



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

EL MATRIMONIO DEL CIELO Y EL INFIERNO: UNA TRADUCCIÓN FACSIMILAR

TRADUCCIÓN COMENTADA
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:
JUAN MANUEL LANDEROS HUERTA

ASESOR:
DR. ADRIÁN MUÑOZ GARCÍA



MÉXICO D.F.

2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres, a mis abuelos y a mi hermano, pues, a pesar de todo, su amor siempre
permanecerá conmigo.*

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a todos mis maestros y en especial a Adrián Muñoz no sólo por su paciencia, disponibilidad, sugerencias y apoyo a lo largo de la elaboración de este trabajo, sino también por sumergirme y guiarme junto con el Maestro Hernán Lara Zavala por las aguas blakeanas; a Juan Carlos Calvillo, en primer lugar, por todos sus atinados comentarios y sugerencias para este trabajo y por todas sus enseñanzas a lo largo de mi formación académica; en segundo lugar, por mostrarme un lado humano y amable de la academia; a Anaclara Castro y Emiliano Gutiérrez por encaminar mis primeros pasos por el mundo literario; a Mary Williams por su continuo apoyo y amistad; por último, a Argel Corpus, pues sus enseñanzas y sensibilidad literaria no sólo fueron la base de la mía, sino también me permitieron apreciar de manera más profunda la vida.

Índice

1. Contextualización histórica y literaria de <i>El matrimonio del cielo y el infierno</i> : “El método infernal”	6
1.1 Blake en la Ilustración y la Revolución Industrial: “Los oscuros Molinos Satánicos”	7
1.2 <i>El matrimonio del cielo y el infierno</i> en contexto: “La Nueva Jerusalén”, “la fuente de toda crueldad”, “la Biblia del Infierno” y “Un Canto de Libertad”	12
2. Rasgos generales de <i>El matrimonio del cielo y el infierno</i> : “La oposición es la verdadera amistad”	17
2.1 Síntesis del argumento general de la obra: “El Bien y el Mal”	19
2.2 Características privativas de <i>El matrimonio del cielo y el infierno</i> : Imagen y palabra, “las puertas de la percepción”	23
2.2.1 Las imágenes como símbolos ortotipográficos: “El Genio de los antiguos Poetas”	28
2.2.2 Ubicación del plano verbal dentro de la lámina: “La imprenta del infierno”	29
2.2.3 Uso de la puntuación: “La voz de la indignación honesta”	31
2.2.4 Recursos poéticos en <i>El matrimonio del cielo y el infierno</i> : “El Genio Poético, el Cielo y el Infierno”	33
3. Antecedentes y justificación: “Lleva tu carro y arado sobre los huesos de los muertos”	36
3.1 Traducciones de <i>El matrimonio del cielo y el infierno</i> : “Crear una pequeña flor es una labor de siglos”	36
3.2 Visión de traducción: “Ningún ave vuela demasiado alto, si lo hace con sus propias alas”	45

4. Criterio y estrategias de traducción: “¿suficiente o demasiado!”	52
4.1 Traducción facsimilar de la palabra y la imagen:	
“Sin contrarios no hay progreso”	54
5. Conclusión: “Un hombre es, entonces ve”	72
6. <i>El matrimonio del cielo y el infierno</i>	74
7. <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	101
8. Apéndice	128
9. Bibliografía	142

1. Contextualización histórica y literaria de *El matrimonio del cielo y el infierno*:

“El método infernal”

El matrimonio del cielo y el infierno (1790-1793) es uno de los libros iluminados centrales en la obra de William Blake (1757-1827), pues no sólo retoma de manera un tanto más profunda las temáticas de trabajos anteriores como las *Canciones de inocencia y experiencia* y *El libro de Thel*, sino que también sirve como una introducción a la cosmovisión e inquietudes presentes en los trabajos posteriores denominados libros proféticos. En otras palabras, en este libro, Blake vuelve a problematizar las relaciones entre contrarios y a realizar críticas a las religiones institucionalizadas y a las convenciones sociales, políticas y artísticas de su época. De igual modo, Blake presenta por primera vez a figuras míticas pertenecientes a su cosmovisión como Rintrah, Urthona y Orc (aunque a este último no por nombre).

Ahora bien, al hablar acerca de los libros iluminados de William Blake es imprescindible tomar en cuenta la manera en que se presentan ante el lector además de su temática. En este grupo de libros, al que evidentemente pertenece *El matrimonio del cielo y el infierno*, Blake va más allá de otorgar la misma importancia a las palabras e imágenes que conforman sus escritos. De hecho, el poeta inglés conjuga estos elementos casi de manera indivisible en un sentido muy particular. Daniela Picón describe lo anterior como una invitación al lector por parte de Blake a “ver las imágenes narrativamente y leer el texto visualmente” (124). De este modo, las palabras se convierten en imágenes y estas últimas adquieren la función narrativa de las palabras.

De acuerdo con Picón, la unión entre el plano visual y el verbal —que en algunas ocasiones puede ser inmediata y en otras ocasiones un tanto oscura— exige “una

participación activa y creativa” del lector (117). En ese mismo tenor, como analizaré a lo largo de este prólogo, la participación del traductor también debe ser activa y creativa. Sin embargo, antes de analizar de lleno las relaciones específicas que guardan las palabras con el plano visual, para efectos de esta traducción facsimilar y para una mejor comprensión de las características particulares de la misma obra (sobre todo de su método de producción), primero es importante ubicar el periodo histórico y literario en el que se inscribe.

1.1 Blake en la Ilustración y la Revolución Industrial:

“Los oscuros Molinos Satánicos”

La crítica especializada en William Blake sitúa el término de la composición de *El matrimonio del cielo y el infierno* entre los años 1790 y 1793. Con referencia a este tema, como Michael Phillips señala en su propia edición del libro, existen principalmente dos posturas: por un lado, se encuentran las de los especialistas, como los editores de *The Early Illuminated Books*, que fechan la composición de la obra en 1790 al basarse principalmente en particularidades tipográficas, en referencias textuales y en la posibilidad de que Blake escribiera directamente en las planchas de cobre de una manera rápida y, hasta cierto punto, sencilla. Por otro lado, están las de los especialistas que, además de considerar otras referencias o alusiones históricas dentro del libro, sugieren, como el mismo Phillips, que dadas las evidencias existentes en nuestros días de la forma de composición de otros libros iluminados de Blake, terminar y publicar un libro implicaba un “complejo y largo proceso creativo” (34)¹, el cual comprendía la revisión, edición y planeación en papel antes de trabajar

¹ Todas las traducciones de citas al castellano que aparecen a lo largo del estudio preliminar son más o menos de que especifique lo contrario.

en las planchas de cobre. Sin embargo, para efectos de la traducción que presentaré aquí, lo verdaderamente importante es que la obra, sin duda alguna, se completó y se publicó a finales del siglo XVIII; es decir, en la transición de la Ilustración al Romanticismo y en el auge de la cultura de la imprenta y Revolución Industrial.

Aunque la denotación de los límites y los rasgos de estos movimientos tiende a ser subjetiva, cuando indagamos acerca de la Ilustración, la imprenta y la Revolución Industrial no es difícil encontrar concepciones que favorezcan un carácter opresivo, sistemático y mecánico. Por ejemplo, Kate Kinsella considera a la Revolución Industrial como causante de una suerte de esclavitud, de procesos de mecanización y de una subyugación del individuo, pues lo sometía a jornadas de trabajo de hasta 14 horas en condiciones miserables y lo colocaba en un rol secundario ante las máquinas mismas (413). Los editores de *The Oxford Anthology of English Literature* encuentran a la Ilustración como “un periodo que comprendió parte del siglo XVII y XVIII” en el que existió “un racionalismo metódico” para explicar el mundo (2318). Por su parte, Daniela Picón, al igual que Morris Eaves, señala que “la tecnología de la imprenta”, que data de finales del siglo XV, “y el sistema mecánico de reproducción que ésta instauró” no sólo “influyeron en la consecuente racionalización que la industria del arte y la literatura sufrieron”, sino que “irrumplieron también en el proceso mismo de creación”, pues reprimían la “expresión espontánea de la sensibilidad e intención de los artistas” (126).

De manera similar, en otras obras iluminadas, el propio William Blake señala los productos del industrialismo como una de las principales causas del estado corrupto y de los procesos de mecanización, de sometimiento y de deshumanización que, según él, prevalecían en Inglaterra. Por ejemplo, de acuerdo con Foster Damon, en el prefacio de *Milton: A Prophecy*, específicamente en la segunda estrofa de lo que hoy se conoce como el himno de

Jerusalén, Blake simboliza “la filosofía bajo la que toda Inglaterra sufría” en la figura de los “oscuros Molinos Satánicos”; es decir, en “los enormes molinos de la Revolución Industrial” (273):

And did the Countenance Divine,
Shine forth upon our clouded hills?
And was Jerusalem builded here
Among these dark Satanic Mills? (*The Complete Poetry & Prose of
William Blake*, 95)

De hecho, Foster Damon apunta que en el poema *Jerusalem*, que no debe confundirse con el himno que justo menciono arriba, Blake también otorga al símbolo del molino características negativas que fácilmente podríamos relacionar a las definiciones opresivas y deshumanizantes que en ocasiones caracterizan a la Revolución Industrial, pues es el lugar en el que “los esclavos (como Sansón) son forzados a trabajar” (273).

En *El matrimonio del cielo y el infierno*, William Blake critica y se opone a todos estos ideales y movimientos sociopolíticos en un nivel temático y formal de manera directa e indirecta a lo largo de todo el libro. Por ejemplo, desde la tercera lámina, el narrador, que dadas las circunstancias en las que se desarrolla la obra podríamos considerarlo como el mismo Blake, señala a la razón —que, como bien sabemos, es el principal eje rector de la Ilustración—, como una facultad antagónica cuando se encuentra en solitario y que, además, ocupa un lugar preponderante que no le corresponde; de hecho, también la considera así por su pasividad y su carácter limitante: “Good is the passive that obeys Reason... Good is Heaven. Evil is Hell” (*The Early Illuminated Books*, 145). Más adelante, en la lámina cinco, Blake le atribuye a la razón cualidades represivas y esclavizadoras cuando considera que toma el lugar del deseo y “gobierna al abúlico”, o cuando la compara con el mesías que

aparece en *El paraíso perdido* de John Milton y, de manera irónica, lo llama “Gobernador” (*The Early Illuminated Books*, 149).

Ya hacia el final del libro, en la lámina 21, Blake escribe lo siguiente: “I have always found that Angels have the vanity to speak of themselves as the only wise; this they do with a confident insolence sprouting from systematic reasoning; Thus Swedenborg boasts that what he writes is new; tho’ it is only the Contents or Index of already publish’d books”. Como podemos observar en esta cita, el narrador caracteriza de manera indirecta a la razón como una facultad que puede ser envanecedora y, por consiguiente, nublar nuestras percepciones. De igual modo, la voz narrativa critica de manera directa los métodos que la razón emplea; es decir, la repetición mecánica.

La voz poética afirma que los ángeles, quienes representan un orden antiguo, represor y ortodoxo, actúan a partir de una forma de pensar sistemática y errónea. En consecuencia, su razonamiento no les permite observar con claridad su propia realidad y estatus; por este motivo, al igual que Swedenborg, sólo repiten las antiguas falsedades de manera sistemática sin siquiera advertirlo y, por consiguiente, no producen nada nuevo. Así, Blake desdeña las ideologías, formas de producción y recepción preponderantes en su época. Él lo asegura cuando considera la apariencia y estado actual del mundo como “finito y corrupto” (167). De igual forma, es el mismo poeta inglés quien nos dice cómo habrá de lograr revertir este equívoco orden: “al imprimir con el método infernal, con corrosivos, que en el Infierno se consideran saludables y medicinales, pues derriten las superficies aparentes, y muestran lo infinito que estaba oculto” (167).

En *El matrimonio del cielo y el infierno*, Blake hace alusión constante a su método de escritura. Prueba de ello es la totalidad de la lámina 15, en la que, de manera alegórica, el narrador describe el “método por el cual se transmite el conocimiento de generación en

generación” (*The Early Illuminated Books*, 169) desde su concepción hasta su finalización. Estas constantes referencias al procedimiento mismo que siguió el libro hasta su resultado final provocan que el lector esté consciente tanto del proceso creativo del autor como del medio en el que lleva a cabo su lectura. En otras palabras, el libro mismo procura despertar en el lector la curiosidad de cuestionar lo que el método que elige el autor consigue y la manera en que el trabajo final funciona. Por lo tanto, la simple presencia de estos elementos crea sentidos y permite al lector diferenciar la manera opuesta en que Blake trabaja con relación a los ideales de su época y advertir lo que consigue con ello (hecho del que, como discutiré más adelante, se desprende una de las principales motivaciones para realizar una traducción facsimilar).

De acuerdo con Daniela Picón, W. J. T. Mitchell también apunta que es por medio de la comparación que en los libros iluminados podemos distinguir y “resumir la oposición entre las culturas de la imprenta y la manuscrita, ya que en el contexto de la ideología romántica del texto, el libro sería símbolo de la escritura racionalista moderna y la cultura de la reproducción mecánica” (124), mientras que el método que Blake utiliza lo acerca más a “la sabiduría antigua, revelada, de la imaginación y la cultura de la manufactura” (124). De modo similar, Joseph Viscomi señala que el método que Blake utiliza es importante y ajeno a los sistemas de producción de su tiempo, pues considera que las láminas de Blake se convierten en un espacio multimedia donde la poesía, la pintura y el mismo proceso de grabado no sólo “convergen de maneras originales que se relacionan con la fascinación romántica” (“Blake’s Invention of Illuminated Printing”, 11), sino también, como analizaré más adelante en este estudio preliminar, “contribuyen de manera significativa a la experiencia estética y sentido del poema” (1).

1.2 *El matrimonio del cielo y el infierno* en contexto: “La Nueva Jerusalén”, “la fuente de toda crueldad”, “la Biblia del Infierno” y “Un Canto de Libertad”

Además de separarse de las prácticas e ideologías preponderantes en su época, ¿qué más pudo motivar a Blake a realizar una obra como *El matrimonio del cielo y el infierno*? Sin duda alguna, si nos tomamos un momento para pensarlo, una de las primeras respuestas que viene a nuestras mentes es el ya ampliamente conocido repudio que Blake llegó a sentir por la religión institucionalizada y por figuras que, según él, la respaldaban o la promovían, como Emanuel Swedenborg.

Swedenborg (1688-1772) fue un científico, filósofo, y teólogo sueco que visitó e incluso vivió en Inglaterra durante un tiempo en el siglo XVIII (Myrone, 77). A pesar de que Swedenborg incursionó en varias disciplinas, lo que con mayor seguridad atrajo a personajes como William Blake fue su lado místico. El teólogo sueco afirmaba que podía realizar viajes a mundos espirituales y sostener conversaciones con sus habitantes, como personajes célebres fallecidos, ángeles y demonios (hecho que será fundamental para la lectura de *El matrimonio del cielo y el infierno*).

Blake y Swedenborg jamás coincidieron en persona. Sin embargo, como lo prueban algunos de los libros que Blake poseía y anotaba, el poeta inglés fue un ávido lector de las traducciones de los escritos de Swedenborg, por lo menos de títulos como *A Treatise Concerning Heaven and Hell, and of the Wonderful Things therein, as Heard and Seen; The Wisdom of Angels, Concerning Divine Love and Divine Wisdom; The Wisdom of Angels Concerning the Divine Providence* y *True Christian Religion*. Como podemos rastrear en las anotaciones que sobreviven hasta nuestros días, en un principio, Blake tuvo un cierto grado de empatía con las ideas del teólogo sueco. De hecho, Michael Phillips nos refiere que el 13

de abril de 1789 William Blake junto con su esposa, Catherine, asistieron a las reuniones que organizaron los miembros de la iglesia de la Nueva Jerusalén, una suerte de congregación que formaron algunos de los seguidores de Swedenborg en oposición a la Iglesia Anglicana, para deliberar cuáles serían las doctrinas que los regirían (8).

Phillips señala que todos los asistentes a esas reuniones firmaron la siguiente protesta:

We whose Names hereunto subscribed, do each of us approve of the Theological Writings of Emanuel Swedenborg, believing that the Doctrines contained therein are genuine Truths, revealed from Heaven, and that the New Jerusalem Church ought to be established, distinct and separate from the Old Church (8).

No mucho tiempo después, este entusiasmo y empatía se desvaneció casi por completo. Poco a poco, Blake se desencantó de las proposiciones e ideologías del místico sueco. Principalmente, por un lado, porque le parecían reiterar “las antiguas falsedades” (lámina 22) de la religión institucionalizada y, por otro lado, porque la visión de Swedenborg era parcial, pues, debido a sus prejuicios, “conversaba con Ángeles, que sólo se rigen por la religión, y no con Diablos, que odian la religión” (lámina 22). En *El matrimonio del cielo y el infierno*, Blake aprovecharía justamente este último punto para asentar su sátira contra Swedenborg y su repudio por la religión institucionalizada, que, de acuerdo con él, era “la fuente de toda crueldad” (*The Complete Poetry & Prose of William Blake*, 618). De hecho, con relación a este último punto, es posible que nuestro autor no fuera el único en esa época que mostrara interés en revertir las prácticas de la religión institucionalizada; principalmente, las concernientes a la lectura de la Biblia.

De acuerdo con Martin Myrone, “la rehabilitación de la Biblia como una fuente de inspiración literaria” en vez de considerarse una única fuente dogmática y de autoridad moral, “se posicionó como uno de los cambios clave en el gusto del siglo XVIII” (77). Myrone nos

refiere que Blake pudo influenciarse por escritos de la época, como *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* de Robert Lowth, que consideraban al “Antiguo Testamento como una forma primitiva de poesía profética que podía admirarse por sus poderes estéticos” (77). Además, Myrone también nos indica que Blake pudo estar en contacto con escritos pertenecientes a la crítica bíblica o *Higher Criticism* debido a su cercanía al círculo de autores de Joseph Johnson.

Según Myrone, en *El matrimonio del cielo y el infierno* podemos rastrear influencias o encontrar similitudes a pensamientos existentes en estas corrientes, pues, por ejemplo, en *Ruins of Empire*, C. F. Volney propone “un fundamento principal para la existencia de todas las religiones”, que, en este caso, “derivaba de un único sistema de símbolos que se desarrolló entre los cultos al sol del antiguo Egipto” (77), mientras que, en las láminas 12 y 13 de *El matrimonio del cielo y el infierno*, Blake hace hablar a Ezequiel de la siguiente manera:

we of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was the first principle and all the others merely derivative, which was the cause of despising the Priests & Philosophers of other countries, and prophecying that all Gods would at last be proved to originate in ours & to be the tributaries of the Poetic Genius (vea pp. 112-13).

Ahora bien, para poder apreciar de mejor manera *El matrimonio del cielo y el infierno*, es importante no pasar por alto los eventos políticos que delimitaron y, a la vez, pudieron haber impulsado la creación de la obra: la declaración de la Independencia de los Estados Unidos de América (1776) y el inicio de la Revolución Francesa (1789). Como señalan Mary Lynn Johnson y John E. Grant, “con el estallido de la Revolución Francesa, los radicales ingleses creían que el mundo estaba por alcanzar el milenio que se profetiza en el *Apocalipsis* y que el fin del mundo comenzaba a desenvolverse poco a poco” (66). Aunque son pocas las

instancias en las que Blake hace referencia de manera directa a estos movimientos, sus fundamentos de liberación, de insurgencia y de renovación permean toda la obra.

La instancia en la que se alude a estos movimientos de manera un tanto más directa es en la sección “Un Canto de Libertad”. En esta sección, la voz poética instiga a opresores y a oprimidos a realizar un cambio en sus acciones y en su pensamiento. Por ejemplo, por una parte, exhorta a los primeros a cesar sus prácticas represoras en frases como “Cast thy keys O Rome into the deep downfalling, even to eternity downfalling” (Lámina 25) y “France, rend down thy dungeon” (Lámina 25). Por otra parte, incita a los segundos a ampliar su percepción y razonamiento, a revelarse y, a la vez, a liberarse de las ataduras de sus opresores en frases como; “Golden Spain burst the barriers of old Rome” (Lámina 25) y, de igual forma, en frases como “Look up! Look up! O citizen of London enlarge thy countenance; O Jew, leave counting gold! Return to thy oil and wine; O African! black African! (go, winged thought widen his forehead.)” (Lámina 26).

Así, aunque este periodo se caracterizaría por ser una época violenta, al igual que algunos radicales de su época, Blake celebraría el estallido de estos movimientos políticos y los consideraría el marco en el que se inscribiría el comienzo del despertar y renacimiento de la sociedad al que se hace referencia en varias instancias a lo largo de la obra. En *El matrimonio del cielo y el infierno*, este “terror naciente”, que Blake llamará “Orc” en obras posteriores como *América*, sería sólo el origen del espíritu revolucionario que por fin liberaría al hombre de sus ataduras y que, de igual modo, habría aún que moldear o encausar hacia los medios de lucha correctos; es decir, no los violentos o los limitantes que ejercen el estado, algunos revolucionarios y la religión institucionalizada, sino los de la espiritualidad y los de la imaginación inherentes al arte.

Por este motivo, Blake no sólo se opondrá a los medios violentos del estado y a los dogmas limitantes de la religión institucionalizada en un nivel temático, sino también en un nivel formal y práctico. Con respecto al primer punto, Foster Damon sugiere que Blake incluso llegó a pensar que “el propósito divino de su existencia era contrarrestar” con las humanidades y el arte los intentos de personajes como Napoleón Bonaparte de “someter al Mundo bajo las armas” y de “propagar la cultura a través del poder militar” (145). Con respecto al segundo punto, que tiene gran relevancia para efectos de la traducción facsimilar que presentaré más adelante, como sugiere Martin Myrone, “los esfuerzos de Blake como poeta, pintor y creador de libros iluminados pueden interpretarse como su intención de reformular y de recuperar lo que es inspirador de manera genuina en la Biblia para rescatar sus verdaderas enseñanzas de los abusos y malinterpretaciones del estado y la religión institucionalizada” (78). En la siguiente sección de este estudio preliminar sintetizaré el argumento general de *El matrimonio del cielo y el infierno* y explicaré la manera específica en la que funciona para tener una idea más clara de la importancia de contar con sus elementos constitutivos al realizar nuestra lectura; es decir, los planos visuales y los verbales.

2. Rasgos generales de *El matrimonio del cielo y el infierno*:

“La oposición es la verdadera amistad”

Una de las tareas más complejas para el crítico, traductor y/o lector de *El matrimonio del cielo y el infierno* es ubicar el libro dentro de un género o categorizarlo de manera definitiva, pues, aunque es indudable su carácter satírico, se trata de una obra que aborda distintas temáticas y que, a la vez, podría funcionar dentro de diversas formas artísticas y literarias, como la pintura, la prosa y la poesía. Por ejemplo, Harold Bloom condensa la estructura, la forma, la temática y el estilo del texto de Blake como “un libre flujo de una serie de escritos que primero comienza como un poema; luego ofrece una serie de observaciones acerca de la vida y pequeños relatos acerca de profetas bíblicos, ángeles y demonios; y concluye con un poema casi apocalíptico” (*Bloom’s Major Poets: William Blake*, 103).

De manera similar, Morris Eaves encuentra en *El matrimonio del cielo y el infierno* “un carácter misceláneo en un desfile de 16 unidades”(117) en el que reconoce un inicio en verso (“El Argumento”); una parte media escrita mayormente en prosa que “erupciona en explosiones cortas con título o sin título” (117) que van de lo teológico, lo filosófico y lo proverbial a lo narrativo —como “mitos de origen, entrevistas, diarios de viaje falsos, e historias de conversión” (117)— ; y un final (“Un Canto de libertad”) que “se desplaza a una prosa mito-poética que termina en un coro” (117) (aunque cabe señalar que, al final, Eaves parecería adherirse a las opiniones que encuentran difícil dar una categorización definitiva). De manera alterna, Foster Damon nos refiere que Max Plowman, además de reconocer la

presencia de diversas formas literarias en el texto, observa una estructura más lógica y definida en la que detalla correspondencias con su temática².

Si bien sería casi imposible ubicar *El matrimonio del cielo y el infierno* dentro de un género o una forma literaria de manera tajante, lo que en realidad importa es, precisamente, advertir que la obra conjunta diversas formas literarias. Por este motivo, sería posible hablar en ocasiones de una o varias voces poéticas para las instancias escritas en verso —como las secciones “El Argumento” y “Un Canto de Libertad”— y, en otras ocasiones, de una o diversas voces narrativas en los pasajes escritos en prosa (aunque, como discutiré más adelante, los recursos o vuelos poéticos no se dejan de lado por completo en estas últimas instancias).

Evidentemente, esta conjunción de formas literarias y temáticas ya constituye por sí misma un reto mayúsculo para el traductor, crítico y/o lector de la obra de Blake, pero esta tarea es aún más compleja cuando no segregamos ninguno de los planos que conforman al texto que aquí nos concierne; es decir, los planos visuales y verbales. No obstante, antes de ahondar en la manera en la que interactúan los planos visuales y verbales es conveniente recordar el argumento general de la obra para poder comprender qué consigue Blake con la integración de estos elementos. De igual modo, cabe destacar que la copia que decidí traducir y a la que haré referencia a lo largo de este trabajo es la copia D en posesión de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América³.

² Para mayor detalle de estas correspondencias, véase Foster Damon. *A Blake Dictionary*. Hanover: University Press of New England, 1988, p. 263.

³ Para más información acerca de las copias existentes de *El matrimonio del cielo y el infierno* consulte pp. 155-163 en Phillips.

2.1 Síntesis del argumento general de la obra: “El Bien y el Mal”

Como adelanté en la introducción de este estudio preliminar, gran parte del argumento general de *El matrimonio del cielo y el infierno* se basa en la relación entre opuestos y en nuestras nociones del bien y el mal. Para caracterizar a ambos bandos y asentar su dialéctica, Blake se vale principalmente de personajes antagónicos pertenecientes a la tradición bíblica: a los ángeles y a los diablos. A lo largo de la obra, a grandes rasgos, los ángeles representarán la razón, la pasividad, las nociones ortodoxas de la religión institucionalizada y un orden opresor, espurio y añejo, mientras que los diablos representarán los instintos, la energía, y un orden renovado que toma como bandera al hombre, al arte y la poesía.

Una de las principales problemáticas surge debido a que, de acuerdo con la voz narrativa, la religión institucionalizada ha disociado para su provecho estos contrarios de una forma casi maniquea: “Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason [...] Evil is the active springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell” (Lámina 3). Láminas más adelante, una voz infernal nos advierte que estos contrarios, que en ese momento llama “Prolífico” a uno y a otro le da el nombre de “Devorador”, tampoco deben reconciliarse por completo como lo pretende la religión institucionalizada, sino estar en una constante pugna o sólo complementarse:

Thus one portion of being, is the Prolific. the other, the Devouring [...] But the Prolific would cease to be Prolific unless the Devourers as a sea received the excess of his delights [...]. These two classes of men are always upon earth. & they should be enemies; whoever

tries to reconcile them seeks to destroy existence. Religion is an endeavor to reconcile the two (Láminas 16 y 17).

Sin embargo, esta relación entre contrarios se complica desde el inicio de la obra, pues, como podemos inferir en la sección “El Argumento”, en un tiempo remoto se lleva a cabo una tergiversación de valores y conceptos que ahora dificultan al hombre distinguir entre los correctos y los equívocos, entre los originales y los espurios, entre el bien y el mal:

Once meek, and in a perilous path
The just man kept his course along
The vale of death [...]

Then the perilous path was planted;
And a river, and a spring
On every cliff and tomb;
And on the bleached bones
Red clay brought forth.

Till the villain left the paths of ease,
To walk in perilous paths, and drive
The just man into barren climes.

Now the sneaking serpent walks
In mild humility.
And the just man rages in the wilds
Where lions roam. (Lámina 2)

Como podemos observar en esta cita, en un principio, el personaje que Blake llama “el hombre justo” solía caminar por “senderos peligrosos” hasta el punto en el que estos senderos alcanzan un florecimiento o renacer. De manera similar a lo que propone Adrián Muñoz,

considero que el uso de este simbolismo nos hace pensar que podemos identificar al hombre justo como partidario de los diablos, pues en *El matrimonio del cielo y el infierno*, Blake revierte de manera constante la simbología bíblica. Muñoz nos indica que “a lo largo del texto salomónico, la disyuntiva entre el camino de bien y el camino de mal constituye una constante esencial” (67). Además, Muñoz también nos refiere que en diversas instancias en la biblia se toma a los caminos rectos como símbolos ortodoxos del bien, mientras que en Blake, “transitar por los caminos que estipula la ortodoxia es errar el camino a la libertad” (67), por lo que favorecerá “los caminos tortuosos” (147). De este modo, si seguimos la lógica blakeana o infernal, podemos inferir que el villano que caminaba en “senderos calmos” es en realidad afín a las nociones ortodoxas y equívocas del bien y suplantará a su opuesto, el hombre justo afín a las verdaderas nociones del bien; es decir, a las acepciones infernales del bien. Así, los representantes o personajes afines a la ortodoxia se jactarán de ser humildes y se autodenominarán de manera falsa como representantes del bien, mientras que los representantes del infierno o los que se oponen a la ortodoxia representarán de manera falsa el mal. Son precisamente este tipo de nociones las que Blake habrá de “erradicar” con “corrosivos”, con “el método infernal” (Lámina 14).

Estas relaciones dicotómicas están presentes y adquieren nuevas vertientes a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, podemos encontrar las oposiciones entre el cielo y el infierno, el cuerpo y el alma, el hombre y los dioses, la religión institucionalizada y el genio poético y entre Blake y Swedenborg. De hecho, esta última oposición será otro de los principales ejes rectores de *El matrimonio del cielo y el infierno*, toda vez que gran parte de la temática y la estructura de la obra opera en función de la sátira hacia la persona y escritos de Swedenborg.

Como mencioné en la sección “*El matrimonio del cielo y el infierno* en contexto”, Blake dirige su sátira hacia el teólogo sueco principalmente debido a que lo considera un

mero representante de las ideas ortodoxas de la religión institucionalizada. Sin embargo, Blake va más allá de ridiculizar la persona de Swedenborg para montar su sátira, pues lo hace tanto en un nivel temático como en un nivel formal. Por ejemplo, de acuerdo con Mary Lynn Johnson y John E. Grant, las secciones de *El matrimonio del cielo y el infierno* tituladas *Memorable Fancies* parodian directamente las secciones tituladas *Memorable Relations* del libro *True Christian Religion* de Swedenborg, “que eran relatos poco imaginativos de sus experiencias místicas que involucraban a los habitantes de varios niveles del cielo y el infierno” (67). De igual forma, Johnson y Grant señalan que “las historias de Blake se asemejan a las de Swedenborg en el sentido de que ambas relatan revelaciones que preparan al narrador para articular sus profecías y credos” (67), aunque en el caso del narrador de Blake “se trata de un joven inconformista que trasciende los límites de este mundo para descubrir el valor de las energías infernales” (67).

Así, es por medio del contraste entre temáticas, episodios, tonos y estructuras y no por la mera ridiculización que Blake asienta su sátira contra Swedenborg en *El matrimonio del cielo y el infierno*. De igual modo, podemos inferir que mientras el místico sueco relatará de manera prosaica las ideas falsas y ortodoxas que adquirió en sus viajes a los cielos y los infiernos, la voz o voces narrativas y poéticas presentes en *El matrimonio del cielo y el infierno* lo harán con la visión, veracidad y tono de un profeta, con la sensibilidad de un artista. Por este motivo, es fácil relacionar a las voces narrativas y poéticas que realizan todas estas entrevistas y viajes a mundos cósmicos o infernales que conforman gran parte del argumento de *El matrimonio del cielo y el infierno* con la del propio Blake.

