron su tienda;
las estacas clavadas están, tensadas

*Stretch'd for a work of eternity;
No more Los beheld Eternity.*

*11. In his hands he siez'd the infant,
He bathed him in springs of sorrow,
He gave him to Enitharmon.*

Chap: VII

*1. They named the child Orc; he grew,
Fed with milk of Enitharmon.*

*2. Los awoke her. O sorrow & pain!
A tight'ning girdle grew
Around his bosom. In sobbings*

*He burst the girdle in twain,
But still another girdle
Opress'd his bosom. In sobbings
Again he burst it. Again
Another girdle succeeds.
The girdle was form'd by day;
By night was burst in twain.*

*3. These, falling down on the rock
Into an iron Chain,
In each other link by link lock'd.*

*4. They took Orc to the top of a mountain.
O how Enitharmon wept!
They chain'd his young limbs to the rock
With the Chain of Jealousy
Beneath Urizen's deathful shadow.*

las cuerdas para cumplir una eterna tarea;
Los no pudo ver más la eternidad.

11. Y cogiendo al niño entre sus manos,
lo bañó entre manantiales de tristeza,
y después se lo entregó a Enitharmon.

Capítulo VII

1. Llamáronle Orc al infante; y creció
alimentando con leche de Enitharmon.

2. Los a la mujer despertó. ¡Oh, tristeza
y maldición! Una férrea atadura sentía
crecer alrededor de su pecho. Entre lágrimas

de aflicción logró romper la atadura en dos,
pero después otra más le oprimió el corazón.
Sollozante, de nuevo la partió en dos
hasta que otra atadura volvió a ceñirle.
De día la ceñidura cobraba forma,
de noche en dos partes se hendía.

3. Las cuales iban cayendo una a una en la roca,
formando entre sí una cadena de hierro,
de eslabones gruesos y bien trabados.

4. Llevaron a Orc hasta la cima de un monte.
¡Muchas lágrimas derramó Enitharmon!
A la roca encadenaron sus jóvenes miembros,
con la pesada cadena de los celos,
bajo la fúnebre sombra de Urizen.

5. *The dead heard the voice of the child
And began to awake from sleep.
All things heard the voice of the child
And began to awake to life.*

6. *And Urizen, craving with hunger,
Stung with the odours of Nature,
Explor'd his dens around.*

7. *He form'd a line & a plummet
To divide the Abyss beneath.
He form'd a dividing rule;*

8. *He formed scales to weigh;
He formed massy weights;*

*He formed a brazen quadrant;
He formed golden compasses
And began to explore the Abyss,
And he planted a garden of fruits.*

9. *But Los encircled Enitharmon
With fires of Prophecy
From the sight of Urizen & Orc.*

10. *And she bore an enormous race.*

Chap: VIII

1. *Urizen explor'd his dens,
Mountain, moor, & wilderness,
With a globe of fire lighting his journey,
A fearful journey, annoy'd
By cruel enormities: Forms*

PLATE 21, Full-Page Design.

5. A oídos de los muertos llegó la voz del muchacho,
y de su largo sueño empezaron a despertar.
Su voz llegó a oídos de todas las cosas,
y todas a la vida empiezan a despertar.

6. Y Urizen, acuciado por el hambre,
estimulado por aromas naturales,
quiso explorar sus cavernas.

7. Él mismo fabricó una plomada
con la que dividir el abismo inferior.
Un cartabón hizo para dividir;

8. Hizo balanzas con las que pesar;
hizo pesas macizas;

hizo un cuadrante de latón;
hizo de oro los compases
y se puso a explorar el vacío,
y plantó un jardín con frutales.

9. Pero Los rodeó a Enitharmon
con sus llamas proféticas, apartó
de su vista a Urizen y a Orc.

10. Y fue portadora de un vasto linaje.

Capítulo VIII

1. Exploraba Urizen sus cavernas,
monte, páramo y desierto,
alumbrando su viaje con un globo de fuego;
viaje temible en el que sufrió el acoso
implacable de crueldades descomunales,

PLANCHAS 21: Dibujo a toda página.

PLATE 22

Of life on his forsaken mountains.

2. *And his world teem'd vast enormities
Fright'ning, faithless, fawning.
Portions of life, similitudes
Of a foot, or a hand, or a head,
Or a heart, or an eye, they swam, mischevous
Dread terrors, delighting in blood.*

3. *Most Urizen sicken'd to see
His eternal creations appear,
Sons & daughters of sorrow on mountains,
Weeping, wailing. First Thiriel appear'd,
Astonished at his own existence,
Like a man from a cloud born; & Utha,
From the waters emerging, laments;
Grodna rent the deep earth, howling
Amaz'd, his heavens immense cracks
Like the ground parch'd with heat; then Fuzon
Flam'd out, first begotten, last born;
All his eternal sons in like manner,
His daughters from green herbs & cattle,
From monsters, & worms of the pit.*

4. *He, in darkness clos'd, view'd all his race,
And his soul sicken'd! He curs'd
Both sons & daughters, for he saw
That no flesh nor spirit could keep
His iron laws one moment.*

5. *For he saw that life liv'd upon death:*

PLATE 23, Full-page Design

PLATE 24, Full-page Design

PLANCHA 22

de las formas vivientes de sus montes solitarios.

2. Y engendró su mundo enormes monstruosidades,
temibles, lisonjeras, traidoras.
Porciones de vida, simulacros
de pies, manos o cabezas,
de ojos o de corazones, nadando todos ellos,
cual malignos terrores sedientos de sangre.

3. Pero lo que más horror le causó
fue contemplar a sus criaturas eternas,
hijas e hijos del tormento, gimiendo
y clamando por sus montes. Surgió el primero Thiriel,
asombrado ante su propia existencia,
como nacido de una nube; y luego Uta,
emergiendo de las aguas, entre lamentos;
Grodna resquebrajó la tierra espesa, aullando
de miedo, haciendo crujir sus vastos cielos
cual tórrido suelo; y cual chispa flameante saltó
Fuzon: primero en ser engendrado, último en nacer;
todos sus hijos eternos de igual manera,
sus hijas de las reses y la hierba tierna,
de monstruos, y gusanos del averno.

4. Y él, envuelto por la tieñiebla contempló a su raza,
y se le estremeció el alma. Maldijo entonces
a los suyos, a los hijos y a las hijas, al comprobar
cómo no podía carne o espíritu guardar
su ley de hierro ni una sola vez.

5. Comprobó cómo la vida se nutre de la muerte:

PLANCHA 23: Dibujo a toda página.

PLANCHA 24: Dibujo a toda página.

*The Ox in the slaughter house moans,
The Dog at the wintry door.
And he wept, & he called it Pity,
And his tears flowed down on the winds.*

6. *Cold he wander'd on high, over their cities,
In weeping & pain & woe.
And where-ever he wander'd in sorrows
Upon the aged heavens,
A cold shadow follow'd behin him,
Like a spider's web, moist, cold, & dim,
Drawing out from his sorrowing soul
The dungeon-like heaven dividing,
Where ever the footsteps of Urizen
Walk'd over the cities in sorrow.*

7. *Till a Web, dark & cold, throughout all
The tormented element stretch'd
From the sorrows of Urizen's soul.
And the Web is a Female in embrio.
None could break the Web, no wings of fire,*

8. *So twisted the cords, & so knotted
The meshes, twisted like to the human brain.*

9. *And all call'd it the Net of Religion.*

Chap: IX

1. *Then the Inhabitants of those Cities
Felt their Nerves change into Marrow,
And hardening Bones began
In swift diseases and torments,*

gime el buey en el matadero,
el perro a la puerta en invierno.
Y el llanto le brotó y lo llamó compasión,
y sus lágrimas se fueron con el viento.

6. Errabundo, como un coloso herido de pesares
y tormento, avanzaba paso a paso por las ciudades.
Y allá donde apenado vagara solitario
por los decrepitos cielos,
una fría sombra le seguía a todas partes
como una tela de araña tenue, viscosa y pálida
que procedente de la tristeza de su alma
el cielo acotaba haciéndolo mazmorra,
en cualesquiera ciudades donde el oscuro Urizen
la hueya triste de su paso dejara.

7. Hasta que una enorme red, tétrica y fría,
por todo el elemento torturado se extiende
desde el alma angustiada de Urizen.
Y es la red una mujer en embrión
que nadie puede romper ya, ni las alas de fuego.

8. Así las cuerdas trenzadas, así con nudos las mallas
tan enrevesadas como en un cerebro humano.

9. Y la llamaron todos la Red de la Religión.

Capítulo IX

1. Y los habitantes de aquellas ciudades
sus nervios sintieron convertirse en médula,
en tanto los huesos se empezaban a endurecer
entre atroces enfermedades, pálpitos punzantes,

*In throbbings & shootings & grindings
Thro' all the coasts; till weaken'd
The Senses inward rush'd, shrinking
Beneath the dark net of infection.*

*2. Till the shrunken eyes, clouded over,
Discern'd not the woven hypocrisy,
But the streaky slime in their heavens,
Brought together by narrowing perceptions,
Appear'd transparent air; for their eyes
Grew small like the eyes of a man,
And in reptile forms shrinking together
Of seven feet stature they remain'd.*

*3. Six days they shrunk up from existence,
And on the seventh day they rested.
And they bless'd the seventh day, in sick hope,
And forgot their eternal life.*

*4. And their thirty cities divided
In form of a human heart.
No more could they rise at will
In the infinite void but, bound down
To earth by their narrowing perceptions,*

entre mil suplicios demoledores que arrasan todo
por todas partes; hasta que debilitados,
los sentidos sobre sí se replegaron, contraídos
bajo la red funesta de la epidemia.

2. Hasta que los ojos, encogidos, nublados,
no distinguían ya el tejido de la hipocresía,
sino regueros fangosos en el firmamento,
que a tenor de una percepción cada vez más incierta,
como aire transparente se presenta ante su vista,
reducida al tamaño de los ojos de un hombre,
y siendo en estatura todos ellos rebajados
a un molde infame de siete pies de alto.

3. Durante seis días se apartaron de la vida
y al séptimo día descansaron; y en vano
santificaron aquella jornada, esperanzados,
y de la vida eterna se olvidaron.

4. Y sus treinta ciudades dividieron
a guisa de corazón humano.
Ya jamás a voluntad se elevaron
sobre la inmensidad del vacío, mas atados
a la tierra por su escasa percepción,

*They lived a period of years,
Then left a noisom body
To the jaws of devouring darkness.*

*5. And their children wept, & built
Tombs in the desolate places,
And form'd laws of prudence, and call'd them
The eternal laws of God.*

*6. And the thirty cities remain'd
Surrounded by salt floods, now call'd
Africa: its name was then Egypt.*

*7. The remaining sons of Urizen
Beheld their brethren shrink together
Beneath the Net of Urizen.
Perswasion was in vain,
For the ears of the inhabitants
Were wither'd, & deafen'd, & cold,
And their eyes could not discern
Their brethren of other cities.*

*8. So Fuzon call'd all together
The remaining children of Urizen,
And they left the pendulous earth.
They called it Egypt, & left it.*

9. And the salt ocean rolled englob'd.

The End of the book of Urizen.

vivieron el plazo de unos años,
dejando después un cuerpo corrupto
en las fauces de la hambrienta tiniebla.

5. Y sus hijos lloraron, y alzaron
tumbas en lugares desolados,
y dictaron leyes de prudencia,
llamándolas las leyes eternas de Dios.

6. Y las treinta ciudades quedaron
circundadas por torrentes salados, que hoy
llaman Africa: Egipto se llamó antaño.

7. Los restantes hijos de Urizen
a sus hermanos vieron oprimidos
bajo la red de Urizen.
Inútil era el persuadirles,
pues los oídos de sus moradores
estaban marchitos, fríos y ensordecidos,
y con sus ojos no alcanzaban a discernir
a los hermanos de otras ciudades.

8. Fuzon convocó entonces
a los restantes hijos de Urizen,
y todos huyeron de la tierra vacilante.
Egipto la llamaron, y partieron.

9. Y el salado mar lo cubrió con sus aguas.

Fin del libro de Urizen.

NOTAS Y COMENTARIOS

INTRODUCCIÓN

En la presente edición de *El libro de Urizen* nos hemos atendido al planteamiento que sobre la misma hicieron en su día Kay Parkhurst Easson y Roger R. Easson, quienes en primer lugar se sirvieron de la copia G (planchas 1 a la 27), añadiendo además al final la plancha *a* de la copia C, con el propósito de subsanar el problema de que en el capítulo segundo de la copia G sólo aparezcan los ocho primeros versos, más otros dos versos que en realidad (sirviendo de inicio a la plancha 5) pertenecen al final de la segunda estrofa del capítulo III, debido a la omisión de la plancha *a*. Sucede pues que la secuencia de los capítulos resulta problemática pero además, también en la copia G, hay dos planchas (10 y 12) que duplican capítulo y número de versos, con lo que aparecen dos capítulos señalados como el cuarto. Dado que en ninguna de las copias de *Urizen* nos aclara Blake de un modo satisfactorio la organización de los restantes capítulos, la única manera posible de establecer un enlace lógico entre los mismos y presentar así un texto “completo” del libro parece consistir en insertar el texto transcrito de la plancha *a* de la copia C dentro de la transcripción de la copia G, añadiendo además el número tres entre corchetes al último verso de la plancha 3, y enlazando así el texto con la plancha *a* de la copia C, tal y como se indica.

Superados estos desajustes, interesa saber que de *El libro de Urizen* nos han llegado siete copias, cuyo número de planchas oscila entre 24 y 28. Sólo las copias A y B llegan a las 28, y cada una de las siete pre-

senta una diferente ordenación de las planchas. Aquí reproducimos la copia G, al parecer la última de las versiones de *Urizen*, según atestigua el papel de filigrana en que se halla impreso, fechado en 1818. Respecto a las demás copias hay varias pruebas que evidencian su anterioridad a 1800 (Easson). Además, según Erdman, puede que la copia C fuese la primera en imprimirse a tenor de la omisión de las planchas 7 y 8, las cuales fueron realizadas con la técnica del aguafuerte, lo que indicaría que son posteriores a las demás.