2.2 Características privativas de *El matrimonio del cielo y el infierno*:

Imagen y palabra, “las puertas de la percepción”

Con frecuencia, la crítica y la traducción separan el plano visual del verbal de manera tajante, ya sea por cuestiones editoriales, por la comodidad de no tener que lidiar con el sinnúmero de entramados que se construyen dentro y entre estos planos, o por considerar que funcionan de una manera completamente autónoma cuando en realidad no es así. Es verdad que la traducción y/o interpretación de un texto responde a visiones diferentes y motivaciones personales, como discutiré en la siguiente sección de este prólogo. Sin embargo, en este caso en particular, sería equivocado negar la relación que existe entre los planos que se mencionan arriba.

Desde las primeras láminas, no sólo podemos vislumbrar la aparente simbiosis entre los planos visuales y verbales, sino también advertir gran parte de la manera en que funciona *El matrimonio del cielo y el infierno*. Como es de esperar, la portada del libro contiene el título de la obra y algunos elementos introductorios a su temática. No obstante, debido al carácter integral y a la modalidad de significación de la propia obra, debemos considerar a la portada como su inicio formal (vea p. 101).

En la parte superior izquierda de la lámina, un par de personas parecerían tener una conversación y caminar en tranquilidad y complacencia bajo las ramas secas de un árbol que podrían representar la decadencia o estado actual del mundo que la voz narrativa critica en láminas posteriores del libro. Mientras tanto, en el lado opuesto, encontramos a un individuo bajo un clima menos estéril y en aparente florecimiento que parecería leerle a una persona que duerme sobre el tronco de un árbol. Esta escena podría representar el deseo de algunos de revertir el orden actual del mundo, de despertar o “elevantar” a otros hombres hacia la

percepción de lo infinito” (Lámina 13) a través del “primer principio” (Lámina 12), del arte, poesía o “Genio Poético” (Lámina 12), a través “del refinamiento de los goces de los sentidos” (Lámina 14).

De igual modo, en la parte inferior de la lámina, también podemos encontrar elementos que vaticinan temas y el modo particular de operar de la obra del poeta inglés que aquí nos concierne. En el centro de esta última sección se puede observar a diversas parejas elevarse en abrazos casi eróticos sobre dos personas que consuman un beso o unión en la parte inferior de la lámina. La ubicación de estas personas nos hace pensar que se trate de un demonio y un ángel, puesto que la primera de ellas yace entre las llamas (las cuales se asocian con frecuencia al infierno) y la segunda proviene de las nubes (las cuales se asocian con regularidad al cielo). Estas escenas conducen hacia otros de los temas presentes a lo largo de la obra: los contrarios y la liberación, la advertencia y/o aceptación del deseo, de las energías y de la sensualidad.

Aunque en primera instancia estos motivos parecerían fungir como simples ilustraciones de la temática o plano verbal del texto, pronto nos damos cuenta de que en realidad no es así. Como podemos observar en la primer lámina, los remates y trazos que conforman a la palabra *marriage* cuentan con ramificaciones que no sólo llegan a confundirse con los árboles que fungen como un marco, sino que también incluso alcanzan una simbiosis total con los dibujos que hace evidente al lector la forma en que en ocasiones trabaja la obra de Blake y el mismo lenguaje. En otras palabras, esta unión resalta el carácter visual del lenguaje y, al mismo tiempo, el carácter narrativo de las imágenes (Fig. 1).

De manera similar, al estudiar la totalidad del espacio físico de la portada —y, como analizaré con mayor profundidad más adelante en esta sección, también en el resto de la obra— podemos darnos cuenta de que la misma posición de las palabras dentro de la lámina

no parecería ser azarosa. Como Morris Eaves señala en *The Early Illuminated Books*, “la composición del diseño sugiere el frente de una cabeza humana, donde los árboles se arquean” hacia las palabras “para delinear su cabello”; el árbol que divide a las parejas en la parte superior del diseño “parecería ser el tabique o puente de una nariz que separa dos cavidades oculares”; además, “puede inferirse el contorno de una boca en el círculo que rodea a la palabra *and*”; y “los tres sustantivos que conforman el título se estrechan de manera progresiva de arriba hacia abajo” hasta formar “una frente, mejillas y barbilla” (131). Esta unión entre palabras e imágenes contribuye a la temática y los dos elementos fungen como recursos retóricos para crear sentidos. Sin esta meticulosa organización sería imposible inferir desde este punto de la obra una de las acepciones presentes en *El matrimonio del cielo y el infierno*: la consideración del cielo y el infierno como creaciones humanas o estados mentales.

En este caso, las palabras o conceptos *heaven* y *hell* parecerían estar jerarquizados uno arriba del otro dentro de nuestra cabeza, dentro de nuestro entendimiento o nuestros prejuicios, dentro de nuestro imaginario, mientras que tal vez, en realidad, son contrarios que se necesitan y que se encuentran a un mismo nivel, como lo sugiere el dibujo que mencioné anteriormente de la pareja que consume un beso o una unión justo debajo o afuera de este rostro. De este modo, una vez más podemos observar cómo la mimetización entre los planos verbales y visuales coadyuva a la creación de sentidos y a la composición estética de la lámina.

Ahora bien, como mencioné con anterioridad, la portada no sólo augura los temas que estarán presentes a lo largo de *El matrimonio del cielo y el infierno*, sino también la forma en la que el libro funciona. A pesar del hecho de que las conexiones o alusiones entre texto e imagen a veces coexisten dentro de la misma lámina, en ocasiones no suceden de manera

lineal o parecerían funcionar de manera semi-autónoma. Por este motivo, algunos críticos consideran que los planos verbales y visuales pueden segregarse sin consecuencia alguna para nuestra lectura. Sin embargo, la falta de linealidad, además de responder al mismo desarrollo de la temática, también parecería ser una forma en la que Blake cuestiona tanto nuestra manera de leer como la de aprehender el mundo sin ir más allá de lo inmediato o aparente.

En “The Political Aesthetic of Blake’s Images”, Saree Makdisi parecería reafirmar esta tesis, pues él señala que “la obra de Blake nos lleva a cuestionar todas las convenciones que pudieran regir las formas en que asociamos a las palabras con las imágenes e incluso la naturaleza de las mismas palabras, imágenes y narrativa” (111). Para ilustrar esta y otras particularidades del texto, tomaré como ejemplo la quinta lámina de *El matrimonio del cielo y el infierno* (vea pg. 105). En primera instancia, esta lámina parecería continuar de manera lineal con las temáticas presentes en las láminas tres y cuatro, pues también se exploran distintas nociones acerca de la razón; en concreto, su carácter limitante e incluso opresor: “Good is the passive that obeys Reason... Reason is the bound or outward circumference of Energy... Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place & governs the unwilling” (Láminas 3-5). De igual modo, a partir del tercer párrafo se retoma el tema de conceptos y órdenes equívocos y/o espurios presentes desde la segunda lámina, “El Argumento”. No obstante, como analizaré a continuación, tanto el tiempo narrativo como nuestra propia lectura adquieren una dimensión mayor al incluir el plano visual.

Sin duda, debido a su tamaño y coloración contrastante, el diseño que salta más a la vista es el que funge como encabezado o marco superior, en el cual se observa a un hombre caer al fuego entre tinieblas junto con su caballo y espada. En primera instancia, esta imagen

no parecería ser una ilustración de las acciones presentes en el plano verbal de láminas anteriores o la actual, aunque, debido a las alusiones a *Paradise Lost*, bien podría tratarse de una herramienta intertextual que nos remite a la caída de Satanás —o, como Michael Phillips sugiere, de “su prototipo” (102)— que tiene lugar en el primer libro de la obra mencionada arriba y que Blake usa para denunciar una inversión o concepción equivocada de valores y/o conceptos. En segunda instancia, este diseño funge como un elemento premonitorio de otros símbolos, temáticas y pasajes que se abordan más tarde en la obra.

En este caso, en primer lugar, se hace alusión al tema que se discute principalmente en la última “Fantasía Memorable” (Láminas 17-20), concerniente a una metafísica propia por la cual el individuo sufre o goza de acuerdo a sus nociones infernales o relativas al mal y que se simboliza a lo largo de la obra con dibujos de individuos que sufren o están en paz entre las llamas. En segundo lugar, el diseño también nos remite al pasaje específico que pertenece a la última sección de la obra y que tiene por título “Un Canto de Libertad”. En esta sección se describe de manera alegórica la caída y fin de los falsos líderes e imperios junto con sus herramientas: “Down rushd beating his wings in vain the jealous king; his grey brow’d councellers, thunderous warriors, curl’d veterans among helms, and shields, and charriots, horses, elephants: banners, castles, slings and rocks” (Lámina 26). Así, de manera similar a Rintrah (personaje que aparece en la segunda lámina y en esta obra representa la ira y la visión profética), el texto mismo nos exhorta a tener una lectura que vaya más allá de lo inmediato —tanto de lo anterior como de lo posterior, tanto del pasado como del futuro, tanto de lo cercano como de lo lejano— y, como pudimos observar, en ocasiones, esto se consigue a través de la conjunción entre los planos visuales y verbales, por lo cual es importante conservarlos a ambos.

2.2.1 Las imágenes como símbolos ortotipográficos: “El genio de los antiguos poetas”

Los pequeños diseños que acompañan al plano verbal a lo largo de la obra no son de menor importancia. Con estos dibujos, una vez más, Blake va más allá de una simple ilustración de acciones. José Luis Palomares, también traductor de la obra al castellano, concuerda con lo anterior, pues en su edición de *El matrimonio del cielo y el infierno* señala que “las figuras que se distinguen entre las líneas del texto” tienen “su propio valor simbólico” y que Blake las usa “a menudo para resaltar la importancia de una o más palabras” (276).

En la misma lámina cinco podemos encontrar, por lo menos, seis de ellas (vea p.105). Al término del primer párrafo, que hace referencia a la carencia de voluntad, deseo o energía, junto al término *unwilling* —que traduzco como “abúlico”— encontramos a un caballo que, por su parte, a lo largo de la obra simboliza las características que describí con anterioridad. Al término del segundo párrafo, entre las palabras *passive* y *desire* vislumbramos a una mujer recostada en la misma posición que la que aparece en la lámina tres —como Michael Philips también lo señala (97), podría tratarse de Enitharmon, personaje que aparecerá en obras posteriores como *Europa* y engendrará a Orc—, sólo que la primera, en lugar de crear o dar a luz a un niño —posiblemente Orc—, yace entre la vegetación sin concebir nada; esto último podría simbolizar la pasividad, esterilidad o deseo diluido que Blake critica en ese mismo párrafo.

De igual forma, Michael Phillips sugiere que el diseño que sigue del fin del tercer párrafo se trata de un individuo acostado y de otro que “parecería estar leyendo en un atril o midiendo con un compás enorme” (103), que quizá plasme las limitaciones de la razón y sus instrumentos —concepto que se alude en el párrafo—. Por su parte, la figura que da inicio al cuarto párrafo parecería tratarse de un hombre que camina a ciegas, lo cual podría

ejemplificar la manera en que se desenvuelven los individuos que toman como ciertos los órdenes o conceptos espurios que se describen en la lámina, aunque la imagen misma es de difícil interpretación.

Por último, tanto el dragón que aparece al término del cuarto párrafo —justo debajo de la frase *Devil or Satan*— y que funciona a manera de un signo de puntuación como la serpiente que cierra el quinto párrafo tras mencionarse de nuevo a Satanás, ilustran y, a la vez, resaltan los conceptos o palabras que los preceden. De este modo, la presencia y posición de ciertos elementos pictóricos dentro de la lámina no sólo sirven para ilustrar términos, símbolos o conceptos, sino que también adquieren una función verbal u ortotipográfica equiparable a la de un uso de subrayado para destacar términos o la de un signo de puntuación para generar un ritmo de lectura (Fig. 2).

2.2.2 Ubicación del plano verbal dentro de la lámina: “La imprenta del infierno”

Es importante señalar que la apariencia u organización física de la lámina no sólo se limita al diseño del plano visual y a una interacción entre las imágenes y el plano verbal. La ubicación de las palabras dentro de la plancha en *El matrimonio del cielo y el infierno* tiene por sí misma una relevancia retórica y estética distintiva. Respecto a esta peculiaridad, Daniela Picón sugiere que por lo general “en la cultura de la imprenta el autor no considera la ubicación de las palabras y oraciones en el texto”, mientras que “en los escritos medievales, así como en los libros proféticos iluminados de William Blake, la disposición estética de la escritura tiene una importancia central” (127). Además, de manera más específica, y quizá radical, Picón afirma que “Blake puso especial dedicación en ubicar cada palabra, cada letra, cada diseño, ya que dicha disposición se valora como altamente significativa” (127).

Con relación al primer punto que Picón aborda, como sugerí con anterioridad, es importante contar con los rasgos estéticos de la lámina en nuestra lectura porque por sí mismos tienen un valor simbólico que nos permite fomentar connotaciones inherentes a la temática de *El matrimonio del cielo y el infierno*, como el retorno al hombre y su capacidad poética, al origen verdadero, que para Picón y diversos críticos, en la práctica, es también cercano a las creaciones medievales. En cuanto al segundo punto, como analizaré en los siguientes renglones, la ubicación del plano verbal no sólo es significativa en un nivel estético, sino que también es un elemento retórico que se encuentra estrechamente ligado a otros recursos de significación de la obra de Blake.

Por ejemplo, en las láminas correspondientes a los proverbios infernales (Láminas 7-10; vea pp. 107-110), Blake lleva a cabo diversos encabalgamientos que logran crear una breve pausa en la lectura antes de develar el resto del enunciado para, de ese modo, dar fuerza a una frase o sentencia final. En la lámina ocho, Blake redacta en el primer renglón el inicio del proverbio “Prisons are built with stones of Law, Brothels with” (Las Prisiones se construyen con piedras de Ley, los Prostíbulos) y un renglón más tarde lo concluye con la frase “Bricks of Religion” (o, en mi traducción, “con ladrillos de Religión”), no sin incluso colocar pequeños diseños de por medio. En otras palabras, Blake primero nos presenta la idea de que nuestras nociones de las prisiones —es decir, nuestras nociones del mal terrenal o lo prohibido— se construyen de manera metafórica a partir de la ley que hemos creado y, antes de develar el origen acerca de nuestras nociones o juicios acerca de los prostíbulos, Blake interrumpe el discurso de la voz narrativa sólo para revelarnos de manera irónica a la religión como su causa. De igual modo, en la lámina nueve, Blake primero escribe “You never know what is enough unless you know what is” para con ironía terminar en el siguiente renglón con la frase “more than enough”.

Otro caso también presente en la lámina nueve, en el que incluso la repetición del verbo *lay* nos hace esperar el fin del enunciado o su objeto, es el siguiente: *As the caterpillar chooses the fairest leaves to lay / her eggs on, so the priests lays his curse on / the fairest joys*. De esta manera, gran parte de la fuerza de las sentencias o enunciados recaen en el encabalgamiento y, a través de éste, Blake consigue fortalecer y optimizar otras figuras retóricas, como la analogía, la repetición y el tono satírico e irónico que permea toda la obra.

2.2.3 Uso de la puntuación: “La voz de la indignación honesta”

Otra de las características más distintivas y que, a mi parecer, ha sido poco explorada tanto en la traducción al castellano como en los análisis críticos de *El matrimonio del cielo y el infierno* —y que, como explicaré más adelante, yo mantengo en mi traducción— es su singular uso de la puntuación. Como comenté en el segundo apartado de este prólogo, la totalidad de las traducciones en castellano optaron por normalizar el texto y acercarlo a la cultura de llegada. Algunos críticos y traductores consideran de manera equivocada a dicho rasgo tan sólo como una constancia de un uso de la lengua en el siglo XVIII y principios del XIX o, como Jordi Doce nos refiere, incluso autores de la talla de T. S. Eliot aseveran que estas particularidades presentes en los textos de Blake no son más que un reflejo de su formación autodidacta o “analfabetismo parcial” (*Los bosques de la noche*, 18). Si bien es cierto que este uso inusual de la puntuación también existe en documentos epistolares en los que no se persiguen efectos literarios, retóricos y/o estéticos, me parece que para realmente aprehender su relevancia es necesario recordar nuevamente tanto la forma como la temática de *El matrimonio del cielo y el infierno*.

Como Robert W. Rix sugiere, *El matrimonio del cielo y el infierno* puede considerarse un “vívido manifiesto de teología perteneciente al antinomismo” (107) —de su etimología griega *ἀντί*, “contra”, y *νόμος*, “ley”— que converge tanto con “discursos de resistencia social y política” (110), como con posiciones en contra de convenciones morales. Se trata, pues, de un texto que va en contra de todo convencionalismo y que reconoce al hombre y su capacidad o genio poético individual como el verdadero origen divino y como principio liberador. De este hecho, y sin llegar a asegurarlo, no me parece descabellado pensar que esta inconformidad ante las convenciones sociales, políticas y religiosas también fuera llevado a un plano gramatical por Blake. De cualquier modo, sin tomar en cuenta la intencionalidad del autor, el singular sistema de puntuación de Blake por sí mismo, por lo menos en esta obra, ya propicia estas connotaciones anticonformistas o transgresoras.

Así, en general, mediante su singular uso de la puntuación, Blake sumerge al lector en su propio ritmo, uno que a través de su cadencia, como un orador, nos pretende convencer, uno que nos remite a las pausas y exabruptos de la oralidad. En palabras de Adrián Muñoz, Blake “no habla desde la perfección lingüística, sino desde estados de profunda visión estética y teológica” (55); “no busca, pues, la perfección del lenguaje humano, sino desvelar verdades ontológicas” (55); “la peculiar puntuación en numerosos textos de Blake [...] imprime un ritmo especial, un ritmo solemne y ceremonioso como el mensaje de un verdadero profeta” (56). De hecho, Daniela Picón parecería reafirmar esta hipótesis, pues, de acuerdo con ella, la lectura medieval —por la cual Blake se influenció y a la cual se acercó— “envuelve una variedad de estrategias: escuchar el texto leído en voz alta, mientras se contemplan las letras e imágenes en las páginas; repetir el texto en voz alta [...] mientras se aprende de memoria; construir la gramática y vocabulario del texto silenciosamente [...]; y examinar las imágenes, [y] las letras iluminadas como preparación de lo imaginario” (215).

De este modo, la singular puntuación de Blake se convierte en una herramienta indispensable, pues permite al lector aprehender e interactuar con los planos visuales y verbales de la obra.

2.2.4 Recursos poéticos en *El matrimonio del cielo y el infierno*:

“El Genio Poético, el Cielo y el Infierno”

Con respecto a la cualidad poética de la obra, si bien podemos considerarla un poema en prosa o prosa poética, me parece que no lo es en un sentido tradicional, en el que la musicalidad se logra en mayor medida a través de la repetición de sonidos. Como expliqué en los párrafos anteriores, con certeza existe un ritmo distinto y pausado cercano a la poesía que permea toda la obra, pero son pocas las ocasiones en las que figuras retóricas asociadas tradicionalmente a la musicalidad, como la asonancia y aliteración, aparecen en los pasajes escritos en prosa. Blake reserva en mayor grado estas figuras para las secciones escritas en verso, y, sobra decir, que mi traducción, como observaremos más adelante, tampoco las relega.

En realidad, *El matrimonio del cielo y el infierno* no sólo es cercano a la poesía por la inserción de pasajes o elementos líricos, sino también por el cúmulo de figuras retóricas presentes a lo largo de la obra que funcionan como auxiliares en la creación de sentido, donde los recursos poéticos contrastantes sobresalen. Gran parte de la argumentación de la voz narrativa y estructura misma de la obra se basa en el contraste y se vale principalmente de figuras retóricas como la comparación, la antítesis y el oxímoron, para acentuarlo. Las láminas tres, cuatro, cinco y seis están compuestas casi en su totalidad de esta manera. De igual forma, en la sección referente a los proverbios del infierno, donde por las características aforísticas de los mismos existen mayores vuelos poéticos, son numerosos los ejemplos en

los que Blake utiliza estas figuras retóricas, por ejemplo en los aforismos “*A fool sees not the same tree that a wise man sees*” (contraste), “*Excess of sorrow laughs. Excess of joy weeps*” (antítesis y oxímoron), “*The cistern contains; the fountain overflows*” (antítesis), “*The fox provides for himself, but God provides for the lion*” (contraste), y “*Damn braces; Bless relaxes*” (antítesis), entre otros.

Sin embargo, uno de los contrastes más relevantes en *El matrimonio del cielo y el infierno* es el existente entre discursos, estructuras y secciones. A través del contraste, Blake caracteriza a sus personajes y es capaz de hacer una distinción entre los mismos. Por ejemplo, por un lado, los ángeles, representantes de un orden espurio, arcaico, ortodoxo y defensor de las convenciones y formalidades, hablan con conjugaciones verbales en desuso y tonos arcaizantes. Por otro lado, los diablos, representantes de un orden correcto, liberador, original, renovado y sensible, hablan sin preocuparse por las formas, con un lenguaje más moderno y con notables vuelos poéticos. De hecho, concuerdo con Adrián Muñoz, con respecto a que el empeño que Blake pone tanto en estos vuelos poéticos como en la composición estructural de *El matrimonio del cielo y el infierno* es en sí una herramienta de la cual proviene “su sátira contra Swedenborg”, uno de los principales ejes de la obra, “toda vez que el teólogo [...] no mostró nunca interés por la poesía” (58).

En esta instancia, valdría la pena recordar que aunque es a través de la crítica, la ridiculización y la burla mordaz hacia Swedenborg y los fundamentos de la iglesia fundada en su nombre, la Nueva Jerusalén, que Blake se separa y denuncia a mayor escala los falsos ideales de la religión institucionalizada y las convenciones sociales, son pocas las ocasiones en las que existe un lenguaje cómico en un sentido tradicional. Quizá, uno de los pocos ejemplos es la burla directa hacia las secciones que el teólogo sueco llama *Memorable Relations*, donde entablaba diálogos con ángeles y de las cuales Blake hace mofa y titula

Memorable Fancy. En realidad, la sátira recae nuevamente en el contraste, en la contraposición de tonos, de situaciones y de estructuras.

3. Antecedentes y justificación: “Lleva tu carro y arado sobre los huesos de los muertos”

En la sección anterior de este prólogo escribí acerca de la relación que guarda el contexto histórico con la temática, forma y materialidad de *El matrimonio del cielo y el infierno* para comenzar a dilucidar los motivos por los que decidí llevar a cabo una traducción facsimilar de la obra. En el presente apartado, haré una breve recapitulación de las traducciones al castellano de mayor circulación en México de este mismo texto, ya que este ejercicio me permitirá cotejar los parámetros de traducción que se han elegido hasta el momento y, así, comenzar a explicar algunas de las decisiones puntuales que tomé. Además, discurriré acerca de mi propia visión de la traducción así como de la labor del traductor, pues considero que estas últimas clarifican la importancia de realizar una nueva traducción de la ya canónica obra de William Blake tanto para la vida posterior del texto de habla inglesa como para la cultura de habla hispana.

3.1 Traducciones de MHH: “Crear una pequeña flor es una labor de siglos”

Las traducciones de *El matrimonio del cielo y el infierno* que analizaré a continuación presentan diferencias y puntos de encuentro sustanciales. Sin embargo, de acuerdo con sus características generales, podríamos dividir las en dos grupos: las de un carácter de divulgación y las de carácter crítico.

En el primer rubro encontramos la de Agustí Bartra (UNAM), la de Enrique Caracciolo Trejo (Alianza), la de Mirta Rosenberg (NEED) y la de Xavier Villaurrutia

(Fontamara)⁴; en el segundo, la de José Luis Palomares (Hiperión), la de Fernando Castanedo (Cátedra) y la de Adrián Muñoz (EyC). Para evitar ser redundante, antes de discutir de manera breve los rasgos particulares de estos grupos y de cada una de estas traducciones, comenzaré por hablar acerca de sus similitudes.

Tanto las traducciones de divulgación como las críticas parecerían orientarse a la cultura y lengua de llegada, puesto que la mayoría de ellas, si no es que su totalidad, salvaguardan, hasta cierto punto, las distancias temporales y lingüísticas que existen entre ambas. Un ejemplo de ello es la adecuación de la singular puntuación de William Blake (a la cual ya me referí en la sección anterior de este estudio preliminar) a las normas actuales del castellano. Aunque dicha política de traducción es evidente en la propia lectura de todos los textos, Palomares y Castanedo son los únicos que lo expresan de manera abierta. Por un lado, Palomares considera que “la escasa sistematización” de la puntuación que Blake utiliza puede resultar “chocante” para el lector actual (215). Por otro lado, Castanedo señala que su traducción “procura salvar distancias lingüísticas y temporales”, y que “para ello se adecua a las pautas de puntuación y empleo de las mayúsculas que rigen en el español actual”, ya que pretende que “el texto de Blake alcance el mayor grado de naturalidad posible para el lector en nuestra lengua” (48), a pesar de que mantiene que las idiosincrasias ortográficas de Blake son importantes y “pueden considerarse una información valiosa para entender su pensamiento, la formación que recibió y el uso general de la lengua inglesa a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX” (47, 48).

Otros puntos de coincidencia entre la totalidad de las traducciones respecto al uso particular que Blake le da al lenguaje son el empleo de mayúsculas y la eliminación del

⁴ Esta traducción también ha sido publicada por otras editoriales como Séneca (1945), Verdehalago (2002) y Renacimiento (2007).

contraste conjugacional que existe entre los discursos de los personajes. Con respecto al empleo de las mayúsculas, una vez más Castanedo y Palomares comparten el mismo criterio, pues ambos, por los motivos señalados arriba, son los únicos que optan por distanciarse del uso que Blake les da. En mi caso, decidí conservarlo debido a que, de manera similar a lo que comenta Jordi Doce en su nota de traducción y edición en *Los bosques de la noche*, me parece que no sólo funge en nuestros días como constancia de las prácticas (con un posible origen germánico) que se llevaron a cabo en la literatura inglesa durante el periodo que Blake escribió, sino que el mero uso particular de mayúsculas consigue una jerarquización “léxica e incluso conceptual” (49).

Con respecto al contraste conjugacional o uso de voces gramaticales que existe entre el discurso de los personajes, ninguna traducción parecería lograrlo de forma convincente. Considero que esta omisión es significativa puesto que, como ya mencioné en la sección anterior de este estudio preliminar, en *El matrimonio del cielo y el infierno* el contraste destaca como una de las principales figuras retóricas que Blake utiliza no sólo para alimentar su sátira contra Swedenborg sino también para criticar y separarse tanto de las prácticas ortodoxas de las religiones institucionalizadas como de las convenciones sociales, políticas y artísticas que él considera equivocadas de su tiempo. Lo anterior es evidente en la siguiente cita:

An Angel came to me and said **O** pitiable foolish **young man!** **O horrible!** O dreadful state!
consider the **hot burning** dungeon **thou art preparing** for **thyself to** all eternity, **to** which **thou art** going in such career.

I said. perhaps **you** will be willing to shew me my eternal lot & we will contemplate together upon it and see whether **your** lot or mine is most desirable (*The Early Illuminated Books* 173; las negritas son mías)

Gran parte del libro de Blake hace referencia a la oposición que existe entre ángeles y diablos, que representan el cielo y el infierno, el bien y el mal, la razón y la imaginación, la naturaleza y la religión, entre otros conceptos. Nicholas Marsh apunta con relación a este mismo pasaje que Blake hace hablar a los ángeles con “una dicción pobre”, con “redundancias” y con conjugaciones verbales y pronombres en desuso, como *thou* y sus distintas declinaciones, “en nombre de un clero intolerante” incapaz de aceptar las “ideas poco convencionales” del narrador (94, 95). Esto contrasta con la mayor apertura y el uso de un lenguaje más moderno por parte del narrador, en este caso visible una vez más en el uso de los pronombres personales. Así, el ángel representa un orden represor espurio y ortodoxo que se ha hecho añejo, mientras que el narrador, es decir Blake, y los diablos simbolizan el orden correcto y verdadero, un renovado orden liberador y sensible: el de la poesía.

En la mayoría de las traducciones disponibles para el lector mexicano, este contraste se pierde debido a que, con el afán de conservar el tono bíblico del texto, los traductores optan por conjugar con el pronombre “vosotros” tanto los discursos de la voz narrativa como los de los ángeles. La traducción de Palomares es la excepción, aunque en realidad no realiza ninguna diferenciación en los discursos de los personajes. De igual modo, aunque estas conjugaciones y pronombres son comunes en España y en algunos países sudamericanos, creo que las traducciones que aquí nos ocupan tampoco logran llevar a cabo una distinción exitosa. En México, en un contexto religioso, estas conjugaciones remiten a tonos bíblicos arcaizantes, por lo que no contar con una clara diferenciación entre discursos causa que el texto meta carezca de las personificaciones que se realizan en el texto fuente.

Ahora me gustaría hablar de manera más particular acerca de los rasgos generales de las traducciones de un carácter de divulgación y de algunas decisiones correctas y equivocadas de sus autores. Estos textos, con excepción del que edita Fontamara, cuentan

con pequeñas notas introductorias a la obra de William Blake a cargo de los propios traductores. Las notas, sin un rigor académico, brindan un panorama general de la vida y obra del autor inglés que pretende guiar al lector en castellano. No obstante, en ninguna de estas ediciones existe algún apartado en el que el traductor explique sus parámetros o decisiones particulares (si acaso, en la edición que prepara Enrique Caracciolo encontramos una nota al texto aislada, pero sin verdadera relevancia para la práctica de la traducción). Aunque esto no presupone un error de traducción en sí, ya sea por cuestiones ajenas o decisión propia del traductor, estas ediciones desdeñan una de las principales herramientas que tiene la traducción para definirse y orientar, cuando sea necesario, al lector en la lengua y cultura meta.

A pesar de que agrupo a estos traductores de acuerdo con sus características en una misma categoría, sus parámetros de traducción y estilos son diversos. Por ejemplo, por un lado, las traducciones de Agustí Bartra y de Mirta Rosenberg parecerían interesarse más en reproducir el sentido del texto en inglés. La de Bartra logra este propósito en general. De entre las pocas decisiones polémicas que toma se encuentran la de traducir *bleached bones* como “huecos blanqueados” (61)⁵; la de conjuntar en una sola sección las láminas 15, 16 y 17 (72); la de traducir *reptiles of the mind* como “reptiles del espíritu —Villaurrutia se toma la misma libertad— (75); y la de interpretar el difícil y ambiguo proverbio “The selfish smiling fool. & the sullen frowning fool. Shall be thought wise. That they may be a rod” como “El sonriente y egoísta necio, y el necio sombrío y ceñudo, serán considerados sabios, aunque sean una plaga” (66).

⁵ Posiblemente una errata.

Respecto a la traducción y edición en la que participa Rosenberg, me parece que en ocasiones llegan a ser descuidadas. En el texto que NEED prepara, no sólo encontramos constantes errores ortográficos tanto en el texto fuente como en el meta —ejemplos de ello son “*haven*” (14) en lugar de *heaven*, “*Christh*” (16) en lugar de *Christ*, “arista” (45) en lugar de “arpista”, “asesinbados” (55) en vez de “asesinados”—, sino la omisión y/o modificación de pasajes enteros que, dado que generalmente ocurren cuando son complejos, parecerían responder, sin tener total certeza de ello, a un acto intencional y no a uno ideológico (por ejemplo, la escisión en ambas lenguas de los pasajes que encontramos en las láminas 21 y 22 y en las páginas 121 y 122 de esta edición referentes a la analogía que Blake realiza entre un hombre que evidencia a un mono y Swedenborg en oposición a las iglesias).

Por otro lado, las traducciones que realizan Xavier Villaurrutia y Enrique Caracciolo salvaguardan más el aspecto poético del libro de Blake, aunque Caracciolo lo hace en menor grado. Incluso otros traductores, como Adrián Muñoz, consideran que en ocasiones daría la impresión de que Caracciolo sigue la traducción de Villaurrutia (61). Por ejemplo, ambos traductores deciden sustituir el verbo de algunos de los aforismos presentes en la sección “Proverbios del Infierno” por una coma, lo cual genera un ritmo bastante estético y natural en el texto en español. Así, Villaurrutia traduce el aforismo “Shame is Prides cloke” como “Pudor, máscara del orgullo” (29) y Caracciolo como “Vergüenza, capa del orgullo” (139).

Asimismo, estas traducciones comparten una omisión importante. Ninguna de ellas considera la sección “Un Canto de Libertad” como parte de *El matrimonio del cielo y el infierno*. Algunos críticos han cometido este error debido a que de manera equivocada consideran que la temática, referente a una insurgencia política, no va de acorde con el resto del texto. De hecho, algunos la consideran más cercana al poema posterior *America*. Sin embargo, Harold Bloom, al igual que la mayoría de la crítica especializada, advierte que

aunque esta sección es distinta al resto del texto, Blake asocia ambos trabajos (900) y para comprobarlo da referencias exactas a diversas secciones del poema en el comentario crítico a *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Por lo anterior, al igual que el resto de los traductores a los cuales hago referencia en este capítulo, decidí incluir este pasaje que funge como conclusión a la obra que aquí nos ocupa y como preludio de los trabajos posteriores.

Con respecto a las traducciones críticas, como es de esperar, todas contienen un estudio preliminar amplio con un rigor académico que comprende tanto la vida y obra de William Blake como discusiones sobre temáticas más particulares y centradas en *El matrimonio del cielo y el infierno*. De igual forma, como mencioné con anterioridad en este estudio preliminar, las ediciones a cargo de Palomares y Castanedo explican, en cierta medida (pues Palomares sólo usa notas al pie de página), sus parámetros de traducción. Sin embargo, Castanedo y Adrián Muñoz son los únicos en anexar un comentario formal acerca de su traducción. Como pudimos observar antes en esta misma sección, Castanedo pretende acercar el texto y cultura de partida al texto y cultura de llegada. Por su parte, el libro de Adrián Muñoz es un caso especial, ya que, como el propio título lo señala, es más un ejercicio exegético, reflexivo e indagatorio que una traducción en el sentido tradicional. El mismo Muñoz, al hablar de sus intenciones, explica que su libro “es un estudio más que sólo una presentación” del texto de Blake que aquí nos concierne y que para ello decidió realizar “una traducción más filológica que poética” (62). Lo que el lector encuentra en esta edición es el texto en castellano y su discusión o análisis de manera paralela. Además, a través de un sistema de notas, Muñoz hace referencia y lleva a cabo pequeñas críticas a otras traducciones en los pasajes que podrían ser polémicos o de difícil traducción. A pesar de ser un ejercicio analítico interesante y sin considerarlo un defecto como tal, esta presentación sí llega a

fragmentar la lectura del texto de Blake, puesto que, por razones obvias, no se conserva la organización original del texto.

En general, más allá de lo que comenté al inicio de este capítulo con referencia a la falta de distinción entre discursos y la evidente ausencia del plano visual, las traducciones que considero parte de esta categoría, a mi parecer, tienen pocas decisiones particulares controversiales. Por ejemplo, Castanedo señala en su nota introductoria que no seguirá el empleo particular de mayúsculas de Blake, pero en diversas ocasiones las usa aunque no se trate de nombres propios en sí; ejemplos de estas palabras o conceptos son “Genio Poético” (113) y “Antediluvianos” (121).

Por otro lado, como también lo nota Adrián Muñoz (219), Palomares, en la sección llamada “El Argumento”, cambia el tiempo verbal de la segunda estrofa de voz pasiva en presente y de presente indicativo a pretérito simple. Esta decisión causa que se pierda una noción de simultaneidad entre las acciones (Muñoz, 219). Así, los versos *The just man kept his course along / The vale of death. / Roses are planted where thorns grow. / And on the barren heath / Sing the honey bees* pasan al castellano como “el justo seguía su andadura / por el valle de la muerte. / Se plantaron rosas donde sólo zarzas / crecían y sobre el erial desolado / cantaron las abejas de miel” (Palomares, 217; el énfasis es mío).

Por su parte, Adrián Muñoz sólo en dos pasajes elige algunas palabras que se distancian del sentido original del poema de Blake. La primera de ellas es traducir *dip* como “ahoga” (170) en el proverbio “Dip him in the river who loves wáter”, pues, a pesar de que se trata de una imagen hiperbólica, la traducción al castellano sobrepasa la violencia y fuerza del original. La otra elección tiene que ver con la traducción de *inlets* como “receptores” (87) en la frase “the chief inlets of Soul in this age” que hace referencia a los sentidos, debido a que no sólo se pierde la metáfora de una suerte de compuertas o ventanas (que es la opción

que yo elijo en mi traducción), sino que también parecería que sólo son pasivas; es decir, que sólo reciben y no son tanto un medio para llegar al alma como los mecanismos que tiene esta última para aprehender la realidad; esta ambigüedad, a mi parecer, tiene lugar en el texto de Blake.

En definitiva, a pesar de que existe una gran diversidad de criterios que rigen a las traducciones en castellano de *El matrimonio del cielo y el infierno* de mayor circulación en México y en el resto del mundo de habla hispana, casi todas ellas tienen una clara orientación a la lengua y cultura meta. Con la intención de acercar al lector en castellano a la cultura y temática de William Blake y de acortar distancias temporales, se han dejado un tanto de lado algunos de los principales mecanismos de significación presentes en el texto en lengua inglesa. No obstante, al señalar esto, no asevero que, en el caso de Blake, la sola extranjerización u orientación a la cultura y lengua de partida sea la política ideal a seguir ni que la naturalización presuponga error alguno en ninguna de las traducciones, puesto que la mayoría de ellas responde de manera particular a sus intenciones o motivaciones. Así, de manera similar a lo que plantea el teólogo y traductor alemán Friedrich Schleiermacher, creo que la interpretación de un texto nunca devela una verdad absoluta sino nuestro entendimiento, nuestro sentir y nuestra reacción individual. Como veremos en la siguiente sección, cada una de estas interpretaciones o traducciones son válidas y desempeñan un papel relevante tanto para la cultura y lengua fuente, como para la cultura y lengua meta.

3.2 Visión de traducción:

“Ningún ave vuela demasiado alto, si lo hace con sus propias alas”

Desde nuestra perspectiva, el tiempo en el que se consideró a la traducción tan sólo como el traslado de un mensaje codificado en una lengua a otra lengua parece ahora muy lejano. A lo largo del siglo XX, época en la que surgió un mayor interés en asentar los estudios sobre traducción o traductología como una disciplina, esta visión cambió de manera radical. En un principio tuvieron auge modelos lingüísticos cerrados y sistemáticos en exceso, como el de Eugene Nida (1964), que pretendían entender a la traducción y a sus acercamientos casi como una ciencia. Más tarde, en la década de 1970, surgieron modelos, como los de Even-Zohar y Gideon Toury, que dejan de analizar a los textos de manera aislada y comienzan a considerar tanto la forma en que funcionan los textos fuente y meta dentro de sus propios contextos históricos, sociales y culturales como la forma en que se relacionan entre sí. Durante el mismo siglo, otros enfoques traductológicos, como los de Lawrence Venuti, Walter Benjamin y Ganesh Devy, pusieron especial atención en la tarea del traductor y la traducción (el primero hace mayor referencia al mundo editorial, mientras que los últimos enfatizan un carácter más filosófico).

Ahora, a comienzos del siglo XXI, con gran relevancia para los efectos de la traducción que presentaré aquí, enfoques como el de José Yuste Frías enfatizan la importancia del uso de la tecnología y la necesidad de concientizar que el acto de la traducción va más allá de cuestiones meramente verbales. De hecho, Yuste Frías, junto con un equipo interdisciplinario, acuñó el término o concepto de “paratraducción” para referirse a “una herramienta metodológica” que no sólo permite “el estudio de elementos paratextuales en el acto de la traducción” (117) —como, según él, lo son las imágenes, símbolos, fuentes

y puntuación que conforman a un texto— sino también describir, problematizar y cuestionar las situaciones e “implicaciones ideológicas, políticas, sociales y culturales” (132) a las que se circunscribe el acto de la traducción, como lo son la relación de poderes que existe en el mundo editorial.

A mi parecer, este progreso y cambios en la traducción no deben entenderse como un avance lineal, fragmentado y definitivo, sino que deben considerarse distintas vertientes o ideologías que guardan una relación entre sí, en constante función de la práctica y entendimiento del ejercicio de la traducción; de hecho, como explicaré más adelante, algo similar ocurre con la traducción de un texto en específico. Así, para llevar a cabo la versión de *El matrimonio del cielo y el infierno* que aquí presento, tomo como base algunos de los enfoques que mencioné arriba y los incorporo a mi propia visión de traducción: de igual forma, una que busca la innovación pero que tiene la tentativa de alcanzar y trabajar de manera integral. El propósito de esta sección es asentar la importancia de llevar nuevamente a cabo una traducción de *El matrimonio del cielo y el infierno*, que, en esta ocasión, presento en una modalidad facsimilar, en tanto que busca funcionar de una manera parecida a la obra fuente.

En la sección anterior de este prólogo, pudimos dilucidar cómo algunas traducciones al castellano importantes en el mundo de habla hispana de *El matrimonio del cielo y el infierno* tienen algunos desaciertos y omisiones importantes, como lo es, desde luego, la ausencia del plano visual. Mi versión decide incluir el plano visual debido a que, de manera similar a lo que Walter Benjamin refiere en “La tarea del traductor”, considero que cada texto fuente o texto original, como él lo llama, es el que “contiene la ley que gobierna su traducción” y que la naturaleza del mismo “exige una traducción de acuerdo a la significación de su forma” (72). Es así que, en el caso del libro de Blake, esta aseveración no podría ser

más pertinente, pues, como señalé antes en este comentario, parecería que el propio texto exhorta al lector y, a la vez, al traductor a poner especial atención en la importancia que tienen la forma y presentación del texto con relación a su temática.

De este modo, parte de la labor del traductor consistiría precisamente en identificar los rasgos distintivos de cada texto y cultura de partida y, a su vez, en encontrar la mejor manera, de acuerdo a sus posibilidades, de plasmar dichos rasgos en la cultura y texto de llegada. Por consiguiente, la complejidad e importancia de una traducción no sólo radica en el estudio de un texto aislado, sino también en la consideración de su entorno; por ejemplo, la tradición literaria a la que pertenece el texto —tanto de partida como de llegada—; el lugar que ocupa el texto en la obra del mismo autor; y los mecanismos específicos de significación que ocupa cada texto, ya sean lingüísticos o extralingüísticos. Por esta misma razón, sin distar en demasía de los modelos traductológicos que proponen tanto Even-Zohar como Gideon Toury, decidí estudiar y traducir el libro de Blake de manera integral.

Así, me parecería simplista y falso afirmar que la necesidad de realizar una nueva traducción del texto de Blake nace a causa de un desdén de las versiones anteriores y de la única intención de dar mejor cauce a algunas de las decisiones equivocadas que se tomaron en el pasado en un nivel lingüístico o, asimismo, de incluir las omisiones puntuales que se cometieron. Por el contrario, al realizar una traducción facsimilar, más que separarme de traducciones anteriores de *El matrimonio del cielo y el infierno*, mi intención es trabajar de manera integral en aras de aprehender un todo respecto a las formas y sentidos posibles que puede adoptar el texto que aquí nos concierne. Para ilustrar este punto, me gustaría comentar algunas de las ideas propuestas por Ganesh Devy y el mismo Walter Benjamin con respecto al papel de la traducción y el traductor.

Como Benjamin apunta, “una traducción es posterior a un texto original y marca una etapa en la que la vida del original continúa” (254), una etapa en la que “los originales alcanzan en la traducción su renovación constante y su más completo florecimiento” (255). El primer punto a destacar de estas aseveraciones es el hecho de que la traducción no se considera una brecha o total separación entre el texto fuente y el texto meta, sino un medio en el que el texto de partida prolonga su existencia de manera infinita toda vez que se interprete y traduzca. Asimismo, bajo esta visión traductológica, la práctica de la traducción funciona a la par de un texto original y se considera, de igual forma, un acto creativo, lo que elimina un estigma de antaño en el que se veía a la traducción como algo meramente servil. De esta forma, la traducción y la creación trabajan de manera conjunta con la intención de aprehender un todo: el sentido y la significación infinita de un texto (de manera un tanto alterna, para Benjamin el todo sería un lenguaje puro, un lenguaje que se alcanza por medio de la traducción).

No obstante, esta conjunción no presupone la pérdida de la individualidad de cada texto, ya sea fuente o meta. De modo similar a los formalistas rusos, creo que cada acto creativo e interpretativo es único, mas en el sentido de que cada uno tendrá sus propias particularidades. Así, cada texto es infinito y cada traducción es la oportunidad de realizar una interpretación personal que sumará tanto a la concepción del texto original como a la de la cultura y texto de llegada. En palabras de Marco Antonio Campos, podríamos asentarlos de la siguiente manera: así como “todo texto creativo es materia de modificaciones y versiones al infinito, lo es también la traducción” (8).

De igual modo, Ganesh Devy propone una visión filosófica de la traducción en la que su práctica no presupone ninguna pérdida ante un texto original que puede aplicarse fácilmente a mi visión complementaria:

Translation is rather an attempted revitalization of the original in another verbal order and temporal space [...]. Indian metaphysics believes in an unhindered migration of the soul from one body to another. Repeated birth is the very substance of all animate creations. When the soul passes from one body to another, it does not lose any of its essential significance [...]. The soul, or significance, is not subject to the laws of temporality; and therefore significance, even literary significance, is ahistorical in Indian view [...]. The true test is the writer's capacity to transform, to translate, to restate, to revitalize the original (186-7).

Como podemos observar en esta cita, Ganesh Devy, de manera similar a Walter Benjamin, tampoco da importancia al orden cronológico de aparición o concepción de los textos. Su visión de la traducción consta de una innovación perpetua. Es decir, la traducción permite al original trascender en el tiempo, mutar en nuevos idiomas, en nuevas formas, sin tomarlo en cuenta como una pérdida. Del mismo modo, Devy afirma que la labor del traductor o escritor es la de revitalizar, transformar y replantear el original. Así, también podríamos aplicar estas premisas a las traducciones de *El matrimonio del cielo y el infierno*.

Desde esta perspectiva, no importa la temporalidad o si una traducción fue publicada antes que alguna otra. Cada traducción será una visión diferente, habitará formas o medios distintos, y tendrá un propósito particular, por lo que no se debe de ver de manera negativa o como una pérdida la existencia de varias traducciones derivadas de un mismo texto. Por ejemplo, como mencioné con anterioridad, las traducciones de Xavier Villaurrutia, Enrique Caracciolo y Fernando Castanedo privilegian el aspecto poético del libro de Blake (aunque las de estos dos últimos en menor grado); las de Mirta Rosenberg, Agustí Bartra, José Luis Palomares y Adrián Muñoz parecerían interesarse más en reproducir el sentido del texto en inglés (aunque cabe señalar que estos dos últimos traductores tienen una mayor preocupación por conservar el estilo del libro de Blake debido a sus intereses críticos, filológicos o

académicos); y, por su parte, mi versión, con una clara orientación integral hacia el texto fuente, busca conservar, en medida de lo posible, los recursos de significación con los que cuenta *El matrimonio del cielo y el infierno*, como son, entre otros, el plano visual y la singular puntuación del poeta y grabador inglés.

En conclusión, me parece que tanto los estudios traductológicos como la traducción no deben entenderse como prácticas definitivas y fragmentarias, sino como actos creativos en constante contacto y revitalización o mutación; lo mismo ocurre con los denominados textos originales. Todas estas prácticas trabajan de manera complementaria en y por un todo en tanto que tienen la tentativa, consciente o inconsciente, de contener, aprehender, y crear sentidos, estilos y formas infinitas. Para explicar el caso específico de la traducción de *El matrimonio del cielo y el infierno*, de igual modo, me gustaría retomar, transformar y revitalizar una metáfora propuesta por Walter Benjamín:

Fragments of a vessel that are to be glued together must match one another in the smallest details, although they need not be like one another. In the same way a translation, instead of imitating the sense of the original, must lovingly and in detail incorporate the original's way of meaning, thus making both the original and the translation recognizable as fragments of a greater language, just as fragments are part of a vessel (260).

Si para Walter Benjamin tanto la traducción como un texto original pueden considerarse como parte de un orden o lenguaje más grande, algo similar ocurre con las traducciones del libro de Blake que aquí nos concierne. Todas ellas, junto con el texto original, conforman un orden más grande: el de los sentidos, estilos y formas posibles que puede adoptar un texto. Ahora bien, la revitalización de un texto original no necesariamente presupone un desapego total por el estilo, sentido y forma de un texto fuente, sino una constante revitalización y transformación complementaria, pues la traducción no es una simple repetición, sino una

creación conjunta. Por este motivo, me parece pertinente llevar a cabo una traducción que complementará a las anteriores y al texto original con mi propia visión, interpretación y estilo; en este caso, lo que llamo “traducción facsimilar” o “integral”. Así, aunque no sigo a las traducciones anteriores, no desdeño su importancia, función y relevancia dentro del orden en que trabajan, pues cada una ya cumple una función revitalizadora particular y, como lo dice el mismo Blake, “ningún ave vuela demasiado alto si lo hace con sus propias alas”.

4. Criterios y estrategias de traducción: “¿suficiente o demasiado!”

En las secciones anteriores de este estudio preliminar, comencé a explicar las razones por las que creo conveniente llevar a cabo una nueva traducción de *El matrimonio del cielo y el infierno* de William Blake. En concreto, discurrí acerca de la importancia de contar con los planos que conforman la obra para nuestra lectura, acerca de sus características privativas y de cómo este enfoque de traducción busca trabajar de manera integral y a la par tanto de la obra fuente como de sus traducciones al castellano. En la presente sección, estableceré cuáles fueron mis criterios y estrategias de traducción. Del mismo modo, también hablaré acerca de las dificultades a las que me enfrenté y de la solución que di a cada una de ellas.

Antes de mencionar cuáles fueron los ejes rectores de mis criterios de traducción, me gustaría explicar de manera más amplia por qué llamo “facsimilar” a la modalidad de mi traducción y por qué no sigo otro tipo de enfoques que, de igual forma, se centran en aspectos no verbales como el de la paratraducción. La diferencia sustancial consiste en que mientras la paratraducción aún considera que “el traductor no es responsable de la traducción de peritextos” o de otros elementos icónicos, ortotipográficos y verbo-icónicos —como las imágenes, el tipo de fuente y otro tipo de aspectos no verbales que conforman a una obra— y delega “todo lo relacionado con la presentación y arreglo ortotipográfico de un texto” a otros agentes o “mediadores”, como lo son los editores, los revisores y los mecenas, a los que llama paratraductores, (Garrido, 73), tanto mi enfoque como mi práctica, al no delimitarse por el mundo editorial, tiene la posibilidad de posicionar al traductor como el principal autor del acto de la traducción.

Otro punto a aclarar es por qué motivo elijo de manera específica el término “facsimilar”. De ninguna manera pretendo realizar una “perfecta imitación o reproducción”

de *El matrimonio del cielo y el infierno*, como lo presupondría la definición de “facsimilar” que aparece en el Diccionario de la Real Academia Española. En realidad, este término se relaciona de manera directa con su etimología latina *facĕre*, “hacer”, y *simĭle*, “semejante”, con mis criterios de traducción y con la propia modalidad de la obra que traduzco. Para explicar estas relaciones, me gustaría comentar la siguiente proposición de Robert Chartier con relación a la importancia que tiene tanto el medio de publicación como su proceso creativo en la lectura:

[Los lectores] jamás se enfrentan con textos abstractos, ideales, desprendidos de toda materialidad: manejan o perciben objetos y formas cuyas estructuras y modalidades gobiernan la lectura (o la escucha), y en consecuencia la posible comprensión del texto leído (o escuchado). Contra una definición puramente semántica del texto [...] hay que sostener que las formas producen sentido y que un texto, estable en su letra, está investido de una significación y de una categoría inéditas cuando cambian los dispositivos que lo proponen a la interpretación (citado en Picón, 114).

Según Chartier, la simple forma y presentación de un texto juega un papel preponderante en la interpretación del mismo. Por este motivo, la separación o eliminación de cualquiera de los elementos originales presentes en un texto modificaría por completo sus mecanismos de significación y, por ende, su recepción. De este hecho podemos inferir que el medio de transmisión o la materialidad de un texto siempre permanece en comunicación con el lector y exige su participación activa independientemente de su sentido; este es el caso de *El matrimonio del cielo y el infierno*.

A pesar de que Blake alude de manera directa a la importancia de su propio método de producción y lo que consigue con ello, si el lector no contara con el plano visual al que el autor hace referencia, el énfasis de estas mismas alusiones perdería sentido al no permitir que el lector tuviera los medios necesarios para fomentar distintas connotaciones y realizar una

interpretación más rica en sentidos. De aquí surge una de las necesidades para llevar a cabo una traducción facsimilar; es decir, una traducción que se asemeje a la modalidad de la obra para poder acercar al lector a la mayor cantidad de recursos estéticos y de significación con los que cuenta *El matrimonio del cielo y el infierno*, una traducción que nos permita acercar la obra de Blake al lector.

Ahora bien, como ya señalé en las secciones anteriores de este estudio preliminar, *El matrimonio del cielo y el infierno* es una obra que podría embonar en múltiples géneros y formas artísticas debido a que conjunta diversos modos de significación, temáticas, estructuras y técnicas hasta llegar casi a una absoluta mimetización. Este hecho representa un reto para una traducción que pretenda acercar la obra fuente al lector, pues, por obvias razones, son más los rubros por los que el traductor debe de velar. De este modo, es preciso señalar que aunque mi traducción toma como piedra angular las relaciones específicas que existen entre los planos visuales y verbales que se omitieron en las anteriores traducciones al castellano de la obra, tampoco deja de lado otros aspectos con mayor pertinencia verbal. En concreto, mi traducción vela por conservar, en la medida de lo posible, de manera equilibrada la mayor cantidad de recursos estéticos y de significación con los que cuenta *El matrimonio del cielo y el infierno*, como lo son la interacción entre los planos visuales y verbales, el uso singular de la puntuación y los recursos poéticos que constituyen la obra.

4.1 Traducción facsimilar de la palabra y la imagen: “Sin contrarios no hay progreso”

Con respecto a la interacción entre los planos visuales y verbales, como mencioné en 2.2 y 2.2.1, la relación entre imágenes y palabras va más allá de una simple ilustración de acciones debido a que funciona en distintos niveles y crea diversos efectos. William Vaughan,

parecería concordar con lo que señalo, pues, según él, para Blake, “la pintura no era meramente la ilustración de la poesía, o incluso su rival”, sino que “era una contraparte, una otra mitad genuina” (37). De hecho, Vaughan equipara la interacción entre estos planos a dos voces que forman parte de un dueto, en el que en algunas ocasiones “ambas cantarán al unísono”; en otras ocasiones, “se creará una armonía entre las dos”; en algunas otras, una voz realizará “un contrapunto a la melodía de la otra” y, en otros puntos, “la melodía que comenzó una voz, la terminará la otra” (37). Sin embargo, Vaughan también nos advierte que “no todas las conexiones entre lo visual y lo verbal operan de una manera tan cercana” y que incluso en ciertos puntos “algunas simplemente no funcionan” (41).

Si bien el simple hecho de incluir ambos planos permite conservar varios de los efectos y recursos de significación que existen en la obra fuente, como las alusiones intertextuales y la falta de linealidad que no sólo va de acorde a la temática sino que también es uno de los medios por los que Blake cuestiona tanto nuestra manera de leer como la de aprehender el mundo sin ir más allá de lo inmediato o aparente, para conservar otros efectos y recursos de significación fue necesario intervenir de manera directa. Por ejemplo, para mantener la simbiosis o mimetización entre texto e imagen que resalta tanto el carácter visual y creador de la palabra como el carácter narrativo de las imágenes, uní de manera constante algunas palabras o conceptos a las imágenes de la misma forma en la que se lleva a cabo en la obra fuente. Vale la pena aclarar que esta unión entre palabras e imágenes no siempre correspondió de manera exacta a las palabras e imágenes que se unen en el plano original, ya que, de hacerlo, se comprometería la sintaxis y el estilo de mi traducción (Fig. 3).

Otro caso representativo de la mimetización de los planos visuales y verbales que requirió una intervención directa del traductor es el de la portada. Este caso es importante debido a que es sintomático de cómo la mimetización entre los planos visuales y verbales

coadyuva a la creación de sentidos y a la composición estética de la lámina. Además, su importancia también radica en que es el único caso en el que las palabras se unen a las imágenes sin sufrir una transformación completa —pues la propia posición de las palabras es lo que da forma a la imagen—, sino una conjunta o complementaria que va acorde al tipo de “matrimonio” que se persigue en varias instancias de la obra.

Como mencioné en 2.2, la organización meticulosa de la portada, en específico la colocación de los conceptos *heaven* y *hell* uno arriba del otro en oposición a la pareja que consume una unión a un mismo nivel fuera del rostro que los conceptos que menciono arriba ayudan a conformar, no sólo nos permite inferir las temáticas y las acepciones concernientes a nuestras nociones del bien y el mal que estarán presentes a lo largo la obra sino también hacer evidente la forma en la que funciona *El matrimonio del cielo y el infierno*. Por todo lo anterior, decidí colocar estos conceptos en lengua castellana de manera que también se asemejaran al rostro que menciono arriba, y aunque en lengua castellana fue imposible conservar su estrechamiento progresivo dada la mayor longitud de la palabra “infierno”, procuré arreglar las palabras de forma que también sugirieran un rostro al usar a las flamas del lado izquierdo y a las nubes del lado derecho como contornos. En esta ocasión en particular, no creí pertinente cambiar el tamaño de la fuente para conservar este estrechamiento, pues consideré que podría dar lugar a una jerarquización de conceptos ausente en la obra fuente y que impediría otras acepciones ambivalentes de los mismos (Fig. 4).

Otro aspecto a cuidar con relación a la interacción entre el plano visual y el verbal fue la presencia y posición de los pequeños diseños que aparecen entre líneas, al final de una frase o de un enunciado. Como señalé en 2.2.2, estos diseños no sólo sirven para ilustrar conceptos, términos y símbolos, sino que también adquieren una función verbal u

ortotipográfica equiparable a la de un uso de subrayado para destacar términos o la de un signo de puntuación para generar un ritmo de lectura. De este modo, una vez más, Blake logra poner a prueba los límites de la palabra e imagen y de nuestras propias formas de aprehenderlas. De igual manera, esta interacción coadyuva a la creación de sentidos y a la composición estética de la obra.

Por ese motivo, cuando los diseños fungen como signos de puntuación, también opto por usarlos de esa manera y no por normalizar o naturalizar mi traducción al agregar signos de puntuación convencionales que no existieran en la obra fuente. De igual forma, mi traducción procuró conservar esta relación entre ambos planos y realizarla mediante el uso de la sintaxis y el desplazamiento de algunos de los diseños de menor tamaño dentro de la lámina (Figs. 5 y 6). En otras palabras, la redacción en castellano estuvo consciente del espacio físico de la lámina y procuró que las frases y conceptos concordaran con la posición de las imágenes en la obra fuente —siempre y cuando no resultara en una sintaxis artificial para la lengua meta o el espacio lo permitiera— para conservar un cierto grado de identificación con la obra de Blake, pero, cuando lo anterior era imposible, también opté por modificar la posición de algunos diseños de menor tamaño para conseguir efectos similares a los que logra la obra fuente, aunque con ciertas restricciones (Figs. 7 y 8).

Por ejemplo, debido a que en la obra meta la longitud de los enunciados o posición de las palabras dentro de la lámina no siempre coincidió con la de la obra fuente, fue necesario acercar algunas imágenes al plano verbal a una distancia similar a la que existe entre estos planos en la obra de Blake, pues, de no ser así, esto provocaría que existieran espacios en blanco entre ambos planos que no sólo alterarían el ritmo de lectura y la estética de la misma plancha, sino también dificultarían activar las funciones de los diseños que describí arriba. Es importante señalar que sólo llevé a cabo este procedimiento cuando los diseños no

fungieran como un interlineado, estuvieran en contacto directo con los márgenes de la lámina o diseños con coloración abundante, o cuando abarcaran más de un renglón: en los dos primeros casos debido a que desplazar un diseño de un lugar a otro forzosamente genera un espacio en blanco y, dada la distribución en la obra fuente, no sólo resultaría en un aspecto antiestético o antinatural de la plancha, sino también en una escisión de otros elementos retóricos o mecanismos de significación como lo son las imágenes; en el último caso, debido simplemente a que los diseños se traslaparían con el plano verbal y además eliminaría gran parte del espacio disponible para éste (Fig. 9 y 10).

Con relación a este último punto, vale la pena señalar que aunque en ocasiones debí tomar decisiones de traducción en función de las limitaciones espaciales —en este caso, con referencia al espacio disponible para el plano verbal—, mi traducción no se rigió principalmente por ese tipo de restricciones. En primer lugar, debido a que darle una importancia preferencial a aspectos de esta naturaleza iría forzosamente en detrimento de otros elementos composicionales de la obra y, como mencioné con anterioridad, mi traducción procura salvaguardar y mantener un equilibrio, en la medida de lo posible, entre la mayoría de los elementos estéticos y retóricos con los que cuenta la singular obra de Blake que aquí nos concierne. En segundo lugar, debido a que de manera similar a las prácticas que se llevan a cabo en las traducciones de cómics, opté por reducir el tamaño de la fuente en la mayoría de las láminas para no sacrificar ni el sentido ni el estilo del plano verbal de la obra —al cual haré referencia con mayor detenimiento más tarde—. En tercer lugar, el uso de recursos tecnológicos me permitió agrandar las láminas para no comprometer la legibilidad de la obra sin perder su proporción de aspecto y estética.

Aunque los dos puntos anteriores presuponen un cambio ante la obra meta, no lo considero relevante para efectos de esta traducción. Como comenta Joseph Viscomi (54), las

dimensiones en las que Blake presentó sus obras —que en el caso de *El matrimonio del cielo y el infierno* tienen un promedio de 15.1 x 10.2 cm— eran básicamente chicas, medianas y grandes, “porque correspondían medianamente o de manera aproximada con los tamaños estándar de los libros”. Así, además del hecho de que mi traducción —con una dimensión aproximada de 17.1 x 11.80 cm— no dista en demasía de las medidas que tiene la copia D de *El matrimonio del cielo y el infierno* y de que corresponde de manera aproximada al tamaño de la fuente de esta misma copia, en esta ocasión, el tamaño del libro no es tan simbólico como lo es su tipografía y acabado.

En la sección 4, señalé la importancia de que el lector cuente con los medios necesarios para fomentar distintas connotaciones y llevar a cabo una interpretación más completa o rica en la generación de sentidos: la tipografía o fuente es uno de ellos. Para la elaboración de *El matrimonio del cielo y el infierno*, Blake utilizó dos tipos de fuente: la itálica y una letra romana caligráfica. Como lo sugerí con anterioridad, la simple presentación del texto en sí y de ambas fuentes nos remite a la cultura de la manufactura y a los ideales románticos del arte, que se oponían a la industria y reproducción mecánica del siglo XVIII.

De esta forma, me pareció pertinente usar la tipografía del propio Blake en lugar de emplear una fuente moderna similar e integrarla con el plano visual, ya que, además de conservar el carácter autográfico y pictórico del texto del poeta inglés, esta decisión me permitiría propiciar las connotaciones que describo arriba con un menor grado de extrañeza en el lector de la obra meta. En otras palabras, utilizar la fuente del propio Blake permite mantener la ilusión de que la traducción es también parte de la cultura de la manufactura y, así, fomentar las distintas alusiones y medios de significación que existen en la obra fuente.