Blake, por lo general, imprimía sus obras por el método del aguafuerte, haciendo resaltar las palabras y los dibujos sobre la superficie de la plancha de cobre. En *El matrimonio*, el propio Blake hace una descripción más bien alegórica de su método de impresión, llamándolo el *método infernal*, el cual, mediante corrosivos —el ácido del proceso del aguafuerte— logra disipar las superficies engañosas de la visión racionalista, y rescata lo *infinito que yacía oculto*.

Pese al debate suscitado entre los estudiosos sobre los múltiples detalles de su método de impresión (ya comentado en nuestra edición de *El matrimonio*), parece ser que Blake se mostró muy versátil a la hora de elaborar sus libros (Easson): lo mismo escribía en la parte posterior de la lámina de cobre en un ácido resistente al barniz, como transfería sus letras desde un trozo de papel especialmente preparado a una plancha de cobre caliente, en forma comparable a como se transfiere un dibujo de bordado a un paño. De aquí pasaba a la inmersión en un baño ácido durante seis u ocho horas, hasta que el envés se disolvía (como mentira que era), dando paso a las letras y al dibujo en relieve (la realidad infinita que yacía en el fondo). Luego se aplicaba en perfeccionar texto y dibujo con el arte y la devoción de un miniaturista (dado que Blake se consideraba un artesano), de modo que la plancha quedaba lista para la tinta y la impresión. Parece que en la copia G de *Urizen*, se sirvió de su proceso usual de impresión (Easson), consistente en aplicar la tinta sobre otra lámina virgen para después hacer presión con ella en el aguafuerte y así la tinta quedase en las superficies que resaltaban. Después, colocaba una hoja de papel sobre la plancha ya grabada y con una prensa transfería el dibujo al papel. A menudo, después de esto, daba los últimos toques y coloreaba.

Pero en las otras seis copias conocidas de *Urizen* el método em-

pleado fue distinto; implicaba que tanto la lámina de cobre como los colores estuvieran calientes, añadiendo a éstos pinturas al temple; luego aplicaba el espeso pigmento sobre la plancha de cobre y, presionando la mano ligeramente sobre ella, al retirarlo obtenía “una imagen opaca de abigarrada textura que a continuación retocaba y acababa con un pincel” (Easson).

La utilización de ambas técnicas permitía a Blake lograr una variación sobre cada una de sus copias (una forma de contradecir a la producción en serie impuesta por la revolución industrial), evitando así, mediante su labor artesanal, el aburrimiento propio de toda repetición de lo que ya está sabido y hecho, al tiempo que dotando a cada copia de un carácter vivo y particular. Como observó con pleno acierto su biógrafo victoriano, Alexandre Gilchrist: “es seguro que nunca antes ningún otro hombre había sido el autor de su libro de una manera tan literal.” Como muestra del contraste entre las dos técnicas mencionadas, hemos añadido la plancha *a* (copia C) tras la copia G.

Finalmente, en la copia G, Blake suprimió la palabra *First* de la portada, el “Preludio” y el colofón. En las restantes siete copias aparece el ordinal dando a entender que Blake abrigaba la intención de escribir una serie de *Libros de Urizen*. Sin embargo, al imprimir la copia G (1818) había cambiado de parecer (las otras copias fueron hechas en la década de 1790), toda vez que ya había producido *El libro de Ahania* (1795) y *El libro de Los* (1795), que pueden considerarse como el segundo y tercer libro de *Urizen*, respectivamente.

En la siguiente transcripción inglesa de *El libro de Urizen*, las láminas que van de la 1 a la 27 de la copia G pertenecen a la colección Lessing J. Rosenwald de la Biblioteca del Congreso (USA), y la lámina *a* de la copia G pertenece a la colección de Mr. y Mrs. Paul Mellon.

En la puntuación del texto en inglés nos hemos mantenido fieles a la edición de K. P. Easson y R. R. Easson, los cuales hacen una normalización de la misma de cara a ofrecer una lectura más fluida, aplicando el mismo criterio con la ortografía en aquellos casos en que el modo original interfería en los hábitos normales de lectura, especialmente en el caso de la utilización de las mayúsculas.

De la portada ya hemos hablado anteriormente. Cabe señalar, no obstante, la crucial importancia de un elemento que por sí mismo pasa

desapercibido. Nos estamos refiriendo a la palabra *Book*, así como a su imagen en la portada, imposible de pasar por alto gracias a que se nos ofrece en primerísimo plano y en plena consonancia con el resto de los elementos que el mismo comprende: lápidas, Tablas de la Ley, punzón, y pluma. En definitiva: todos estos elementos se hallan relacionadas de uno u otro modo con la escritura. Igual que vimos sucedía con la serie de imágenes que relacionaban la condición *esquizofrénica* de Urizen, hallamos ahora otra serie de imágenes que, aglutinadas, reclaman nuestra atención sobre otra peculiaridad del gigante que, digamos, puede formar parte de su esencia. La aparición de Urizen es, no sólo motivo de una catastrófica escisión, sino que ésta va acompañada de la aparición de la escritura, y por lo tanto coincide con el principio de la Historia. Urizen es el “Señor del Libro”, su saber se circunscribe a lo que está escrito (sabe lo ya sabido), de aquí sus limitaciones y las del mundo que ha creado. *El libro de Urizen*, considerado como obra de arte, nos orienta hacia ese momento de la Caída en que la poesía se transformó en escritura, es decir, nos transporta a un estado de conciencia similar al que produjo la solidificación en escritura de la palabra del bardo: usurpación, al mismo tiempo, cometida por el *primer sacerdote*, y cuya primera consecuencia nefasta fue que el resto de las artes y las ciencias se separaran de la poesía (Larriessy). Pero si Urizen se nos muestra como un ser infernal (o angelical, si se mira desde la perspectiva que adopta Blake en *El matrimonio*), ello quiere decir que se trata de un libro sobre el auténtico infierno (el que provoca la ausencia de percepción propia de los códigos morales, o bien del credo racionalista) y como tal Blake ha cumplido su promesa: nos presenta su “biblia del infierno”. Por tal motivo no escamotea esfuerzos en desplegar ante nosotros toda una multiplicidad de detalles que de continuo nos recuerda que estamos ante una *Biblia*. Además de los indicios de la portada, el interior del libro se transforma en un testimonio constante a la vez que sutil de su carácter “sagrado y sacerdotal”: la propia forma del poema, según Larriessy, responde a la exigencia de adecuarse a las condiciones propias del momento en que la poesía se congeló en escritura; en el que el discurso hablado pasó a ser leyenda, lo que demanda de inmediato la aparición del mundo, de acuerdo al aforismo jurídico (Urizen es también el *legislador*, no lo olvidemos) según el cual, *quod non est in acta non est in*

mundo. Ahora bien, ese mundo no es otra cosa que la reificación del cuerpo de Albión en naturaleza, la cual se produce, como ya vimos, por la intervención de una razón enferma que tras aniquilar primeramente todo vestigio de animismo (en un largo proceso que comenzaría con la aparición de una filosofía en donde el conocimiento adquirido en el trance chamánico deviene en metafísica platónica, y que culminaría después con el movimiento de la Ilustración) pretende reducir la realidad a la unidad, a la pura abstracción, por lo que se cae en otro grave error: el de la conciencia del cuerpo.

Así pues, Urizen, como “Señor del Libro”, representa también el trágico episodio que marca el paso de la poesía a la literatura; el paso además de la aparición de un alma, en el sentido ortodoxo que más arriba comentamos (San Agustín) y sin la cual —por ser ella la conciencia— no habría lugar a tener conciencia de esa abstracción que llamamos cuerpo. Tras lo cual, poco esfuerzo se hace necesario para imaginar que la poesía tiene como función primordial la de borrar la conciencia (como descendiente directa que es del trance chamánico), curándonos así de la razón enferma y de la mala filosofía que tras ella se esconde, y retornándonos a la vida misma.

En primer lugar, el libro está impreso con el texto a dos columnas, lo que es un rasgo bíblico inequívoco y que Blake no utilizó en ninguno de sus otros libros iluminados. Por tanto, se trata de un hecho premeditado por parte del autor a fin de concedernos un claro indicio.

Pero la cosa no para aquí. El mismo sentido se debe atribuir a la división en capítulos y secciones numeradas, cual si se tratase de versículos bíblicos, un método eficaz a la hora de alargar el verso, que Blake desarrollaría en sus siguientes obras y que poetas posteriores, como Whitman o Ginsberg, aplicarían constantemente (del primero no hay evidencias de una supuesta influencia de Blake, pese a situarse dentro de la misma tradición inconformista, mientras que en el segundo, las referencias que da el propio poeta son abrumadoras). El modelo seguido por Blake pudo ser la traducción de la *Biblia* que Robert Lowth llevó a cabo en 1791, convencido de que la verdadera naturaleza de las escrituras radicaba en que debían considerarse como “poesía sagrada” (notación que también recibiría la plena aceptación de Blake). Un versículo del comienzo de *Isaías* puede bastarnos para calibrar la similitud formal

entre ambos textos (*Urizen e Isaías*):

2. HEAR, O ye heavens; and give ear, O earth!
For it is JEHOVAH that speaketh.
I have nourished children, and brought them up;
And even they have revolted from me.

Esta es la clase de poesía hebrea que Blake está imitando en su *Urizen*, no sólo en el tono, solemne y profético, sino en su estructura prosódica. Otros estudiosos (Murray Roston) han apuntado la posibilidad de que Blake se dejara también influir por la versión que de la *Biblia* realizara un poeta neoclásico contemporáneo como William Langhorne (poniendo de ejemplo el mismo pasaje):

Jehovah speakes —let all creation hear!

Sin embargo, en un verdadero alarde de ambigüedad, Blake comienza el texto de *Urizen* con una *invocación épica*, introduciendo una breve declaración del contenido del poema y dirigiéndose a las musas (como en la tradición clásica), si bien se desvía al atender al reclamo de los Eternos, que son sus musas colectivas y no suplicando su auxilio, sino al contrario, instándolas a que no teman mostrar sus “negras visiones de tormento”.

De cualquier manera, se trata básicamente de la utilización de un pie trisilábico anapéstico que se presta a modulaciones con el anfibraqueo. Sólo que Blake hace de él un uso un tanto ambiguo (Ostriker), ya que primeramente su mayor virtud estriba en la energía que desprende el verso, la cual se muestra arolladora y nos envuelve hasta crearnos la sensación de que participamos del espectáculo de una gran hecatombe. Pero al mismo tiempo sentimos que este poder o energía se revela como abrupto y primitivo, a tenor de sus limitaciones tanto en lo que a sutileza rítmica se refiere, cuanto a la riqueza expresiva. Según Larrissy, esta misma sensación de constreñimiento y parquedad se ve reforzada por la estrechez de las columnas que confieren espacio al verso, que parecen servir para coartar su expansión antes que para ubicarlo en sus límites. De este modo, el poema se ve infectado por las propias limitaciones

de la Caída que se está describiendo: su imagen sobre la página es *poesía petrificándose en escritura*. Lo que se hace extensible, también, a buena parte de los dibujos, en los que la aparición de macizas formas tectónicas y espacios claustrofóbicos rige como norma.

Otro detalle importante (y que se desprende de la aparición de esa conciencia del cuerpo que ya comentamos) es que *Urizen*, a la vez que se enclaustra en una percepción mortal y finita, se encierra también en los confines de su propio cuerpo, lo que da como resultado (en la Caída) su incapacidad para lograr una comunicación provista de significado. De aquí que en los nueve capítulos que narran su historia los discursos sean escasos y el diálogo inexistente. Sólo hay cuatro discursos, el más largo de los cuales corre a cargo de *Urizen* (lámina *a*) y que Blake suprimió en cuatro de las siete copias existentes. Los tres discursos restantes pertenecen a los Eternos, quienes, igual que *Urizen*, se hablan a sí mismos. Como contrapartida, el resto de personajes expresa de continuo esta frustración insoportable a base de toda clase de aullidos, gimoteos, gritos y gruñidos, al tiempo que se muestran hiperactivos, igual que *Urizen*. Pero lo que más interesa es que este ruidoso y frenético panorama va a ser el escenario en el que, a través de la imaginiería desplegada a lo largo de los nueve capítulos, Blake centrará parte de la narración en el desarrollo del ciclo humano de gestación: si la escritura es la enfermedad, o incluso el sepulcro, de la poesía (la cual entraba en conflicto con el olvido que supone toda reificación), la manifestación de un mundo mediante el *libro* y la *persona* del poeta no son otra cosa que la *gestación* de un *corpus*, de una literatura.

Podemos considerar a *Urizen*, por tanto, como un feto avejentado, ya que desde el principio del libro se encuentra ya formado, posee una forma antes de haberse desarrollado. Para los Easson, la paradoja confirma, primeramente, que Blake sacó partido de la idea, corriente en su tiempo, según la cual todas las estructuras externas o internas del embrión humano están ya contenidas en él desde el primer instante de su existencia (lo que la genética actual parece haber confirmado). En segundo término la paradoja quiere indicar que el gigante, pese a haber caído, es todavía un Eterno. *Urizen* queda encerrado en el útero, en la *matriz de la naturaleza*, pero dependiendo de la eternidad y también sigue abierto a ella, como todo hombre, siendo capaz de recuperarla desde el

momento en que advierte que el mundo creado es posterior a su existencia: es tan sólo un producto de su error.

Blake pormenoriza el desarrollo del embrión desde sus inicios hasta que la forma del feto humano se torna reconocible, lo que sitúa en el cuarto mes de gestación (los cuatro primeros capítulos), para luego ser completada en los cinco meses posteriores (o cinco capítulos) en los que, pensaba, el embrión adquiriría los humanos atributos de intelecto y alma.