De la misma manera, me parece relevante para una traducción que pretenda mantener, en la medida de lo posible, el mayor número de recursos de significación conservar ambas

fuentes, puesto que son el medio por el que en ocasiones Blake realiza contrastes en su discurso. Por ejemplo, las letras cursivas o itálicas se utilizan en pasajes que nos remiten a la oralidad, mientras que las letras romanas generalmente representan la palabra escrita —como el pareado introductorio a los proverbios del infierno que escribe el Diablo en una roca en la séptima lamina (“How do you know but ev’ry Bird that cuts the airy way / Is an immense world of delight, clos’d by your senses five?”) y la totalidad de los mismos proverbios (Láminas 7-10).

Vale la pena señalar que estos contrastes visuales entre discursos no siempre se llevan a cabo de una manera tan abierta o incluso de una manera sostenida en la obra fuente. Por ejemplo, las características de algunas secciones que claramente nos remiten a la palabra escrita, como los cuasi versículos bíblicos que conforman la sección “Un Canto de Libertad”, no corresponden con la fuente romana que Blake utiliza para representar la palabra escrita. Sin embargo, en esta instancia, es preciso recordar la modalidad y estilo de *El matrimonio del cielo y el infierno* y los términos mediante los que las voces “infernales” se dirigen a nosotros.

En ocasiones, la relación entre los planos que conforman la obra no es tan directa. Incluso, como mencioné con anterioridad, críticos como William Vaughan consideran que, en algunas instancias, estas conexiones no parecerían funcionar o embonar (57). De hecho, Adrián Muñoz comenta algo similar con respecto al estilo y modalidad de la obra. De acuerdo con Muñoz, “es importante advertir que el estilo original de la obra puede llegar a resultar complejo y aun ambiguo por momentos” (55). De la misma manera, Muñoz nos sugiere que esta ambigüedad podría deberse a que “Blake habla con voz de profeta y, como todo profeta, no puede ni debe dejar de hablar oscuramente” (55). Así, no creí pertinente normalizar o resolver estas inconsistencias visuales que fomentan la participación activa del lector, pues,

además de que van acorde al estilo y modalidad de la obra, aportan a la generación de sentidos que mi traducción busca preservar.

Ahora bien, recrear el aspecto de la tipografía de la obra fuente requirió de un largo procedimiento y del uso de la tecnología; principalmente, de la aplicación *Adobe Photoshop*. En primer lugar, seleccioné y aislé las letras de la obra de Blake que pudieran sobrevivir a un proceso de escaneado virtual para crear una fuente o alfabeto que me permitiera introducir el texto en castellano. En segundo lugar, en cada lámina, igualé el color, en medida de lo posible, al de las láminas de Blake para lograr una apariencia similar a la de la obra fuente. Por último, tanto de manera manual como con las opciones predeterminadas que ofrece la aplicación que mencioné arriba, recreé el interletraje y algunas de las ligaduras presentes en el texto de Blake que nos recuerdan su origen en la manufactura humana.

No obstante, no siempre fue posible conservar la tipografía del propio Blake, puesto que no todas las letras del alfabeto están presentes en la obra fuente. Por ejemplo, en *El matrimonio del cielo y el infierno*, Blake no utiliza las letras “Q” o “Y” mayúsculas. Así, cuando en castellano fue necesario usarlas, para crear la letra “Q” mayúscula uní una letra “O” mayúscula con una letra “L” minúscula, mientras que para sustituir la “Y” opté por utilizar el signo *et* (o *ampersand* en inglés) cuando fuera posible. A pesar de que en castellano el uso de este signo no es generalizado en contextos formales, decidí emplearlo debido a que su función sí es ampliamente reconocida y, además, está presente en la obra de Blake. De hecho, sólo en un par de ocasiones fue necesario utilizar la letra “Y” mayúscula — específicamente cuando utilicé la palabra “yo”— y la creé a partir de una letra “X” presente en la lámina tercera. Con respecto a los signos de puntuación, sólo los invertí para seguir el uso de la puntuación en castellano.

Asimismo, como mencioné en 2.2.2, es preciso señalar que la organización del plano verbal dentro de la lámina, al igual que su aspecto, no sólo es significativa en un nivel estético, sino que también es un elemento retórico que se encuentra estrechamente ligado a otros recursos de significación de la obra de Blake, como el encabalgamiento. De hecho, como también señalé con anterioridad, a través de este recurso poético, Blake consigue darle mayor fuerza a sus sentencias e incluso optimizar otras figuras retóricas, como la analogía, la repetición y el tono satírico e irónico que permea toda la obra. Por todo lo anterior, para los efectos de una traducción que busca preservar, en medida de lo posible, la mayor cantidad de recursos de significación era importante recrear estas particularidades.

Si bien sería prácticamente imposible forzar la misma ubicación de todas las palabras dentro de la lámina para mantener los encabalgamientos, en virtud de la diferencia en términos de concisión que existe entre el inglés y el castellano, procuré conservar en mayor grado estas particularidades en los pasajes controlados como los concernientes a los proverbios del infierno; en primer lugar, para que el lector contara con el mayor número posible de elementos retóricos y, en segundo lugar, debido a que, a causa de su naturaleza aforística, la sección correspondiente a los proverbios del infierno es más dependiente del encabalgamiento. De igual modo, es importante señalar que no preservé ni traduje estos encabalgamientos de manera que siempre correspondieran palabra por palabra con la obra fuente, sino sentido por sentido.

Un claro ejemplo es la traducción del proverbio “Prisons are built with stones of Law, Brothels with / Bricks of Religion” (Lámina 8) como “Las Prisiones se construyen con piedras de Ley, los Prostíbulos / con ladrillos de Religión.”. Mientras en la obra fuente la preposición *with* aparece en el primer renglón de los dos que conforman al proverbio, en mi traducción, la preposición “con” forma parte del segundo renglón sin afectar la fuerza de la

sentencia o revelar antes de tiempo a la religión como el origen de nuestras nociones o juicios acerca de los prostíbulos; es decir, de los placeres carnales o sensualidad corpórea. Así, lo que busqué preservar a lo largo de esta sección fue la fuerza y tiempo de aparición de las sentencias y no la posición exacta de las palabras o elementos constitutivos de los enunciados.

Otro aspecto que mi traducción preserva es el inusual estilo de puntuación de *El matrimonio del cielo y el infierno*. Para efectos de una traducción facsimilar como la que aquí presento es importante conservar este singular uso de la puntuación debido a que, como sugerí en 2.2.3, además de ser el medio por el que Blake sumerge al lector en un ritmo que nos remite a las pausas y exabruptos de la oralidad o de una voz profética, también se convierte en uno de los principales recursos con los que contamos para aprehender e interactuar con los planos visuales y verbales de la obra.

Sin embargo, es importante aclarar que aunque preservé la puntuación inusual de Blake cuando respondía a cuestiones rítmicas —como en el caso de los proverbios, en el que en diversas ocasiones se fuerzan cesuras con un efecto similar al del encabalgamiento que describí con anterioridad (Láminas 7-10)— e incluso prescindí de su uso cuando el mismo autor lo hace al utilizar algún diseño o margen para marcar el fin de una frase o enunciado, no decidí conservarla de manera íntegra. Opté por esta medida, por un lado, porque, de hacerlo, requeriría mantener la misma sintaxis y número de signos de puntuación en todo momento y eso comprometería en ocasiones el sentido de algún pasaje. Por ejemplo, llevé a cabo un cambio de sintaxis en el segundo párrafo de la lámina 14 (Figs. 11-12), aunque logré conservar un número similar de pausas; mientras que una adecuación de la puntuación la realicé en repetidas ocasiones en la lámina 18 (Figs. 13-14), pues, dada a su prolijidad, de conservarse como aparece en el texto de Blake, todos los signos causaban un extrañamiento ausente en la obra fuente. Otro ejemplo en el que existe un pequeño cambio en la puntuación

con respecto a la obra fuente es el de la lámina 15 (Fig. 9), en la que llevé a cabo una elipsis para eliminar la palabra “cámara” por cuestiones espaciales.

Por otro lado, opté por no seguir siempre la puntuación presente en la obra fuente debido a que, como el texto de cualquier autor, la obra de Blake no está libre de erratas — ejemplo de ello es el uso de dos puntos en la lámina tres tras la frase *XXIV & XXV Chap*, en la lámina 22 después de la palabra *truth*, y en la lámina 24 tras la frase *he had so spoken* sin introducir una lista o conclusión lógica; o cuando se usa el signo interrogativo en la lámina 15 al reportar preguntas— y me pareció pertinente corregirlas cuando no tuvieran relación con los mecanismos retóricos que mencioné arriba para no crear un extrañamiento en el lector. De igual forma, tomé esta decisión porque la finalidad de mi traducción no es convertirse en una reproducción exacta o constancia histórica en la que se pueda rastrear la totalidad de las particularidades físicas del texto de Blake, sino, más bien, conservar el mayor número de elementos retóricos y estéticos que permita al lector contar con los rasgos de la obra que crean sentidos.

Con respecto a la cualidad poética de la obra, como expliqué en 2.2.4, *El matrimonio del cielo y el infierno* no sólo es cercano a la poesía por la inserción de pasajes o elementos líricos, sino también debido a la existencia de un gran número de figuras retóricas que funcionan como auxiliares en la generación de sentido, donde los recursos poéticos contrastantes sobresalen (como lo son la comparación, el propio contraste, el oxímoron y la antítesis). Sin embargo, es importante aclarar que todos los recursos poéticos son complementarios y que su aparición no se limita sólo a alguna sección. Por este motivo, mi traducción pone un gran énfasis en conservar, en la medida de lo posible, los recursos poéticos contrastantes, pero no relega los demás recursos poéticos que ayudan a conformar la obra de Blake tanto en un nivel temático como en un nivel formal.

Uno de los recursos poéticos que requirió de un mayor cuidado para su traducción fue la antítesis. Para preservarla, fue necesario tener la misma destreza que Blake para construir la oposición entre palabras, frases, enunciados o sintagmas; es decir, lograr que el número de los elementos en cada frase, enunciado o sintagma tuviera su contraparte en otra frase, enunciado o sintagma respectivamente cuando correspondieran de manera perfecta. Por ejemplo, traduje el proverbio “Excess of sorrow laughs. Excess of joy weeps” (Lámina 8) con cuatro palabras por sintagma como “El exceso de tristeza ríe. El exceso de alegría llora” con cinco palabras por sintagma. De forma similar, opté por traducir el proverbio “The cistern contains; the fountain overflows” (Lámina 8) con tres palabras por sintagma como “La cisterna contiene; la fuente desborda”. Asimismo, decidí traducir los proverbios “Damn, braces; Bless relaxes” (Lámina 9) —con dos palabras por sintagma—, “Prayers plow not! Praises reap not!” (Lámina 9) —con tres palabras por sintagma— y “Joys laugh not! Sorrows weep not!” (Lámina 9) —también con tres palabras por sintagma— como “Maldecir, te contiene; Bendecir te libera” (con tres palabras por sintagma), “¡Las plegarias no aran! ¡Los elogios no cosechan!” (con cuatro palabras por sintagma) y “¡Las Alegrías no ríen! ¡Las Tristezas no lloran!” (también con cuatro palabras por sintagma) respectivamente.

Otro aspecto que mi traducción veló por conservar con respecto al uso del contraste fue el existente entre discursos, estructuras y secciones. Como mencioné con anterioridad en este estudio preliminar (vea pp. 33, 34 y 35), a través de esta figura retórica, Blake caracteriza a sus personajes y es capaz de hacer una distinción entre los mismos: así, los ángeles, representantes de un orden espurio, arcaico y ortodoxo que defiende las convenciones y formalidades, hablan con conjugaciones verbales en desuso y con un tratamiento formal; mientras que los diablos, representantes de un orden original, correcto, liberador, renovado

y sensible, hablan sin preocuparse por las formas y con notables vuelos poéticos. Por este motivo, es relevante conservar estas caracterizaciones contrastantes en castellano.

Para conservar el tratamiento formal y ceremonioso —que en la obra en inglés se logra por medio de los casos o formas de inflexión del pronombre *thou*— con el que los ángeles se dirigen a los personajes infernales decidí usar un voseo reverencial, pues esta estrategia, además de permitirme conservar las características del tratamiento que describo arriba, también me permitió remitir en mayor medida al lector mexicano a tonos bíblicos arcaizantes. De igual forma, cabe mencionar que también utilicé estas conjugaciones verbales en el discurso de los diablos en la sección “Un Canto de Libertad”, ya que en esta instancia se siguen estructuras bíblicas de manera más abierta.

Si bien la falta del uso de “vos” en las demás secciones presupuso perder en cierto grado el tono bíblico que también permea el discurso de los diablos, compensé esta pérdida mediante la inserción de un vocabulario que remitiera a este tipo de textos a lo largo de toda la obra. Para ser específico, me apoyé en la Biblia *Reina-Valera*, por un lado, debido a su lectura y amplio reconocimiento entre círculos protestantes y, por otro lado, a causa de su cercanía temporal a la Biblia que en ocasiones Blake parecería aludir o incluso citar de manera casi textual; es decir, la *King James Bible*. Por ejemplo, opté por traducir la palabra *path* como “sendero” (Jueces. 5. 6), la frase *linen clothes* como “lienzos” (Lucas. 24. 12), la palabra *comforter* como “consolador” (Juan 14. 15), la cita textual *I came not to send Peace but a Sword* como “No vine a traer Paz sino Espada” (Mateo. 10. 24), y la casi cita textual *bray a fool in a mortar with wheat. yet shall not his folly be beaten out of him* como “aunque majes al necio en un mortero entre granos de trigo. no apartarás de él su necedad” (Proverbios. 27. 22).

Con relación a mantener los contrastes entre secciones, traduzco de manera silábica (con 21 sílabas por verso si se toman en cuenta las sinalefas) el pareado que antecede los proverbios del infierno —*How do you know but every bird that cuts the airy way / is an immense world of delight, closed by your senses five*—, que no sigue una forma clásica del *fourteener* (pues tiene una medida de catorce sílabas y siete acentos pero carece de un ritmo yámbico). Opto por traducir estos versos en una métrica que no fuera tradicional en castellano debido a que el uso de esta forma poética en los versos en inglés resalta la sensibilidad de los diablos y, a la vez, su posición anticonformista.

Del mismo modo, en la sección “Un Canto de Libertad”, pongo especial atención en conservar el uso de hipérbaton y la hipérbole para alcanzar tonos bíblicos y poéticos respectivamente. Asimismo, conservo los rasgos distintivos de la sección introductoria que condensa y presagia gran parte de la temática y el estilo de *El matrimonio del cielo y el infierno* que lleva por título “El Argumento”. Por ejemplo, preservé el tono autoritario, hiperbólico y de profunda indignación que va y viene a lo largo de la obra con el que Blake hace hablar a su personaje mito-poético, Rintrah. Blake no sólo enfatiza estas cualidades al iniciar con un ritmo trocaico sino también a través del uso de aliteraciones y asonancias que recrean las características del fuego a las que se hace referencia y que, a la vez, son análogas al vigor de los personajes infernales, como en el enunciado *Rintrah roars and shakes his fires in the burdend air*, donde existe aliteración en el sonido de la letra “r” y se generan asonancias también con los sibilantes y el fonema /S/. Por mi parte, traduzco este enunciado como “**R**intrah ruge y sacude sus fuegos en el aire asfixiante” para conservar, en la medida de lo posible, las características que acabo de mencionar.

Casos similares son los del noveno verso *then the perilous path was planted* —el cual en esta instancia traduzco como “se sembró el sendero peligroso”, aunque por cuestiones

espaciales no fue posible mantener las aliteraciones cuando esta frase se repetía—y el de la frase *bleached bones*, el cual parecería responder a cuestiones musicales y fue imposible de mantener, aunque procuré llevar a cabo otras armonías como la vocálica en la frase “aire asfixiante”. Por otro lado, en el caso de las frases casi onomatopéyicas *sneaking serpent* — la cual traduzco como “serpiente sigilosa”— y *sing the honey bees* —que en mi traducción reza “cantan las abejas” con una ligera pérdida onomatopéyica en la pronunciación de la letra “s” final—, el uso de la aliteración y la asonancia vivifica símbolos e imágenes. De hecho, en el caso de la segunda frase que menciono arriba, la combinación del verbo “cantar” con el uso de la asonancia vocálica nos remite nuevamente a la musicalidad, a cualidades humanas, al arte como origen divino.

Como pudimos observar en 2.2.4, el cuidado que Blake pone en estos recursos o vuelos poéticos y en la estructura de *El matrimonio del cielo y el infierno* es en sí una herramienta que coadyuva a enfatizar otros rasgos de la obra, como lo es su carácter satírico. Por este motivo, es importante preservar esta misma configuración. De hecho, una de las pocas instancias en las que Blake se mofa de Swedenborg por medio de un lenguaje cómico en un sentido tradicional y no a través de la contraposición de estructuras, tonos y situaciones es en las secciones que el poeta inglés parodia y llama *Memorable Fancies* en oposición a las ya mencionadas secciones del teólogo sueco que llevan el nombre de *Memorable Relations*. Por mi parte, para preservar esta ridiculización directa, en mi traducción las llamo “Fantasías Memorables”.

Antes de concluir, me gustaría comentar algunas de las decisiones particulares que podrían llegar a ser controversiales y que no pertenecen a un rubro específico. Por ejemplo, una de las frases de difícil traducción se encuentra en los versos que inician la sección “El Argumento”: “Rintrah roars and shakes his fires in the burdend air / Hungry clouds swag on

the deep”. La mayoría de los traductores al castellano eligen frases como “penden sobre el abismo” (Muñoz), “oscilan sobre el abismo” (Villaurrutia), “flotan pesadamente sobre el abismo” (Caracciolo) y “se ciernen sobre el abismo” (Castanedo) al traducir *swag on the deep*, puesto que se remiten a acepciones modernas del verbo “to swag”, que el diccionario web de Oxford define como [to] *hang heavily* o [to] *sway from side to side*. De igual modo, debido a que eligen la preposición “sobre”, parecería que la mayoría de los traductores consideran que las nubes flotan arriba del abismo y no en su interior. Por mi parte, al igual que Jose Luis Palomares, quien traduce la frase como “vagan por el abismo”, y Mirta Rosenberg, quien opta por la frase “acechan lo profundo”, considero que las nubes también podrían encontrarse o “yacer” —que es el verbo que yo elijo— en el propio abismo o infierno; es decir, adentro. Por este motivo, para conservar esta ambigüedad, decidí usar la preposición “en”.

A mi parecer, en el segundo verso, la voz poética nos habla de una acción ya terminada. En otras palabras, Rintrah ya se liberó del “aire asfixiante” (que hace referencia a las convenciones y falsos ideales opresivos) para denunciarnos a través de “sus fuegos” (es decir, de la palabra, de su ira profética y profunda indignación) los eventos que tienen lugar en la lámina, y estos “hambrientos” aires nubosos ya han caído y se encuentran en el abismo. Para llegar a esta conclusión, sigo uno de los significados presentes en el diccionario de Johnson, los cuales son *to lay heavy* o *to sink down by its weight*, pues me parece más cercano temporalmente a las acepciones que pudo tener la palabra en los tiempos que Blake escribió. Además, elijo el primero de ellos debido a su cercanía al verbo *to lie* y al uso de la preposición *on* que denota posición y no un movimiento descendente —aunque hay una ligera pérdida de significado en el verbo en castellano y que fue imposible compensar a través de un adverbio debido a limitaciones espaciales—.

Otro caso es el del verbo *brace* —el cual traduzco como “contener”— en el proverbio “Damn braces; Bless relaxes” (Lámina 9), que con el tiempo ha llegado a significar tanto “asegurar” o “amarrar” como “vigorizar”. Nuevamente, por los mismos motivos que explico arriba, recorro al diccionario de Johnson para tomar una decisión de traducción, ya que en éste el verbo se define como *to bind o to tight close with bandages*, lo cual no parecería distar ni de algunas de las definiciones que proporciona la edición web del DRAE del verbo “contener” —que son “reprimir o sujetar el movimiento o impulso de un cuerpo” o “reprimir o moderar una pasión”—, ni de las implicaciones negativas y limitantes de maldecir, refrenar o reprobar en la obra (incluso en la misma lámina nueve podemos leer “As the Caterpillar chooses the fairest leaves to lay her eggs on. so the priest lays his curse on the fairest joys”). De hecho, sigo el diccionario de Johnson en todas las ocasiones en la que una palabra pudo sufrir un cambio de acepción debido al paso del tiempo.

Respecto a la traducción del término *ratio* como “confín” en el enunciado “the father is Destiny, the Son, a ratio of the five senses. & the Holy-ghost, Vacuum!” (Lámina 6), la llevo a cabo de esa manera debido a que, como señalan los editores de *Blake’s Poetry and Designs*, Blake suele otorgarle significados adicionales, como lo es *sum* (71), palabra que la edición web del diccionario *Merriam Webster* define como *the utmost degree* y el diccionario de Johnson lo define como *compendium, abridgment, the whole abstracted*, cuando es un sustantivo, y como *to compose, to comprehend, to collect into a narrow compass* cuando es un verbo, no sin antes señalar que proviene del sustantivo y dar como posible origen su raíz etimológica francesa *summer*. De esta manera, creo que no dista en demasía ni de las connotaciones limitantes que Blake otorga al término ni con los significados propuestos por el DRAE con relación a la palabra “confín”, que son “término o raya que divide las

poblaciones, provincias, territorios, etc., y señala los límites de cada uno” y “último término a que alcanza la vista”.

5. Conclusión: “Un hombre es, entonces ve”

En definitiva, el lector de la traducción que presentaré a continuación cuenta con la mayoría de los recursos estéticos y de significación que posee *El matrimonio del cielo y el infierno* y, por ende, podrá tener un acercamiento a los efectos y entramados que logran construir los libros iluminados de William Blake. En este sentido, es pertinente hacer una aclaración: aunque mi traducción vela por mantener, hasta cierto punto, la modalidad de la obra que aquí nos concierne, es preciso señalar que no debe considerarse como un documento histórico y exacto que permita al lector rastrear de manera fiel las técnicas de composición y materialidad de la obra fuente; sobre todo, en cuanto a sus cualidades pictóricas. Parte de lo que el lector encontrará es una representación visual a través de medios digitales de la materialidad de la obra de partida en aras de proporcionarle las herramientas para llevar a cabo una lectura en una modalidad distinta y, a la vez, complementaria de la que puede llevar a cabo tanto en castellano como en inglés en la actualidad. Así, mi propósito no es acercar al lector a una intención o efecto original, sino recrear los mecanismos con los que se generan sentidos.

Asimismo, me parece que las estrategias que seguí para realizar esta traducción son pertinentes, pues no sólo se apegan a los parámetros que establecí desde un principio para recrear y revitalizar algunos de los elementos constitutivos con mayor trascendencia de la obra de William Blake que aquí nos ocupa, sino que también me permitieron cuestionar los horizontes del rol del traductor y de la traducción misma. Si, desde nuestra perspectiva, el tiempo en que se consideró a la traducción tan sólo el traslado de un mensaje codificado en una lengua a otra lengua parece ahora muy lejano, a mi parecer, en ese mismo tenor, tampoco podemos limitar el papel del traductor sólo a la transformación o codificación de mensajes

verbales ni, sobre todo, delegar en automático todos los aspectos relevantes a la traducción no pertenecientes a este rubro a otros agentes, formas artísticas y/o disciplinas. Como bien sabemos, por una parte, la reinterpretación y revitalización de aspectos no verbales dentro de un texto también concierne a la traducción, también es traducir, también es crear y, por otra parte, tanto la práctica de la traducción como el rol del traductor, al igual que cualquier forma artística, además de encontrarse en una evolución o reconfiguración constante, en muchas ocasiones, rompen con paradigmas o simplemente no se rigen por límites preestablecidos.

Sin embargo, al decir estas palabras, no considero que el traductor deba ser un especialista, profesional y/o practicar todas las disciplinas para poder revitalizar, transformar o traducir una obra de manera adecuada ni que no exista límite alguno para la traducción, sino más bien que cada traductor debe apreciar y entender los confines de su propio acto de traducción. De este modo, tampoco es mi intención asentar esta visión de la traducción de una manera concluyente o absoluta; en realidad, ninguna puede serlo. De la misma manera en que las interpretaciones, las traducciones y la vida de un texto son infinitas, también lo son las circunstancias, las visiones y las motivaciones que las rigen y las originan, toda vez que dependen de diferentes individuos. Así, como el mismo Blake asentó al hablar de una visión o concepción individual del arte y el mundo, de igual manera, creo que, para efectos de la traducción y la labor del traductor, “un hombre es, entonces ve”, un hombre cree, entonces traduce.

6. *El matrimonio del cielo y el infierno*

[Lámina 1]





El Argumento.

Rintrañ rugie & sacude sus fuegos en el aire asfijante,
nubes hambrientas yacen en el abismo

Otrora tranquilo, y por sendero peligroso,
el hombre justo siguió su curso a través
del valle de la muerte.

Se plantan rosas donde crecen espinas,
y en el páramo estéril
cantan las abejas de miel.

Luego se sembró el sendero peligroso;
y un río y un manantial
en cada peña y tumba;
y en los huesos deslavados
la arcilla roja se engendró.

Hasta que el villano dejó los senderos calmos,
para andar en los peligrosos, y arrastrar
al hombre justo hacia climas desolados.

Ahora la serpiente sigilosa camina
en templada humildad,
& el hombre justo rabia en tierras salvajes
donde los leones merodean.

Rintrañ rugie & sacude sus fuegos en el
aire asfijante,
nubes hambrientas yacen en el abismo





Puesto que un nuevo cielo ha comenzado, y han transcurrido treinta y tres años desde su advenimiento; el Infierno Eterno resucita; ¡He aquí! Swedenborg es el Angel sentado sobre la tumba; sus escritos son los lienzos doblados.

Ahora es el tiempo del dominio de Edom, & del regreso de Adán al Paraíso; léase Isaías XXXIV & XXXV.

⊙ Sin contrarios no hay progreso. Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio, son necesarios para la existencia Humana.

De estos contrarios surge lo que los religiosos llaman el Bien y el Mal. El Bien es lo pasivo que obedece a la Razón. El Mal es lo activo que mana de la Energía.

El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno.



La voz del Diablo

Todas las biblias o códigos sagrados, han sido la causa de los siguientes Errores.

1. Que el hombre posee dos elementos reales de existencia, a saber: un Cuerpo & un Alma.
2. Que la Energía, llamada el Mal, procede sólo del Cuerpo, & que la Razón, llamada el Bien, procede sólo del Alma.
3. Que Dios atormentará al Hombre toda la Eternidad por seguir sus Energías.

Pero los siguientes Contrarios son Verdaderos:

- 1 El Hombre no posee un Cuerpo distinto de su Alma pues lo llamado Cuerpo es una porción del Alma discernida por los cinco sentidos, principales ventanas al Alma de esta era.
2. La Energía es la única vida y procede del Cuerpo y la Razón es el marco o circunferencia externa de la Energía.
- 3 La Energía es el Deleite Eterno

[Lámina 5]



Aquellos que reprimen el deseo, pueden hacerlo porque su deseo es lo suficientemente débil para ser reprimido; y el represor o la razón toma su lugar & gobierna al abúlico.

& ya reprimido poco a poco se torna pasivo hasta que se convierte sólo en la sombra del deseo.

Así está escrito en El Paraíso Perdido, & la Razón o el Gobernador es llamado Mesías.

& el Arcángel original o poseedor del mando de las huestes celestiales, es llamado Diablo o Satanás y sus hijos son llamados Pecado & Muerte

Pero en El Libro de Job el Mesías es llamado Satanás.

Pues ambas partes han adoptado esta historia

A la Razón le pareció que en verdad el Deseo había sido desterrado, pero el Diablo refiere que el Mesías,

cayó. & creó un cielo con lo que hurtó del Abismo.

Esto se muestra en el Evangelio, cuando él ruega al Padre que envíe al consolador o Deseo para que la Razón pueda tener Ideas con que cimentar, el Jehová de la Biblia no es otro sino aquel que habita el fuego que arde. Sepan que tras la muerte de Cristo, se convirtió en Jehová.

Pero en Milton; el Padre es el Destino, el Hijo, un contin de los cinco sentidos. & el Espíritu Santo, ¡Vacío!

Nota. La razón por la que Milton escribió encadenado cuando escribió de los Angeles & de Dios, y en libertad cuando lo hizo de los Diablos & el Infierno, es porque era un Poeta verdadero y partidario del Diablo sin saberlo.

Fantasia Memorable.

Al caminar entre las llamas del Infierno, encantado con las delicias del Genio; que los Angeles ven como locura & tormento. recolecté algunos de sus Proverbios; pues creí que de la misma manera en que los dichos de una nación, son reflejo de su carácter, de igual modo los Proverbios del Infierno, muestran la naturaleza de la sabiduría Infernal mejor que cualquier descripción de prendas o construcciones.

Cuando regresé a casa; en el abismo de los cinco sentidos. donde una peña plana mira con enojo el estado actual del mundo. observé a un poderoso Diablo envuelto en nubes negras, cerriéndose sobre el filo de las rocas, con corrosivos

¿CÓMO?

7
Fuegos escribió el siguiente enunciado ahora percibido por
la mente de los hombres, & leído por ellos en la tierra.

¿Cómo habrás de saber que cada Ave que surca el firmamento aireado,
no es sino un mundo inmenso de deleite, por tus cinco sentidos cautivo?

 Proverbios del Infierno 

En tiempo de siembra aprende, en la cosecha enseña, en invierno disfruta.

Lleva tu carro y arado sobre los huesos de los muertos.

El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría.

La Prudencia es una solterona vieja, rica y fea cortejada por la Incapacidad.

Aquel que desea pero no actúa, engendra pestilencia.

El gusano perdona al arado que lo cortó



Sumerge en el río a aquel que ama el agua.

Un necio no ve el mismo árbol que el sabio ve.

Aquel cuyo rostro no resplandece, nunca se convertirá en una estrella.

La Eternidad está enamorada de la creación del tiempo.

La abeja atareada no tiene tiempo para la tristeza.

Las horas de necesidad se miden con el reloj, pero las de sabiduría;

Ningún reloj puede medirlas.

Todo alimento saludable se atrapa sin una trampa o red.

Calcula el número, peso & medida en un año de escasez.

Ningún ave vuela demasiado alto, si vuela con sus propias alas.

Un cadáver no vengá sus heridas.



El acto más sublime es poner a otro frente a ti.

Si el necio persistiera en su necesidad se haría sabio.

La Necesidad es el manto de la malicia.

La Vergüenza es el manto del Orgullo.






[Lámina 9]

Proverbios del Infierno

El zorro provee para sí mismo, pero Dios provee para el león.
Piensa en la mañana, Actúa a mediodía, Come en la tarde,
Duerme en la noche.
Aquel que ha padecido tus imposiciones te conoce.
Así como el arado obedece las palabras, Dios recompensa las plegarias.
Los tigres de la furia son más sabios que los caballos de la instrucción.
Espera veneno del agua estancada.
Nunca sabes cuánto es suficiente a menos de que sepas cuánto es más que suficiente.
Escucha el reproche del necio, es un título digno de un rey.
Los ojos de fuego, la nariz de aire, la boca de agua,
la barba de tierra.
El débil en valor es fuerte en astucia.
El manzano nunca pregunta al haya cómo ha de crecer,
ni el león, al caballo, cómo ha de atrapar a su presa.
El que recibe con gratitud produce una cosecha abundante.
Si otros no hubiesen sido necios, nosotros deberíamos serlo.
El alma del dulce deleite, jamás podrá profanarse.
Cuando observas un Águila, observas una porción de Genio.
levanta la cabeza.
Así como la oruga pone sus huevos sobre las más bellas hojas, el sacerdote pone su maldición sobre los más bellos placeres.
Crear una pequeña flor es una labor de siglos.
Maldecir, te contiene, Bendecir te libera.
El mejor vino es el más añejo la mejor agua es la más nueva.
Las Plegarias no aran, Los Elogios no cosechan.
Las Alegrías no ríen, Las Tristezas no lloran.



Proverbios del Infierno

La cabeza Sublime, el corazón Pathos, los genitales Belleza,
las manos & pies Proporción.

Como el aire para un ave o el mar para un pez, así es el desprecio
para el despreciable.

El cuervo desearía que todo fuera negro, el búho que todo
fuera blanco.

La Exuberancia es Belleza.

Si el león recibiera con sejos del zorro, se volvería astuto.

Las mejoras crean caminos rectos, pero los caminos sinuosos
libres de mejoras, son los caminos del Genio.

Antes asesinar a un niño en su cuna que alimentar
deseos reprimidos.

Donde el hombre no está la naturaleza es estéril.

La verdad jamás podrá decirse de forma que sea entendida, más
no créida.

¡Suficiente! o Demasiado





Los poetas de la antigüedad animaron todos los objetos sensibles con Dioses o Genios, al nombrarlos & adornarlos con las propiedades de los bosques, ríos, montañas, lagos, ciudades, naciones, y todo lo que sus numerosos & extendidos sentidos podían percibir.

& estudiaron de manera particular el genio de cada ciudad y país, al situarlo bajo su deidad mental.

Hasta que se formó un sistema, del cual algunos sacaron ventaja & esclavizaron al vulgo al tratar de concretar o abstraer a las deidades mentales de sus objetos; así comenzó el Sacerdocio.

Escogiendo formas de culto de entre los relatos poéticos, & al final proclamaron que los Dioses habían ordenado tales cosas.

Así el hombre olvidó que Todas las deidades residen en el seno humano.



Fantasia Memorable.

Los Profetas Isaías y Ezequiel cenaron conmigo, y les pregunté cómo fue que se atrevieron a asegurar de manera tan rotunda que Dios habló con ellos; y si no pensaron en ese momento, que podían ser malinterpretados, & convertirse por ende en la causa de la imposición.

Isaías contestó. No vi a ningún Dios, ni lo escuché, bajo una percepción orgánica finita; sino que mis sentidos descubrieron lo infinito en cada cosa, y como en ese entonces estaba convencido, & aún lo estoy; de que la voz de la indignación honesta es la voz de Dios, no le presté atención a las consecuencias sino que escribí.

Yo pregunté: ¿basta con creer firmemente que algo es de un modo para que así lo sea?

Él respondió: todos los poetas así lo creen, & en tiempos de imaginación esta firme convicción movía montañas; pero muchos no son capaces de tener una firme convicción sobre nada.

Luego Ezequiel dijo. La filosofía del oriente enseñó los primeros principios de la percepción humana. Algunas naciones consideraban un principio como el origen & otras algún otro, los israelitas enseñamos que el Genio Poético (como tú lo llamas) fue el primer principio y que todos los demás no eran más que meras derivaciones, lo cual fue la causa de nuestro desprecio por los Sacerdotes & Filósofos de otros países, y de que profetizáramos que finalmente se demostraría que todos los Dioses

tienen su origen en el nuestro & que son tributarios del Genio Poético, esto fue lo que nuestro gran poeta el Rey David invocaba de manera tan patética & deseaba de manera tan ferviente, al decir que así se conquistan enemigos & se gobiernan reinos; y nosotros amábamos tanto a nuestro Dios, que maldijimos en su nombre a todas las deidades de las naciones colindantes, y aseguramos que ellos se habían rebelado; fue por estas opiniones que el vulgo llegó a pensar que todas las naciones estarían finalmente sometidas a los judíos.

Esto, dijo él, al igual que todas las firmes convicciones, ya ocurre, pues todas las naciones creen en el código judío y adoran a su dios, ¿y qué mayor sometimiento puede existir?

Lo escuché con cierto asombro, & debo confesar mi propio convencimiento. Después de cenar le pedí a Isaías que le brindara al mundo sus obras perdidas, él dijo que ninguna de ese valor se había perdido. Ezequiel dijo lo mismo de las suyas.

También le pregunté a Isaías qué fue lo que lo motivó a andar desnudo y descalzo durante tres años. Él contestó: lo mismo que a nuestro amigo Diógenes el Griego.

Después le pregunté a Ezequiel por qué comió excremento, y permaneció tanto tiempo sobre su lado izquierdo & derecho. Él respondió: por el deseo de elevar a otros hombres hacia una percepción de lo infinito; esto lo practican las tribus de Norteamérica & es que cacaso es honesto aquel que se resiste a su genio o consciencia sólo por la tranquilidad o gratificación del momento?



La antigua tradición que refiere que el mundo se consumirá por el fuego pasados seis mil años es verdadera según escuché en el Infierno.

Pues el querubín de la espada encendida será así relevado de la guardia del árbol de la vida, y cuando lo haga, la creación entera, que en este momento parecería finita & corrupta, se consumirá, y aparecerá infinita y sagrada.

Esto llegará a suceder a través del refinamiento del goce de los sentidos.

Pero primero la noción de que el hombre tiene un cuerpo distinto de su alma, debe erradicarse; haré esto, al imprimir con el método infernal, con corrosivos, que en el Infierno se consideran saludables y medicinales, pues derriten las superficies aparentes, y muestran lo infinito que estaba oculto.

Si las puertas de la percepción se limpiaran todo aparecería ante el hombre como en realidad es, infinito.

Pues el hombre se ha encerrado en sí mismo, al grado de ver todo a través de las grietas angostas de su caverna.

15
Fantasia Memorable

Me encontraba en una Imprenta en el Infierno & observé el método por el cual se transmite el conocimiento de generación en generación.

En la primera cámara había un Hombre-Dragón, que limpiaba la suciedad de la boca de una cueva; adentro, varios Dragones ahuecaban la cueva.

En la segunda cámara había una Serpiente enroscada alrededor de la cueva & la roca, y otras que la adornaban con oro, plata y piedras preciosas.

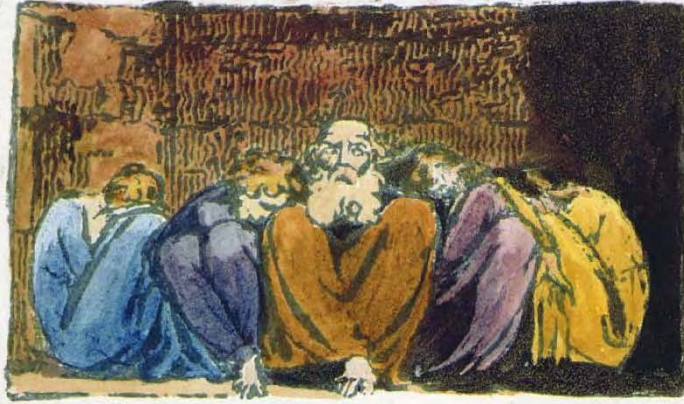
En la tercera cámara había un Águila con alas y plumas de aire, que causaba que el interior de la cueva fuese infinito, alrededor había numerosos hombres que parecían Águilas, quienes construían palacios en peñas inmensas.

En la cuarta, Leones de fuego ardiente rabiaban por doquier & derretían los metales hasta convertirlos en flúidos vivientes.

En la quinta cámara había formas Sin Nombre, que arrojaban los metales hacia el espacio ilimitado.

Allí los Hombres que ocupaban la sexta cámara los recibían, y los metales adoptaban la forma de libros & se organizaban en bibliotecas.





Los Gigantes que dieron forma a este mundo en su existencia sensible y que ahora parecen vivir encadenados en él, son en realidad las causas de su vida & las fuentes de toda su actividad, pero las cadenas son, la astucia de las mentes débiles y domadas, que tienen la capacidad de resistir a la energía de acuerdo con el proverbio el débil en valor es fuerte en astucia.

De este modo una porción del ser, es el Prolífico, y la otra, el Devorador; para el devorador parecería que el productor está bajo sus cadenas, pero no es así, él sólo toma porciones de existencia e imagina que éstas son el todo.

¶ Pero el Prolífico dejaría de ser Prolífico a no ser que el Devorador no recibiera como un mar el exceso de sus deleites.

Algunos dirán: ¿acaso no Es Dios el único Prolífico? Yo respondo: Dios sólo Actúa & Existe, en seres u Hombres existentes.

Estas dos clases de hombres se encuentran siempre en la tierra & deben de ser enemigos; quienquiera que trate

de reconciliarnos busca destruir la existencia

La Religión es el empeño de reconciliarnos.

Nota ¡Jesucristo no deseaba unirlos sino separarlos, como en la Parábola de las ovejas y las cabras! & él dice no he venido a traer Paz, sino Espada.

El Mesías o Satanás o el Tentador fue antes considerado como uno de los Antediluvianos que son nuestras Energías.

Fantasia Memorable

Un ángel se me acercó y me dijo ¡Oh, despreciable joven insensato! ¡Oh, horrible! ¡Oh, estado terrible! Deberíais considerar la ardiente y quemante mayorra que os estáis labrando para toda la eternidad, a la cual estáis viajando con tal premura.

Yo le contesté: Tal vez quieras mostrarme mi morada eterna para así contemplarla & decidir juntos si tu morada o la mía es más placentera.

Así es que me llevó a través de un establo & a través de una iglesia & más abajo hacia la cripta de la iglesia, en cuyo extremo se encontraba un molino; atravesamos el molino, y llegamos a una cueva bajamos a tientas por el pesado camino de la sinuosa caverna hasta que un vacío tan iluminado como un cielo abismal apareció debajo de nosotros, & nos sujetamos de las raíces de árboles y pendimos sobre esa inmensidad, mas yo dije: Si así te place podemos encomendarnos a este vacío, y observar si la providencia también se encuentra aquí; si tú no lo haces, yo lo haré. Pero él me respondió: Oh, jovenuelo, no deberíais presumir de ese modo pues mientras permanezcamos aquí contemplaréis lo que en vuestra morada os depara, lo cual aparecerá tan pronto como se disipe la oscuridad.

Así es que permanecí sentado junto a él sobre la retorcida raíz

de un roble, él estaba flotando en un hongo, cuya cabeza apuntaba hacia las profundidades.

Poco a poco contemplamos el Abismo infinito, tan ardiente como el humo de una ciudad que se consume por el fuego; el sol negro pero resplandeciente, se encontraba debajo de nosotros a una distancia inmensa; alrededor de él había surcos ardientes que enormes arañas merodeaban arrastrándose por sus presas; las cuales volaban o, más bien, nadaban en las profundidades infinitas y tenían las formas animalescas más horribles que jamás hayan surgido de la podredumbre & el aire estaba colmado de ellas, & parecía estar compuesto por ellas; estos son Diablos, y son llamados Poderes del aire, entonces le pregunté a mi acompañante cuál era mi morada eterna. El me dijo entre las arañas negras & las blancas.

Pero en ese momento, de entre las arañas negras y blancas, fuego y una nube surgieron y giraron hasta atravesar el abismo, ensombreciendo todo lo que había debajo, de manera que las profundidades se tornaban negras como un mar & giraban con un sonido terrible; debajo de nosotros ya no había nada más que ver salvo una negra tempestad, hasta que, al mirar hacia el Este, entre las olas y las nubes, apreciamos una catarata de sangre mezclada con fuego y a no más de un tiro de piedra de distancia de nosotros los escamosos pliegues de una monstruosa serpiente aparecían y se hundían una y otra vez. Finalmente hacia el Este, a unos tres grados de distancia, una cresta ardiente apareció sobre las olas. Lentamente se irguió como un arrecife de rocas doradas hasta que pudimos distinguir dos esferas de fuego carmesí, de las cuales el mar huía en nubes de humo, y entonces nos percatamos, de que se trataba de la cabeza de Leviatán, su frente tenía franjas verdes & moradas como las de la frente de un tigre; pronto pudimos observar cómo su boca & rojas branquias se mecían al borde de la espuma embravecida y tenían el abismo negro con destellos de sangre, avanzando hacia nosotros


con toda la furia de una existencia espiritual.

19
Mi amigo el Angel escaló desde donde se encontraba hasta el molino; cuando me quedé solo, esta visión no se proyectó más, sino que me encontré sentado en una placentera ribera a la luz de la luna escuchando cómo un arpista tocaba y cantaba al ritmo del arpa, & su canción decía: el hombre que no cambia de opinión es como agua estancada, & engendra reptiles en su mente.

Pero me puse de pie, y regresé al molino & ahí encontré a mi Angel, quien me preguntó sorprendido cómo fue que escapé.

A lo le respondí. Todo lo que vimos se debió a tu meta física; pues cuando huíste, me encontré en una ribera a la luz de la luna escuchando a un arpista. Pero ahora que ya hemos contemplado mi morada eterna, ¿quieres que te muestre la tuya? El se rió de mi propuesta; pero de manera súbita lo sujeté a la fuerza con mis brazos, & volé a través de la noche hacia el poniente, hasta que nos elevamos por encima de la sombra de la tierra; después me arrojé junto con él hasta insertarme directamente en el cuerpo del sol, aquí me revestí de blanco, & tomando los manuscritos de Swedenborg entre mis manos caí de ese día glorioso, y pasé por todos los planetas hasta que llegamos a Saturno, ahí descansé por un momento & después salté hacia el vacío, entre Saturno y las estrellas fijas.

¡He aquí tu morada!, le dije, es este espacio si es que espacio puede llamársele. Pronto observamos el establo y la iglesia, & y lo llevé al altar y abrí la Biblia, y he aquí que se encontraba un pozo profundo, por el cual descendí llevando al Angel delante de mí, pronto observamos siete casas de ladrillo, entramos a una; en ella había
varios

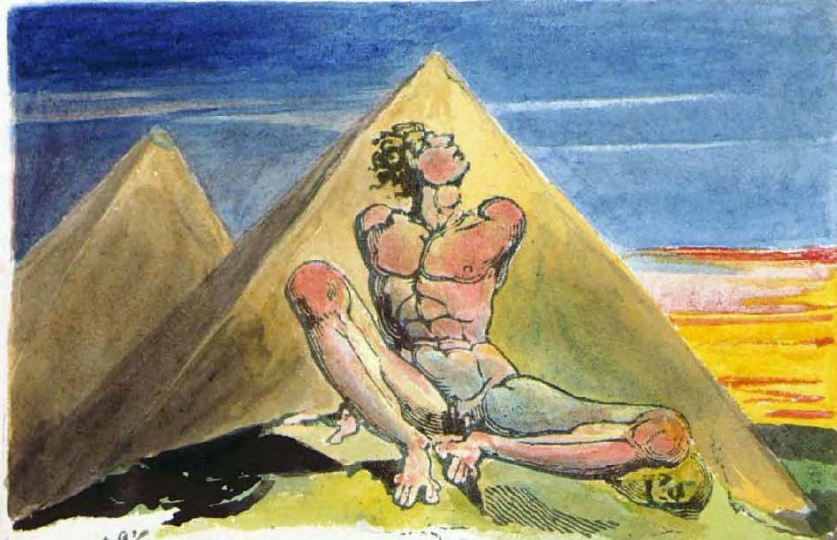
monos, mandriles, & todos los de esa misma especie encadenados por la cintura, gruñendo y agarrándose los unos a los otros con violencia, pero limitados por la corta longitud de sus cadenas; sin embargo me di cuenta de que en ocasiones se hacían numerosos, y que después los fuertes, gruñendo, atrapaban a los débiles; primero los fornicaban & después los devoraban arrancándoles un miembro tras otro hasta convertir su cuerpo tan solo en un tronco indefenso, a éste también lo devoraban no sin antes gruñir & besarlo con un afecto aparente; y podía ver cómo alguno por aquí y por allá saboreaba y arrancaba la carne de su propia cola con agrado; puesto que el hedor nos hastió en demasía regresamos al molino, & en mi mano llevaba el esqueleto de un cuerpo, el cual en el molino se convirtió en la Analítica de Aristóteles. 

De modo que el ángel me dijo: Habéis impuesto vuestra fantasía en mí & os debería dar vergüenza.

Yo le respondí: Ambos nos impusimos mutuamente, & es una pérdida de tiempo hablar contigo cuyas obras son solamente Analítica.



La Oposición es la Verdadera Amistad.



Siempre me ha parecido que los Ángeles tienen la vanidad de hablar de sí mismos como si fueran los únicos sabios; esto lo hacen con una confiada insolencia que tiene origen en un razonamiento sistemático;

De esta manera Swedenborg se jacta de que lo que escribe es nuevo; aunque sólo se trate de los Contenidos o Indices de libros antes publicados

Un hombre llevaba consigo a un mono de un lado a otro a manera de espectáculo, & como era un poco más sabio que el mono, envaneció, y creyó ser más sabio que siete hombres. Lo mismo ocurre con Swedenborg; él muestra la insensatez de las iglesias & desenmascara a los hipócritas, hasta imaginar que todos son religiosos. & a él como el único

ser

sobre la tierra que jamás perforó una red.

Ahora escuchen un hecho contundente: Swedenborg no ha escrito ni una sola verdad. Ahora escuchen otro: él ha escrito todas las antiguas falsedades.

& ahora escuchen la razón. Él conversaba con Ángeles, los cuales sólo se rigen por la religión, & no con Diablos, los cuales odian la religión, pues sus ideas presuntuosas no se lo permitían.

Así los escritos de Swedenborg son la recapitulación de todas las opiniones superficiales, y el análisis de las más sublimes. pero nada más.

He aquí otro hecho contundente: Cualquier hombre con un talento mecánico podría producir diez mil escritos del mismo valor que los de Swedenborg, a partir de las obras de Jakob Böhme y Paracelso, y a partir de los de Shakespeare y Dante, una cantidad infinita.


Pero cuando logre esto, que no asegure saber más que su maestro, pues sólo sostiene una vela a la luz del sol.

Fantasia Memorable

Una vez vi a un Diablo en una flama de fuego, que se elevó ante un Angel que estaba sentado en una nube, y el Diablo pronunció estas palabras:

Adorar a Dios es. Honrar sus dones en otros hombres de acuerdo al Genio de cada uno y amar más a los mejores

hombres, aquellos que envidian o calumnian a grandes hombres odian a Dios, pues no existe otro Dios.

Cuando el ángel escuchó esto se tornó casi azul pero tras controlarse su color fue más amarillo, & por último pasó del blanco al rosado y entonces sonriendo contestó:  ¿Sois un Idólatra, ¿acaso no hay sólo un Dios? ¿Y no es visible en Jesucristo? ¿Y acaso Jesucristo no sancionó la ley de los diez mandamientos? ¿Y acaso no todos los demás hombres son necios, pecadores, & nada?

El Diablo respondió: Aunque majes al necio en un mortero entre granos de trigo, no apartarás de él su necesidad. Si Jesucristo es el más grande de los hombres, tienes que amarlo en el grado más alto; ahora escucha cómo sancionó la ley de los diez mandamientos: ¿acaso no se mojó del Sabbath, y así del Dios del Sabbath? ¿acaso no asesinó a aquellos que fueron asesinados por su causa? ¿acaso no ignoró la ley de la mujer sorprendida en adulterio? ¿acaso no robó el oficio de los demás para sustentarse a sí mismo? ¿acaso no dio falso testimonio cuando rehusó defenderse ante Pilato? ¿acaso no codició cuando rogó por sus discípulos, y cuando les mandó sacudirse el polvo de sus pies contra aquellos que se negaran a recibirlos?

Escúchame: ninguna virtud puede existir sin romper estos mandamientos; Jesús era todo virtud, y actuaba a partir de impulsos



no de reglas.

Cuando terminó de hablar así, contemplé cómo el Ángel estiró sus brazos para abrazar la flama de fuego, consumirse & finalmente alzarse como Elías.

Nota Este Ángel, que ahora es un Diablo, es un buen amigo mío. Con frecuencia leemos juntos la Biblia en su sentido demoníaco o infernal que el mundo tendrá si se porta bien.

También poseo: La Biblia del Infierno, que el mundo tendrá lo quiera o no.



Una Ley para el León & y el Buey es Opresión

Un Canto de Libertad

1. ¡La Mujer Eterna gimió! Resonó sobre la faz de la Tierra.

2. La costa de Albión está enferma, callada; ¡los campos Americanos desfallecen!

3. Sombras Proféticas tiemblan por todos los ríos y lagos y murmuran a través del océano: Francia, derrumbad vuestra mazmorra.

4. España Dorada rompe las barreras de la antigua Roma.

5. Arrojad vuestras llaves al profundo abismo, oh, Roma, incluso hasta la profunda eternidad.

6. Y llora.

7. En sus manos temblorosas cargó al terror naciente que aullaba.

8. En esas montañas de infinita luz, que ahora cubre el mar Atlántico, ¡el fuego naciente enfrentó al rey estelar!

9. Con frías cejas de nieve y rostros de trueno las envidiosas alas volaron sobre el abismo.

10. La mano se encendió en todo lo alto como una lanza, desafiado fue el escudo, hacia adelante fue la mano de la envidia entre el cabello llameante y

arrojó a la maravilla naciente a través de la noche estrellada

11. ¡El fuego, el fuego, cae el fuego!

12. ¡Levantad la mirada! ¡Levantadla! Oh, ciudadano de Londres, ensanchad vuestro semblante; ¡oh, judío, dejad ya de contar el oro! Volved a vuestro vino y aceite; ¡oh, africano! ¡negro africano! (ve pensamiento alado, expande su mente).

13. Los fogosos miembros, el llameante cabello, dispados como el sol que se hunde en el mar del Poniente.

14. Despertado de su sueño eterno, elcano elemento escapó rugiendo;

15. Con violencia, el envidioso rey cayó batiendo en vano sus alas; ¡sus consejeros de cejas grises, sus guerreros estruendosos, sus veteranos enconchados entre cascots, y corazas, y carruajes, caballos, elefantes, estandartes, castillos, hondas y rocas,

16. Caen, se precipitan, se destruyen! Sepultados bajo las ruinas, en la guarida de Urthona

17. Tras pasar la noche bajo las ruinas, entonces, sus hocas llamas ahora extintas emergen torno al rey sombrío,

18. Con truenos y fuego, conduce sus huestes estelares a través del páramo desolado

27
 y promulga sus diez mandamientos, asomando sus centellantes pestañas sobre el abismo con oscura tristeza,

19. Donde el hijo del fuego en su nube del este, mientras la mañana acicala su dorado pecho.

20. Desdeñando las nubes inscritas con maldiciones, pulveriza la ley de piedra, liberando a los caballos eternos de la guarida de la noche, clamando ¡Ya no hay más Imperios! Y ahora el león & el lobo dejarán de existir.

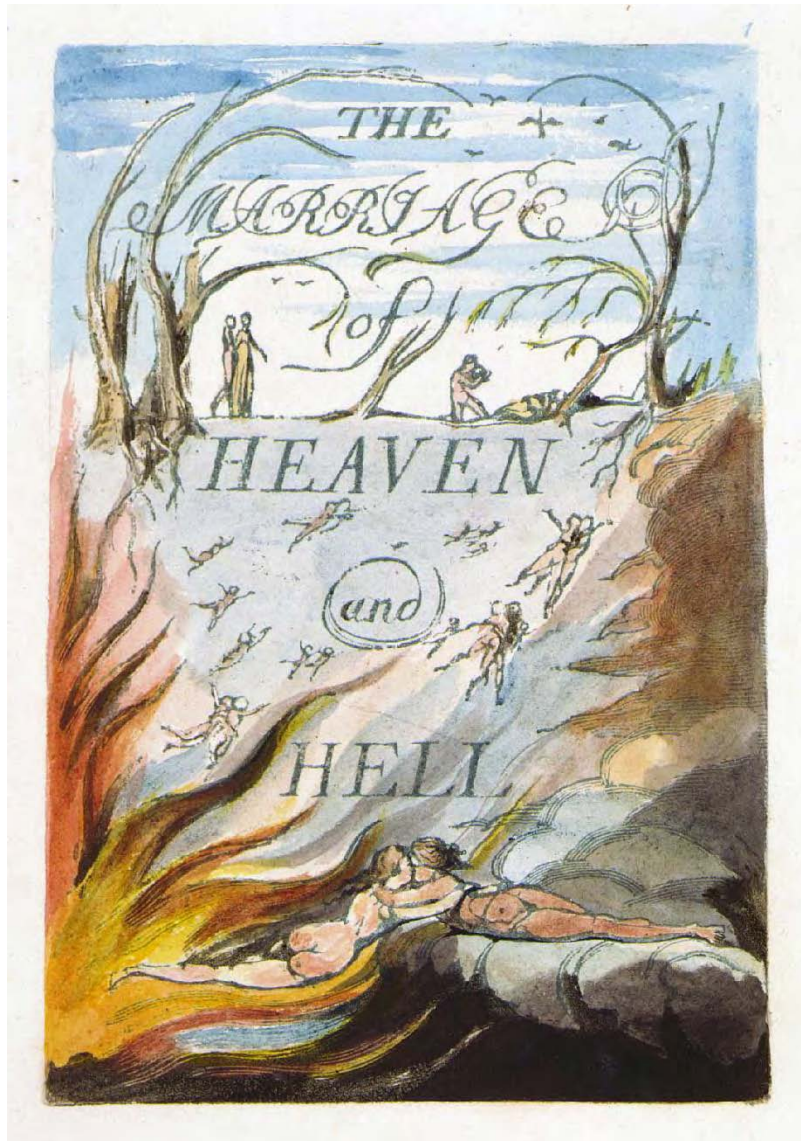
Coro

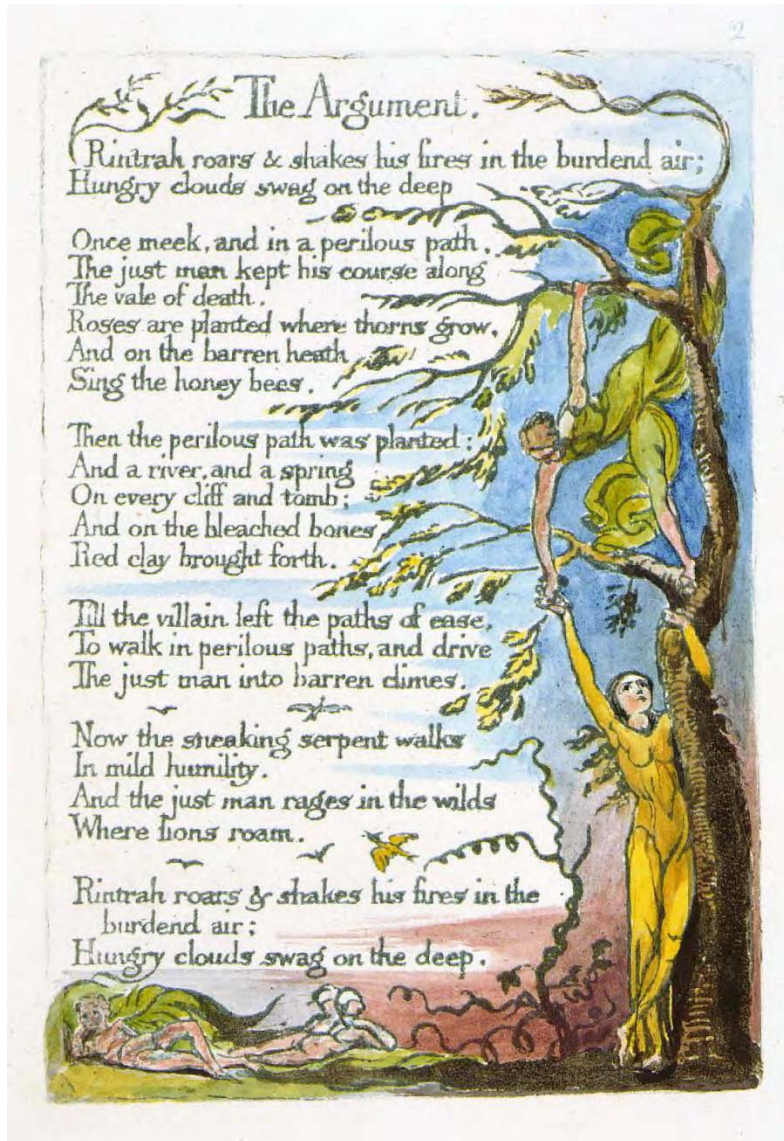
No permitan que los Sacerdotes del Cuervo del alba, revestidos en un mortal negro, maldigan con tono ronco a los hijos del deleite. Ni que sus hermanos reconocidos, a quienes el tirano, llama libres, determinen el límite o construyan el techo; ¡Ni que la pálida y religiosa lascivia llame virginidad, a aquello que desea pero no actúa!

Pues todo lo que vive es Sagrado

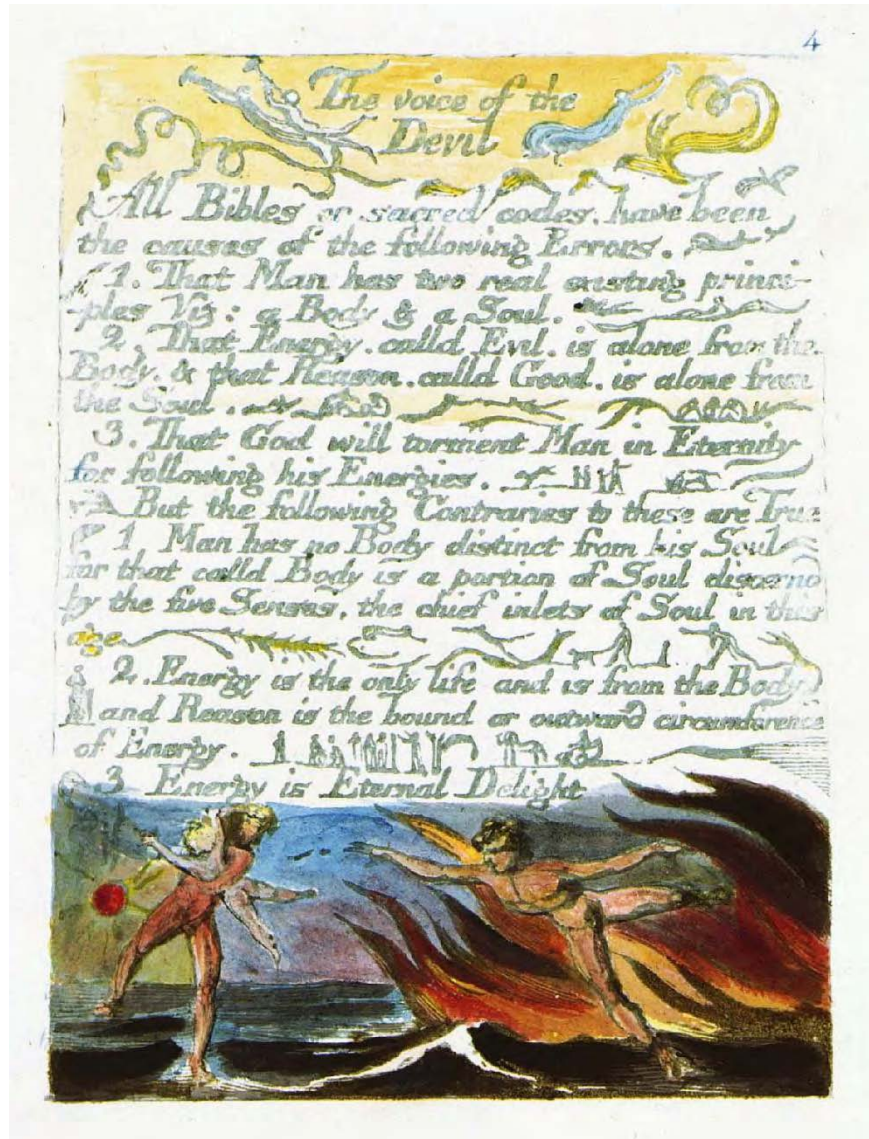
7. *The Marriage of Heaven and Hell*

[Plate 1]

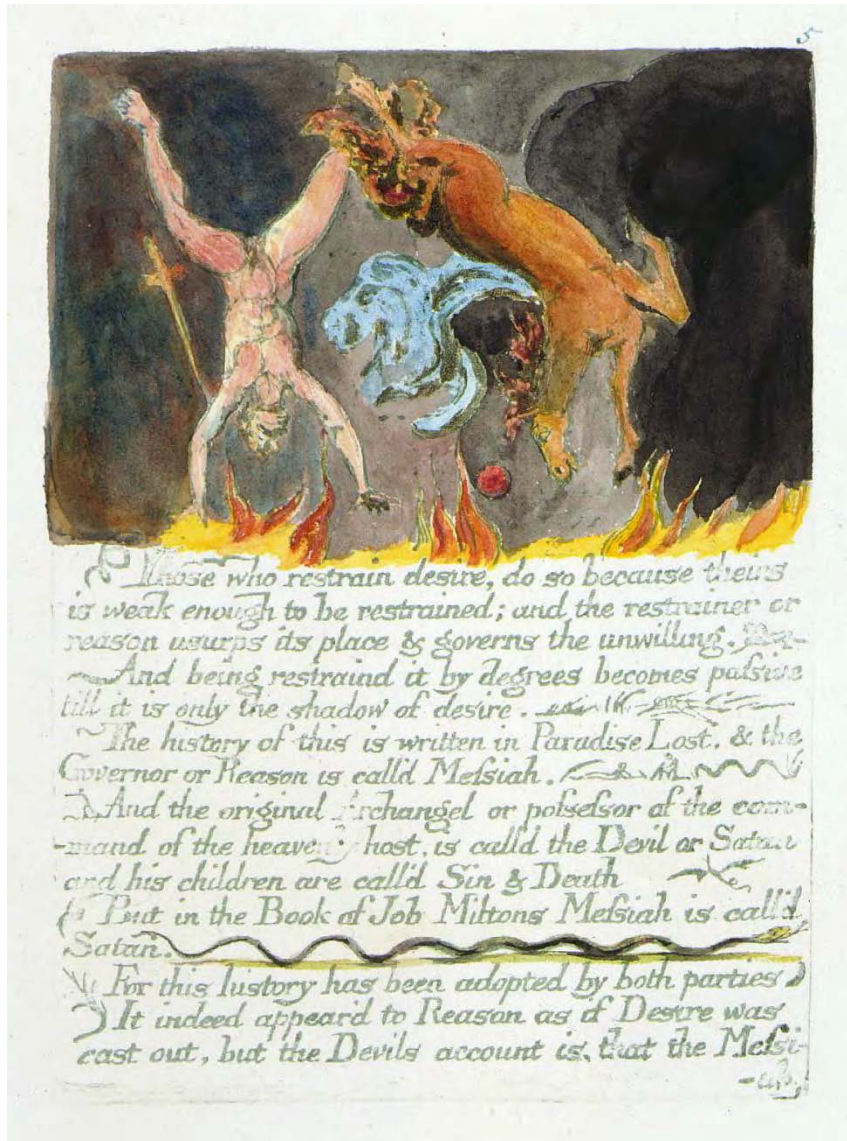








[Plate 5]



Those who restrain desire, do so because theirs
is weak enough to be restrained; and the restrainer or
reason usurps its place & governs the unwilling.