Las funciones que desempeñan los diferentes personajes del libro (un nutrido elenco de seres sumidos en la más profunda desesperación: Los, Enitharmon, Orc, los hijos e hijas de Urizen... etc.) convergen todos en el “entramado de la gestación”, el cual tiene su paralelo genealógico en la cadena que reducirá a la trivialidad a los vástagos de Urizen (un proceso lineal, en apariencia prolífico, que es en realidad un círculo estéril: todos los personajes son aspectos de Urizen y se contienen en él). Blake anticipa así la teoría (más tarde reformulada por Freud) de que la ontogenética, o historia de la vida individual, contiene y resume a la filogenética, o historia de las especies.

Por último, antes de acometer un estudio pormenorizado de las diferentes planchas que componen *El libro de Urizen*, resta añadir, de cara a la orientación del lector, que los comentarios han sido divididos en dos apartados: el apartado A estudia las ilustraciones que aparecen en la plancha, mientras el B se centra enteramente en el texto.

PLANCHA 2

A Las figuras de la parte superior del “Preludio” simbolizan un acto de bienvenida al lector, toda vez que el poeta se dispone *gozoso* a recibir de los Eternos esas *palabras raudas y aladas* que se ciernen sobre él como *negras visiones de tormento*. El lector, por tanto, igual que el niño desnudo que parece flotar en el vacío, habrá de dejarse guiar por la mano amable y consejera de esa matrona que casi surgiendo de las llamas infernales que rodean al título del libro, lo conduce suavemente hacia el interior del mismo. La desnudez del infante simboliza la renuncia necesaria a sus ideas preconcebidas, o a su razón privada, que el

lector se verá obligado a efectuar de cara a una lectura provechosa de lo que formula el poema. La mejor manera —parece sugerirnos Blake— de adentrarnos en el laberinto que se alza ante nosotros, es hacerlo tal y como Dios nos trajo al mundo, desnudos y sin artificios. La matrona, por su parte, ofrece algunos detalles que la convierten en una figura profética. Primeramente, el peinado recogido en espiral la identifica como la diosa Psique (un personaje de la mitología clásica que los románticos rescataron del olvido —pensemos en Shelley— como referente del mundo interior del poeta) y su larga túnica que ondea en el aire adopta la forma enrollada del pergamino de un profeta (un símbolo convencional en la iconografía cristiana). Mientras guía al infante en dirección al primer capítulo del libro (como si dijéramos, hacia la puerta de entrada del texto), éste señala con su brazo izquierdo extendido el mismo camino, a la par que gira su cabeza y nos mira de frente, en un claro gesto de invitación para que le sigamos.

La pluma de escribir que aparece sobre la palabra *Dictate* (dictad), junto a la enrevesada y energética caligrafía en que se inscribe el nombre de Urizen, sugiere que Blake ha tomado la decisión de adueñarse de la pluma de su héroe ciego (Erdman). Además, la ausencia casi total de seres vivos es un indicio del árido mundo de Urizen: sólo una mosca con alas bajo la “R” de su nombre, y una mariposa próxima a la “N” se aventuran entre las llamas para romper el fatídico hechizo.

B En el “Preludio” se nos informa de que ese *primitivo sacerdote* que usurpó el poder fue Urizen, y que el lugar hacia el que queda desplazado (ya que es el zoa del sur) es el norte (siguiendo a *Isaías* 14:13 y *El paraíso perdido* V 689). Llama la atención, por otro lado, la ambigüedad del título, ya que podría referirse tanto a un libro que versa sobre la historia del gigante cuanto a un libro escrito por él mismo. Dado el segundo caso, se estaría refiriendo al libro que sostiene en la portada y cuyas raíces se hunden en la tierra, pero también al *libro de bronce* que se menciona en el poema: “Aquí, yo sólo, entre libros de metal...” (plancha *a*, copia C, 6); y también: “y sobre / esta roca asentaré con mano dura mi libro / de bronce, eterno, escrito en soledad...” (*ibid.*, 7). En su entramado simbólico, Blake asigna a Urizen la autoría y posesión de cuatro libros de metal, dedicados cada uno a un área especí-

fica del desarrollo y control del proceso civilizador: el libro de oro pertenece a la ciencia; el de plata a los sentimientos y el amor; el de hierro a la guerra; y, finalmente, el libro de bronce trata de sociología, es decir, del modo en que los hombres deben organizarse para formar una sociedad. *El libro de bronce*, por tanto, promulga las leyes que Urizen estima justas y adecuadas de cara a su sociedad ideal: "leyes de paz, de amor, de concordia,..." (*ibid.*, 8). Sin embargo, ya vimos en qué medida tras este discurso en apariencia bien intencionado se esconde un ansia de dominio y tiranía.

Cabe decir, por otro lado, que el "Preludio" da el tono del poema, un tono de desgarramiento y de sombría revelación; de ruptura de un equilibrio preternatural por parte de un ente maldito, Urizen, el cual se ve condenado a la degradación por decreto de "Los Eternos", también denominados en obras posteriores como *Hijos de Edén* (Milton 9:1), pero que además constituyen "La Divina Familia", el Consejo de Dios, la comunión de los santos, el cuerpo de Cristo y cuantas facetas humanas contribuyan a la hermandad universal. En *Urizen* (plancha 19, 11-12; y cap. VI, 10) los Eternos son los encargados de erigir una tienda (la bóveda celeste) que sirve para separar de la eternidad al mundo caótico creado por el descarriado titán.

PLANCHAS 3

A En la parte superior se nos muestra el cuerpo desnudo y envuelto en llamas de un hombre que con los brazos extendidos corre a grandes zancadas en dirección a la plancha 2. Se trata sin duda de uno de esos Eternos cuya vida en "el fuego que no cesa" tanta inquietud causa a Urizen, el Eterno caído que busca desesperadamente "un goce sin dolor /... un sólido sin fluctuación" (plancha *a*, copia C, 4), lo que dado el carácter sensual y al mismo tiempo intelectual de este fuego eterno nos llevaría a identificar esta figura con un anticipo del perverso polimorfo de Freud. Este Eterno, no obstante, forma parte de esas miríadas eternas que al son de las trompetas "se congregan en tropel por los páramos desiertos" (cap. II). Erdman propone que la imagen puede contemplarse

bajo la perspectiva del combate heroico que Urizen libra con su propio fuego interior, con sus propias pasiones: "Combatí primero al fuego, consumiéndome / por dentro en lo profundo de un mundo interior" (plancha *a*, copia C, 5). El gesto de los brazos extendidos ofrece bastante similitud con la plancha 26 (copia D) de *Jerusalén*, en la que Hand, uno de los hijos de Albión, aparece con el cuerpo desnudo y llameante, sólo que caminando pausadamente, quizá hacia el Hades y mirando a Jerusalén (la emanación de Albión) e instándola a que siga sus pasos (igual que Orfeo guía a Eurídice hacia la salida de los infiernos). Los diez pájaros que se aprecian bajo el verso "*Combustion, blast, vapour and cloud*" (combustión, ráfaga, vapor y nube), junto con la parra y los tres insectos que aparecen en la columna de la derecha, sirven para ilustrar la labor creadora de Urizen. También en la columna de la derecha, cuatro versos más abajo, se representa a un ave del paraíso que alza el vuelo, bajo la palabra *Immesity*, al tiempo que dos ángeles trompeteros y diminutos sobrevuelan la palabra *trumpet* (Erdman). También se observan algunos motivos vegetales en la parte inferior de la plancha: un capullo de tallo alargado, un lirio y una serie de hojas que se extienden horizontalmente como si fueran las huellas de un caminante. Tanto los elementos vegetales como los animales quedan diseminados por el texto de una forma un tanto forzada, dando la sensación de que en el mundo de Urizen no hay espacio para ellos (o para la exuberancia incontrolada de la vida, dado que intenta crear un mundo que él pueda dividir y medir) lo que provoca que la aparición de estos motivos sobre la plancha ofrezca un aire furtivo.

B Ante el surgimiento de Urizen (¡Una sombra de horror se ha alzado...) un murmullo recorre la consternada inmensidad: "Es Urizen". Blake no ahorra calificativos y nos hace un recuento pormenorizado de las facetas esenciales del gigante: "Desconocida, estéril, concentrada en sí misma..."; o también: "ensimismado ...ignoto... invisible... etc." Blake define a Urizen mediante abstracciones por dos razones (Ostriker): (1) porque desde el punto de vista de la eternidad, Urizen es irreal; (2) porque sólo una "Razón" aislada, o razón privada, es capaz de inventar términos abstractos y negativos, los cuales, en una realidad plena, ca-

recen de sentido. Además, los ángeles de Milton en *El paraíso perdido* alaban al Señor en términos similares: invisible, inaccesible.. etc., lo que vale para indicar que, una vez más, Blake esta parodiando a su maestro.

El primer cometido de Urizen, como corresponde a una mente analítica, es el de medir y dividir, lo cual hace primeramente con el tiempo y el espacio. Además se ocupa en tareas agotadoras, en enormes trabajos, y prepara pacientemente sus poderosas armas: la tormenta, la tempestad, el granizo y todas las convulsiones y catástrofes posibles en esta tierra. Pero ya se trate de seres animados o de elementos, lo cierto es que mantiene con todos ellos horribles combates con el ánimo de dominarlos totalmente (su lógica es la lógica de la dominación y, por tanto, la de todo poder). Pero tras este estruendoso y agitado comienzo, el segundo de los capítulos nos remite a la pausada armonía de un mundo eterno anterior a la Caída (y, curiosamente, en total concordancia con la noción del *Ain-Soph* de Isaac Luria, ya comentada), en el que “No había tierra ni tampoco esferas de atracción. / La voluntad del Inmortal expandía / o contraía todos sus elásticos sentidos. / No había muerte, sino vida eterna que fluía.” Se trata de un mundo intencionalmente opuesto al de Newton, en el cual no hay lugar para cuerpos que se desplacen *obedeciendo* las leyes de la gravedad, y en donde los movimientos de expansión y contracción dependen de la propia voluntad del ser inmortal: en la eternidad pensar es actuar. Por otro lado, las resonancias miltonianas de los versos de la siguiente estrofa dejan poca duda al respecto. El toque de las trompetas son un aviso de la catástrofe que se cierne en torno a la figura de Urizen, lo que otra vez nos obliga a interpretar el episodio bajo el prisma de que lo que allí se relata debe su origen a la ironía con la que Blake suele emular a su precursor: Urizen es una parodia demoníaca del Jehová tanto del *Génesis* como de *Paradise Lost*. También se satiriza, según Bloom, la creación por contracción que Milton describe (*Paradise Lost* V 689 y s. s.).

Otro componente importante en el texto de esta plancha es que asistimos a la gestación del feto humano durante el primer mes. A los contemporáneos de Blake les producía un enorme asombro el comprobar en qué manera el germen humano surgía de las profundidades microscópicas del “ovarium” para convertirse después en embrión, feto y niño.

Los rápidos cambios que azotan a Urizen, los cuales “sacuden / sus montes desolados, en donde con ira / arrecian negros vientos de inquietud”, sirven de imagen para describir la rapidez con la que el feto humano se desarrolla en las primeras semanas. Este proceso vertiginoso provoca en Urizen un sentimiento de inseguridad, de pérdida de control, lo que hace que se desgaste “en horribles combates... con las formas nacidas de su yermo desolado”. Estas formas, sin embargo, se nos presentan en una cadena lineal y en un orden invertido que parece contradecir la lógica del proceso de gestación: “bestia, ave, pez, serpiente y elemento”. Blake ha invertido el esquema al objeto de expresar el crecimiento regresivo de Urizen, el cual va desarrollando su cuerpo en el mundo por él creado, pero al mismo tiempo va contrayéndose en lo que respecta a la eternidad (Easson); de aquí su doble y contradictoria condición de feto y anciano decrepito. Por otro lado, los elementos que componen la serie lineal de “bestia, ave, pez...etc.”, responden a los conocimientos propios de la época con respecto al embrión humano, el cual, primeramente ofrece una forma tubular (se parece a un gusano o una serpiente), para luego, con la adquisición de estructuras de aspecto branquial, asemejarse a un pez. Seguidamente, con la aparición de sus incipientes extremidades que crecen en paralelo hacia la cresta de la espina dorsal, asume una forma parecida a la de un pájaro, hasta que por fin es un mamífero, en virtud de la cola que aún conserva. La secuencia termina, no obstante, con una *nube* (“combustión... y nube”), lo que es un símbolo recurrente en Blake para referirse al cuerpo, ya que éste, como una nube oscura produce la ilusión que nos impide alcanzar la visión infinita. Así pues, en el primer capítulo podemos considerar a Urizen como un embrión sumergido en el fluido de la matriz, encerrado entre las paredes (que para él son cielos) del útero y, desde allí (“ignoto, pensativo,...”), ordenando sigilosamente “sus fríos horrores”.