And being restrained it by degrees becomes palsied
till it is only the shadow of desire.

The history of this is written in Paradise Lost, & the
Governor or Reason is call'd Melsiah.

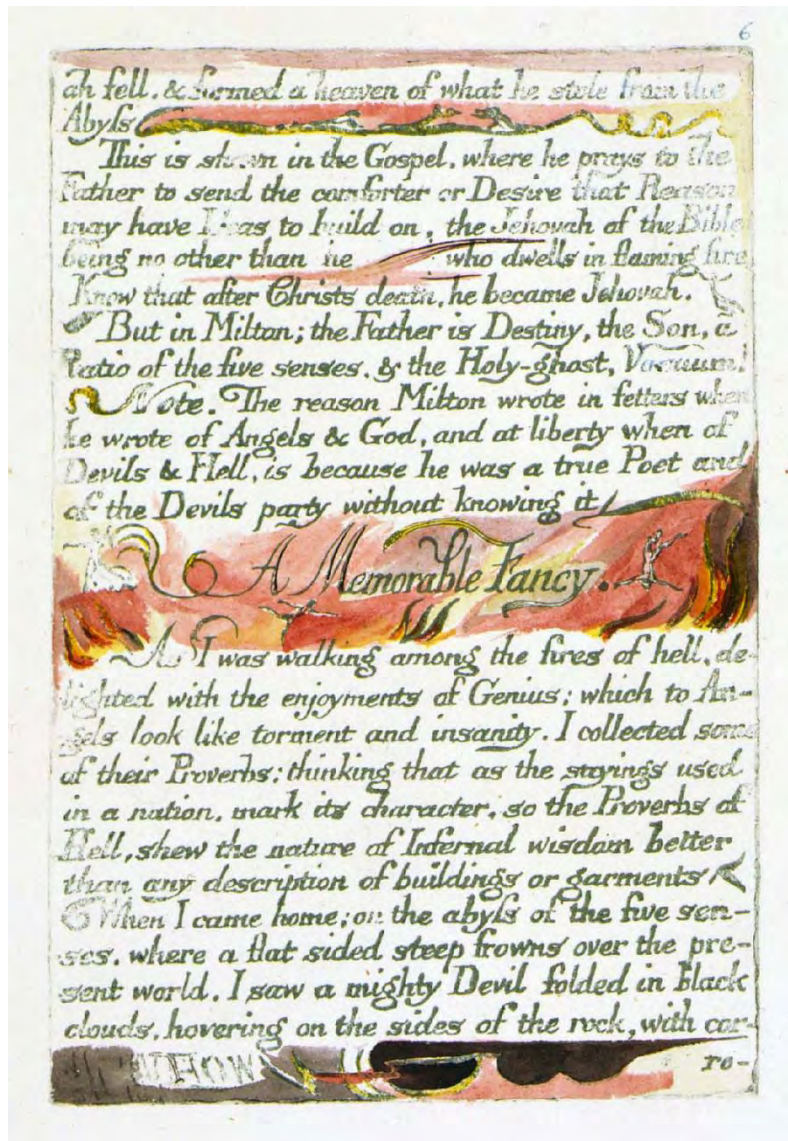
And the original Archangel or possessor of the com-
mand of the heavenly host, is call'd the Devil or Satan
and his children are call'd Sin & Death

But in the Book of Job Miltons Melsiah is call'd
Satan.

For this lustry has been adopted by both parties

It indeed appear'd to Reason as if Desire was
cast out, but the Devils account is, that the Melsi-

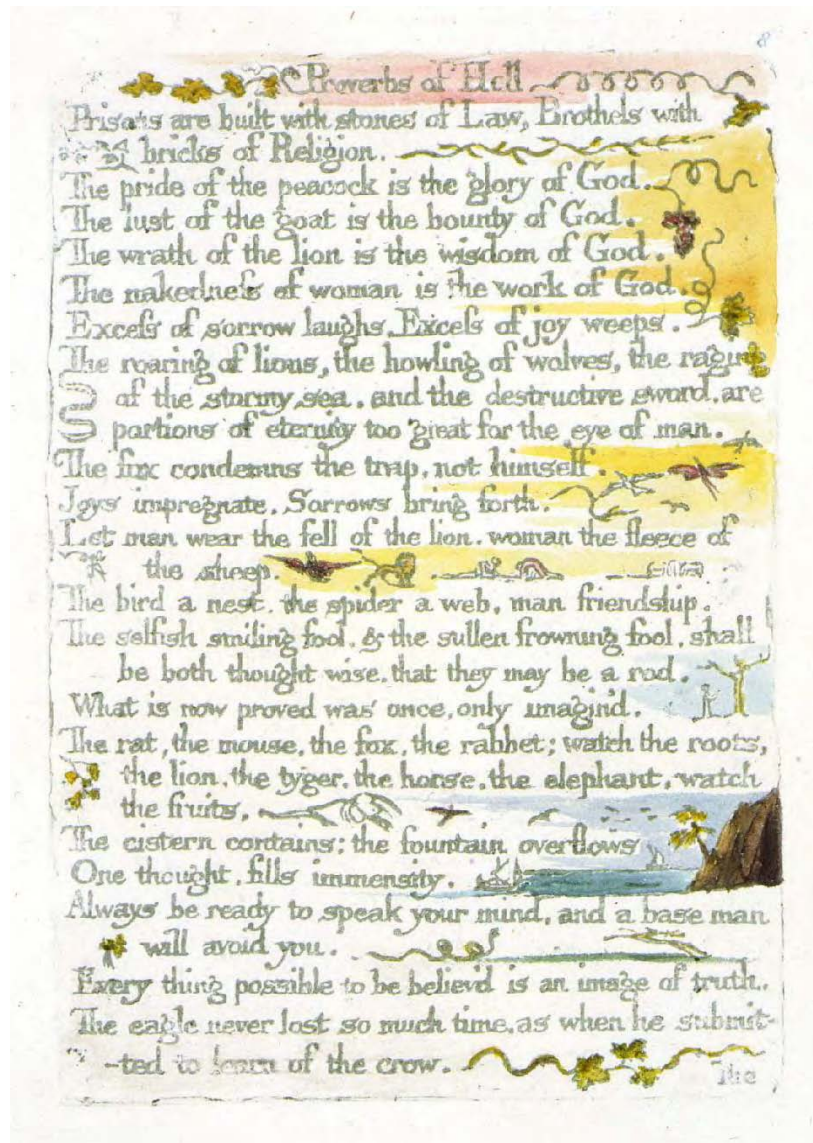
-up.

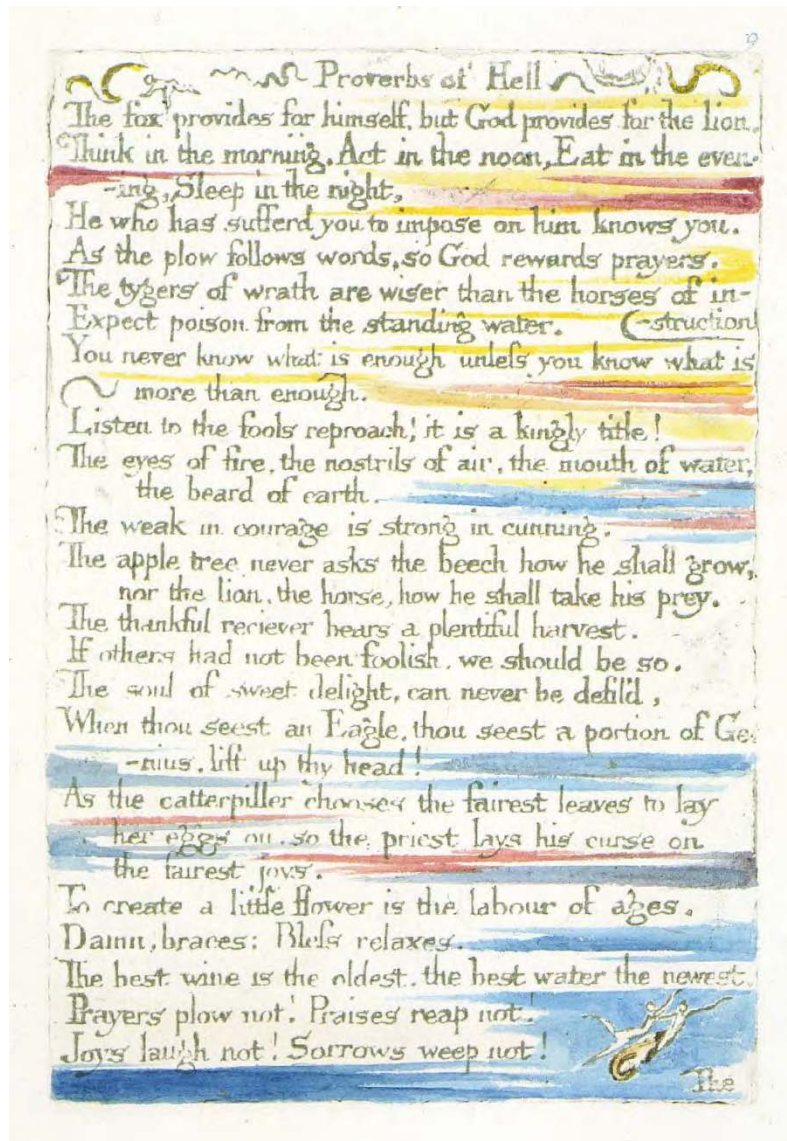


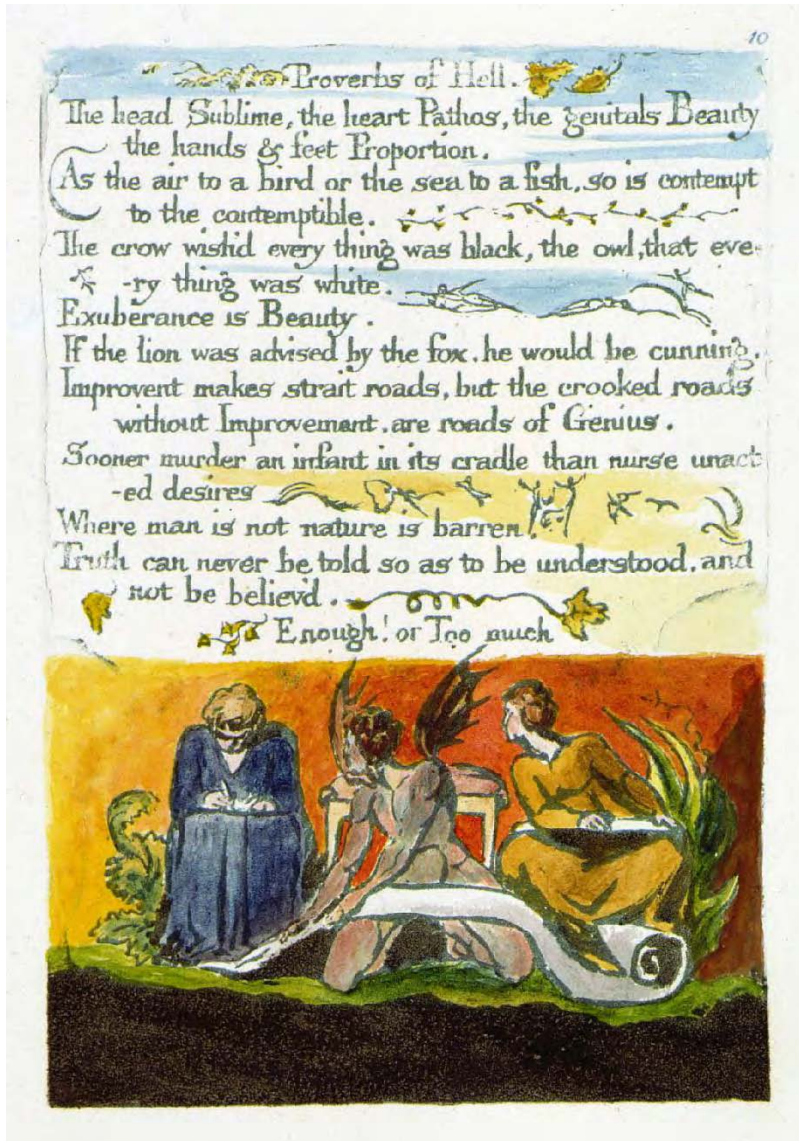
7
 reading fires he wrote the following sentence now perceived by the minds of men, & read by them on earth.
 How do you know but every Bird that cuts the airy way,
 Is an immense world of delight, clos'd by your senses five?

Proverbs of Hell

In seed time learn, in harvest teach, in winter enjoy.
 Drive your cart and your plow over the bones of the dead.
 The road of excess leads to the palace of wisdom.
 Prudence is a rich ugly old maid courted by Incapacity.
 He who desires but acts not, breeds pestilence.
 The cut worm forgives the plow.
 Dip him in the river who loves water.
 A fool sees not the same tree that a wise man sees.
 He whose face gives no light, shall never become a star.
 Eternity is in love with the productions of time.
 The busy bee has no time for sorrow.
 The hours of folly are measured by the clock, but of wisdom; no clock can measure.
 All wholesome food is caught without a net or a trap.
 Bring out number weight & measure in a year of death.
 No bird soars too high, if he soars with his own wings.
 A dead body revenges not injuries.
 The most sublime act is to set another before you.
 If the fool would persist in his folly he would become wise.
 Folly is the cloke of knavery.
 Shame is Prides cloke.









The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses, calling them by the names and adorning them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged & numerous senses could perceive.

And particularly they studied the genius of each city & country, placing it under its mental deity.

Till a system was formed, which some took advantage of & enslaved the vulgar by attempting to realize or abstract the mental deities from their objects; thus began Priesthood.

Choosing forms of worship from poetic tales. And at length they pronounced that the Gods had ordered such things.

Thus men forgot that All deities reside in the human breast.



12

A Memorable Fancy.

The Prophets Isaiah and Ezekiel dined with me, and I asked them how they dared so roundly to assert, that God, spake to them; and whether they did not think at the time, that they would be misunderstood, & so be the cause of imposition?

Isaiah answered. I see no God, nor heard any, in a finite organical perception; but my senses discover'd the infinite in every thing, and as I was then perswaded, & remain confirm'd; that the voice of honest indignation is the voice of God, I cared not for consequences but wrote.

Then I asked: does a firm perswasion that a thing is so, make it so?

He replied. All poets believe that it does, & in ages of imagination this firm perswasion removed mountains; but many are not capable of a firm perswasion of any thing.

Then Ezekiel said. The philosophy of the east taught the first principles of human perception & some nations held one principle for the origin & some another, we of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was the first principle and all the others merely derivative, which was the cause of our despising the Priests & Philosophers of other countries, and prophesying that all Gods would

13

would at last be proved to originate in ours & to be the tributaries of the Poetic Genius, it was this, that our great poet King David desired so fervently & invokes so pathetically, saying by this he conquers enemies & governs kingdoms; and we so loved our God, that we cursed in his name all the deities of surrounding nations, and asserted that they had rebelled; from these opinions the vulgar came to think that all nations would at last be subject to the jews.

This said he, like all firm persuasions, is come to pass, for all nations believe the jews code and worship the jews god, and what greater subjection can be
 I heard this with some wonder, & must confess my own conviction. After dinner I asked Isaiiah to favour the world with his last works, he said none of equal value was lost. Ezekiel said the same of his.

I also asked Isaiiah what made him go naked and barefoot three years? he answered, the same that made our friend Diogenes the Grecian.

I then asked Ezekiel, why he eat dung, & lay so long on his right & left side? he answered, the desire of raising other men into a perception of the infinite this the North American tribes practise, & is he honest who relists his genius or conscience, only for the sake of present ease or gratification?

[Plate 14]



The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true, as I have heard from Hell.

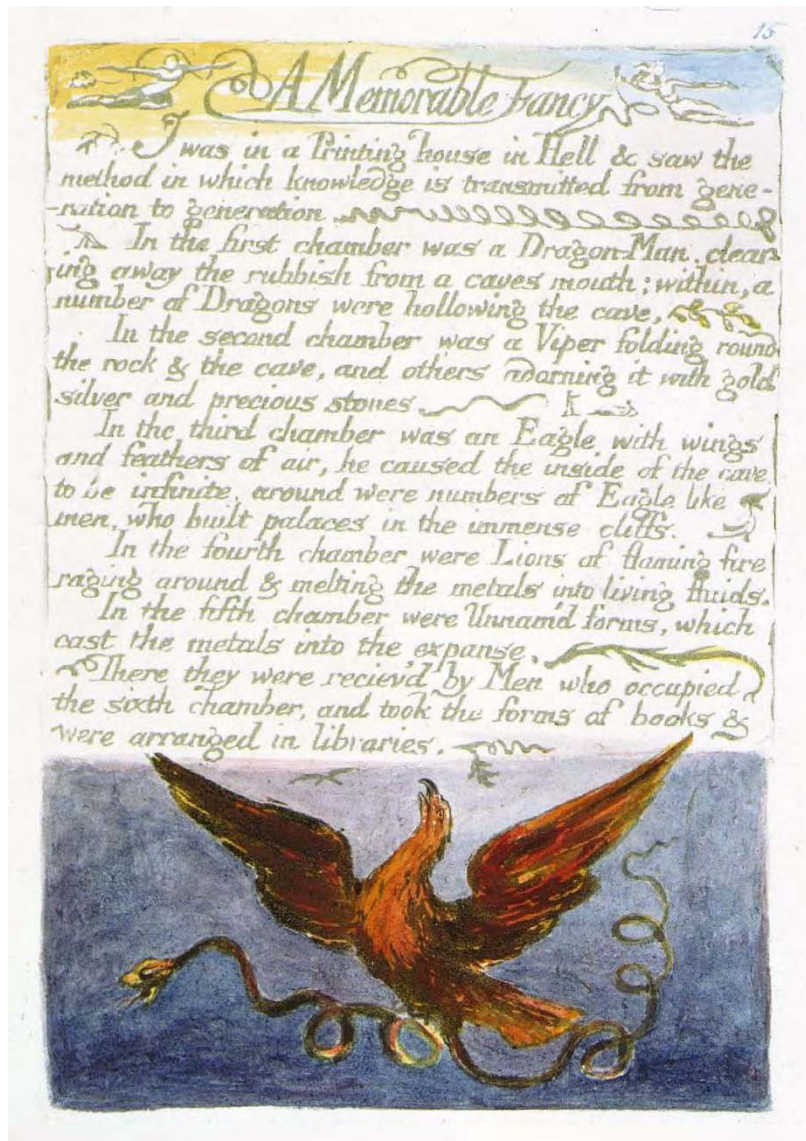
For the cherub with his flaming sword is hereby commanded to leave his guard at tree of life, and when he does, the whole creation will be consumed, and appear infinite, and Holy whereas it now appears finite & corrupt.

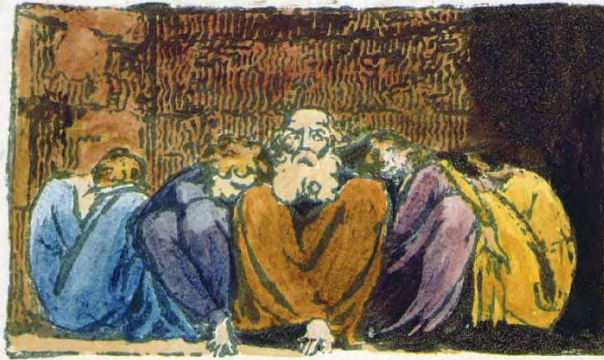
This will come to pass by an improvement of sensual enjoyment.

But first the notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.

If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.

For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.





The Giants who formed this world into its sensual existence and now seem to live in it in chains, are in truth, the causes of its life & the sources of all activity, but the chains are, the cunning of weak and tame minds, which have power to resist energy, according to the proverb, the weak in courage is strong in cunning. Thus one portion of being, is the Prolific, the other, the Devouring; to the devourer it seems as if the producer was in his chains, but it is not so, he only takes portions of existence and fancies that the whole.

But the Prolific would cease to be Prolific unless the Devourer as a sea received the excess of his delights.

Some will say, Is not God alone the Prolific? I answer, God only Acts & Is, in existing beings or Men.

These two classes of men are always upon earth, & they should be enemies; whoever tries

to reconcile them seeks to destroy existence.

Religion is an endeavour to reconcile the two.

Note. Jesus Christ did not wish to unite but to separate them, as in the Parable of sheep and goats! & he says I came not to send peace but a sword.

Messiah or Satan or Tempter was formerly thought to be one of the Antediluvians who are our Energies.

A Memorable Fancy

An Angel came to me and said O pitiable foolish young man! O horrible! O dreadful state! consider the hot burning dungeon thou art preparing for thyself to all eternity, to which thou art going in such career.

I said, perhaps you will be willing to shew me my eternal lot & we will contemplate together upon it and see whether your lot or mine is most desirable.

So he took me thro' a stable & thro' a church & down into the church vault at the end of which was a mill; thro' the mill we went, and came to a cave, down the winding cavern we groped our tedious way till a void boundless as a nether sky appeared beneath us, & we held by the rocks of trees and hung over this immensity, but I said, if you please we will commit ourselves to this void, and see whether providence is here also, if you will not I will? but he answerd, do not presume O young man but as we here remain behold thy lot which will soon appear when the darkness passes away.

So I remained with him sitting in the twisted root.

18

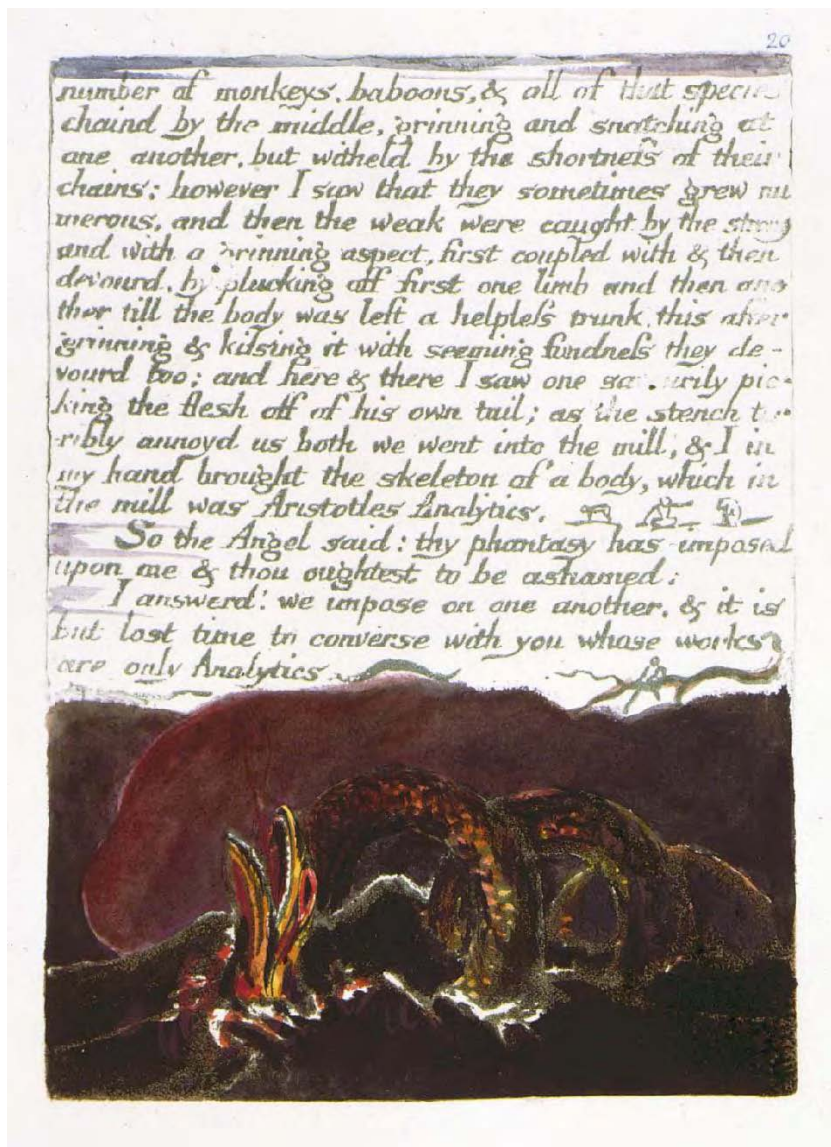
root of an oak, he was suspended in a fungus
 which hung with the head downward into the deep:
 By degrees we beheld the infinite Abyss, fiery
 as the smoke of a burning city; beneath us at an
 immense distance was the sun, black but shining;
 round it were fiery tracks on which revolved vast
 spiders, crawling after their prey; which flew or
 rather swam in the infinite deep, in the most ter-
 rific shapes of animals sprung from corruption,
 & the air was full of them, & seemed composed
 of them; these are Devils, and are called Powers
 of the air, I now asked my companion which was my
 eternal lot? he said, between the black & white spiders
 But now, from between the black & white spiders
 a cloud and fire burst and rolled thro the deep
 blackning all beneath, so that the nether deep grew
 black as a sea & rolled with a terrible noise: be-
 neath us was nothing now to be seen but a black
 tempest, till looking east between the clouds & the
 waves, we saw a cataract of blood mixed with fire
 and not many staves throw from us appeared and
 sunk again the scaly fold of a monstrous serpent
 at last to the east, distant about three degrees ap-
 peared a fiery crest above the waves slowly it rear-
 ed like a ridge of golden rocks till we discovered
 two globes of crimson fire, from which the sea re-
 lled away in clouds of smoke, and now we saw, it
 was the head of Leviathan, his forehead was di-
 vided into streaks of green & purple like those on
 a tygers forehead: soon we saw his mouth & red
 gills hang just above the raging foam tinging the
 black deep with beams of blood, advancing toward
 us

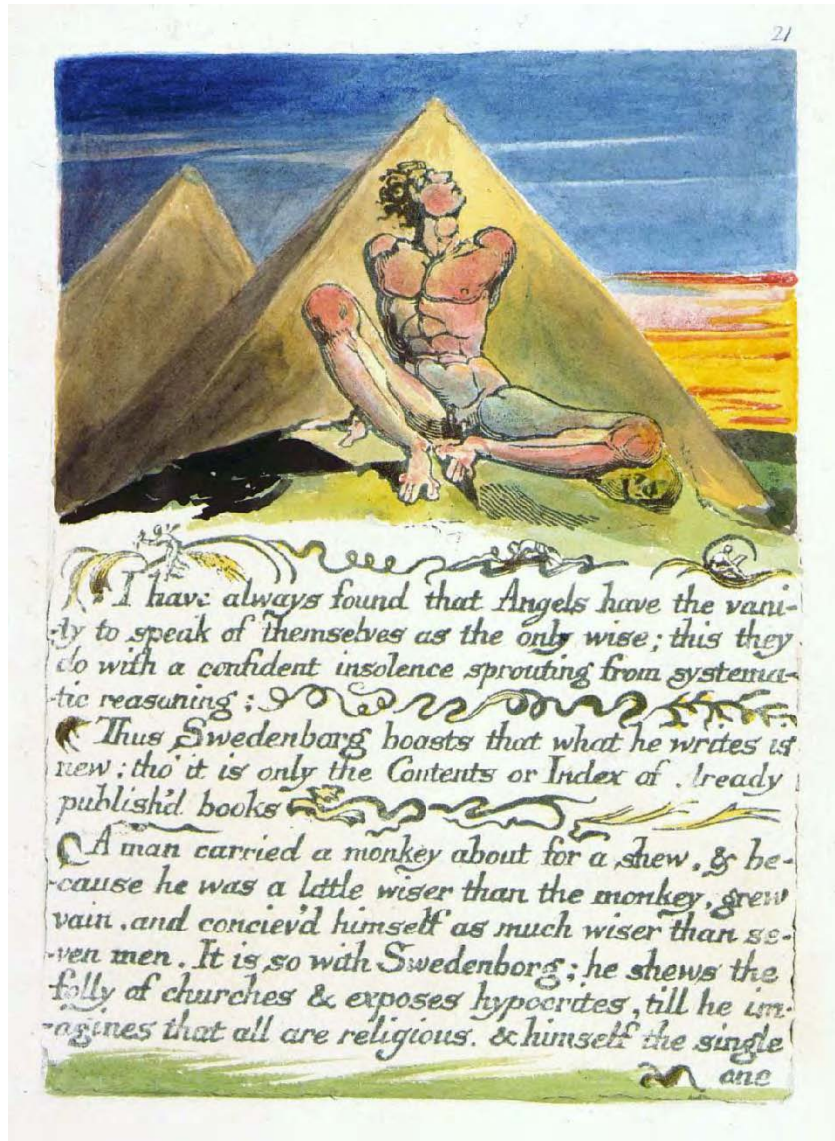
19
 us with all the fury of a spiritual existence.
 My friend the Angel climb'd up from his station into the mill; I remain'd alone, & then this appearance was no more, but I found myself sitting on a pleasant bank beside a river by moonlight hearing a harper who sung to the harp, & his theme was, The man who never alters his opinion is like standing water, & breeds reptiles of the mind.