PLANCHA 4

A Nos encontramos ante la primera de las diez planchas en que la ilustración cubre toda la página en *El libro de Urizen* (4, 6, 8, 11, 14, 17, 21, 23, 24 y 26; en la copia G; en las seis copias restantes cada una

adopta un orden diferente). Es fácil inferir en esta ilustración una metonimia del texto de la plancha anterior: Urizen se ve oprimido en el interior del útero de la naturaleza, rodeado de masas tectónicas que parecen confundirse con su propio cuerpo, todo ello dentro de una atmósfera claustrofóbica que nos transmite su angustia ante el mundo pétreo y de sólida obstrucción creado por él mismo. Su actitud, si bien refleja agotamiento, indica también que pese a tantas fatigas no está dispuesto a rendirse. De hecho, en otra impresión de esta misma plancha que Blake realizase más tarde para su *Pequeño libro de dibujos* (A Small Book of Designs), le añadió el siguiente título: "Sigo trabajando eternamente" (*Eternally I labour on*). Se diría que su trabajo, a tenor del carácter subterráneo que se aprecia en la lámina, guarda similitud con el de un bulbo enterrado que se esfuerza en brotar, en salir hacia la vida (Erdman). Sólo que tampoco podemos pasar por alto otro aspecto referencial del dibujo por ser de capital importancia en la mitología de Blake. Urizen es un gigante, por tanto un titán, y aquí su imagen se fusiona con la de Atlas, el titán griego al que Blake identifica como Albión: "El gigante Albión era el patriarca del Atlántico. Él es el Atlas de los griegos y uno de los llamados titanes" (del *Catálogo descriptivo*). Y en *Visión del Juicio Final* se especifica que por causa de la "dormición o caos [del titán Albión] empezó la creación..."; se trata pues de una reformulación del mito de la creación posterior al *Urizen*, ya que en dicho libro todavía no aparece la figura de Albión lo que, no obstante, no representa cortapisa alguna a la hora de identificar a Urizen con el Atlas griego, teniendo en cuenta sobre todo la estrecha relación de ambos no sólo con los elementos tectónicos sino con la propia formación del mundo. Para Blake, la pérdida de la legendaria Atlántida constituye una fase más en la caída del hombre (simboliza también la pérdida de la edad dorada que Platón comenta en el *Critias*) y por tanto un paso más en esa catástrofe que fue la Creación. Platón asegura que la Atlántida fue fundada por Poseidón, cuyo primogénito era Atlas; esto se corresponde en la tradición inglesa (la cual llega a Blake a través del poeta isabelino Spenser) de que Albión, el epónimo ancestral de Inglaterra, era hijo de Neptuno.

PLANCHA 5

A Urizen, rodeada su cabeza de un halo radiante semejante a una corona, abre ante nosotros su "libro de bronce", un libro plagado de secretos y oscuros jeroglíficos que se distribuyen sobre las páginas formando un auténtico caos, lo cual ha de interpretarse como señal certera de que la sabiduría del titán es de todo punto inútil y carece de sentido. Sólo sirve para confundir a los hombres y convertirlos en esclavos bajo pretexto de una misteriosa santidad. Además, adopta un rictus severo, mientras clava en nosotros su mirada en demanda de obediencia. Sobre la palabra *departing* (se aparta...) vemos un ave del paraíso en vuelo ascendente; casi rodeando el verso, *In the flames of Eternal fury* (llamas que son de la cólera eterna) se aprecian cuatro o cinco figuras humanas que bailan, aunque la que adopta una posición horizontal podía ser una culebra (Erdman). Al final de la sexta estrofa (verso 26) se observa una figurilla humana haciendo frente a una langosta, sin duda una alusión a la huída de Urizen a los desiertos buscando un escondite (y una clara ironía en torno a la vida eremítica). Entre las estrofas cuarta y quinta aparece una bandada de pájaros: nueve en total; y otras dos aves más entre las estrofas séptima y octava. Parece como si la vida se resistiera a desaparecer pese a la *gravidad* impuesta por Urizen.

B Para Bloom, las estrofas sexta y séptima de esta plancha nos ofrecen una versión distorsionada de la actividad del demiurgo del *Timeo*, aunque también se da una referencia irónica a la guerra celeste en *Paradise Lost* (VI, 639-674). Y este mismo crítico afirma que la aparición de Los "en torno del oscuro globo de Urizen", en la octava estrofa, implica una sátira desesperada acerca de la imposibilidad de ser un poeta en un mundo caído: si el intelecto Eterno se halla enfermo, también la imaginación deberá sufrir algún trastorno. Además, en las dos primeras estrofas del capítulo III, en la plancha anterior, comprobamos que el discurso de Urizen ha levantado una oleada de rabia e indignación, mientras los siete pecados capitales (un producto de su discurso) aparecen entre las llamas del fuego eterno, llamas que "no dan luz, sino tinieblas", detalle éste que Blake introduce partiendo del infierno que Milton recrea en *Paradise Lost* (I, 61-63); y otros detalles de igual procedencia

se aprecian en “*he dug mountains*” (excavó montañas), *Paradise Lost* (VI, 639-69). La serie de imágenes que se encadenan en la séptima estrofa (“una corteza... igual a una matriz... como un globo negro... como un corazón humano... el vasto mundo de Urizen...”) son imágenes premeditadamente confusas que dan a entender que el mundo creado por Urizen se halla aún desorganizado, y presenta un aspecto amorfo (Ostriker). Debemos insistir, además, en el dramático *crescendo* que la descripción de Urizen va tomando a medida que avanza la séptima estrofa: nos imaginamos un Urizen hirsuto y enloquecido, fuera de sí, poco a poco vencido por la vejez, agonizando entre horrendas pasiones, “entre las sombras de la muerte”. En la estrofa final de la plancha surge otro de los Eternos, Los (que es la forma caída del zoa de la imaginación: Urthona); Los es a la vez el tiempo y el profeta eterno; el creador de la forma y no de la materia: Los es el padre del devenir humano (Cazamian). El primer cometido que los Eternos asignan a este profeta es el de limitar el abismo provocado por la separación de Urizen y sanar la brecha dañina producto de esa escisión.

Finalmente, la lámina quinta se sitúa en el tercer mes de la gestación del embrión y, tal y como se entendía en época de Blake, es en dicho mes cuando el feto empieza a cobrar forma humana, un hecho auténticamente catastrófico visto bajo el prisma de los Eternos, consternados ante la magnitud de la hecatombe: “...desquebrajándose / en el estruendo de un terrible cataclismo, / la eternidad se escinde hacia lo lejos...” Para los Easson, el verso final de la tercera estrofa (“y en medio un océano vacío e insondable”) hace referencia a la circunstancia de que en esos momentos, Urizen, como todo embrión, se halla rodeado por el fluido amniótico; digamos que nada dentro de él, tal y como se le representa en la siguiente plancha. Sólo que la corteza que recubre este mundo embrionario hace que para los Eternos, como para cualquier observador situado en el exterior, este mundo se aparezca como un *globo negro*, pese a que en su interior está “luchando / y latiendo, como un corazón humano”. La *corteza pedregosa* alberga en su interior la placenta (un mundo provisto de venas, que cobija al cuerpo del embrión, ese cuerpo que abre una brecha incurable entre Urizen y el resto de la eternidad); lo que determina, como ya vimos, la entrada en escena de Los. Su condición de “vigía de la eternidad” (*Watch-*

man of Eternity), tal y como se expresa en el poema *Milton*, significa que el profeta (o poeta) es el nexo de unión entre el hombre y la eternidad. Sin embargo, como pronto veremos, en *El libro de Urizen* su labor se torna infructuosa como resultado de la Caída.

PLANCHA 6

A Se trata de la segunda plancha en la que el dibujo ocupa toda la página. Como ya adelantábamos, su simbología más inmediata sería la de un Urizen / embrión nadando en el fluido amniótico. Pero también nos ofrece otra serie de detalles que merece la pena aclarar. Primeramente, las aguas cobran distinta coloración según cada copia: azul verdosas en B, o azul y verde en D, y negras en F; también aparecen oscurecidas en A; o grises y negras, como en la G, con algunos toques de marrón anaranjado (Erdman). Hay otros pasajes a los que puede que el dibujo haga alusión. Por ejemplo, a ese líquido turbulento y ardiente en el que Urizen, “en tenebrosa confinación ocultó / sus fantasías” (plancha 12, Cap. IV [b], 2); o también puede representar *The vast waves* (aquel vasto oleaje; plancha a, C, 5) que Urizen consigue aplacar en sus primeros combates con los elementos. Para Erdman, resulta difícil determinar si el gigante está emergiendo o hundiéndose en las aguas, si bien el gesto de los brazos extendidos imita a Los en la siguiente plancha, en la que tal postura simboliza la resurrección. Además, en esta copia G, a los pies se les añade un tinte plateado con las marcas en negro de los estigmas de Cristo, una yuxtaposición (Urizen / Cristo) tan violenta que cabría hablar de parataxis, un tropo no poco frecuente en Blake. Por fin, destaca la barba partida de Urizen (como si nadara entre dos corrientes), signo inequívoco de su contradicción.

PLANCHA 7

A “Los... maldijo su suerte cuando presa de angustia / de su lado vio a Urizen arrancado”, con la consiguiente aparición de abismos y fuegos insaciables. El tema del dibujo no puede ocultar su origen mil-

toniano: vemos caer en un abismo llameante a tres integrantes de las huestes satánicas, lo que de inmediato lleva a considerar la semejanza de esta lámina con la plancha 5 de *El matrimonio* (H), en la que esta vez es un auriga satánico quien se precipita cabeza abajo hacia el vacío infernal. En esta misma plancha se nos advertía, precisamente, que ésta era la versión que ambos bandos daban en cuanto a la suerte corrida por el enemigo; de modo que lo mismo se plantearía aquí: tendríamos entonces a Satán cayendo con una serpiente enroscada en su cuerpo, o más bien a un Mesías crucificado cabeza abajo, lo que en Blake es símbolo de resurrección (Erdman).

A tenor del aspecto de juventud que ofrece la figura central, nos inclinábamos a considerarlo, antes que un Urizen, un Los, o un Orc, constreñidos por la serpiente en la que se truecan los oscuros silogismos de Urizen (ver *Europa* 10:16, copia I): *Thought chang'd the infinite into a serpent...* (el pensamiento convirtió el infinito en una serpiente...). En cuanto a los dos jóvenes que acompañan a este personaje, llama la atención no sólo el que también se vean diezmados por serpientes sino su actitud de tormento y desesperación, agarrándose ambos la cabeza, lo que sugiere la imagen de un grupo de Laocoonte invertido. Para Erdman, el movimiento de brazos extendidos del personaje central, igual que ocurría en la plancha anterior, es toda una señal de salvación, una ascensión, con lo que la angustia de Laocoonte y sus hijos pasaría a contemplarse como lo contrario: un éxtasis.

De cualquier modo, debe calibrarse el efecto que un dibujo tan satánico y blasfemo pudo tener para los contemporáneos de Blake, habida cuenta de la importancia que la religión seguía teniendo en la Inglaterra de la época. Si no fuera porque es un hecho ya demostrado que Blake era enemigo de cualquier tipo de oscurantismo, el dibujo en cuestión daría que pensar y no costaría mucho asociarlo con algún ritual de magia negra, o algo por el estilo. Con todo, su composición, tan fascinante como repleta de ambigüedades, junto con sus múltiples detalles y connotaciones, lo convierten en un jeroglífico que levanta toda clase de sospechas e intrigas. Como en el caso de esos dos rostros (desollados, según Erdman: lo que no deja de ser un detalle miguelangelesco extraído del *Juicio Final*) que se atisban entre las llamas y parecen estar coronados, como si se tratase de dos reyes ancianos, uno de los cuales,

el de la izquierda (en el colmo de lo grotesco) exhibe grandes mostachos de morsa (F, G), o bien una barbilla que lo hace cara de pájaro (B, A), mientras el rostro de la derecha da la impresión de asemejarse a un león.

La interpretación más directa de tan enigmático panorama hace que retornemos a *El matrimonio*, dadas ciertas similitudes entre la presente plancha y lo que allí se relata, casi al final del libro (plancha 25, H) bajo el epígrafe de “un canto de libertad”: “...el celoso rey cayó al abismo, seguido de sus cancilleres de níveas cejas, tempestuosos guerreros... ¡Caen, se precipitan... y yacen bajo ruinas sepultados, entre los antros de Urthona...” Pero esta plancha a su vez podía estar relacionada con aquella otra, también de *El matrimonio* (15, H), en la que se aprecia un águila en pleno vuelo que entre sus garras transporta a una serpiente. Decíamos entonces que el águila era la imaginación, y la serpiente la razón. Además, resultaba evidente que ambos animales, lejos de luchar entre sí, colaboraban para lograr un aumento de la percepción. En la plancha del *Urizen* también se aprecian águilas y serpientes; las primeras pueden detectarse bajo el primer verso de la lámina y de nuevo simbolizarían la razón (esta vez perdida) de Urizen. Sólo que Erdman propone que la figura central, debido a sus brazos extendidos, podría asociarse a un águila presta a volar, lo que sería como una nueva versión (sobre las altas cotas que pueden alcanzarse cuando razón e imaginación actúan en armonía) de la serpiente y el águila de la emblemática lámina 5 de *El matrimonio*.

B Los, el Profeta Eterno, entra por vez primera en escena. Los, el herrero que es también el dios de las artes. Ya advertíamos que en *El libro de Urizen*, este profeta actúa al dictado de los Eternos, en un intento desesperado por sanar la brecha que Urizen ha abierto en la eternidad y poner límites al caos que ha provocado. Los contempla “a sus pies un vacío insondable, / y por morada una hoguera insaciable”. Como creador de la forma, la angustia expresada por Los es la misma que todo artista siente ante su creación (Larriissy). Los comprueba alarmado la situación de Urizen, “hundido en un sueño pétreo... disgregado”, por lo que la intervención de los Eternos se hace precisa: “¿Qué es esto? La muerte. / Urizen no es más que un trozo de barro”. Pero si Los simboliza el alcance poético de la imaginación, y Urizen la razón, quiere de-

cirse que el pasaje alude a que la escisión entre estas dos facultades deja siempre maltrechas a ambas: la angustia que siente Los es también reflejo de una pérdida de la razón (Ostriker).

PLANCHA 8

A Dentro de las diez láminas ocupadas en su totalidad por el dibujo, hay cuatro que se corresponden con los elementos de la *physis* presocrática: aire (8), tierra (4), agua (6) y fuego (14), si partimos del orden dado en la copia G.

Llama la atención en esta plancha, dedicada al aire, la postura o escorzo miguelangelesco que adopta el cuerpo de Urizen, con la barba y los cabellos extendidos por el viento (y, tendido hacia el abismo, guardando el equilibrio; cap. 2, 5). Pero también es de subrayar el aspecto ambiguo de las masas tectónicas a las que se agarra, las cuales llenan la totalidad del dibujo: podría tratarse de masas rocosas, pero también de nubes. ¿Nos hallamos ante Urizen en busca de “un sólido sin fluctuación”? ¿Podría haber cierta conexión entre esta imagen y el mito de Tántalo? Erdman juzga que la ambigüedad del dibujo posee un carácter profético, toda vez que sirve como expresión de la paradoja o contradicción que da base al mundo de Urizen (a la realidad o *physis*, en definitiva), en el cual se dan cita y se fusionan constantemente expansión y contracción, movimiento y estasis, es decir los elementos contrarios. Una vez más, Blake sigue a Heráclito al concebir que la realidad creada por Urizen está hecha de contradicción.

PLANCHA 9

A Aquí, la correspondencia entre dibujo y texto es absoluta. Contemplamos a Los aullando iracundo y “...poseído de estupor”, tras haber perdido a Urizen, es decir, a la razón (por ello el gesto de enloquecimiento). Sus ojos parecen estar fijos en el horror de alguna visión, la cual no es otra que esa separación que se describía en la plancha 7. Sin embargo, el propio terror lleva a Los a avivar los fuegos de la fragua

creadora, como única salida ante el desastre. Otro detalle sería la vid trepadora que se ramifica en dos mitades entre las líneas del texto y que adopta en ambos extremos una serie de formas caprichosas que recuerdan a los borrones que encontramos entre las páginas del libro de bronce escrito por Urizen.

B En estas tres últimas estrofas del capítulo III se nos informa del fracaso de Los en su intento de curar a Urizen, lo que desemboca en otra consecuencia aciaga de la Caída: la aparición de la muerte, “inmensa y sin contornos”. Ello provoca el que Los asuma su condición de herrero celeste y se prepare para la titánica tarea de poner coto a la Caída, de imponer un límite a la catástrofe o, en términos de Blake, “establecer un límite de la contracción”. Es importante señalar que al igual que Urizen sufre el rechazo de los Eternos, así también es apartado del lado de Los, toda vez que éste último actúa como agente de los Eternos en la batalla que mantienen con Urizen. Sin embargo, el modo trágico que alcanza esta separación parece indicar que se trata más bien de la escisión entre dos hermanos siameses (Easson), los cuales, tras hallarse unidos en la eternidad y llevar una existencia de mutua dependencia (razón-imaginación) se ven de repente forzados a vivir separadamente. En *El libro de Urizen*, por tanto, Los es un falso profeta, dado que él es parte del desarrollo de la encarnación natural de Urizen (de aquí su fracaso inicial a la hora de intentar nutrir al gigante). De este modo, Blake muestra la fragmentación de los contrarios en opuestos que se niegan entre sí, tema central de su dialéctica.

Un detalle curioso, a la vez que altamente significativo (Easson) es que tras el trauma de la separación, Urizen se va a dormir, queda “hundido en un sueño pétreo”. Esto podría servir como alusión al desarrollo natural del feto, cuyos ojos, según se pensaba en tiempos de Blake, se hallaban abiertos en un principio, para luego cerrarse al cabo de la décima semana. De aquí que la dormición de Urizen indique que su error ya ha sido establecido: Urizen ha formado un vientre, un cuerpo, un mundo, un cielo, y un falso profeta, todo lo cual sirve de soporte para sostener el error (Easson). Como un *Deus ex - maquina* se aleja en sueños, se desentiende por completo de una creación de la que es responsable (una ironía de Blake para con los ilustrados).

PLANCHA 10

A Bajo la primera estrofa, según la cual Los queda paralizado por el miedo y como estupefacto, aparecen seis aves en pleno vuelo que representan a los sentidos y a la imaginación (Erdman). Sin embargo, la mitad inferior de la lámina nos muestra el esqueleto de un embrión que en realidad no es tal, sino un anciano. Urizen avanza en esa contradicción que es su propio desarrollo corporal, y como si formase parte de un espejismo, observamos que una capa de carne recubre ya su espina dorsal y termina por cobijarle el cráneo al modo de una extraña capucha, como si se confundiera con la placenta. Antes del cuarto mes el embrión se hallaba rodeado en su totalidad por el fluido amniótico. Pero durante los meses cuarto y quinto, mientras crece con rapidez, va ocupando la cavidad del vientre materno, hasta entrar en contacto con la placenta (Easson). Es posible que la idea del grabado la tomase Blake del célebre tratado de la época *Institutiones Osteologicae*, atribuido a Philip Boehmer (Larrissy); aunque Cazamian sugiere otra posible fuente: la *Zoonomia* (1794) de Erasmus Darwin.

B Mientras duerme, Urizen llena su mundo de él mismo, al tiempo que la totalidad de su organismo (cráneo, vértebras, corazón, venas, nervios, ojos, oídos, nariz, garganta, lengua, brazos y piernas) sufre terribles convulsiones que propician toda clase de cambios o metamorfosis, las cuales se sintetizan en siete estados de “tremenda aflicción”. Los no origina en Urizen estas metamorfosis; su cometido consiste solamente en extender redes capaces de amortiguar siquiera en parte sus efectos: “y fijó cada una / de ellas con roblones de hierro y bronce”. Es decir: establece el *límite de la contracción*. Con el desarrollo de la osamenta y los órganos del hombre, los límites de éste quedan determinados.

PLANCHA 11

A La imponente figura de Urizen encadenado de pies y manos es una alusión directa, según Erdman, al pasaje V 1-6 en el que Los “aterrado, quiso abandonar su tarea” (ha fracasado en su empeño de sacar a Urizen de su sueño pétreo, de conectarle con la eternidad, de tal modo

que los destinos de ambos se funden y quedan sellados): “Y lloraba Los ensombrecido por la tristeza... al contemplar a Urizen... sujeto entre cadenas...” Se aprecian unas gruesas lágrimas cayendo de los párpados de Urizen, al tiempo que un halo le rodea, no en señal de apacible santidad, sino dando la impresión de que le fuera a estallar la cabeza, como si hubiese llegado al límite de su tormento (lo que también se ve corroborado en esta copia G por la posición de los labios). Esta coincidencia de destinos (“de la soledad fría y el oscuro vacío / cautivos son Urizen y el profeta eterno”), la cual fatalmente se resume en el cautiverio que ambos deben sufrir en el mundo caído, implica el hecho de que Los, finalmente, pese a haber sido antes el enviado de los Eternos de cara a impedir, en la medida de sus fuerzas (que no son sino las que los Eternos le han otorgado: la fragua, el fuego, el martillo,... etc., como creador de formas) se ha, como si dijéramos, casi transformando en otro Urizen. A partir de ahora comprobamos cómo muchas de sus acciones llevan el sello represivo que caracteriza al gigante de la razón, lo que es señal de que Blake nos está transmitiendo, a través de las vicisitudes de este personaje, la enorme angustia que le provocan sus propias dudas y complejidades en cuanto al hecho artístico se refiere: su inquietud y sus sentimientos ambivalentes se plasman en el libro por medio de las ambigüedades que ofrecen tanto el texto como los dibujos (Larrissy). Además, éstos también sugieren un tema que Blake desarrollaría más tarde con enorme lucidez: el ciclo según el cual toda poesía (o por extensión, toda fórmula estética) acaba de modo irremediable convirtiéndose en dogma (Los se transforma en Urizen); igual que toda revolución, en dictadura. Aunque en la versión política del ciclo, el verdadero protagonista será Orc, el hijo de Los y Enitharmon, quedando finalmente adscrito a esta imagen en el poema “*The Mental Traveller*” (El viajero mental), del cual *El libro de Urizen* es un claro anticipo, como pronto veremos. Por otro lado, esta misma plancha fue de nuevo grabada por Blake para su *Large Book of designs* (Libro grande de dibujos) con el título de “Frozen doors to mock The World: while they within torments uplock” (Con puertas heladas burlan al mundo, mientras por dentro se atormentan en su encierro). Lo que tampoco deja de ser un buen anticipo de las teorías freudianas en torno a la ambivalencia de los mecanismos de defensa de la psique.

PLANCHA 12

A A primera vista, no parece sino que nos hallemos ante el envés de la plancha 4, en la que Urizen se agacha medio aplastado entre las rocas, inmóvil y absorto en sus meditaciones. Sin embargo, aquí topamos con un Atlas mucho más joven y activo: se trata de Los, al que se describe en el texto levantando “sus negros fuelles, / y girando sus tenazas sin parar”, es decir, enfrascado en una actividad frenética como herrero de la eternidad, al objeto de frenar la caída de Urizen. En la tercera estrofa, cuando se dice que “de la ardiente espuma espesándose al subir, / tras la calma quedó un lago claro lleno de esplendor” (según Erdman, semejante a como la plancha grabada sale del baño de ácido que Blake empleaba en su proceso alquímico de impresión) aparecen al final tres pájaros sobrevolando el verso. Cabe atisbar, por otro lado, una cierta similitud entre la forma de la roca sobre la cual Los asienta las plantas de sus pies y la ballena (o también Orc) de *América 4* (copia N), pero con la diferencia de que en esta última obra, Orc no encuentra a su paso obstáculo alguno. Aquí, Los intenta apartar de sí la roca, incluso penetrándola con su propia cabeza, al tiempo que en algunas copias, como en la G, los rasgos de su adversario (Urizen) se ven dibujados en la roca contigua a su rodilla izquierda. En *El pequeño libro de dibujos*, esta plancha lleva por título: “Así trabaja el alma en las cavernas del sepulcro”.

B A partir de este capítulo asistimos a las diversas transformaciones de Urizen, que no son otra cosa sino una parodia que hace Blake en torno a los seis días de la creación. Como ya advertimos, Los no es el autor de estas mutaciones; más bien es quien se encarga de fijarlas, de hacer de ellas una realidad, evitando que se disuelvan en la nada. Así pues, mientras los siglos se deslizan sobre el adormecido Urizen, el herrero celeste va encadenando con su martillo las horas, los días y los años, lo que significa aportar al mundo creado una *duración* (y de aquí que Los simbolice también el Tiempo). A tenor de lo cual podría decirse que “Los crea un cuerpo para Urizen” (Ostriker), pero sólo en el sentido de que es responsable de su forma, y por ello en la segunda estrofa se alude a él por primera vez en el poema como el “profeta eter-

no”. Larrissy explica que si lo que vemos en este mundo no es más que el reflejo de las “Realidades Permanentes” (o Formas Eternas), según lo expresa el propio Blake en *Visión del Juicio Final*, es Los precisamente el responsable de este hecho, de que el mundo caído conserve alguna semejanza, siquiera remota, con el mundo de la eternidad. Pero lo que las múltiples metamorfosis de Urizen dejan entrever es que Los, para conseguir tal propósito, no ha tenido más remedio que constreñir las formas de Urizen y limitar sus dones de modo harto severo, lo que a todas luces convierte al profeta eterno en una figura ambigua, ya que se erige como máximo responsable de todos aquellos aspectos tan ásperos como inhóspitos que desde el punto de vista de la imaginación (o de la sensibilidad) nos presenta el mundo caído. Otra vez Los obra como un falso profeta, ya que hace lo posible por reforzar los falsos cielos de Urizen: “*Till a roof, shaggy, wild, inclos'd / in an orb his fountain of thought*” (Hasta que una cúpula hirsuta y feroz encerró / en su orbe la fuente del pensamiento). Así dota a Urizen de cráneo y cabellera (un falso cielo que le desconecta de la eternidad) y durante los siete estados “de tremenda aflicción” continuará esta labor demoniaca. En cuanto a la tercera estrofa: “*The eternal mind... White as snow*” (El espíritu eterno... blanco como la nieve), además de la interpretación sugerida por Erdman, contamos con la de Ostriker, según la cual la metáfora haría alusión a la *tabula rasa* de la psicología de Locke, a una mente vacía que sólo espera recibir las impresiones objetivas de su mundo circundante, cual sería la de Urizen en estos momentos en que, “*In chains of the mind locked up*” (cautivo entre cadenas de la mente) comienza a despertar. El inmortal siente su espíritu encadenado y el manantial de sus ideas aprisionado bajo el cráneo del que se ramifica una espina dorsal, retorciéndose de dolor, y que da lugar a “Sólidos huesos” aniquiladores del placer. Así pasa una primera edad... Así vemos de nuevo a Los implicado en los errores del propio Urizen, ya que si éste último es el creador de la materia, el verdadero creador de la forma es Los. La paradoja, pues, estriba en que, si por un lado la creación fue un acto de misericordia, también provocó una visión mermada e imperfecta, lo que se podría interpretar en el sentido de que los primeros protagonistas de la Caída fueron precisamente los visionarios y los profetas. E incluso sus máximos artífices, al desestimar el alcance de su labor. De aquí el aforismo de Blake: “degradad el arte

y a la humanidad degradaréis” (de *Marginalia a Reynolds*), lo que parece ser una velada ironía en torno al libro X de *La República* de Platon.

PLANCHA 13

A Vemos a Urizen y Los, uno al lado del otro, sumidos ambos en el tormento infernal propio no sólo del herrero que aspira a conseguir una forma, sino también del metal (Urizen) que la está recibiendo. Urizen ya ha sido dotado de un esqueleto, y su cuerpo va cubriéndose de carne, pese al aspecto escuálido que aún ofrece. Las llamas del horno del profeta eterno son llamas proféticas o, si se prefiere, intelectivas: el ácido corrosivo que Blake emplea en su método infernal; por ello a Los, el herrero, se le atribuye el don de crear formas utilizando sus hornos. Su gesto denota la angustia del artista en el proceso de labrar su obra, de aquí que se aferre al martillo, consumido por un sin fin de dudas y de titubeos. Mientras, Urizen dirige hacia arriba su mirada, como si intentase leer el contenido de la estrofa séptima, que habla de las metamorfosis que le han de sobrevenir.