But I arose, and sought for the mill & there I found my Angel, who surprised asked me, how I escaped?

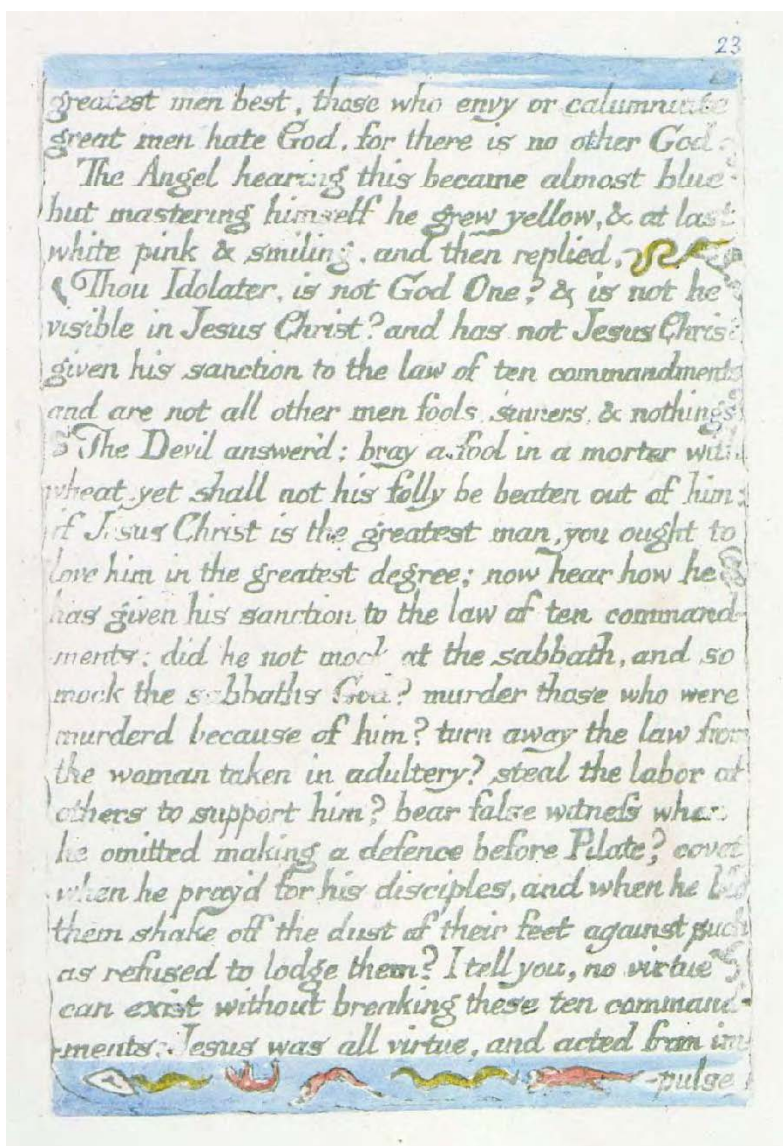
I answerd, All that we saw was owing to your metaphysics; for when you ran away, I found myself on a bank by moonlight hearing a harper, But now we have seen my eternal lot, shall I shew you yours? he laugh'd at my proposal; but I by force suddenly caught him in my arms, & flew westerly thro' the night, till we were elevated above the earths shadow; then I flung myself with him directly into the body of the sun, here I clothed myself in white, & taking in my hand Swedenborgs volumess, sunk from the glorious cline, and pass'd all the planets till we came to saturn, here I staid to rest & then leaped into the void between saturn & the fixed stars.

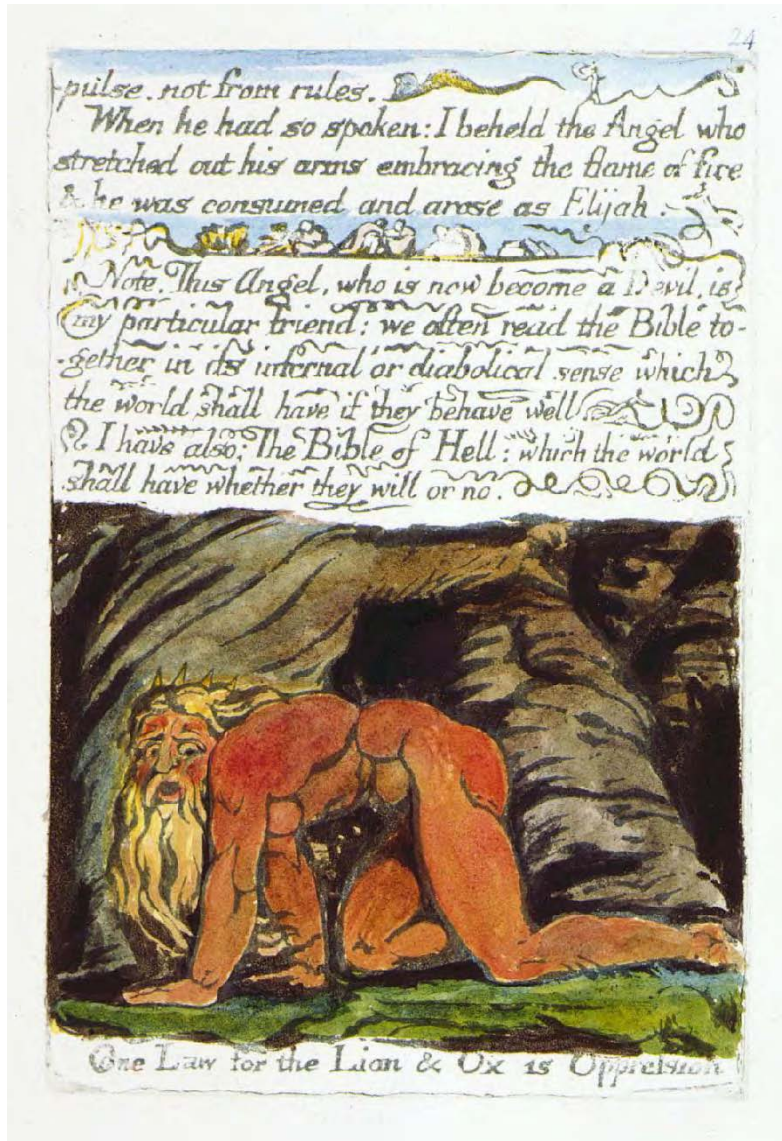
Here said I, is your lot, in this space, if space it may be call'd, Soon we saw the stable and the church, & I took him to the altar and open'd the Bible, and lo! it was a deep pit, into which I descended driving the Angel before me, soon we saw seven houses of brick, one we enter'd; in it were a

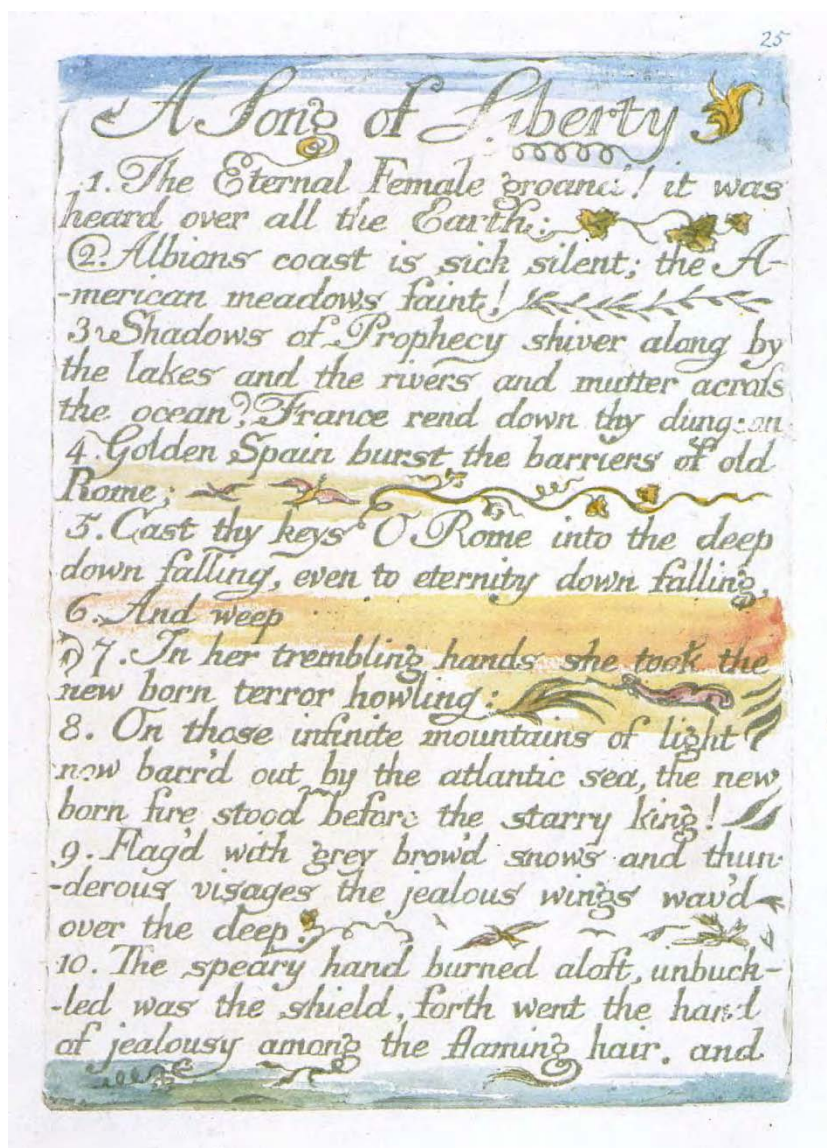


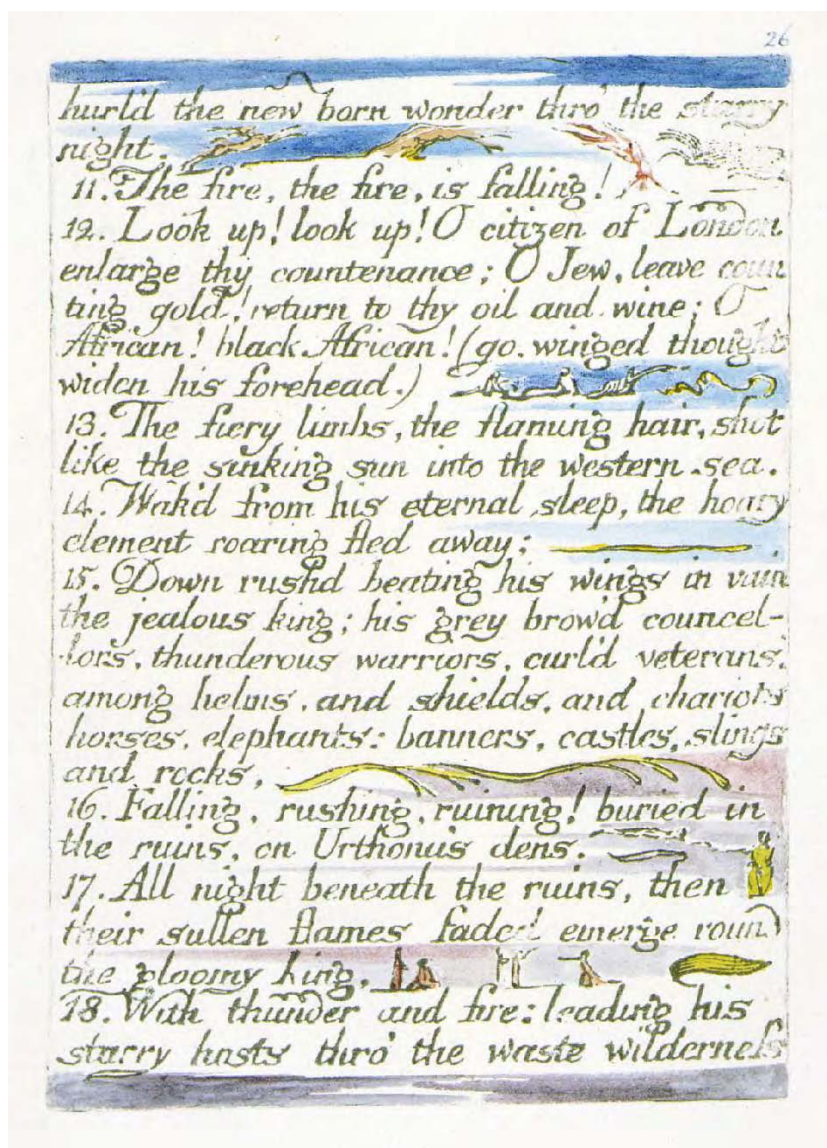


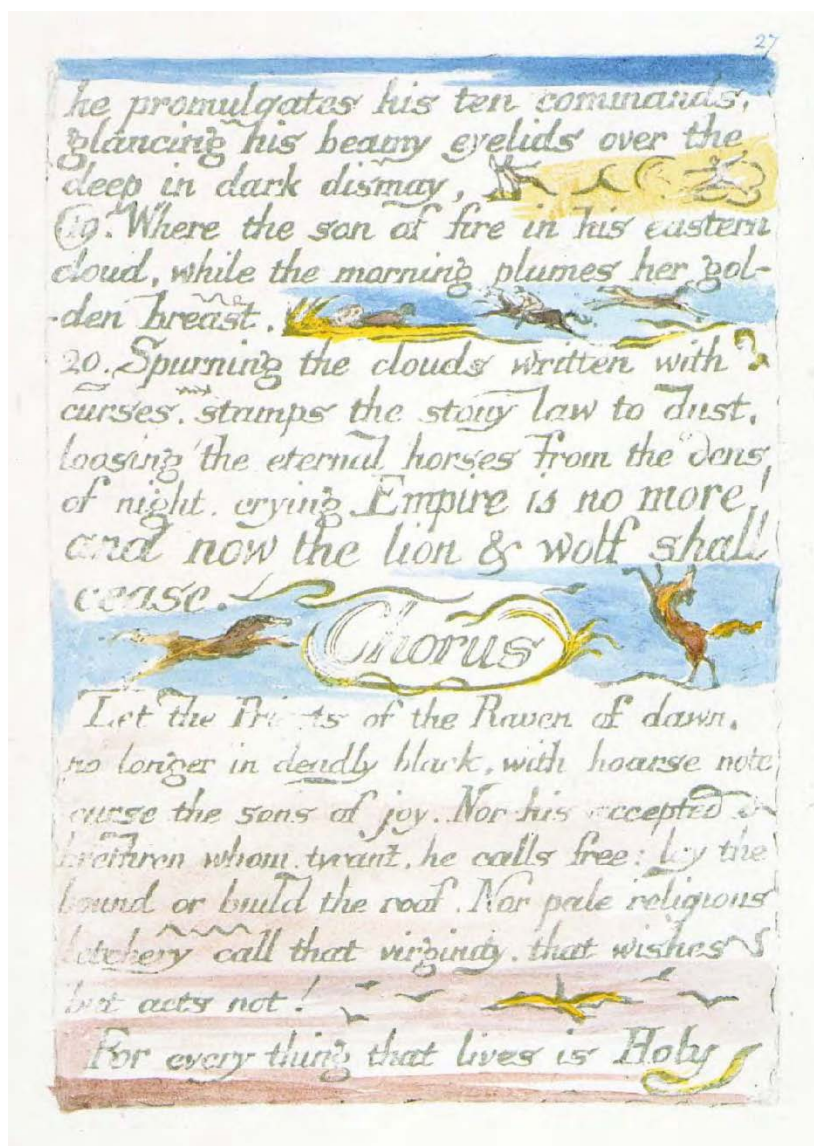












8. Apéndice

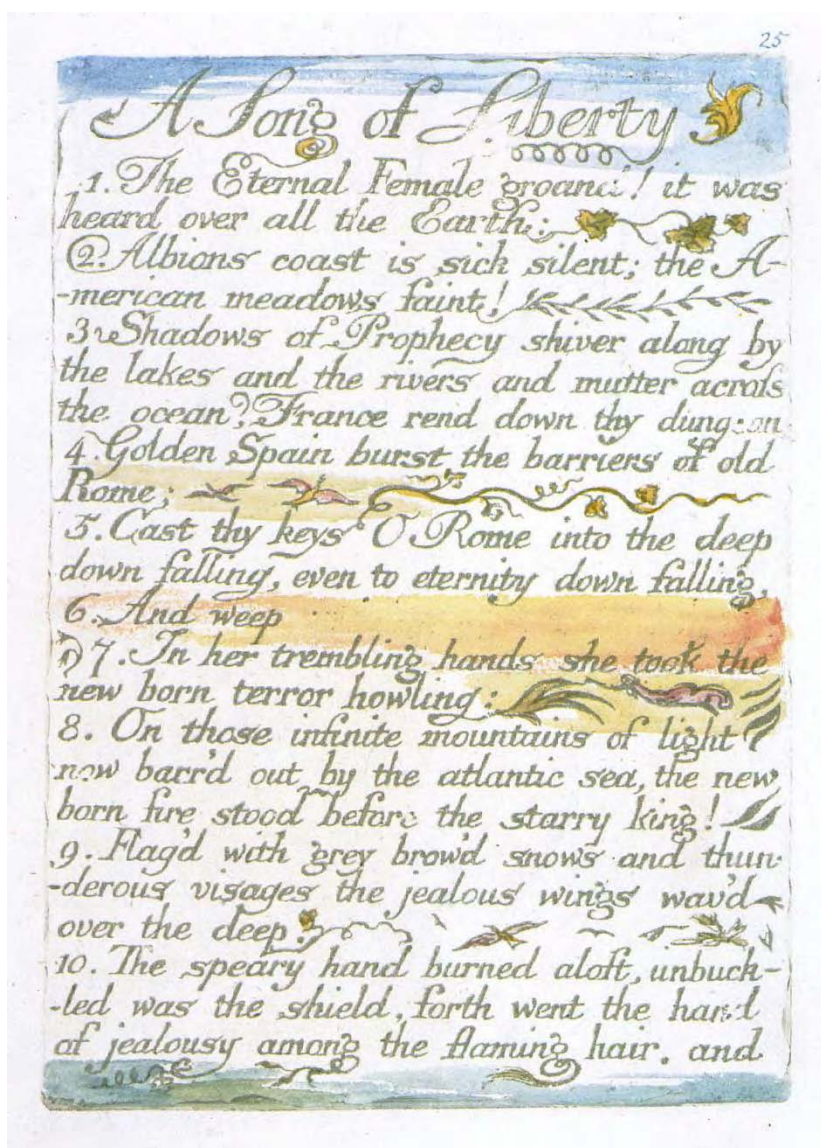


Fig. 1. La simbiosis entre el plano visual y el plano verbal es visible de manera más clara en la palabra *Earth* (segundo verso), en la palabra *faint* (cuarto verso), en la palabra *keys* (décimo verso) y en la palabra *howling*. Cabe mencionar que esta simbiosis ocurre de manera sostenida a lo largo de la mayoría de las láminas.

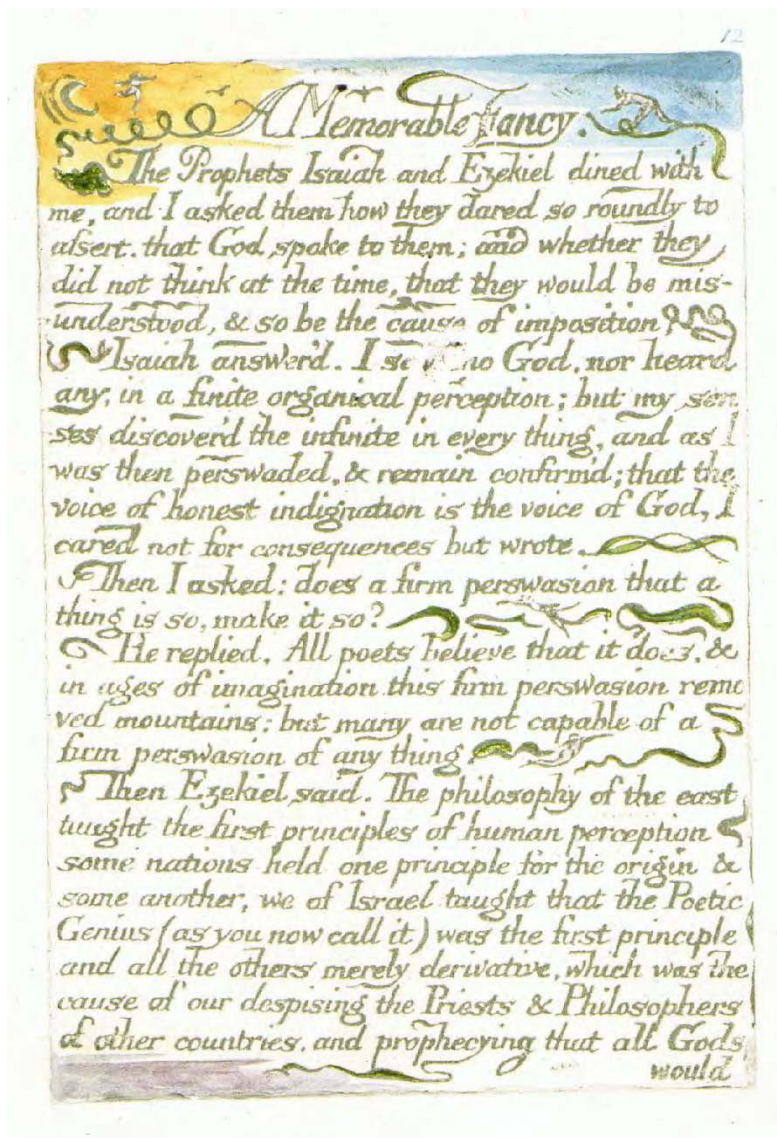


Fig. 2. Lámina 12. En esta lámina podemos observar cómo incluso los signos de puntuación se mimetizan con las imágenes. Esto es evidente tras las palabras *imposition* (renglón cinco) y *wrote* (renglón 11).

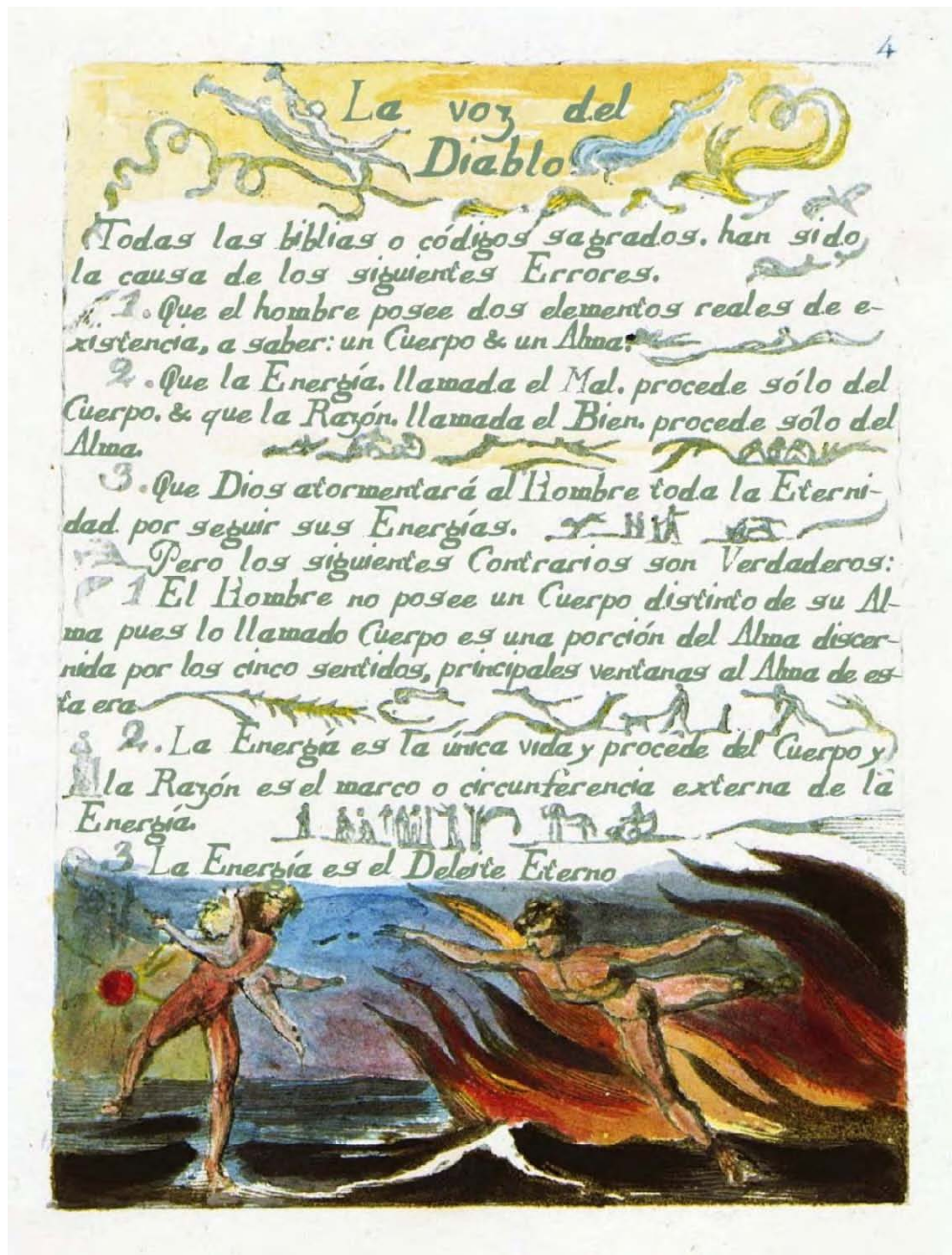


Fig. 3. Lámina 4. La unión del plano visual y verbal es evidente en las palabras “todas” (renglón 1), “códigos” (renglón 1), “pero” (renglón 10), “era” (renglón 14), “la” (renglón 15) y “vida” (renglón 15).

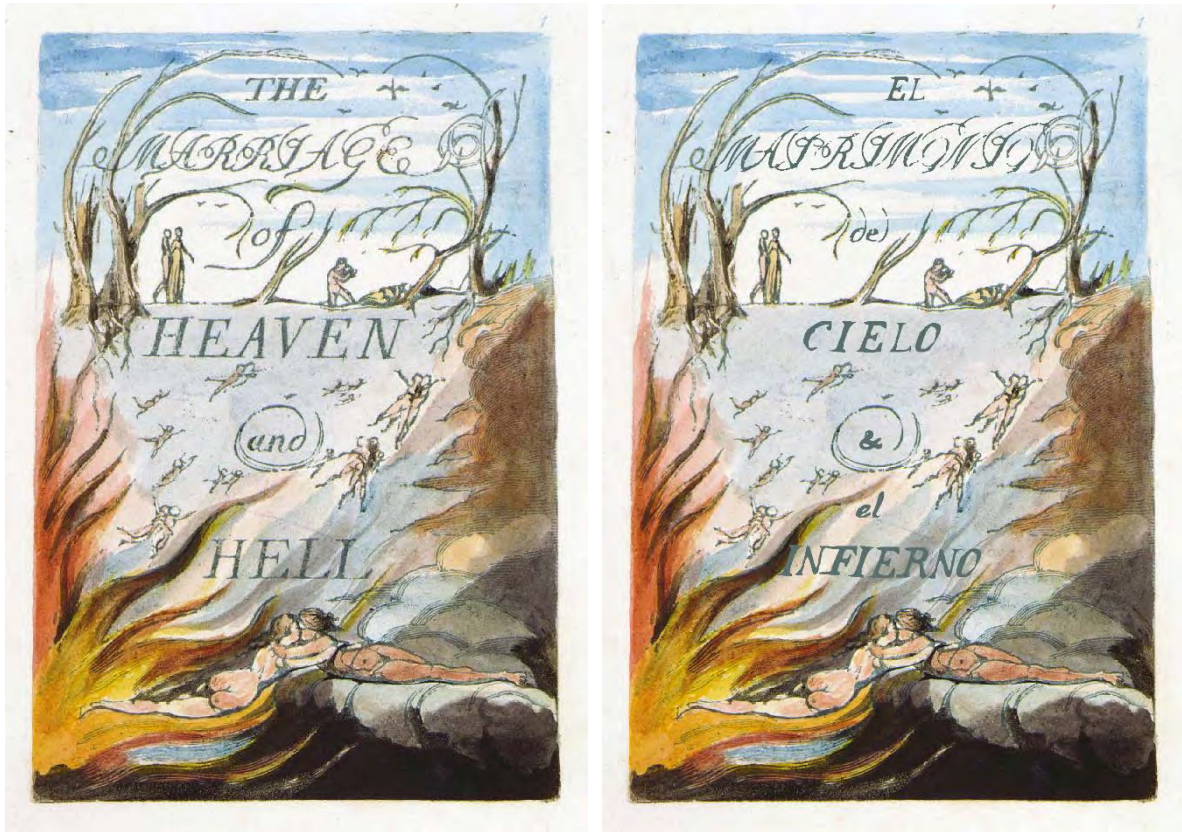


Fig. 4. Diagrama comparativo de la portada de la obra fuente y la obra meta.



Fig. 5. En esta lámina es evidente el desplazamiento de los diseños para preservar una distancia similar entre el plano escrito y las imágenes. De igual modo, podemos observar como el dragón que cierra el cuarto párrafo no sólo funge como una suerte de subrayado, sino también como un punto.

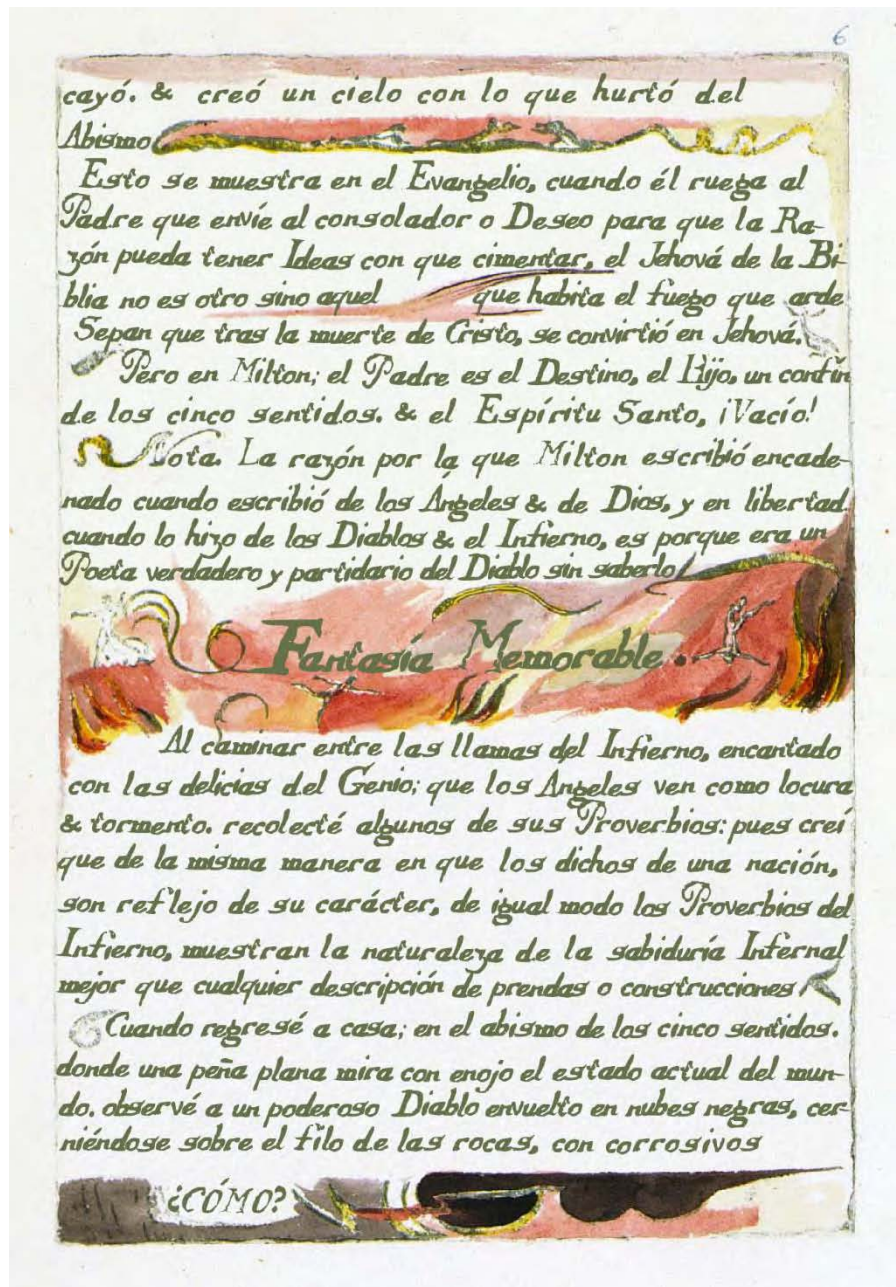


Fig. 6. Lámina seis. El uso de las imágenes o diseños como signos de puntuación es evidente en los renglones 2 (tras la palabra “abismo”), 13 (tras la palabra “saberlo”), y 20 (tras la palabra “construcciones”).