Sin embargo, esta reunión de Los y Urizen responde a una intención irónica, pues no deja de ser una alegoría del destino que al profeta espera (o a la imaginación poética) en un mundo en el que se verá tristemente forzada a tener que mezclarse en una amalgama compuesta de una naturaleza informe y de ese orden mínimo que ella misma ha obtenido de la naturaleza. ¿Cómo crear formas en un mundo caótico? Anticipándose a la respuesta, en otras copias (D B A F), aparece un elemento arquitectónico que en G las llamas ocultan por completo. Se trata de una cúpula romana y una especie de torre inclinada de Pisa, entre Urizen y Los. Para Erdman, ambos motivos simbolizan las credenciales del herrero como constructor de ciudades. Y no olvidemos que para Blake es la ciudad, y no la naturaleza, el ámbito que propicia el verdadero desarrollo de la imaginación. Blake no es un paseante solitario, ni un solipsista —ni siquiera un individualista— como algunos han querido ver: para él la creación poética se fragua y sirve de base a la vida en comunidad, a lo que también denomina “hermandad”.

B Aparece por primera vez “*a red globe... ten thousand branches*” (un globo rojo... ramificándose en un millar de brazos): el corazón y los vasos sanguíneos (Ostriker); el crecimiento del feto sigue adelante. A continuación, en la octava estrofa, “*His nervous brain shot branches...*” (los nervios de su cerebro se ramificaron), es decir, que adquiere un sistema nervioso que dará paso a los órganos de la visión corporal. Y, finalmente, el proceso se completa con el aparato auditivo, del que se nos dice que “se petrifica al crecer”, una imagen que preludia la pérdida de capacidad perceptiva que entraña la formación del cuerpo de Urizen; como si la contracción sobre él infringida le redujera a las proporciones de un auténtico renacuajo al comparar sus capacidades reales con las del Hombre Primordial. Esta es la ironía que aquí nos plantea Blake.

PLANCHA 14

A El dibujo de esta plancha se asocia con el elemento “fuego”. Se halla ausente en las copias C, F, D y E. Vemos a Los con las manos cruzadas detrás de la cabeza y sentado sobre densas llamaradas en las que predominan el amarillo, el rojo y el negro. Su cuerpo adquiere una tonalidad rojiza y oscura. Por otro lado, su cabello, igual que la barba de Urizen en la plancha 6 (asociada al agua) se parte en dos mitades que se extienden en sentidos opuestos. Por su gesto atormentado recuerda a Urizen en la plancha 11, aunque Los no derrama lágrimas. Se diría que este dibujo viene a representar los sufrimientos del profeta eterno ante la visión de la imagen escindida de Urizen, la cual visión, debido al entrelazamiento de ambos destinos, provoca a su vez otra dolorosa escisión en la propia figura de Los.

PLANCHA 15

A De espaldas y desnuda, una mujer con el cabello suelto y extendido en dos direcciones, como si se hallara en el centro de una borrasca (Erdman), separa dos grandes masas nubosas mientras el cielo

se abre a las constelaciones de Orión y de las siete Pléyades. Para Larissy, el origen del dibujo no ofrece duda: éste se inspira en la *Creación* según fue pintada por Rafael para la logia del Vaticano. Rafael representó a Dios separando la luz de las tinieblas, con los brazos extendidos, como si se interpusiera entre dos cuerpos sólidos, igual que hace la figura de Blake. Sin duda se trata de reafirmar aún más el motivo de la separación de los elementos partiendo de una unidad primordial, como veíamos en la plancha 1 con la esfinge de Urizen. Además, los efectos son variados según cada copia, si bien en casi todas ellas, incluyendo la G, la figura femenina fija con su mano derecha la posición de la luna en cuarto creciente, mientras que con la izquierda hace lo mismo con un sol que medio se oculta entre las nubes. De este modo, en una misma imagen se combinan la labor separadora de Urizen con la labor fijadora de Los (Erdman). También, se atisban similitudes entre esta estampa y las de *Night Thoughts* 1 y el Apolo de *Job* 14.

El mismo dibujo vuelve a repetirse de modo bastante similar en *El libro de Ahania*, 1. Pero en *Urizen*, la mujer que vemos es Enitharmon (esposa de Los), la cual simboliza la “compasión” que “divide el alma” (V, 7). En cuanto a las miniaturas que se desarrollan entre los terroríficos episodios que el texto relata, contienen una referencia a que “toda la sabiduría y el placer de la vida / en torno a él se derraman como el mar”, es decir, en torno a Los, sin que éste pueda disfrutar de la visión que se le ofrece dado el escaso potencial de sus “órganos de visión”: dos mariposas flanquean el rótulo del capítulo V, así como dos aves que parecen alejarse en la distancia. Rodeando el segundo verso de la tercera estrofa, “*Like a dream was obliterated*” (quedó borrada, igual que se borra un sueño) se cuentan siete aves que surcan el cielo, y otra en la columna derecha, sobre la palabra “*anguish*”. Todo ello profusamente decorado con vides y zarcillos, que sirven para separar las estrofas y columnas del texto.

B En un sistema de oposición, ambos términos de la dualidad se niegan —ya lo vimos: se trata de elegir entre Empédocles y Heráclito— ya sea en el plano religioso, político o moral. Por ello Blake acentúa los detalles de la plancha 15, todos ellos imágenes de escisión. Sólo que esta división la lleva a cabo una figura femenina que encarna a la mi-

sericordia, o piedad, en el acto de dividir el alma, es decir, divide a los contrarios eternos, a Urizen y Los, convirtiéndolos a ambos dos en fuentes de oposición, en elementos cuya dialéctica se basa en la negación o aniquilación, la cual desemboca de modo inevitable en lo que era de esperar: Los y Urizen acaban por representar una tiranía mutua. De hecho, en algunas copias (no en la G), Urizen está aprisionado por las cadenas de Los. Pero, al mismo tiempo, su actitud afligida es sólo un reflejo de la de Urizen, así como una expresión angustiada por los efectos divisores de la Caída: “*A craving Hungry Cavern*” (una caverna insaciable y hambrienta): el aparato digestivo, se ha formado.

PLANCHA 16

A “*As glasses discover worlds / In the endless Abyss of the space*” (Como lentes que descubrieran mundos en el vacío del espacio infinito), tres eternos en D y cuatro en G, además de una águila en B, G (parte superior izquierda) se hallan contemplando “las oscuras visiones de Los”, el cual, con su mano izquierda señala las superficies hacia las que la visión debe ir dirigida. Así que Los representa aquí a Blake, que con su mano añade luz, líneas y colores a la vacía superficie de lo que podría tomarse como un globo o una calavera, mientras a su izquierda, un Eterno que recuerda sospechosamente a Urizen, arrastra su larga barba sobre dicha superficie como si se tratase de una brocha.

B El texto de la plancha relata uno de esos episodios cuya importancia se fundamenta en su efecto revisionista respecto de otros relatos de la Creación: la división o caída de la humanidad en dos sexos, lo que preludia ya la aparición en el capítulo VI de un *mundo de generación*, así como su consecuencia inmediata, que es el nacimiento de Orc (hijo de Los y Enitharmon). Pero aquí asistimos a la generación de Enitharmon, la cual es el producto de una doble escisión (cual si se tratase de seres unicelulares) a causa, principalmente, de la división del propio Urizen respecto de los Eternos, imagen tan pavorosa que, al contemplarla, Los no puede menos que sentir piedad por el gigante. El resultado es que él mismo cae presa de su hechizo y queda escindido en

dos mitades o sexos: una mitad activa y energética (masculina) y otra débil y pasiva (femenina). Esta última, finalmente, cobra realidad mediante el desarrollo de un “globo, palpitante, de vida y sangre”. Blake ha suprimido aquí el mito de la costilla de Adán, quizá por considerarlo no sólo convencional sino falto de sentido y trivializante.

PLANCHAS 17

La piedad, la mujer, Enitharmon, surge de la cabeza de Los, como un globo “palpitante, de vida y sangre” que se separa de él y se metamorfosea en una forma femenina, vacilante ante sus ojos. La plancha nos remite a la primera fase de este proceso. La imagen sugiere, por otro lado, dadas las fibras y raíces que se aprecian en el globo, que asistimos a la formación del cerebro en el embrión en el quinto mes de gestación.

El proceso desencadenante de la aparición de la primera mujer es rico en significados y merece la pena hacer aquí un breve repaso, ya que el resultado es nada menos que el acabado final del *mundo de generación*, es decir de la humanidad tal y como ahora la vemos, y del mundo fáctico basado en la contradicción, en el que normalmente nos desenvolvemos.

Los llora cuando ve a Urizen encadenado y esto le mueve a apiadarse del gigante, lo cual es una acción racional que implica un juicio de valor (echa mano del árbol de la ciencia), puesto que compadecerse va unido a un sentimiento de superioridad respecto del objeto de nuestra compasión (y en esto el pensamiento de Blake vuelve a acercarse al de Nietzsche). Por ello la piedad conduce a la tiranía, la cual a su vez, engendra más tiranía. Por otro lado, el fenómeno de la escisión tiene sus raíces, según Blake, en que nos convertimos en lo que contemplamos. Igual que Urizen al despertar lástima en los Eternos se convierte en el reflejo de esa tiranía, así el Los compadecido por Urizen (una fase más en la Caída) se escinde en un reflejo de sí mismo: Enitharmon. Se trata pues de un proceso de división de la personalidad, que en el profeta eterno se inicia con una proyección o *emanación* de sí mismo, con la aparición de un alma femenina (el “ánima” de Jung) que no es sino

un reflejo de todo lo que “existe en cada uno de suave, tierno y apasionado” (Cazamian). Sólo que la división no para aquí: a su vez la personalidad escindida genera un *espectro* (la “sombra” en Jung) que encarna al instinto de dominación, a la razón enferma que ya mencionamos.

PLANCHAS 18

A La imagen de la plancha hace referencia al momento en que Los, en su fragua llameante, con los brazos extendidos al modo de un crucificado y agarrando con su mano izquierda el martillo apoyado sobre el yunque, mira angustiado el extraño globo que su cabeza acaba de generar, el cual se convierte en “*The first female form now separate*” (la forma femenina recién apartada, V, 10), y que deja petrificadas a las miríadas eternas. El brazo derecho de Los descansa sobre una roca redonda, y otra roca similar se aprecia tras su brazo izquierdo, lo que recuerda a la posición adoptada por Urizen en la plancha 28 (Erdman).

B Debemos tener en cuenta que las imágenes de Blake están estratificadas. El globo, cual se aprecia en la plancha anterior, no es sólo un cerebro sino también una bolsa de placenta con “*Fibres of blood, milk and tears*” (fibras de sangre, leche y lágrimas, V, 8), lo que unido al aspecto de gran mamífero (el contorno del volumen, la posición de los brazos y las manos tapándose los oídos) que sugiere la postura de Los, parece indicar que éste acaba de parir literalmente a Enitharmon a través de su propia cabeza: es la primera vez en el libro que un cuerpo humano real hace su aparición: ya no se trata de cuerpos asexuados desprendiendo desde la eternidad, sino de un cuerpo desarrollado, genitalizado (es la primera vez también que Los muestra sus genitales, si bien en otras copias se ocultan entre llamas), cual exige *el mundo de generación*. Tal sería el sentido oculto que se desprendería de la diferencia entre la plancha 3 y la 18: en la primera veíamos el cuerpo desnudo entre llamas de un Eterno en posición similar de brazos extendidos, lo cual nos permitía hablar en términos del perverso polimorfo de Freud; pero ahora, en una fase más avanzada de la caída, el cuerpo de Los ya no es todo él *un cuerpo del amor*, sino que ha sufrido esa regresión de cara al placer

y que viene impuesta por toda genitalización : es la caída en la pubertad, según Freud.

Hay que apuntar también el hecho de que Enitharmon surja de la cabeza de Los, igual que Minerva de la cabeza de Zeus. Es evidente que aquí Blake ha calcado parcialmente el mito clásico, puede que de cara a llamar la atención sobre alguna similitud significativa entre sus personajes y los del mundo griego. Así, podrían hallarse ciertas semejanzas entre Los y Zeus, como la de que ambos sean responsables de que en las relaciones entre dioses y hombres reine la armonía (de aquí el papel de árbitro que tantas veces toca al artista a la hora de aceptar o condenar las ideas vigentes, como protector del orden social); o que ambos participen en una gigantomaquia (Los, en su papel de *doble agente* en la lucha de Urizen y los Eternos), y también el hecho de que la legítima esposa de Zeus, la celosa Hera, fuera una de sus hermanas, fuera consanguínea, lo que se aproxima bastante al mito de Los y Enitharmon, toda vez que además ésta última se verá de continuo acuciada por los celos. Sin embargo, como ya advertimos, la aplicación en este caso del mito clásico es sólo parcial y cabe resaltar importantes diferencias; por ejemplo, Enitharmon, lejos de nacer armada de pies a cabeza como Minerva, surge desvalida y vacilante, provocando así en Los un sentimiento de piedad, como pronto veremos. Sin embargo, Minerva recibió culto en Roma como patrona de los artesanos, lo que no deja de ser otra conexión significativa con Los y, sobre todo, con el mismo Blake, que se consideraba a sí mismo (como prueba el proceso de elaboración de sus libros) ante todo un integrante de este gremio.

PLANCH A 19

A Rozando levemente el fuego y apoyando su pie derecho justamente sobre la palabra "*pity*" (piedad) vemos la figura desnuda de una mujer "trémula y pálida" (cap. V, 8) que parece ondear en una suerte de danza frente a un Los que mitad por asombro y mitad por pena, oculta su cabeza entre los brazos. Las miríadas eternas quedan petrificadas ante esta imagen, de modo que "*they call'd her pity, and fled*" (la llamaron compasión y se marcharon), según reza el primer verso de esta lámina.

Flanqueando el título del capítulo VI, en la primera columna, se aprecian dos figurillas humanas que vuelan la una hacia la otra: una mujer con larga túnica y un hombre desnudo (Erdman). La actitud de ambos cónyuges escenifica el complejo rito nupcial de aproximación y separación que se relata en el texto, impregnado de cierta perversidad. En cuanto al trasfondo de la escena, en algunas copias sólo se aprecian las "cortinas de oscuridad" (cap. V, 12) tejidas por los Eternos, aunque en la G hay una roca detrás de Los y la hoguera de llamas doradas junto a la que éste se arrodilla parecé solidificarse según se aproxima a ella (Erdman).

B Los Eternos, ahora, no representan al principio del placer sino que, antes bien, por el propio arte de Blake, se han trocado en justamente lo contrario: aquí son las fuerzas regresivas que se oponen a la inspiración y al arte. Su comportamiento, a tenor del drama de Urizen y la odisea por la que Los se ve compelido a pasar, sólo se sustenta sobre una base de claro matiz autoritario que desemboca en la más completa indiferencia respecto del drama humano: "Extended ahora una tienda... para que los Eternos no les puedan ver más"; de esta forma los Eternos, se desentienden de la tragedia, lo que de algún modo justifica el que Blake no se haya molestado en ponerles un nombre: los Eternos son cómplices de Satán / Urizen. Los ha de hacerse, por fuerza, *urizénico* para precisamente salvar a Urizen de la ruina total.

A lo que asistimos en el inicio del capítulo seis es al cumplimiento del *mundo de generación* que implica, como no podía ser menos, el nacimiento de un *enfant terrible*: Orc. De este modo la tríada se ha completado (Los, Enitharmon y Orc), lo que en la simbología blakeana significa un aspecto demoníaco de la realidad, toda vez que la triplicidad supone un grado inferior a lo cuádruple, que para Blake es el reino de *Edén* y por tanto de la máxima perfección. Pero es en el *mundo de generación*, no lo olvidemos, donde suceden estos acontecimientos; un mundo que ni siquiera es *triple* sino *doble*, y por tanto se halla en una escala del ser en la que lo mismo caben la risa que el llanto. En la lámina, tanto Enitharmon como Los se echan las manos a la cabeza, cual si ambos fueran conscientes de la gran catástrofe que han protagonizado.

Blake sigue a su precursor, Milton (*Paradise Lost* IV. 477-82), en lo que se refiere a la conducta de la mujer: Eva (Enitharmon) hace lo po-

sible por esquivar los embates de Adán (Los); pero el final de este tira y afloja es el nacimiento de Orc: ya tenemos, pues, la novela familiar de Freud. Pero también sucede que los Eternos, horrorizados ante el gusano que Enitharmon siente en sus entrañas, “acabaron de alzar su tienda” (cap. VI, 7). De algún modo, los llamados Eternos pierden aquí su buena reputación, erigiéndose en representantes de una ortodoxia fría y deshumanizada.

Conviene advertir que en Blake los símbolos de Orc y de la serpiente suelen presentarse a menudo como dos aspectos de la misma realidad. En la gestación de Orc confluyen una serie de mitos no poco reveladores. Primeramente se repite la cadena invertida del desarrollo embrionario que ya vimos en el feto de Urizen:

*Muchas formas de pez, ave y bestia,
la forma de un niño produjeron
en donde antes no había más que un gusano.
(Urizen, cap. VI, 6)*

Por otra parte, la constante identificación del embrión con un reptil mueve a pensar en el mito mugueltoniano de las dos semillas, según el cual la gestación de Orc se nos revelaría como el fruto de una cópula monstruosa entre Enitharmon y el propio Satán. Del alcance de este mito ya hablamos en el “Estudio Preliminar” de nuestra edición de *El matrimonio*, pero su aplicación interesa aquí para destacar que el recién nacido Orc presenta un aspecto demoníaco o, más exactamente, *urizénico*, en tanto que forma parte del ciclo según el cual toda renovación o revolución acaba convirtiéndose en dogma, en ortodoxia, en Urizen, hasta ser de nuevo desbancado por un nuevo Orc. Blake llevará este mito hasta sus últimas consecuencias en el célebre poema “*The Mental Traveller*” (El Viajero Mental) en el que Orc juega el papel freudiano de un “eterno retorno de lo reprimido”. Y también cobra desarrollo en poemas como *América* (1793) y *Europa* (1794), en los que precisamente se aborda el tema de la revolución y son de igual fecha que el *Urizen*. La identificación, por tanto, entre la figura de Orc y el impulso revolucionario explica entre otras cosas el hecho de que su aparición resulte tan violenta, hasta el punto de que los propios Eternos se sientan “alar-

mados por tan lóbregas visiones” y tímidamente ortodoxos cierran definitivamente el pabellón del universo, completando así la separación de Los de la eternidad (Bloom). Orc sale a la luz “hollando la tierra de modo implacable” (el vientre de Enitharmon), entre aullidos e intensas llamaradas. Es una imagen que posteriormente será tomada por Ginsberg en su poema *Howl* (Aullido; 1956), y ya en los sesenta vuelve a aparecer en una canción de los Rolling Stones (*Jumpin' Jack Flash*). Con todo, Blake ya se había servido de ella en las *Canciones*, en un poema del ciclo de experiencia titulado “*Infant Sorrow*” (Pena Infantil) y en donde la violencia del parto se relata en primera persona: “*My mother groand! My father wept. / Into the dangerous world I leapt... Like a fiend hid in a cloud...*” (¡Mi madre gemía!, mi padre sollozaba. / Y salté a este peligroso mundo... como un diablo envuelto en una nube...)

PLANCHA 20

A Lo que vemos en la mitad inferior de la plancha no es más que el nacimiento de Orc, tal y como se relata en el texto de la plancha anterior. Puede decirse que toda la lámina rebosa energía, incluyendo a las vides que se ramifican por todas partes, separando el texto. De acuerdo a los Easson, el episodio podría ilustrar a Vulcano niño expulsado del Olimpo por Hera. Vulcano, dios *herrero*, es expulsado por segunda vez tras defender a su madre en la rebelión que ésta levantó contra Zeus. Así, el Orc de Blake podría absorber el papel de Vulcano, al ser expulsado del vientre de Enitharmon.

B Prosigue el relato de la plancha anterior, y como en el poema de las *Canciones*, la acogida de Orc se halla envuelta en la tristeza: su padre, Los, “lo bañó entre manantiales de tristeza...” (cap. VI, 11). Orc es el joven dios del fuego y de las revoluciones, y en un desarrollo posterior asumirá también un papel prometeico e incluso cristológico, convirtiéndose en el símbolo de los dioses mártires. Después de todo, es la forma temporal de Luvah, el zoa del amor y los sentimientos, y cuyo emplazamiento es el este, quedando así asociado con Jerusalén y el nacimiento de Cristo. Representa, pues, el amor reprimido que se troca en

guerra, en revolución, y por extensión al poeta, o profeta, el cual de un modo u otro siempre es una figura subversiva frente al orden establecido. Su nombre parece ser un anagrama del vocablo latino *cor*, dado que en *Los cuatro zoas* (V, 37) nace del corazón de Enitharmon. Pero también podría referirse a la ballena orca, teniendo en cuenta que en el poema *América* (1:14; 2:14) adopta la forma de una ballena de los mares del sur (Foster Damon), lo que hace que surja un interesante paralelismo con la *sperm whale* o ballena blanca del *Moby Dick* de Melville, ya que ambas se presentan como figuras monstruosas y atemorizantes para conciencias tan urizénicas como las de Ahab, rígidas y reprimidas.

Según avanza el relato, Los siente aflicción y celos ante el nacimiento de su portentoso hijo, lo que dará lugar a una situación que posteriormente Freud llamaría el "complejo de Edipo". La ternura de Enitharmon hacia Orc, provoca que el celoso padre haga oídos sordos ante las suplicas de su mujer, y decida finalmente encadenar al joven en la roca de un monte. El pasaje no sólo convierte a Orc en una figura prometeica, como ya advertimos, sino que ofrece claras resonancias bíblicas: el sacrificio de Isaac. Comienza así el "ciclo de Orc", como lo denomina Frye y en el que las energías del eterno retorno se ponen en funcionamiento. Nótese, además, que Orc es encadenado "bajo la sombra fúnebre de Urizen", lo que indica que su oponente eterno ya se halla presente en el acto sacrificial, su sombra planea sobre la escena aunque sólo sea a través de la mente de Los. Sin embargo, la voz del niño torturado se escucha por todo el orbe hasta hacer que los muertos salgan de la tumba y la naturaleza entera despierte. Incluso Urizen hace lo mismo "estimulado por aromas naturales" (cap. VII, 6), sabedor además de que es Orc, su adversario eterno, el agente liberador en ese momento. Pero, ante el estímulo, Urizen se deja llevar por su lógica de la dominación, se comporta como una mente analítica, un poder devorador, y decide investigar en el cavernoso mundo que ha creado, intenta medirlo matemáticamente, y como el Jeovah bíblico, acaba plantando un jardín con frutales, por tanto, un falso Edén. Pero Los, temeroso de que el gigante provoque una nueva catástrofe, de que su prisión materialista acabe por afectar a la belleza espiritual encarnada por Enitharmon, rodea a su mujer "con sus llamas proféticas", apartando de su vista tanto a Urizen como a Orc: "Y fue portadora de un vasto linaje" (cap. VII, 10). Su nombre se deriva del griego *anarithmon* (innumerable), como la raza humana de la que es progenitora.

PLANCHA 21

Lo que aquí se nos muestra es una revisión del mito de Edipo, al tiempo que un asombroso anticipo del malestar causado entre los miembros de la familia por la aparición y el desarrollo del complejo freudiano que lleva este nombre. Blake no escatima detalles y pormenoriza sobre aquellos elementos que resultan esenciales en este angustioso entramado: la relación incestuosa entre Orc y Enitharmon, que responde con total precisión al intento del hijo por usurpar el puesto del padre; y la consiguiente reacción de Los, encadenado por los celos y mirando de manera fija e inquietante al niño. Además, el rol paterno se enfatiza con la aparición en Los de una barba muy parecida a la de Urizen, lo que también es un indicio de las crueles intenciones que abriga con respecto a su vástago. Por fin, la aparición de su yunque y su martillo en plena montaña son un aviso de que va a proceder a encadenar a Orc.

Ciertamente, Blake ha cargado todo el peso de los mitos occidentales de la Creación sobre *El libro de Urizen*: en la presente escena se dan cita las acciones de Abraham contra Isaac y las de Júpiter contra Prometeo, con el añadido, ya sugerido, de la posible identificación de Orc con Vulcano.

PLANCHA 22

A En el capítulo VIII, Urizen explora sus antros, maldice a sus hijos y a sus hijas, y establece la religión. Estos antros o cavernas de Urizen son una alegoría del siniestro mundo que ha creado, el cual, desde la perspectiva del alcance perceptual que implica, se halla en el nivel más bajo, es decir, en el mundo de Ulro. Este mundo a veces (ver *El matrimonio*, plancha 25-16) recibe el nombre de "*Urthona's dens*" (los antros de Urthona) por cuanto éste es el zoa al cual corresponde dicho territorio. Y, siendo Urthona la forma eterna de Los, no ha de extrañar, habida cuenta de lo que hasta ahora se ha relatado en el poema (que Los acaba convirtiéndose en un agente de Urizen), la doble asignación que presenta el reino de Ulro: es el mundo material, el error, la noche cerrada, el vacío, un lugar de formas irreales, un sepulcro visto desde la eterni-

dad y por el cual caminan “los espectros de los muertos” (la humanidad en su forma caída) en ruta hacia la eternidad. Se halla infectado por los terrores de la castidad, que los hombres llaman “Moralidad” (*Jerusalén*, 36:46; 55:38) y, además “la naturaleza de Ulro es tal que cualquier cosa que entre en él de inmediato se hace sexual y es creada y vegetada y nace” (*Jerusalén*, 44:21; *Milton*, 41:33).

Vemos a Urizen avanzar, portando en su mano derecha un globo rojo, el cual nos sorprende por su opacidad, y su pesadez, por la escasa luz que desprende (los rayos que emite son negros, como las “llamas de la cólera eterna”, cap. III, 2), lo que le obliga a caminar a tientas, abriéndose paso en las tinieblas: el brazo izquierdo extendido alude a esta circunstancia. Frente a su pierna izquierda aparece un león de aspecto decrepito (se trata del animal que como zoa le corresponde), si bien Urizen no parece detectar su presencia, o quizá no quiere, ya que es una más de esas crueles monstruosidades que su mundo ha generado. Entre el primer y el segundo verso de la plancha, se aprecia un águila, acompañada de tres pájaros que vuelan.

Pero el grabado incluye algunas resonancias que merecen ser destacadas. Por ejemplo, según algunos autores (Mitchell), la figura de Urizen podría evocar a un San Jerónimo, transformando el globo en un sombrero y tomando al león como otro elemento más, típico de la iconografía del santo. Tal fusión de imágenes sería válida, teniendo en cuenta que Urizen se dispone, como enseguida veremos, a establecer la religión. Además, el pelo corto de Urizen tanto en ésta como en la siguiente lámina nos remitiría otra vez al modo en que Rafael representó a Dios Padre en las pinturas de la logia vaticana. Y por último, las dos piernas de Urizen con el globo entremedias, podría sugerir una vista lateral de una prensa giratoria, siendo el globo el término del rodillo, y las piernas, la estructura que lo sostiene. Urizen por tanto, engendra “porciones de vida” (cap. VIII, 2) en la misma forma que la prensa hace múltiples copias del mismo dibujo (Easson).