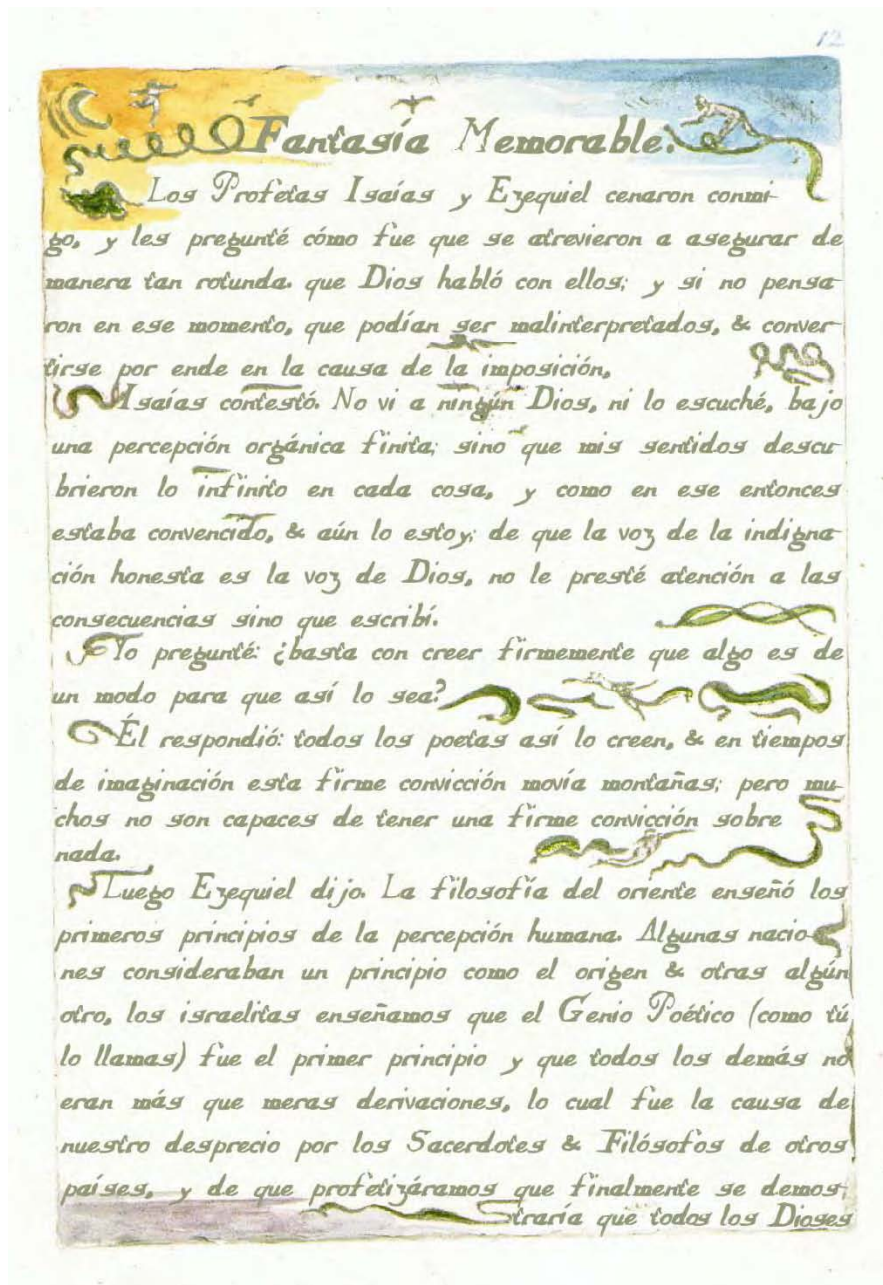


Fig. 7. En este diagrama se muestra la traducción antes de desplazar los diseños a los que hice referencia en la Fig. 2.

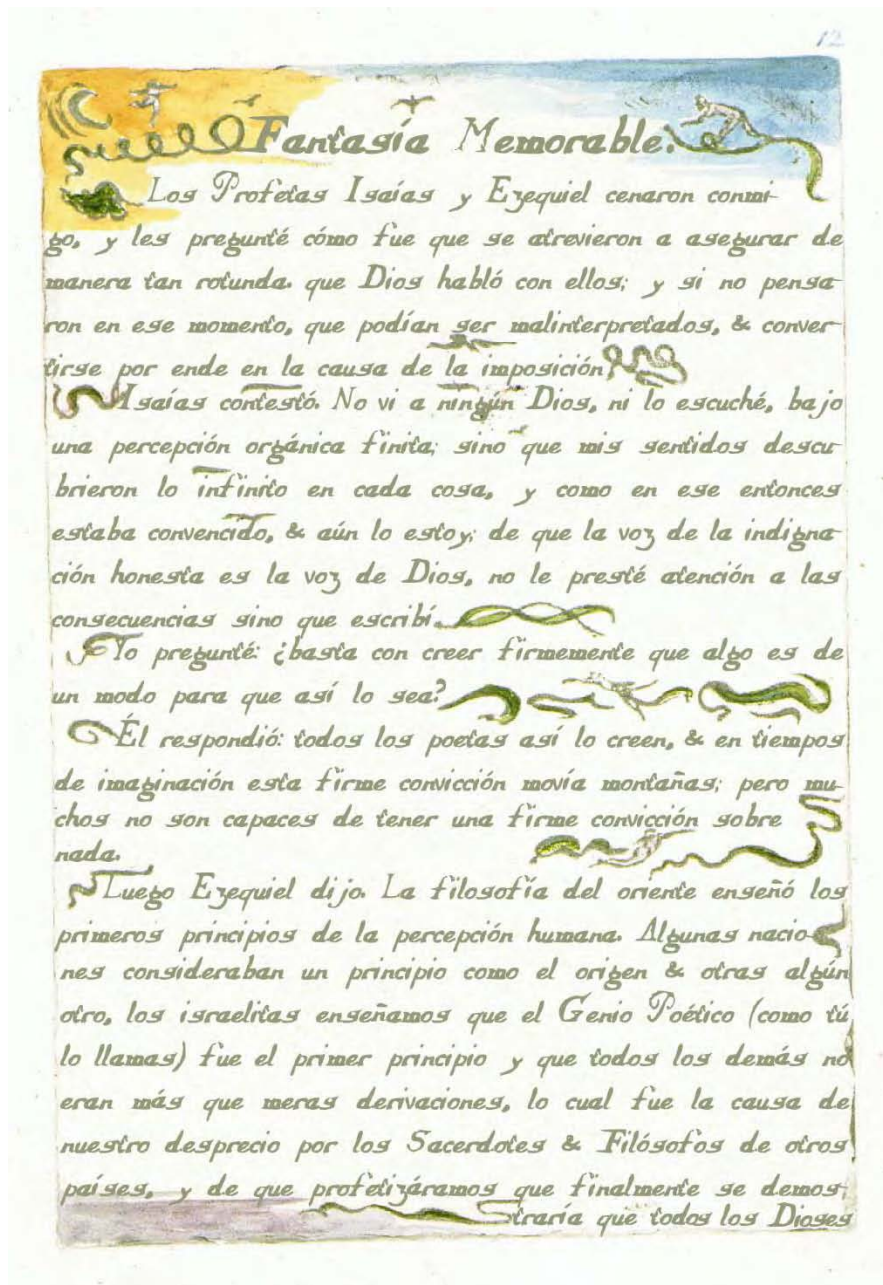


Fig. 8. En esta lámina es evidente cómo se respeta la conjunción entre el plano verbal y visual no sólo al procurar la simbiosis entre imágenes y signos de puntuación sino también al mantener un espacio similar al de la obra fuente entre los planos visuales y verbales; la simbiosis es visible tras las palabras “imposición” (renglón cinco) y “escribí” (renglón 11).

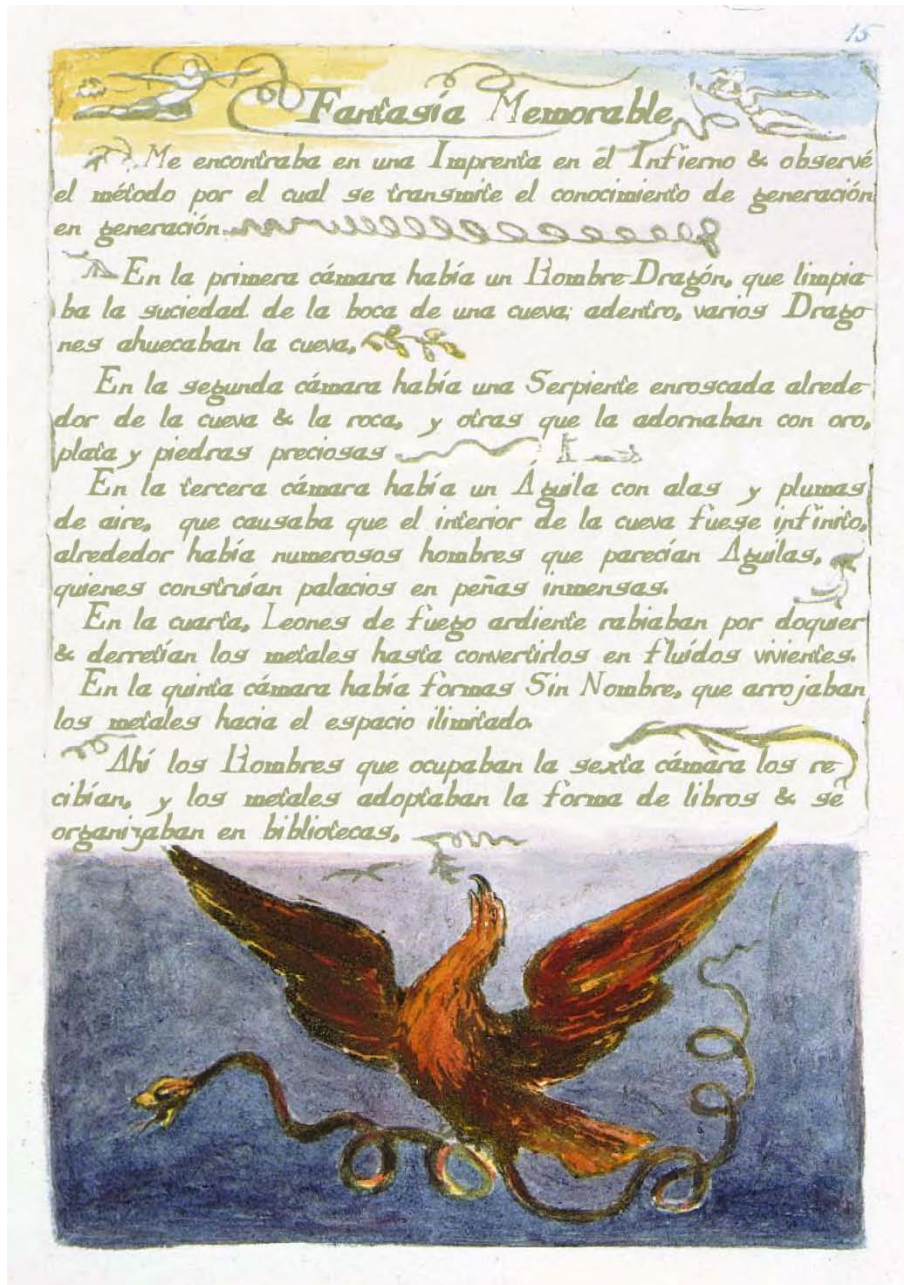


Fig. 9. En esta lámina nuevamente podemos observar la transformación de los signos de puntuación a imágenes. Además, también muestra algunos de los casos en los que decidí no desplazar los diseños. Opté por no acercar el diseño que aparece tras el penúltimo párrafo debido a que comprende más de un renglón.

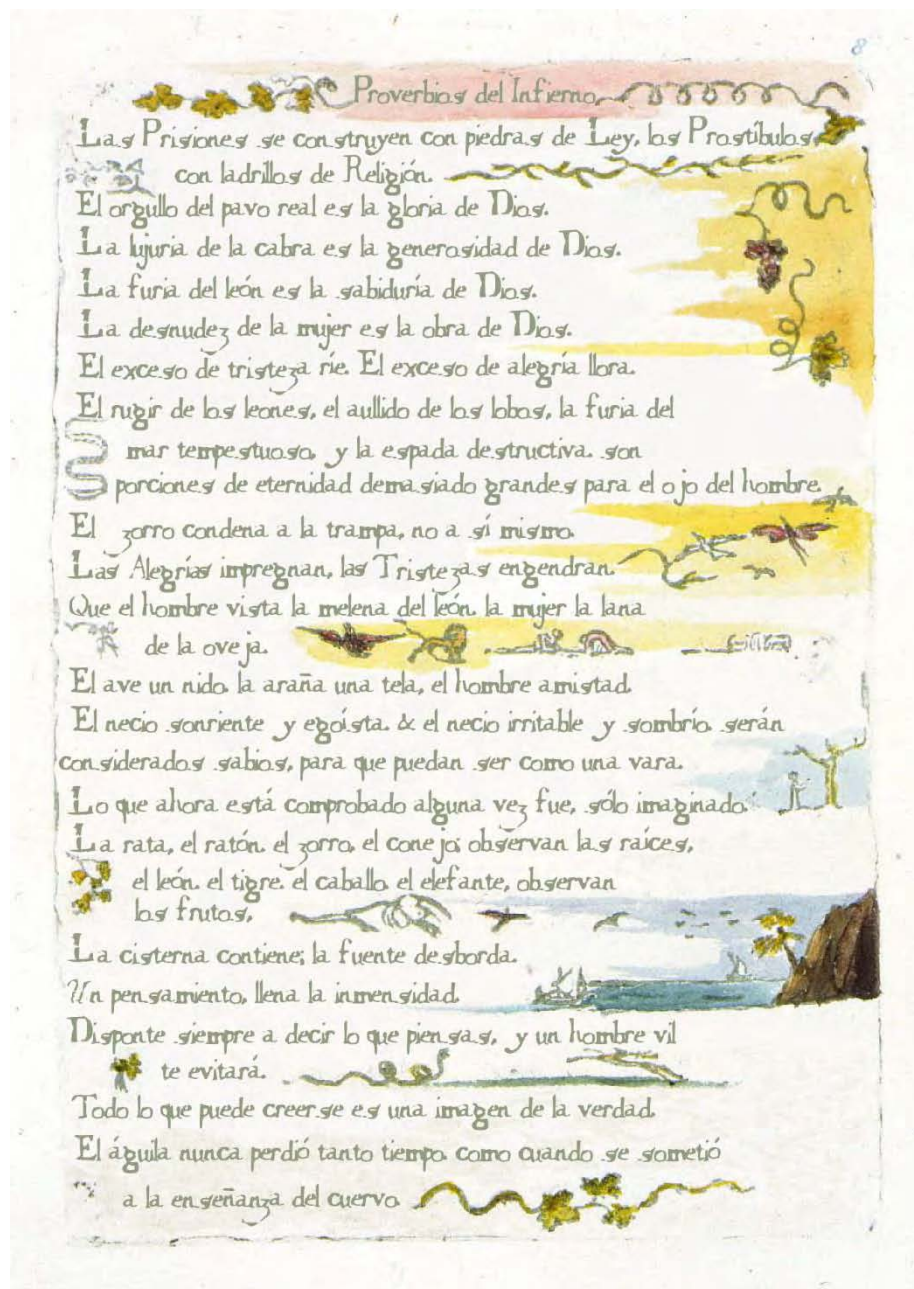


Fig. 10. En esta lámina podemos observar un ejemplo de las instancias en las que decidí no desplazar los diseños que estuvieran en contacto con los márgenes y/o que tuvieran una coloración abundante. Esta particularidad es visible principalmente en el espacio que existe entre los proverbios dos, tres y cuatro de esta lámina y los diseños de nubes amarillas. A diferencia de mi traducción, en la obra fuente estas nubes enmarcan a los proverbios de manera estrecha.



The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true, as I have heard from Hell.

For the cherub with his flaming sword is hereby commanded to leave his guard at tree of life, and when he does, the whole creation will be consumed, and appear infinite, and holy whereas it now appears finite & corrupt.

This will come to pass by an improvement of sensual enjoyment.

But first the notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.

If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.

For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.

Fig. 11. Lámina 14. Compárese sintaxis del segundo párrafo con la sintaxis del mismo párrafo correspondiente a la traducción facsimilar (Fig. 12).

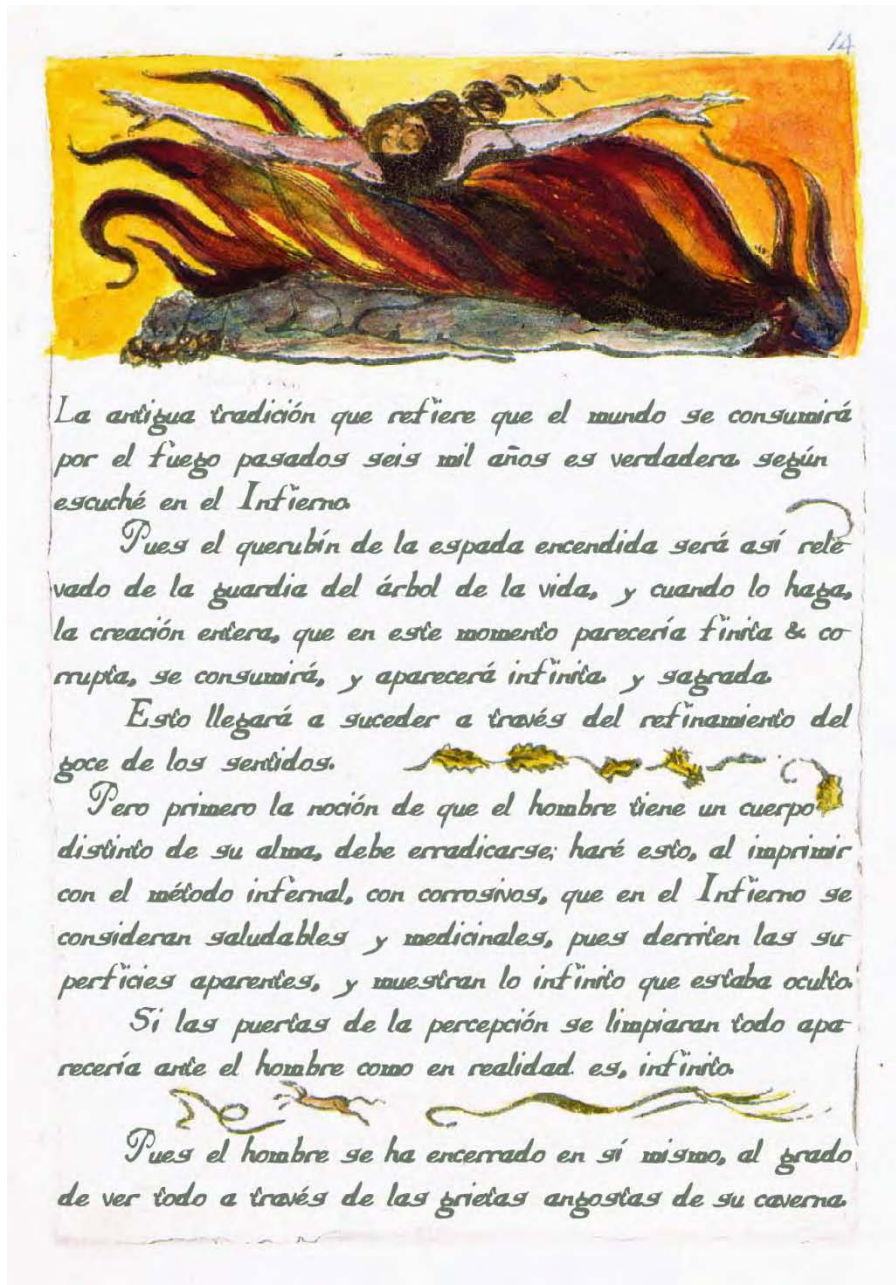


Fig. 12. Traducción facsimilar de la lámina 14. En el segundo párrafo llevé a cabo un cambio de sintaxis para no perder la naturalidad de la redacción que existe en la obra fuente. De igual forma, velé por que se consiguiera un número similar de pausas.

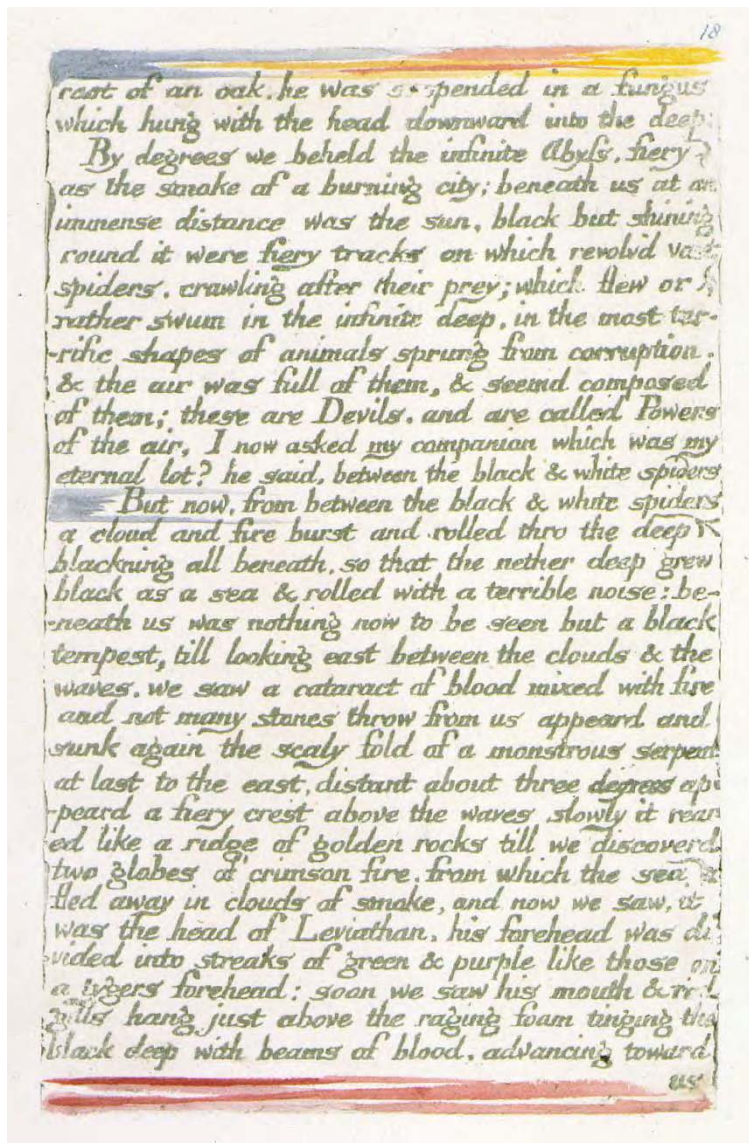


Fig. 13. Lámina 18. Compárese puntuación de toda la lámina con la de la traducción facsimilar (Fig. 14).

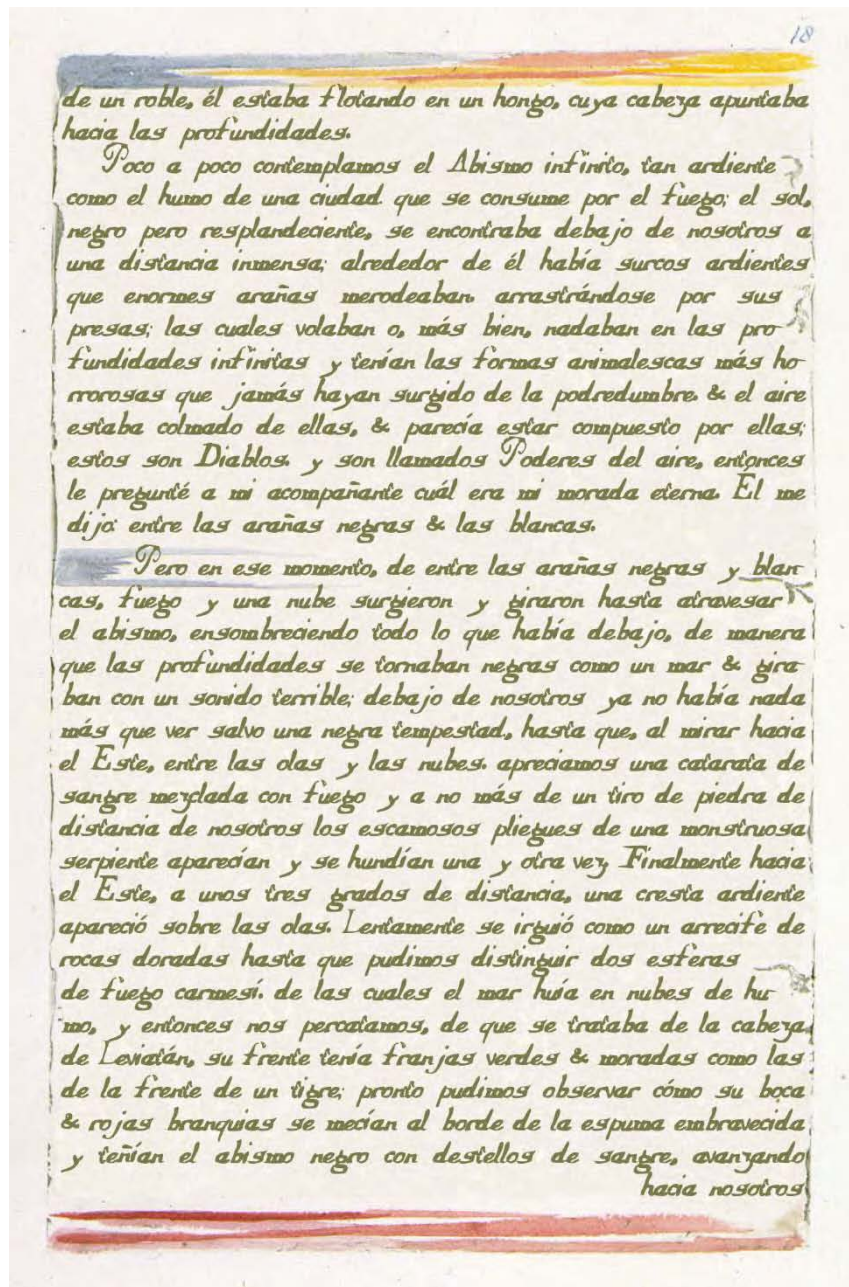


Fig. 14. Traducción facsimilar de la lámina 18.

9. Bibliografía⁶

Bartra, Agustí. *Primero libros proféticos: poemas*. México: UNAM, 1961.

Benjamin, Walter. "The Task of the Translator". *Selected Writings*. Trad. Harry Zorn. Eds. Marcus Bullock y Michael W. Jennings. Vol. 1. Londres: Harvard University Press, 2002, pp. 253-63.

Blake, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. Ed. Michael Phillips. Oxford: The Bodleian Library, 2011.

———. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Ed. David Erdman, Comentario de Harold Bloom. Anchor Books: Londres, 1988.

———. *The Early Illuminated Books*. Eds. Morris Eaves, Robert N. Essick y Joseph Viscomi. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

Bloom, Harold. "Critical Analysis on 'The Marriage of Heaven and Hell'". En *William Blake (Bloom's Major Poets)*. Editado por Harold Bloom. Nueva York: Infobase Publishing, 2003, pp. 103-106.

Campos, Marco Antonio, ed. *Poetas italianos del siglo XX*. México: UNAM, 2004.

Caracciolo Trejo, Enrique. *Antología bilingüe*. Madrid: Alianza, 2009.

Castanedo, Fernando. *El matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid: Cátedra, 2010.

Devy, Ganesh. "Translation and Literary History – An Indian View". *Post-colonial Writing and Literary Translation*. Eds. Susan Bassnett y Harish Trivedi. Londres: Routledge, 2002, pp. 182-88.

⁶ Los traductores de las obras de Blake aparecen como autores en la bibliografía.

Doce, Jordi. *Los Bosques de la noche: poemas, canciones y epigramas*. Madrid: Pre-textos, 2001.

Eaves, Morris, ed. *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Hollander, John, y Frank Kermode, eds. *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol. 1. Toronto: Oxford University Press, 1973.

Garrido, Xoán Manuel. "The Paratranslation of the Works of Primo Levi". *Translating Dialects and Languages of Minorities: Challenges and Solutions*. Ed. Federico M. Federici. Trad. Rachel Stephenson. Vol. 6. Berna: Peter Lang, 2011, pp.65-88.

Johnson, Mary Lynn y Grant, John E., eds. *Blake's Poetry and Designs*. Londres: W. W. Norton & Company, 2007.

Johnson, Samuel. *A Dictionary of the English Language (Johnson's Dictionary)*. Disponible en: www.johnsondictionaryonline.com. Web. Marzo 23 de 2015.

Kinsella, Kate, et al. ed. *Timeless Voices, Timeless Themes*. Nueva Jersey: Pearson Education, 2002.

Makdisi, Saree. "The Political Aesthetic of Blake's Images". En Eaves, pp. 110-132.

Marsh, Nicholas. *William Blake: the poems*. Hampshire: Palgrave, 2001.

Merriam-Webster, Incorporated. www.merriam-webster.com. Web. Marzo 23 de 2015.

Muñoz, Adrián. *Los versos satánicos de Blake: El matrimonio del cielo y el infierno con exégesis*. México: EyC, 2012.

Myrone, Martin. *The Blake Book*. Londres: Tate Publishing, 2007.

Oxford University Press. www.oxforddictionaries.com. Web. Marzo 23 de 2015.

Palomares, José Luis. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Madrid: Hiperión, 2007.

- Picón, Daniela. "William Blake: Escritura y lectura iluminadas". *Revista chilena de literatura*. Vol. 78. Abril 2011: 113-138.
- Real Academia Española. www.rae.es. Web. Marzo 23 de 2015.
- Rosenberg, Mirta. *Matrimonio del cielo y del infierno*. Buenos Aires: NEED, 1997.
- Rix, Robert W. "'In Infernal Love and Faith': William Blake's The Marriage of Heaven and Hell". *Literature and Theology*. Vol. 20. Junio 2006, pp. 107-125.
- Vaughan, William. *William Blake*. Londres: Tate Publishing, 2013.
- Villaurrutia, Xavier. *El matrimonio del cielo y del infierno*. México: Fontamara, 2009.
- Viscomi, Joseph. "Blake's Invention of Illuminated Printing, 1788." *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History*. Ed. Dino Franco Felluga. Extensión de *Romanticism and Victorianism on the Net*. Web. Marzo 16 de 2015.
- . "Illuminated Printing". En Eaves, pp. 37-62.
- Yuste Frías, José. "Paratranslating Titles in Children's Literature". *Paratextual Elements in Translation*. Ed. Pilar Orero, et al. Oxford: Peter Lang, 2012, pp. 117-134.