B El viaje de Urizen a través de su mundo caído tiene su precursor en el que realiza Satán a través del caos (*Paradise Lost* II). Seguidamente, aparecen sus “hijas e hijos del tormento”. Los nombres de sus cuatro hijos (Thiriell, Utha, Grodna y Fuzon) son una derivación de los

cuatro elementos. Sin embargo aquí Blake no aporta información alguna sobre quiénes son estos hijos, cuál es su relación con Los ni de quién proceden. No obstante, en otras obras, Blake desarrollaría este mito de un modo más completo. Originalmente, se les identifica con la humanidad ya materializada, lo que provoca la desesperación de Urizen y hace que éste les maldiga: un anticipo del episodio de la rebelión de la horda primitiva contra el padre, en el que investigaría Freud (*Totem y tabú*).

En cuanto a las hijas, reciben una atención especial en *Los cuatro zoas*, en donde a diferencia que en el *Urizen*, incluso se las nombra, al menos a tres de ellas: Eleth, Uvez y Ona, simbolizando así la división entre cabeza, corazón y caderas. En dicha obra se dice que en su origen eran “*the ever changing Daughters of the Light*” (las cambiantes hijas de la luz; III:9) rodeando al padre-sol en su gloria, por lo que se las identifica también con las estrellas del firmamento. Sin embargo, al sufrir los efectos de la caída de Urizen, se materializan emergiendo “de las reses y la hierba tierna, / de monstruos y gusanos del averno” (*Urizen*, cap. VIII, 3). Finalmente, Urizen comprueba “cómo la vida se nutre de la muerte” (la supervivencia de unos siempre depende de la muerte de otros), por lo que se advierte que en un mundo creado sobre tan terrible contradicción, las leyes que él ha promulgado (leyes de paz, amor, unidad... etc.) no son más que pura fantasía, un producto de sus delirios abstractos, como sucede a filósofos e ilustrados.

PLANCHA 23

A Según Erdman, este dibujo abriga un propósito múltiple. Cuando aparece tras la plancha 5 (como en la copia B) simboliza a Urizen adentrándose en su nuevo mundo (5:37), sin que se nos aporte referencia alguna en cuanto a su forma. Pero cuando aparece tras la plancha 22 (como en G) parece que con ambas manos desplaza el globo que antes transportaba con su mano derecha. Sin embargo este globo ofrecía un matiz pálido con tonos rosáceos, mientras que sus rayos eran negruzcos y rojizos. En la lámina 23, por contra, adquiere una coloración de vivos rojos y amarillos que luego se tornan verde oscuro hasta terminar en al-

gunos trazos azul celeste. Pero en el contexto en que se sitúa la plancha 23 (G) nuestra atención se desplaza hacia la túnica de Urizen, cuyos pliegues presentan un aspecto carnososo, algo sanguinolento, como si se desprendieran del propio cuerpo de Urizen. La imagen, pues, haría referencia al texto de la plancha siguiente, en la que, a su paso por las ciudades de los hombres, Urizen va extendiendo, o dejando caer de su alma angustiada “una enorme red, tétrica y fría” (cap. VIII, 7): la red de la religión.

PLANCHA 24

A Aquí asistimos a la caída de los cuatro hijos de Urizen. En la parte superior vemos a Fuzon (“primero en ser engendrado, último en nacer”: una alusión a Cristo), el cual representa al fuego y por tanto a la pasión, igual que Orc. De hecho los mitologemas que se entretajan en torno a las historias de ambos se solapan continuamente, tanto en *Los cuatro zoas* como en *El libro de Ahania*, lo que explica el que tras estas obras Blake abandonase definitivamente el mito de los cuatro hijos de Urizen, puede que convencido de que de la razón (Urizen) no puede surgir la pasión (Fuzon). Fuzon es el primero de los hijos de Urizen que se revela contra el padre (*Urizen*, cap. IX, 9), en *Ahania* (3:52-4:8) es crucificado por Urizen en el árbol del misterio. Según Foster Damon, el episodio toma por base la castración de Urano a manos de su hijo Saturno, por lo que también sirve de anticipo a la teoría de Edipo.

El resto de los hijos de Urizen son representados siguiendo un patrón más o menos fiel al texto en que se relata su nacimiento (cap. VIII, 3).

PLANCHA 25

A Lo que ahora presenta el dibujo es una imagen de la suerte corrida por las hijas de Urizen tras la caída, según se relata en cap. VIII, 3, en donde son generadas a partir “de monstruos, y gusanos del averno”.

En las primeras copias (D, B, A) se aprecia una criatura alada en la parte superior, pero de aspecto humano, que agarra con las manos unos

gusanos en forma de cuernos y los arrima a sus oídos; es posible que estos gusanos pertenezcan al cuerpo de la enorme serpiente que aparece enroscada en la figura femenina de la izquierda, cuyo cuerpo se extiende en algo parecido a un muslo humano, sin escamas pero con anillos (Erdman). En F se observan, en la parte superior, dos rostros de mujer rosa pálido, mientras en el centro se ve un monstruo parecido a un cocodrilo, con alas, y una cabeza de mujer con pelo moreno; en G se añade otro rostro femenino en el margen derecho, a la par que el rostro del monstruo alado queda suprimido, con lo que cabe la posibilidad de que las alas pertenezcan al nuevo personaje. Las alas son verdes y la base en forma de hojarasca sobre la que reposa el conjunto tiene una coloración azul verdosa. Bajo ella, también se aprecia lo que podría ser una crisálida o una oruga. Y bajo el cuarto verso lo que tenemos es una inusual proliferación de insectos y cuerpos humanos. Al final de la séptima estrofa hay una figurilla humana que parece huir de la palabra “fire” y, todavía más abajo hay otra vestida con túnica que vuela hacia las palabras “human brain” (cerebro humano). En la columna de la derecha destaca un águila que alza el vuelo sobre la frase “and forgot the eternal life” (y de la vida eterna se olvidaron), en la tercera estrofa.

B El texto prosigue con el tema de la plancha anterior en el que se denunciaba ese aspecto terrorífico del mundo creado a tenor del cual todo vive de la muerte de otro. Nadie, pues, puede acatar la ley de hierro impuesta por Urizen: el buey gime en el matadero, el perro errabundo padece hambre a nuestra puerta... etc. Esto desencadena lágrimas en el demiurgo y hace que, de nuevo, surja la compasión, con el fatal desenlace que ya comprobamos.

El melodrama de Urizen se torna de nuevo en el melodrama de la separación: el del heroísmo insensato y el ego romántico (Easson). Para Blake, la verdadera virtud no estriba en la compasión sino en el perdón de los pecados. De aquí que culpe a la primera por ser nada más que una parodia de la segunda; un grave error que lleva a la escisión del sujeto. En Urizen, esta escisión le separa de su espectro (Satán), el cual queda objetivado en la red de la religión, la cual, añadida a la red de la ciencia, supone otro modo más de confinamiento para la humanidad.

Urizen vaga por el cielo, sobre las ciudades, extendiendo por doquier su gigantesca telaraña: una prisión para los hombres. Estamos ante el nacimiento de las religiones, y la sentencia que nos proporciona la clave en cuanto a lo que Blake piensa al respecto, es sin duda que “*the Web is a Female in embryo*” (es la red una mujer en embrión; cap. VIII, 7). Para comprender el alcance de esta imagen deberíamos reparar en la filosofía de Blake. Como explica Cazamian: «hay que recordar que, para él, la raíz del mal metafísico y moral es la ley sacrílega que marchita el amor como si fuese una pasión vergonzosa y culpable. Además, la mujer es particularmente responsable de esta perversión. Ambiciosa y astuta, jugando con su castidad para mejor establecer su dominio, ella es el principal apoyo del orden, de la ley, de las iglesias. Porque, como él dice ‘la red de la religión es de esencia femenina’.»

Otro de los efectos que produce esta red es que cuantos caen en ella (que en este caso es la humanidad entera) sufren un proceso irremediable de *contracción* (tal y como se relata en las cuatro primeras estrofas del capítulo IX) no sólo corporal, lo que supone una clara alusión a *Génesis* 6:4, sino intelectual y por tanto perceptual. Al final, la humanidad completa su caída, quedando reducida a sus circunstancias actuales, pues incluso el embrión ha desarrollado totalmente su cerebro (las cuerdas trenzadas están..., como un cerebro humano).

Puede decirse que a partir de la tercera estrofa (cap. IX) da comienzo la historia humana. Mas en la descripción de este inicio fatídico Blake no rehúsa utilizar la parodia del domingo, en un rasgo típico de su mordacidad intelectual, que en este caso, “toma su fuerza de la imprevisión transvaloración de los conceptos aceptados. Bajo la influencia de la adoración de Urizen, el hombre completa su caída inventando la muerte natural” (Bloom): “Durante seis días se apartaron de la vida..., y de la vida eterna se olvidaron” (cap. IX, 3).

PLANCHA 26

A Esta es la única alusión que encontramos en el *Urizen* sobre el Londres de Blake. En él, la imagen del niño mendigo acompañado de

un perro, solía ser habitual. Podría decirse que por su contexto e intención la lámina es plenamente dickensiana, un anticipo de esa denuncia constante que el gran novelista hiciera respecto de los estragos que la sociedad industrial causaba sobre las masas desarraigadas, especialmente entre los niños, si bien se trata de un tema que Blake aborda de un modo frecuente y desde diversos ángulos en las *Canciones*. Esta lámina, no obstante, también sirve de ilustración a la estrofa quinta del capítulo VIII.

PLANCHA 27

A La misma ilustración aparece en el poema “*The Human Abstract*” (La Abstracción Humana) de las *Canciones*, si bien, como puntualiza F. Damon, Urizen allí todavía lucha con su propia red. Ahora le contemplamos atrapado en ella y vencido bajo su peso. Por tanto, ello indica que el error se ha completado, ha tomado cuerpo, de tal modo que a partir de ahora la aspiración del poeta se transforma en una búsqueda heroica por combatirlo, por separar lo abstracto de lo humano.

La postura de Urizen recuerda a la que adoptaba en la portada; incluso adelanta su pie, esta vez el izquierdo (ha dado un paso hacia adelante), y no tiene las manos y los brazos ocupados en garabatear sobre la losa mortuoria, sino que éstos se retuercen entre las cuerdas de su red. Todo sugiere que el pedante erudito de la plancha 1 se ha convertido en el tirano de su propia religión (los ojos abiertos, el rictus más feroz, alzando el cuerpo, y conservando aún un tenue halo alrededor de su cabeza), asumiendo así un mayor control sobre su propio universo (Erdman). Algunos autores (Grant) sugieren que el pie de Urizen se apoya directamente sobre la parte del cuerpo humano que pertenece al cuello, llevados sin duda por el dibujo número ocho de los *Night Thoughts* del poeta Edward Young, y que Blake ilustraba en esta misma época. Allí, un Urizen inmisericorde apoya sus dos pies sobre la garganta de dos cuerpos humanos. Además, volviendo a la plancha 27, se aprecia al final del texto un cadáver minúsculo tendido en el suelo que podría alegorizar sobre lo mismo.

B La filosofía bíblica de nuevo hace acto de presencia al hablar de “treinta ciudades... Egipto...etc.”, lo que alude a Egipto como cuna

de la civilización, pero al mismo tiempo al comienzo del *Éxodo*: la gran cautividad empieza con la gran apostasía (Cazamian). Por ello aquí Fuzon es un Moisés que llama a sus hermanos a la rebelión. La continuación del episodio se emplaza ya en *El libro de Ahania*, así denominado por relatar también otra escisión sufrida por Urizen: la de su propia emanación (Ahania). El verso final de *Urizen* es ya un reflejo de *Éxodo* 14:28: “Y volvieron las aguas, y cubrieron los carros y las caballerías, y todo el ejército del Faraón que había entrado tras ellos en la mar; no quedó de ellos ni uno”.

PLANCH A

El texto de esta plancha ya recibió atención en el “Estudio Preliminar”, por lo que ahora nada más nos ceñiremos a hacer una sinopsis del contenido de la misma. Es evidente que *El paraíso perdido* y sus combates celestes se convierten en el centro de atención de los préstamos de Blake (Easson). En el poema de *Milton* es el Mesías, principal guerrero y vengador de Dios, quien repele a Satán y a sus huestes rebeldes utilizando para ello “diez mil truenos” y “ruedas vivientes”, imágenes que Blake vuelve a utilizar en el *Urizen*. Quizá ésta sea la causa por la que el personaje que aparece sentado en la parte inferior de la lámina haga el gesto de taparse los oídos: para no oír el estruendo de la batalla. Además, asistimos también al único discurso de Urizen, en el cual abundan las referencia bíblicas: “Oh Eternos, por qué habéis de morir”, procede de *Ezequiel* 18:31 (¿Y por qué moriréis, casa de Israel?). Y como legislador, Urizen tiene su origen en *Éxodo* 20 y en *Números* 15 (Easson), aunque el estilo de su ley alude a cualquier código tiránico y restrictivo. Esto levanta una oleada de rabia e indignación entre los Eternos, lo que de nuevo nos lleva a *El paraíso perdido*, y la caída de Satán y sus rebeldes hacia un abismo sin fondo y entre llamas que no producen luz sino oscuridad.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES EXISTENTES DE *EL LIBRO DE URIZEN* EN CASTELLANO:

- William Blake. *Visiones*. Traducción de Enrique Caracciolo Trejo. Ediciones Era. México, 1974.
- William Blake. *Antología bilingüe*. Traducción de Enrique Caracciolo Trejo. Alianza Editorial. Madrid 1987.
- William Blake. *El Libro de Urizen*. Traducción de Avantos Swan. Editorial Swan. Madrid 1985.

ÍNDICE

	Página
ESTUDIO PRELIMINAR: URIZEN: LA CREACION COMO CATASTROFE.	
1. La Biblia del Infierno.	9
2. Los cuatro zoas.	21
3. El derrocamiento de la imaginación	32
4. La creación como catástrofe	38
<i>THE BOOK OF URIZEN</i>	
EL LIBRO DE URIZEN	
FACSIMIL	59
NOTAS Y COMENTARIOS	139
BIBLIOGRAFÍA	185